

**ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ
ΣΧΟΛΗ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΑΓΩΓΗΣ
ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΟ ΤΜΗΜΑ ΔΗΜΟΤΙΚΗΣ ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗΣ**

**ΤΟ ΕΡΓΟ ΚΑΙ Η ΠΡΟΣΦΟΡΑ ΤΗΣ ΦΙΛΙΣΑΣ ΧΑΤΖΗΧΑΝΝΑ
ΣΤΗΝ ΠΑΙΔΙΚΗ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ ΤΗΣ ΚΥΠΡΟΥ ΚΑΙ ΤΗΣ
ΕΛΛΑΔΑΣ**

ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ ΓΟΥΛΗΣ

ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ

ΙΩΑΝΝΙΝΑ 2010

Μέλη Τριμελούς Συμβουλευτικής Επιτροπής:

Επιβλέπων

Καψάλης Δ. Γεώργιος Καθηγητής Παιδαγωγικού Τμήματος Δημοτικής Εκπαίδευσης,
Αντιπρύτανης Πανεπιστημίου Ιωαννίνων

Μέλη

Καρπόζηλου Μάρθα Καθηγήτρια Παιδαγωγικού Τμήματος Δημοτικής Εκπαίδευσης
Πανεπιστημίου Ιωαννίνων

Ζερβού Αλεξάνδρα Καθηγήτρια Παιδαγωγικού Τμήματος Δημοτικής Εκπαίδευσης
Πανεπιστημίου Κρήτης

Μέλη Επταμελούς Εξεταστικής Επιτροπής:

Καψάλης Δ. Γεώργιος Καθηγητής Παιδαγωγικού Τμήματος Δημοτικής
Εκπαίδευσης, Αντιπρύτανης Πανεπιστημίου
Ιωαννίνων

Καρπόζηλου Μάρθα Καθηγήτρια Παιδαγωγικού Τμήματος Δημοτικής
Εκπαίδευσης Πανεπιστημίου Ιωαννίνων

Ζερβού Αλεξάνδρα Καθηγήτρια Παιδαγωγικού Τμήματος Δημοτικής
Εκπαίδευσης Πανεπιστημίου Κρήτης

Κανατσούλη Μελομένη Καθηγήτρια Τμήματος Επιστημών Προσχολικής
Αγωγής και Εκπαίδευσης Πανεπιστημίου
Θεσσαλονίκης

Καρακίτσιος Ανδρέας Καθηγήτρια Τμήματος Επιστημών Προσχολικής
Αγωγής και Εκπαίδευσης Πανεπιστημίου
Θεσσαλονίκης

Πάτσιου Βασιλική Καθηγήτρια Παιδαγωγικού Τμήματος Δημοτικής
Εκπαίδευσης Πανεπιστημίου Αθηνών

Παπαδοπούλου Σμαράγδα Επίκουρη Καθηγήτρια Παιδαγωγικού Τμήματος
Δημοτικής Εκπαίδευσης Πανεπιστημίου Ιωαννίνων

Στους γονείς μου

ΑΡΚΤΙΚΟΛΕΞΑ - ΣΥΝΤΟΜΟΓΡΑΦΙΕΣ

Α.Κ.Ε.Λ.	= Ανορθωτικό Κόμμα Εργαζόμενου Λαού
βλ.	= βλέπε
Ε.Ο.Κ.Α.	= Εθνική Οργάνωσις Κυπρίων Αγωνιστών
εφημ.	= εφημερίδα
Θ.Ο.Κ.	= Θεατρικός Οργανισμός Κύπρου
Ι.Β.Β.Υ.	= International Board on Books for Young People (Διεθνής Οργάνωση Βιβλίων για τη Νεότητα)
κ.ε.	= και εξής
Κ.Ε.Π.Β.	= Κύκλος Ελληνικού Παιδικού Βιβλίου.
Κ.Σ.Π.Ν.Β.	= Κυπριακός Σύνδεσμος Παιδικού Νεανικού Βιβλίου
μτφρ.	= μετάφραση
ό.π.	= όπως παραπάνω
passim	= διάσπαρτα
περ.	= περιοδικό
Π.Ο.Ε.Δ.	= Παγκύπρια Οργάνωση Ελλήνων Δασκάλων
τ.	= τεύχος
τόμ.	= τόμος
TMT	= Türk Mukavemet Teşkilatı (Τουρκική Οργάνωση Αντίστασης)
UNFICYP	= United Nations Peacekeeping Force in Cyprus (Ειρηνευτική Δύναμη των Ηνωμένων Εθνών στην Κύπρο)
υποσημ.	= υποσημείωση

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Πρόλογος	5
-----------------------	---

ΠΡΩΤΟ ΜΕΡΟΣ

Κεφάλαιο I.

1.1 Γενική προβληματική – επιλογή του θέματος	9
1.2 Το διάγραμμα της διατριβής	15

Κεφάλαιο II. Ο ιστορικός και λογοτεχνικός περίγυρος

2.1 Ο ιστορικός περίγυρος	
2.1.1 Σύντομο ιστορικό και τοπογραφικό περίγραμμα της Κύπρου έως την ανεξαρτησία της.	19
2.1.2 Η σύγχρονη Κύπρος	
2.1.2.1 Τα γεγονότα από την ανεξαρτησία μέχρι σήμερα.	
2.1.2.1.1 Η δεσμευμένη ανεξαρτησία 1960-1974	22
2.1.2.1.2 Η ανατροπή του Μακαρίου και η εισβολή του Αττίλα.	24
2.1.2.1.3 Από την ανασυγκρότηση στην Ευρωπαϊκή Ένωση	25
2.2. Ο λογοτεχνικός περίγυρος	
2.2.1 Νεότερη και σύγχρονη κυπριακή λογοτεχνία. Από το 1878 έως τις μέρες μας	27
2.2.2 Η παιδική λογοτεχνία στην Κύπρο	38
2.2.2.1 Οι απαρχές της παιδικής λογοτεχνίας στην Κύπρο (1894-1960)	39
2.2.2.2 Η μεταβατική περίοδος (1960-1974)	43
2.2.2.3 Τα χρόνια της ωριμότητας (1974 μέχρι σήμερα)	45
2.2.2.4 Συμπεράσματα	56

Κεφάλαιο III. Φιλίσα Χατζηχάνα (1947 – 1999): βιογραφικό σχέδιασμα

3.1 Τα πρώτα χρόνια	59
3.2. Οι σπουδές	61
3.3. Τα χρόνια της ωριμότητας	63

ΔΕΥΤΕΡΟ ΜΕΡΟΣ

Κεφάλαιο IV. Το θεατρικό έργο της Φιλίσας Χατζηγάννα

4.1	Γενικά για το θέατρο	71
4.2	Στοιχεία του θεατρικού κειμένου	73
4.3	Θέατρο για παιδιά	75
4.3.1	Χαρακτηριστικά και προϋποθέσεις του θεατρικού κειμένου για παιδιά	78
4.3.2	Η ιστορία του παιδικού θεάτρου στην Ελλάδα και στην Κύπρο	
4.3.2.1	Το θέατρο για παιδιά στην Ελλάδα	79
4.3.2.1.1	Απολογισμός της χειμερινής θεατρικής περιόδου 2007-2008	83
4.3.2.2	Το θέατρο για παιδιά στην Κύπρο	86
4.4	Το θεατρικό έργο της Φιλίσας Χατζηγάννα	90
4.4.1	Η μεθοδολογία προσέγγισης του θεατρικού κειμένου	92
4.4.2.	Σχολικά θεατρικά έργα για παιδιά	
4.4.2.1	<i>Παλιά και τωρινά σχολικά χρόνια</i>	94
4.4.2.2.	<i>Η αναζήτηση</i>	101
4.4.2.3.	<i>Το ταξίδι</i>	108
4.4.2.4.	<i>Στη φάτνη</i>	114
4.4.2.5.	<i>Χριστουγεννιάτικη Χαρά</i>	119
4.4.2.6.	<i>Χριστούγεννα σαν τότε</i>	123
4.4.2.7.	<i>Υγεία και χαρά</i>	135
4.4.3.	<i>Επαγγελματικά θεατρικά έργα για παιδιά</i>	
4.4.3.1.	<i>Στην Ποντικούπολη</i>	143
4.4.3.2.	<i>Το γελαστό μουστάκι</i>	156
4.4.3.3.	<i>Ο Τρελάρας</i>	174
4.4.3.4.	<i>Το γαλάζιο βιολί</i>	186
4.4.4.	Άλλα έργα	
4.4.4.1.	<i>Γη των πατέρων μου</i>	203
4.4.4.2.	<i>Αθάνατοι στη μνήμη και στην καρδιά</i>	208
4.5	Συμπεράσματα	210

Κεφάλαιο V. Το πεζογραφικό έργο της Φιλίσας Χατζηχάνα.

5.1 Γενικά για το πεζογραφικό έργο	219
5.2. Οι άξονες μελέτης και η μεθοδολογία ανάλυσης του πεζογραφικού έργου	220
5.3. Μυθιστόρημα	
5.3.1. Το σημασιολογικό του εύρος και η ιστορική του διαδρομή	224
5.3.2. Το μυθιστόρημα για παιδιά, όρια χαρακτηριστικά και ιδιαιτερότητες.....	230
5.3.3. Τα μυθιστορήματα της Φιλίσας Χατζηχάνα	236
5.3.3.1. <i>Χαρές και λύπες</i>	237
5.3.3.2. <i>Η Ντιντόν, ο Παβελάκης μου κι εγώ</i>	258
5.3.3.3. <i>Ο κύκλος του Καρυδάκη, της Ζαχαρούλας και του Μαυρίκου</i>	283
5.4 Διηγήματα	320
5.4.1 <i>Η συλλογή διηγημάτων Λουλούδια και Όνειρα</i>	323
5.5 Μικρές ιστορίες, εντοπισμός του όρου και του χώρου.....	338
5.5.1 Οι μικρές ιστορίες της Φιλίσας Χατζηχάνα.....	342
5.5.1.1. <i>Μικρές ιστορίες της Κατερίνας</i>	343
5.5.1.2. <i>Ο Μεγάλος Μπελάς</i>	355
5.5.1.3. <i>Ιστορίες του παππού χωρίς μουστάκι</i>	364
5.6 Συμπεράσματα	376

Κεφάλαιο VI. Το ποιητικό έργο της Φιλίσας Χατζηχάνα

6.1. Για τη σύγχρονη παιδική ποίηση	391
6.2. Η μεθοδολογία ανάλυσης των ποιημάτων	395
6.3. Τα ποιήματα της Φιλίσας Χατζηχάνα	395
6.3.1. Οι ποιητικές συλλογές	
6.3.1.1. <i>Χαμόγελα</i>	403
6.3.1.2. <i>Ένα τραγούδι για κάθε μέρα</i>	415
6.4. Συμπεράσματα	422

Κεφάλαιο VII. Συμπεράσματα

BIBΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	437
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑΤΑ	471

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Αφιετηρία να ερευνήσω το έργο και την προσφορά της Φιλίσας Χατζηχάνα στάθηκε η πολύχρονη ενασχόλησή μου με την παιδική λογοτεχνία. Επειδή πάντοτε υποστήριζα την άποψη, ως εκπαιδευτικός, ότι τα λογοτεχνικά κείμενα βοηθούν τους μαθητές και τις μαθήτριες όχι μονάχα να αποκτήσουν ένα μόνιμο ενδιαφέρον και αγάπη για το βιβλίο και την πνευματική κληρονομιά, αλλά και να απελευθερώσουν το λόγο, τα συναισθήματα και τις σκέψεις τους, ασχολήθηκα διαχρονικά με την αναζήτηση εκείνων των λογοτεχνικών κειμένων, που θα μπορούσαν αξιοποιηθούν καλύτερα στο σχολείο. Συμμετέχοντας σε διάφορες δράσεις φιλιαναγνωσίας, όπως, για παράδειγμα, τη «Σκυταλοδρομία ανάγνωσης» του Ε.ΚΕ.ΒΙ., ξεχώρισα τις μικρές ιστορίες της Φιλίσας Χατζηχάνα, οι οποίες άρεσαν πολύ στα παιδιά, γιατί με το σπιρτόζικο πνεύμα και τη σκανδαλιάρικη διάθεσή τους, πρόσφεραν σ' αυτά χαρά και ευχαρίστηση.

Εκείνη την εποχή, κατά μία ευτυχή σύμπτωση, ο Καθηγητής Γ.Δ. Καψάλης μου πρότεινε να μελετήσω το συνολικό έργο της Φιλίσας Χατζηχάνα, διότι είχε έγκαιρα επισημάνει, πως πρόκειται για μία παρουσία στο χώρο της παιδικής λογοτεχνίας, για την οποία αξίζει να ασχοληθεί κανείς με σοβαρότητα και πληρότητα. Πράγματι, μελετώντας το έργο της Φιλίσας Χατζηχάνα ένιωσα ότι διείσδυα σταδιακά σε έναν πραγματικά ανεξερεύνητο θησαυρό: μπροστά μου ξεδιπλωνόταν το συγγραφικό ταλέντο ενός ανθρώπου, που καταπιανόταν πετυχημένα με κάθε είδος λογοτεχνικού κειμένου, δημιουργώντας ένα πολυσχιδές έργο, όπου, εκτός από τη ζωντανή και περιγραφική γλώσσα, αισθανόσουν διάχυτα αυτή τη λαχτάρα της συγγραφέως να προσφέρει χαρά και απόλαυση σε μικρούς και μεγάλους αναγνώστες.

Αυτό αποτέλεσε την απαρχή για τη μελέτη του έργου της Φιλίσας Χατζηχάνα, παρέχοντάς μου τη δυνατότητα να αισθανθώ βαθύ σεβασμό και εκτίμηση για την ίδια τη συγγραφέα, το έργο της, τους δικούς της ανθρώπους αλλά και να γνωρίσω και να αγαπήσω την ιδιαίτερη πατρίδα της, την «γλυκείαν χώρα της Κύπρου».

Σε αυτή την προσπάθεια, νιώθω καταρχήν ιδιαίτερη ανάγκη να ευχαριστήσω εκ βαθέων όλους εκείνους που βρέθηκαν κοντά μου κατά της διάρκεια αυτής της πορείας και είτε μου συμπαραστάθηκαν με ποικίλους τρόπους είτε μοιράστηκαν μαζί μου τις χαρές, τις δυσκολίες αλλά και τις -λίγες ευτυχώς- απογοητεύσεις που προέκυπταν από την έρευνα και τη συγγραφή της διατριβής.

Και πρώτα απ' όλα τον εισηγητή του θέματος και επιβλέποντα καθηγητή κ. Γεώργιο Δ. Καψάλη, Καθηγητή του Π.Τ.Δ.Ε. του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων, για την ανεκτίμητη βοήθεια και συμπαράσταση, την πολύτιμη επιστημονική καθοδήγηση, το διακριτικό έλεγχο αλλά και τη στοργική αυστηρότητα με την οποία επόπτευε τη συγγραφή καθόλη τη διάρκεια της εργασίας μου. Με τις καίριες μεθοδολογικές υποδείξεις του συχνά φρόντιζε να στρέφει την προσοχή μου σε ανεξερεύνητες πτυχές του θέματος, διευρύνοντας το επιστημονικό πεδίο των ενδιαφερόντων μου, φροντίζοντας όμως ταυτόχρονα να μην παρεκκλίνω από τη βασική μου στόχευση.

Τα άλλα δύο μέλη της Τριμελούς Συμβουλευτικής Επιτροπής: την κα. Μάρθα Καρπόζηλου, Καθηγήτρια του Π.Τ.Δ.Ε του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων και την κα Αλεξάνδρα Ζερβού, Καθηγήτρια του Π.Τ.Δ.Ε. του Πανεπιστημίου Κρήτης, για τις πολύτιμες υποδείξεις και παρατηρήσεις τους, οι οποίες ανέδειξαν νέες οπτικές και προσεγγίσεις στην εργασία μου.

Τους εκλεκτούς πανεπιστημιακούς δασκάλους, των οποίων η συμμετοχή στην Επταμελή Επιτροπή αποτελεί ιδιαίτερη τιμή για μένα, ενώ οι γνώμες τους για το έργο μου θα είναι πάντοτε πολύτιμες:

Την κα Μένη Κανατσούλη, Καθηγήτρια του Τ.Ε.Π.Α.Ε. του Α.Π.Θ., τον κ. Ανδρέα Καρακίτσιο, Καθηγητή του Τ.Ε.Π.Α.Ε. του Α.Π.Θ., την κα Σμαράγδα Παπαδοπούλου, Επίκουρη Καθηγήτρια του Π.Τ.Δ.Ε. του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων και την κα Βασιλική Πάτσιου, Καθηγήτρια του Π.Τ.Δ.Ε. του Πανεπιστημίου Αθηνών.

Θερμές ευχαριστίες επιθυμώ να εκφράσω επίσης και στο σύζυγο της συγγραφέως, τον εκπαιδευτικό κ. Μίμη Χατζηχάννα, όχι μονάχα για τις πολύτιμες πληροφορίες, τις πολύωρες συνεντεύξεις και το ανεκτίμητο υλικό που μου παραχώρησε, αλλά κυρίως για τη φιλόξενη υποδοχή και τη ζεστασιά με την οποία με υποδέχτηκε στο σπίτι, όπου η αείμνηστη σύζυγός του έζησε το μεγαλύτερο μέρος της ζωής της. Ανάλογες ευχαριστίες οφείλω και στον καλό φίλο και συνάδελφο κ. Σταύρο Γρόσδο.

Κλείνοντας, θέλω να εκφράσω την ευγνωμοσύνη μου στη σύζυγό μου Δήμητρα καθώς και τα παιδιά μας Νικολέτα και Ελισάβετ, γιατί αντιμετώπισαν με κατανόηση και ανέχτηκαν με υπομονή τις δυσκολίες που προέκυπταν, δημιουργώντας τις κατάλληλες οικογενειακές συνθήκες ώστε να αφιερωθώ απερίσπαστος στην εκπόνηση και ολοκλήρωση της διατριβής.

ΠΡΩΤΟ ΜΕΡΟΣ

*Να νοσταλγείς τον τόπο σου,
ζώντας στον τόπο σου,
τίποτε δεν είναι πιο πικρό.*

Γιώργος Σεφέρης, Μέρρες Γ΄.

Κεφάλαιο 1.

1.1 Γενική προβληματική – επιλογή του θέματος

Η πρωταρχική επιδίωξη της παρούσας διατριβής ήταν αρχικά προσανατολισμένη στη ζωή, το έργο και την προσωπικότητα της Φιλίσας Χατζηχάννα. Η συγγραφέας Φιλίσα Χατζηχάννα συνιστά μια εξαιρετική περίπτωση λογοτέχνης, δασκάλας και αγωνίστριας στην κυπριακή λογοτεχνία, στην εκπαιδευτική οικογένεια και την κυπριακή κοινωνία γενικότερα. Το εύρος της προσωπικότητάς της υπερβαίνει τα στενά όρια της Κύπρου. Από τη άλλη, η συγγραφική της δραστηριότητα προσδιορίζει και ορίζει τη φύση, την υφή και την ποιότητα της κυπριακής παιδικής λογοτεχνίας. Παρόλα αυτά, οι αναφορές για την ίδια και το έργο της στον ελλαδικό χώρο υπήρξαν μέχρι σήμερα μάλλον επιγραμματικές¹.

¹Ενδεικτικά αναφέρουμε τις πρώτες αναφορές για το πρόσωπό της: Α. Δελώνης, *Εισαγωγή στη μεταπολεμική ελληνική παιδική λογοτεχνία*, εκδ. Κέδρος, Αθήνα 1982, σ. 182, Β. Δ. Αναγνωστόπουλος, *Τάσεις και εξελίξεις της παιδικής λογοτεχνίας στη δεκαετία 1970-1980*, Οι εκδόσεις των φίλων, Αθήνα 1986, σ. 131, Χ. Σακελλαρίου, *Ιστορία της Παιδικής Λογοτεχνίας. Ελληνική και παγκόσμια*, εκδ. Δίπτυχο, Αθήνα 1982, σσ. 193, 212, 224, 317. Το 1989, στο αφιερωματικό τεύχος του περιοδικού *Επιθεώρηση Παιδικής Λογοτεχνίας* για την κυπριακή παιδική λογοτεχνία (τ. 4), θα συναντήσουμε ένα σύντομο κείμενο με εργοβιογραφικά στοιχεία της συγγραφέως (σ. 93), καθώς και αναφορές στο όνομά της (σσ. 24-26). Γενικά, το όνομα Φιλίσα Χατζηχάννα μνημονεύεται σε κάθε αφιερωματικό τεύχος περιοδικών για την κυπριακή παιδική λογοτεχνία (περ. *Διαβάζω*, τ. 123, περ. *Διαδρομές*, τ. 31 & τ. 47, περ. *Ερευνα*, τ. 27 κ.ά.). Πρόκειται κυρίως για Κύπριους συγγραφείς και μελετητές (Δώρος Θεοδούλου, Κώστας Κατσώνης, Κίκα Πουλχερίου, Μαρία Μιχαλίδου κ.ά. – εξαιρετική αποτελούν οι Β.Δ. Αναγνωστόπουλος, Χ. Σακελλαρίου και πιο πρόσφατα ο Κ. Μαλαφάντης), οι οποίοι ουσιαστικά ενημερώνουν το ελλαδικό κοινό για την ιστορία, τη θεματολογία και τις σύγχρονες εξελίξεις στον τομέα αυτό. Λίγο μετά το θάνατό της Φιλίσας Χατζηχάννα (1999), για πρώτη φορά στον ελλαδικό χώρο, ο Γ. Δ. Καψάλης προβαίνει σε ορισμένες αρχικές επισημάνσεις για το έργο της, σε ένα κείμενο που εμπεριέχει την εργογραφία της και αναδημοσιεύτηκε στο περ. *Διαδρομές* (Γ.Δ. Καψάλης, «Φιλίσα Χατζηχάννα: Μια σπουδαία συγγραφέας και μια σπουδαία δασκάλα της Κύπρου και της Ελλάδας», στο (ιδίου) *Μελέτες Παιδικής Λογοτεχνίας*, εκδ. Gutenberg, Αθήνα 2000, σσ. 243-263, περ. *Διαδρομές*, τ. 57, σσ. 65-69). Πιο πρόσφατα, το όνομά της συμπεριλήφθηκε και στο πολύτιμο *Λεξικό Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, εκδ. Πατάκης, Αθήνα 2008, λήμμα: Φιλίσα Χατζηχάννα, σσ. 2357-2358, με την επισήμανση πως «ανήκει στις πιο σημαντικές συγγραφείς της κυπριακής παιδικής λογοτεχνίας». Βιβλιοκριτικές αναφορές για διάφορα έργα της θα συναντήσουμε κατά καιρούς κυρίως στο περιοδικό *Διαδρομές: Γελαστό μουστάκι* (τ. 2, σ. 131), *Ο Τρελάρας* (τ. 3, σ. 206), *Μικρές ιστορίες της Κατερίνας* (τ. 7, σ. 206/6), *Ένα τραγούδι για κάθε μέρα* (τ. 14, σ. 117/5), *Το γαλάζιο βιολί* (τ. 19, σ. 204/12), *Ιστορίες του παππού χωρίς μουστάκι* (τ. 37, σ. 42/10), *Η Ντιντόν, ο Παβελάκης μου κι Εγώ* (τ. 42, σ. 127/15), *Η Ζαχαρούλα ψάχνει να βρει τον Καρυδάκη* (τ. 48, σ. 282/10). Επίσης στον ημερήσιο τύπο, κυρίως στην εφημερίδα *Μακεδονία: Η Ντιντόν, ο Παβελάκης μου κι Εγώ* (29-12-1987), *Ο μεγάλος μελάς* (13-12-1988), *Ένα τραγούδι για κάθε μέρα* (21-12-1988). Επίσης στην *Ελευθεροτυπία: Το γαλάζιο βιολί* (11-9-1990). Η ίδια η συγγραφέας εμφανίζεται στον ελλαδικό χώρο με τρία κείμενα: ένα για τη διδασκαλία της παιδικής λογοτεχνίας («Η διδασκαλία της παιδικής λογοτεχνίας στο κυπριακό δημοτικό σχολείο» στο Μ. Μερακλής (επιμ.), *Το παιδικό λογοτεχνικό βιβλίο: Έργο τέχνης; Μέσο αγωγής?; Εισηγήσεις στο Α' σεμινάριο του Κύκλου του Ελληνικού Παιδικού Βιβλίου*, εκδ. Πατάκης, Αθήνα 1987, σσ. 139-140), ένα δεύτερο για τη σχέση του παιδιού με το παραμύθι («Παιδί και παραμύθι», περ. *Διαδρομές*, τ. 9 (1988), σσ. 63-64) και τέλος, λίγο πριν από το θάνατό της, με μία μαρτυρία-κατάθεση για το πώς και γιατί γράφει για παιδιά («Γιατί γράφω για παιδιά» στο Μαρ.-Μάγδ. Τζαφεροπούλου (επιμ.), *Ο Κόσμος της Παιδικής Λογοτεχνίας, Η συγγραφή και η εικονογράφηση*, τόμ. Α', εκδ. Καστανιώτης, Αθήνα 2000, σσ. 25-34). Πρόσφατα (2006-7), χάρη και στη συγγραφή των νέων σχολικών εγχειριδίων, που εισήχθησαν στην ελληνική εκπαίδευση, η Φιλίσα Χατζηχάννα

Θα μπορούσε, λοιπόν, να υποστηρίξει κανείς ότι υπάρχουν σημαντικές, διαστάσεις γύρω από της ζωή και το έργο της Φιλίσας Χατζηχάννα, οι οποίες δεν έχουν μελετηθεί σε ικανοποιητικό βαθμό, αφού οι μέχρι τώρα αναφορές σ' αυτήν, ακόμη και στην Κύπρο, είτε ανάγονται στο πλαίσιο γενικότερων μελετημάτων γύρω από τα λογοτεχνικά δρώμενα είτε είναι επικεντρωμένες σε κάποιο συγκεκριμένο έργο, με τη μορφή συγκεκριμένης λογοτεχνικής κριτικής². Έτσι είναι φυσικό να παραμένουν κενά στην καταγραφή της ευρύτερης συγγραφικής παραγωγής της, στο σχολιασμό, τη διερεύνηση και την ερμηνευτική προσέγγιση των ιδεών, των θέσεων και της συνολικής της εικόνας ως ενός πνευματικού ανθρώπου και συγγραφέα, που έζησε και έδρασε για τρεις και πλέον δεκαετίες.

Κατά συνέπεια, οι ερευνητικές αναζητήσεις αφορούν κυρίως τρία επίπεδα:

α. Σύμφωνα με την πρωταρχική επιδίωξη, επιχειρήθηκε η ανάγνωση και η ανάλυση του συγγραφικού έργου της συγγραφέως με απώτερο στόχο την κριτική, το σχολιασμό, την ιδεολογική και θεματική κατάταξη των διαφόρων λογοτεχνικών ειδών, που απετέλεσαν το αντικείμενο της συγγραφικής της δραστηριότητας. Ειδικότερα, δόθηκε έμφαση στην ανάλυση και παρουσίαση του θεατρικού, του αφηγηματικού και του ποιητικού της έργου στο χώρο της παιδικής λογοτεχνίας. Οι αναγνώσεις πραγματοποιήθηκαν με συγκεκριμένα μεθοδολογικά κριτήρια, έχοντας

καταξιώνεται και γίνεται πλέον ευρύτερα γνωστή. Πιο συγκεκριμένα, στο *Ανθολόγιο Λογοτεχνικών Κειμένων Α' & Β' Δημοτικού* θα συναντήσουμε ένα απόσπασμα από το βιβλίο *Οι περιπέτειες του Καρδάκη και τη Ζαχαρούλας*, (σσ. 150-151), ενώ το πρώτο τεύχος του βιβλίου της *Γλώσσας Β' Δημοτικού*, περιέχει το ποίημα *Φθινόπωρο* (σ. 13). Τέλος, στο *Ανθολόγιο Λογοτεχνικών Κειμένων Γ' & Δ' Δημοτικού* το έργο *Η Ντιντόν, ο Παβελάκης μου κι Εγώ* είναι ένα από τα προτεινόμενα βιβλία (σ. 118).

²Από το σύνολο των αναφορών για τη συγγραφέα στην ιδιαίτερη πατρίδα της, σταχυολογούμε τις σημαντικότερες: ο Δώρος Θεοδούλου, ο οποίος επιμελήθηκε και τα σύντομα εργοβιογραφικά σημειώματα της Φιλίσας Χατζηχάννα στην *Ανθολογία Κυπριακής Λογοτεχνίας*, θα παρουσιάσει το βιβλίο της *Ο μεγάλος μπελάς* στο περιοδικό *Ανέμη* του Κ.Σ.Π.Ν.Β (τ. 2, 1990, σσ. 29-36). Ύστερα από το θάνατο της, στο αφιέρωμα του ίδιου περιοδικού για τη συγγραφέα (τ. 15, 2005), προβαίνει σε μία συνολική εκτίμηση του πεζογραφικού έργου της (σσ. 48-53), ενώ στο ίδιο τεύχος η Μαρία Μιχαηλίδου θα αναφερθεί στα θεατρικά της έργα (σσ. 54-58). Λίγα χρόνια πριν, πάντοτε στην *Ανέμη* (τ. 11-12, 2001, σσ. 13-19), ο Ανδρέας Βλάμης θα αναφερθεί εκτενώς στη δασκάλα Φιλίσα Χατζηχάννα, ενώ αρκετά πρωτότερα, ο Γ. Κιτρομηλίδης στο βιβλίο του *Μορφές της κυπριακής παιδικής λογοτεχνίας* (Λευκωσία 1990) θα της αφιερώσει ένα κεφάλαιο, το οποίο περιέχει μία συνέντευξη με τη συγγραφέα, καθώς και αποσπάσματα από ορισμένα έργα της (σσ. 113-129). Ο Κλείτος Ιωαννίδης στην *Ιστορία της νεότερης κυπριακής λογοτεχνίας* (Λευκωσία 1986), στο κεφάλαιο για την παιδική λογοτεχνία, αναφέρεται επίσης στη συγγραφέα (σσ. 437 και 440). Τέλος, αναφορά στη συγγραφέα (σ. 412) θα συναντήσουμε και στη *Βιβλιογραφία Κυπριακής λογοτεχνίας: από τον Λεόντιο Μαχαιρά έως τις μέρες μας των Φοίβου Σταυρίδη, Λευτέρη Παπαλεοντίου και Σάββα Παύλου*, Λευκωσία 2001. Πιο πρόσφατα, ο Κ. Κατσώνης αναφέρει εκτενέστατα τη συγγραφέα στη διδακτορική του διατριβή (Κ. Κατσώνης, *Το παιδαγωγικό στοιχείο στο σύγχρονο κυπριακό διήγημα για παιδιά και νέους* [διδακτορική διατριβή], Έκδοση Πολιτιστικών Υπηρεσιών ΥΠΠ, Λευκωσία 2008, σσ. 162-197).

πάντοτε υπόψη την ιδιαιτερότητα του συγγραφικού της έργου και αξιοποιώντας κυρίως τη θεωρία της αφήγησης. Τελικά, η θεωρία της αφήγησης αποδείχτηκε πολύτιμη και στο δραματικό, και στο ποιητικό, αλλά και στο αφηγηματικό γένος του έργου της, σε συνδυασμό, ωστόσο, με άλλα μεθοδολογικά και ερμηνευτικά εργαλεία, τα οποία κατά περίπτωση αποδεικνύονται εξίσου πολύτιμα και απαραίτητα, καθώς η ιδιοσυστασία του κάθε λογοτεχνικού γένους απαιτεί τη διαφοροποίησή του, ανάλογα με το είδος που μελετάται. Τους συνδυασμούς αυτούς τους παρουσιάζουμε, αναλυτικότερα, στο πεδίο εφαρμογής τους σε κάθε λογοτεχνικό γένος ξεχωριστά.

β. Παρά το γεγονός ότι σύμφωνα με τον Gerard Genette το αφηγηματικό κείμενο (*récit*) προηγείται της αφηγηματικής πράξης και του αφηγηματικού περιεχομένου, κάτι που σημαίνει ότι στο κέντρο της ανάγνωσης τίθεται πάντοτε το κείμενο και μόνο το κείμενο και όχι η περιρρέουσα ατμόσφαιρα με τα συμφραζόμενά της ή το βιογραφικό υπόστρωμα του συγγραφέα, εντούτοις η ιδιαιτερότητα της προσωπικότητας της Φιλίσας Χατζηχάννα (εκπαιδευτικός, λογοτέχνης, μέλος της κυπριακής μαρωνίτικης κοινότητας) και η ιδιομορφία της κυπριακής κοινωνίας (ζητήματα ταυτότητας εν μέσω κρίσιμων ιστορικών γεγονότων) κατέστησαν υποχρεωτική τη σύμπραξη και άλλων προσεγγίσεων που εδράζουν στις κοινωνιολογικές και ψυχολογικές αναγνώσεις της λογοτεχνίας. Επιπρόσθετα, θα πρέπει στις πραπαπάνω ιδιαιτερότητες να προστεθεί και η παράμετρος της ειδικής φύσης της παιδικής λογοτεχνίας.

Επομένως, ένα μεγάλο τμήμα της διατριβής, εκτός από την ανάλυση του έργου της Φιλίσας Χατζηχάννα αφιερώθηκε στην καταγραφή που εμφανίζει η φύση της κυπριακής παιδικής λογοτεχνίας. Η παιδική λογοτεχνία αποτελεί ένα αυτόνομο γένος, όχι πλέον μέσα στη λογοτεχνία αλλά τελείως ανεξάρτητο, με τα δικά του είδη. Προσδιορίζεται και χαρακτηρίζεται από ειδικές παραμέτρους πολλές από τις οποίες συμπίπτουν με εκείνες της λογοτεχνίας για ενήλικους. Κάποτε μάλιστα αυτή η σύγκλιση και η σύμπτωση αναπτύσσονται ερήμην των συγγραφέων, είτε απευθύνονται σε μικρές είτε σε μεγάλες ηλικίες. Εννοείται ότι η παιδική λογοτεχνία εκφράζει την κοινωνική πραγματικότητα, στην οποία αναπτύσσεται και, ταυτόχρονα, μέσα της διαβάζεται ο κόσμος, όπως και η ίδια μπορεί και διαβάζει τον κόσμο. Φυσιολογικά, το όλον της παιδικής λογοτεχνίας συνδέεται με την κοινωνία, την εποχή και τις σύγχρονες κοινωνικές αναφορές.

Η σχέση της παιδικής λογοτεχνίας με την πραγματικότητα αποτελεί απ' ό,τι φαίνεται ένα κομβικό σημείο στην κυπριακή παιδική λογοτεχνία. Είναι αδύνατο να

κατανοηθεί πλήρως το περιεχόμενό της, χωρίς τη σύνδεσή του με τα χαρακτηριστικά και τις ιδιαιτερότητες της κυπριακής κοινωνίας. Ζητήματα ταυτότητας, εθνότητας, προβλήματα τραυματικών εμπειριών, μνήμης και αφηγήσεων εγγράφονται στο σώμα της κυπριακής λογοτεχνίας και προβληματίζουν τον αναγνώστη. Επομένως, ειδικά για την κυπριακή παιδική λογοτεχνία, ο κοινωνικός περίγυρος και η περιρρέουσα ατμόσφαιρα αποβαίνουν καθοριστικοί παράγοντες που τη φωτίζουν, την ερμηνεύουν, την αναλύουν.

Είναι χρήσιμο, επίσης, να τονιστεί ότι αυτό που θα μπορούσαμε να αποκαλέσουμε κυπριακή λογοτεχνία δεν υφίσταται ή αποτελεί εντέλει το διακύβευμα που συχνά στοιχειώνει τη γραφή των ανθρώπων της. Η σχέση της με την ευρύτερη νεοελληνική λογοτεχνία άλλοτε χαρακτηρίζεται υποκείμενη, άλλοτε αυτόνομη και άλλοτε συγκρουσιακή. Παράλληλα, η αρχική σιωπή και η μετέπειτα δυσκολία ή και αμηχανία μελετητών και δημιουργών να οριοθετήσουν τη σχέση της ελληνοκυπριακής με την τουρκοκυπριακή λογοτεχνική παραγωγή δημιουργούν επιπρόσθετα προβλήματα αυτοπροσδιορισμού και χαρακτηρισμού της. Παρόλα αυτά φαίνεται ότι η παιδική λογοτεχνία που αναπτύσσεται στο νησί, χωρίς να χάνει την επαφή και τη συμπίεση με το ελλαδικό κέντρο, επιδιώκει και μάλλον καταφέρνει να αυτονομηθεί και να αυτοπροσδιοριστεί ως κυπριακή με τα δικά της χαρακτηριστικά, γεγονός που επηρεάζει τις προσεγγίσεις που υιοθετήσαμε.

Επομένως, ένα τμήμα της διατριβής που θα προσδιόριζε τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της κυπριακής κοινωνίας, τα κρίσιμα και προσδιοριστικά στοιχεία της αναδυόμενης ή υπολανθάνουσας ταυτότητας (κυπριακή, ελληνοκυπριακή, ελληνική) αποτελεί ουσιαστικά απαραίτητη προϋπόθεση για την τεκμηρίωση των θέσεων αλλά και για την ολοκλήρωσή της. Ειδικότερα, είναι χρήσιμο να αποτυπωθεί η πρόσληψη των κρίσιμων ιστορικών γεγονότων από την κυπριακή κοινωνία κατά τα τελευταία τριάντα χρόνια, αλλά και το πώς αυτή αποτυπώνεται υπό το πρίσμα της ισχυρής σχέσης πολιτικών, κοινωνικο-ιδεολογικών συμφραζομένων και λογοτεχνικών αναπαραστάσεων. Πρόκειται για μία σχέση η οποία επηρεάζει, εντέλει, καθοριστικά τις επιλογές των συγγραφέων.

γ. Ιδιαίτερη σημασία αποκτούν, επίσης, τα βιογραφικά στοιχεία της συγγραφέως. Η Φιλίσα Χατζηχάννα ανήκε σε μία κοινότητα του νησιού, τη μαρωνιτική, η οποία, συνδυάζει την αγάπη για την κυπριακή γη, την ιδιαίτερη εθνοτική ταυτότητα, τη βαθιά θρησκευτική πίστη, την εθελούσια συμμετοχή στην ευρύτερη ελληνική ταυτότητα του νησιού, την ανοχή στον άλλον και τον

κοσμοπολιτισμό της. Αυτή η κοινότητα συγκλονίζεται συθέμελα από τα τραγικά ιστορικά γεγονότα της Κύπρου, απωλαίνοντας ολοκληρωτικά τη γενέθλια γη της. Φαίνεται ότι και αυτά τα στοιχεία συντελούν στην ιδιαιτερότητα της πρόσληψης των γεγονότων από τη συγγραφέα και επηρεάζουν σημαντικά τον τρόπο θεώρησής τους. Αναλόγως σημαίνουσα θα μπορούσε να θεωρηθεί και η εκπαιδευτική της ιδιότητα, με την οποία υπηρέτησε πιστά τη νεολαία της Κύπρου για τριάντα περίπου χρόνια.

Απότοκος όλων αυτών των ζητημάτων, που ανακύπτουν μέσα από την παραπάνω στοχοθεσία, είναι και ορισμένες επιμέρους ερευνητικές αναζητήσεις, οι οποίες θα μας απασχολήσουν σε όλο το εύρος της διατριβής.

Η ανάγνωση και ερμηνεία των αναπαραστάσεων του τοπίου απασχολούσαν ανέκαθεν τη λογοτεχνική θεωρία³. Κατά τα τελευταία χρόνια, ολοένα και περισσότεροι μελετητές της Λογοτεχνίας για παιδιά στρέφουν την προσοχή τους σε αυτό το ερευνητικό πεδίο⁴. Όπως επισημαίνει και ο Watkins, η έρευνα γύρω από την

³Βλ. G. Bachelard, *Η ποιητική του χώρου*, μτφρ. Ελ. Βέλτσου-Ιω. Χατζηνικολή, εκδ. Χατζηνικολή, Αθήνα 1982. Ο Gaston Bachelard εφαρμόζοντας τη φαινομενολογική μέθοδο επιχειρεί να συνδυάσει την λογοτεχνική ανασύσταση των χώρων με την ποιητική φαντασία, θεωρώντας ότι η πλοκή των λέξεων, που δημιουργεί χώρους και τοπία, παραπέμπει στην επικράτεια της μνήμης και της φαντασίας, στους γνώριμους τόπους της ανάμνησης και του ονείρου, ενώ με παρόμοια μεθοδολογικά εργαλεία ο Pierre Sansot υπενθυμίζει την αποανθρωποποίηση του αστικού χώρου (P. Sansot, *Poétique de la ville*, Petit Bibliothèque Payot, Paris 2004). Ο Leonard Lutwack αναπτύσσοντας τη «Ρητορική του χώρου» επισημαίνει ότι η αναγνώριση πως ο χώρος αποτελεί ένα δομικό στοιχείο της λογοτεχνίας προκύπτει από τη κοινή διαπίστωση ότι ο κόσμος ως τόπος ή ως συνολικό περιβάλλον αλλάζει ριζικά και καθίσταται ανοίκειος για τον άνθρωπο του 20ού αιώνα (L. Lutwack, *The Role of Place in Literature*, Syracuse University Press, New York 1984, p. 2). Ίσως γι' αυτό και ο Foucault θεωρεί, πως, εάν ο 19ος αιώνας υπήρξε η εποχή της ιστορίας, τότε ο 20ός είναι η εποχή του χώρου (M. Foucault, «Χώρος, γνώση και εξουσία», στο *Εξουσία, γνώση και ηθική*, μτφρ. Γ. Σαρίκας, εκδ. Ύψιλον, Αθήνα 1997, σσ. 51-70). Ο Roland Barthes με αφετηρία το Τόκιο και την Ιαπωνία επιχειρεί μία στρουκτουραλιστική προσέγγιση του αστικού χώρου (Barthes, Roland, «Centre-ville, centre vide/Κέντρο πόλη, κέντρο κενό» στο (ιδίου), *Η επικράτεια των σημείων*, μτφρ. Κ. Παπαϊακώβου, εκδ. Ράππα, Αθήνα 1984, σσ. 43-46). Στον ελληνικό χώρο η Λίζυ Τσιριμώκου, ανθολογώντας κείμενα πεζογράφων του 19ου αιώνα καταλήγει στο συμπέρασμα ότι η έννοια της λογοτεχνίας της πόλης αποτελεί ένα ιδιαίτερο μεθοδολογικό εργαλείο προκειμένου να διερευνήσουμε τον τρόπο με τον οποίο α. μία υπαρκτή και συγκεκριμένη πόλη αποτυπώνεται και διαθλάται στη λογοτεχνία και β. να καθορίσουμε «ποια είναι η σχέση αυτής της δεύτερης, πλασματικής, πόλης, με την πρώτη» (Λ. Τσιριμώκου, *Λογοτεχνία της πόλης*, εκδ. Λωτός, Αθήνα 1988, σ. 10). Με τη μελέτη των όψεων με τις οποίες εμφανίζονται τα δύο μεγάλα αστικά κέντρα της Ελλάδας στη λογοτεχνία ασχολούνται ειδικά οι Αλ. Σπυροπούλου, «Παλίμνηστη πόλη: Όψεις της Αθήνας στη λογοτεχνία του 19ου και 20ου αιώνα», στο Στ. Σταυρίδης (επιμ.), *Μνήμη και εμπειρία του χώρου*, εκδ. Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2006, σσ. 69-86 και Βεν. Αποστολίδου, «Ο ρόλος της πεζογραφίας στη μυθοποίηση της πόλης. Το παράδειγμα της Θεσσαλονίκης», περ. *Εντευκτήριο*, τ. 45, (1998/9), σσ. 29-40. Ενδεικτικό του ενδιαφέροντος που προκαλεί τα τελευταία χρόνια η αναπαράσταση του αστικού τοπίου στη λογοτεχνία είναι και η σειρά βιβλίων των εκδόσεων *Μεταίχμιο* με τίτλο: *Μια πόλη στη λογοτεχνία*.

⁴Βλ. D. Cosgrove & S. Daniels (ed.), *The Iconography of Landscape: Essays on the symbolic Representation, Design, and Use of Past Environments*, Cambridge University Press, Cambridge 1988, T. Watkins, "Homelands: Landscape and Identity in Children's Literature" in W. Parsons & R. Goodwin (ed.), *Landscape and Identity: Perspectives from Australia*, Auslib Press, Adelaide 1994, P. Hunt, "Landscapes and Journeys, Metaphors and Maps: the Distinctive Features of English Fantasy", *Children's Literature Association Quarterly*, 12 (1987), pp. 11-14.

αναπαράσταση των τοπίων «έχει σαφώς ενδιαφέρον για τις Σπουδές της Λογοτεχνίας για παιδιά», άλλοτε διότι επιχειρείται κατ' αυτόν τον τρόπο η αποκωδικοποίηση των συμβολικών όψεων του τοπίου και άλλοτε γιατί με την ανάγνωση του τοπίου αναδεικνύονται ποικίλα ζητήματα ταυτότητας, όπως, για παράδειγμα, ζητήματα φύλου, φυλής και εθνικότητας⁵. Στην παρούσα διατριβή, συχνά θα επικεντρώσουμε την προσοχή μας στον τρόπο με τον οποίο το τοπίο και ο χώρος αποτυπώνονται ως συμβολικό και πραγματικό υλικό στα κείμενα αλλά και συμφύρονται με την προσπάθεια ανασύστασής τους ως περιεχόμενο μνήμης και βιωμάτων σε ατομικό και συλλογικό επίπεδο, ιδίως στην πρώτη περίοδο των έργων της Φιλίσας Χατζηχάννα. Ούτως ή άλλως είναι χρήσιμο να μελετήσουμε τον τρόπο με τον οποίο η Χατζηχάννα αρχικά διαχειρίζεται το «τραύμα του 1974», αλλά και κατά πόσο στη συνέχεια το ξεπερνά δημιουργικά, εκτείνοντας το συγγραφικό της πεδίο πέραν της ιδιαίτερης πατρίδας της. Στη συνέχεια θα μελετήσουμε τον τρόπο με τον οποίο συγκροτείται το ρεαλιστικό ή φανταστικό απροσδιόριστο τοπίο, που συναντούμε μετέπειτα σε σύντομα και εκτεταμένα αφηγήματά της. Οι σχέσεις που αναπτύσσονται ανάμεσα στη μνήμη, την πραγματικότητα και τη φαντασία, καθόλη τη διάρκεια της συγγραφικής της πορείας, αποτελούν μία σημαντική παράμετρο που διαπερνά τα κείμενα και θα επανέρχεται συχνά ως αντικείμενο μελέτης τους.

Εξίσου ενδιαφέρον αποκτούν και οι αφηγηματικές τεχνικές, το ύφος και οι τεχνοτροπίες που σταδιακά υιοθετεί και εξελίσσει η συγγραφέας και οι οποίες συνδέονται άμεσα με την αντίληψη που η ίδια αναπτύσσει τόσο για την αποτύπωση της παιδικής ματιάς στα έργα της όσο και για την επιτυχημένη επικοινωνία με το ιδιαίτερο κοινό της. Η παιδικότητα, η οποία, ως διακύβευμα επιδιώκει την άμβλυνση της εγγενούς, προγραμματικής «ρητορικής της πειθούς» που εμπεριέχεται στην παιδική λογοτεχνία, αναδεικνύεται παράλληλα ως ένα ζήτημα αποτελεσματικότερης ή λιγότερο αποτελεσματικής χρήσης των λογοτεχνικών μέσων, των υφολογικών τεχνικών, της μυθοπλαστικής επινοητικότητας, κ.λπ., ώστε η συναισθηματική διέγερση του μικρού αναγνώστη να επέλθει αβίαστα, δημιουργώντας εκείνες τις προϋποθέσεις που επιτρέπουν μία σταθερή και μόνιμη επικοινωνία συγγραφέα και αναγνώστη.

⁵T. Watkins, «Χώρος, ιστορία και κουλτούρα. Το περιβάλλον της Λογοτεχνίας για παιδιά» στο P. Hunt (επιμ.), *Κατανοώντας τη Λογοτεχνία για παιδιά*, μτφρ. Χρ. Μητσοπούλου, εκδ. Μεταίχμιο, Αθήνα 2009, σσ. 124-125.

Φαίνεται ότι τα χαρακτηριστικά αυτού του αναγνώστη απασχολούν ιδιαίτερα τη Φιλίσα Χατζηχάνα. Ο ορίζοντας προσδοκιών του παιδιού είναι διαφορετικός απ' αυτόν του ενήλικα, αφού συνίσταται σχεδόν αποκλειστικά από παραμέτρους που έχουν να κάνουν με την παιδική ψυχολογία, ενώ ο ορίζοντας προσδοκιών του ενήλικα επηρεάζεται επί πλέον από μια ιστορική διάσταση, τόσο υποκειμενική όσο και δυποκειμενική, τόσο από τις προσωπικές του εμπειρίες στη μέχρι τότε ζωή του όσο και από τις ηθικές και αισθητικές αξίες και νόρμες που διαμορφώθηκαν ιστορικά ή βρίσκονται σε διαδικασία διαμόρφωσης στην εποχή του. Αξίζει λοιπόν να ερευνησει κανείς στα πλαίσια αυτής της προβληματικής τους τρόπους με τους οποίους η συγγραφέας αντιλαμβάνεται, κατανοεί και επιδιώκει το ξεπέραςμα της αντινομίας ανάμεσα στον ενήλικο συγγραφέα και τον ανήλικο αναγνώστη, ενεργοποιώντας πνευματικές συγγένειες, διακειμενικές και μεταπλαστικές ικανότητες, το χιούμορ κ.λπ., άλλοτε συγκλίνοντας, άλλοτε αποκλίνοντας και συχνά ανατρέποντας τις προσδοκίες των αναγνωστών από το κείμενο που προσκομίζει.

Γενικά, η ανάλυση, η διερεύνηση και η προωθητική σύνδεση των παραπάνω υποθέσεων εργασίας με τις προβληματικές του θέματος, η επαλήθευση των τελικών πορισμάτων, η συσχέτισή τους με την πραγματικότητα, η δημιουργία νέων θεμάτων αλλά και η ανάδειξη της προϋπάρχουσας βιβλιογραφίας ελπίζουμε ότι παρέχουν στην παρούσα διατριβή ένα γερά θεμελιωμένο υπόδειγμα συγγραφής.

1.2 Το διάγραμμα της διατριβής

Η διατριβή χωρίζεται ουσιαστικά σε δύο μέρη. Το πρώτο μέρος εισάγει τον αναγνώστη σε ερωτήματα και προβληματισμούς και ακολούθως πραγματεύεται ζητήματα πρόσληψης της συγγραφής, επιχειρώντας την ανασύσταση του ιστορικού και λογοτεχνικού τοπίου μέσα στο οποίο έζησε και έδρασε. Πιο συγκεκριμένα, εκτός από το συγκεκριμένο πρώτο, εισαγωγικό κεφάλαιο, η διατριβή ακολουθεί την εξής διάρθρωση:

Στο δεύτερο κεφάλαιο περιγράφεται το ιστορικό πλαίσιο (τα πολιτικά γεγονότα, η εικόνα της κοινωνίας και το πνευματικό κλίμα) μέσα στο οποίο αναπτύχθηκε η λογοτεχνική δραστηριότητα της συγγραφής. Η περίοδος αυτή είναι πολιτικά ταραγμένη με μεγάλες κοινωνικές και οικονομικές αλλαγές. Η αναλυτική περιγραφή έχει στόχο την ενημέρωση του αναγνώστη γι' αυτές τις συνθήκες, ώστε να καταστεί κατανοητή η εξέλιξή της, οι ιδεολογικές αφετηρίες της και οι αναγνωστικές της αναφορές. Ακολουθεί μια σύντομη παρουσίαση της κυπριακής λογοτεχνίας αλλά και

μία εκτενέστερη παρουσίαση της κυπριακής παιδικής λογοτεχνίας, όπου παράλληλα με το έργο των λογοτεχνών, δίνεται έμφαση στην πρόσληψη, ώστε να καθίσταται κατανοητό μέσα σε πιο πνευματικό πλαίσιο συντελέστηκε η συγγραφική παραγωγή.

Το τρίτο κεφάλαιο πραγματεύεται, επίσης, ζητήματα πρόσληψης. Σε αυτό, εξετάζουμε το στενό οικογενειακό περίγυρο της Χατζηχάνα και επικεντρωνόμαστε στη μελέτη και τα χαρακτηριστικά της μαρωνίτικης κοινότητας από την οποία προέρχεται η συγγραφέας. Παράλληλα, αναφερόμαστε στην επαγγελματική της πορεία ως εκπαιδευτικού, αναδεικνύοντας εκείνα τα στοιχεία τα οποία καθορίζουν την παιδαγωγική της συμπεριφορά και συχνά αποτυπώνονται στο έργο της. Επιχειρώντας να προσεγγίσουμε την προσωπικότητά της σε σχέση με το έργο της και να ανασυνθέσουμε τα στοιχεία που φωτίζουν τη βιογραφία της, την εκπαιδευτική της προσφορά, τη λογοτεχνική της πορεία και τη γενικότερη πνευματική της δραστηριότητα, ανιχνεύουμε τις ιδεολογικές της προτεραιότητες και τις θέσεις της και διερευνούμε τη σταθερότητα ή την εξέλιξη που παρουσίασαν στο πέρασμα του χρόνου.

Στη δεύτερο μέρος της διατριβής ακολουθεί η μελέτη των κειμένων. Επιλέξαμε την ταξινόμησή τους ανά γένος, αφιερώνοντας ένα κεφάλαιο για τα θεατρικά έργα, τα πεζογραφήματα και τα ποιήματα αντίστοιχα, ενώ υιοθετήσαμε ένα είδος επαγωγικής μεθόδου, λόγω της ποικιλίας και της πληθώρας του υλικού. Έτσι, σε κάθε κεφάλαιο, αφού προηγηθεί μία εισαγωγική ενότητα, που αναφέρεται τόσο στα χαρακτηριστικά του γένους που μελετούμε, όσο και στα μεθοδολογικά εργαλεία και τους συνδυασμούς που ακολουθούνται, ακολουθεί η λεπτομερειακή και συστηματική ανάλυση κάθε έργου, για να καταλήξουμε στα συμπεράσματα, όπου συσχετίζουμε τα δεδομένα της αναλυτικής έρευνας, τα ταξινομούμε για να καταλήξουμε στην αναγωγή και τη σύνθεση. Το σχήμα αυτό εφαρμόζεται ουσιαστικά και στο εσωτερικό της ανάλυσης κάθε έργου.

Πιο συγκεκριμένα, το τέταρτο κεφάλαιο επικεντρώνεται στο θεατρικό έργο της συγγραφέως. Αρχικά, ασχολούμαστε με ζητήματα που σχετίζονται με την ιδιαιτερότητα του θεατρικού κειμένου γενικότερα και τα χαρακτηριστικά του θεατρικού κειμένου για παιδιά ειδικότερα. Όπως γίνεται κατανοητό, η μελέτη αποσκοπεί πρώτιστα στην παρουσίαση των κειμένων και δευτερευόντως στη σκηνική τους αξιοποίηση. Άλλωστε, ενώ είναι βέβαιο πως οι δυνατότητες του δραματικού κειμένου ολοκληρώνονται μόνο όταν αυτό παρουσιαστεί επί σκηνής, η μελέτη του ως αυτόνομου λογοτεχνικού έργου είναι απολύτως νόμιμη. Εντούτοις, σύμφωνα με την

έρευνα που πραγματοποιήθηκε, σε πολλά από τα θεατρικά έργα παρατίθενται και στοιχεία παραστασιογραφίας, όπου αυτό ήταν δυνατόν. Σε αυτό το κεφάλαιο εμπεριέχονται, επίσης, μία συγχρονική και μία διαχρονική έρευνα αναφορικά με τις θεατρικές παραστάσεις σε Ελλάδα και Κύπρο. Στην πρώτη έρευνα, καταγράφονται ανά είδος οι θεατρικές παραστάσεις για παιδιά που ανεβάστηκαν σε Αθήνα και Θεσσαλονίκη, κατά την θεατρική περίοδο 2008-2009, αναζητώντας το πιθανό έλλειμμα πρωτότυπων θεατρικών έργων στον ελλαδικό χώρο. Στη δεύτερη έρευνα επιλέγουμε ως πεδίο μελέτης τις παραστάσεις του Θεατρικού Οργανισμού Κύπρου (Θ.Ο.Κ.) από την ίδρυση της Παιδικής Σκηνης του έως τις μέρες μας, αναζητώντας αφενός την καταγωγή των θεατρικών συγγραφέων και αφετέρου την ενδεχόμενη συμβολή της Χατζηχάνα στα θεατρικά πράγματα του τόπου της.

Το επόμενο κεφάλαιο ασχολείται γενικότερα με το πεζογραφικό έργο της Φιλίσας Χατζηχάνα. Όπως συμβαίνει και στα θεατρικά έργα, αρχικά αποσαφηνίζονται τα μεθοδολογικά εργαλεία και οι μεθοδολογικοί συνδυασμοί που υπηρετούν την ανάλυση των κειμένων. Εδώ οφείλουμε να διευκρινήσουμε ότι για λόγους θεωρητικούς και τεχνικούς, που ως ένα βαθμό επιβάλλονται από το ίδιο το αντικείμενο (το πεζογραφικό γένος γενικότερα), η αφηγηματολογία αναδεικνύεται ως το κύριο εργαλείο μελέτης των κειμένων, σε συνάρτηση πάντοτε με την ιστορικο-φιλολογική προσέγγιση, που αναδεικνύει τις θεματικές και γλωσσικές προτιμήσεις καθώς και τους έλλογους στόχους της συγγραφής. Πρώτα εξετάζονται τα μυθιστορήματα, έπονται τα διηγήματα και στη συνέχεια ακολουθούν οι μικρές ιστορίες. Σε κάθε υποενότητα προηγούνται πληροφορίες και θεωρητικά ζητήματα αναφορικά με το είδος που μελετάται και στη συνέχεια ακολουθεί η μελέτη κάθε έργου ξεχωριστά. Εννοείται πως οι όροι μυθιστόρημα, διήγημα και μικρές ιστορίες είναι «δάνεια» από τη μελέτη της λογοτεχνίας για ενηλίκους και κατά συνέπεια μοιάζουν ενίοτε αδύναμοι να περιγράψουν το δυναμικό φαινόμενο της σύγχρονης παιδικής λογοτεχνίας, η οποία συχνά αντιστέκεται σε τέτοιου είδους κατατάξεις, αφού εμφανίζεται ως ένα παιχνίδι συγκλίσεων και αποκλίσεων ανάμεσα σε κείμενα και είδη. Άλλωστε, αυτή, ακριβώς, η ευελιξία των κειμένων αναδεικνύεται συν τω χρόνω σε ένα από τα κυριότερα χαρακτηριστικά της συγγραφής Φιλίσας Χατζηχάνα.

Ακολουθεί η μελέτη του ποιητικού γένους. Και εδώ προτάσσονται μία σειρά από θέσεις και τοποθετήσεις για τη μορφή και το περιεχόμενο της ποίησης για παιδιά, ενώ ακολουθεί η μεθοδολογία ανάλυσης του ποιητικού έργου της Χατζηχάνα. Στη

συνέχεια ανιχνεύονται τα στοιχεία ποίησης που συναντούμε στο σύνολο του έργου της και ακολουθεί η μελέτη και ανάλυση των δύο ποιητικών της συλλογών.

Στο τελευταίο κεφάλαιο επιχειρούμε να συνθέσουμε τα δεδομένα των αναλύσεων κάθε κεφαλαίου, ώστε να καταλήξουμε στα τελικά συμπεράσματα, που προκύπτουν από τη σύνθεση των επιμέρους συμπερασμάτων σε σχέση με τις αρχικές υποθέσεις εργασίας. Ουσιαστικά, προβαίνουμε σε μία συνολική εκτίμηση του έργου της και καταλήγουμε σε ορισμένες επισημάνσεις για τη θέση που αυτό καταλαμβάνει στο σύνολο της κυπριακής και ελληνικής παιδικής λογοτεχνίας.

Τέλος, τα παραρτήματα περιέχουν: α. Πίνακες και γραφικές απεικονίσεις των δύο ερευνών αναφορικά με το παιδικό θέατρο σε Ελλάδα και Κύπρο β. Μία απομαγνητοφωνημένη, ημιδομημένη⁶ συνέντευξη του Μίμη Χατζηχάννα, συζύγου της συγγραφέως γ. Απομαγνητοφωνημένα αποσπάσματα από συνεντεύξεις της Φιλίσας Χατζηχάννα, που έδωσε κατά καρούς στο Ραδιοφωνικό Ίδρυμα Κύπρου (Ρ.Ι.Κ.) δ. Έναν πίνακα-χρονολόγιο για τα έργα και το βίο της συγγραφέως σε σχέση με τα ευρύτερα πολιτικά και πολιτιστικά γεγονότα σε Κύπρο και Ελλάδα και ε. Χειρόγραφα, φωτογραφίες και βραβεία της συγγραφέως στ. χειρόγραφα, φωτογραφίες, αναφορές στον τύπο και βραβεία της συγγραφέως.

⁶ Επιλέχθηκε η ημιδομημένη συνέντευξη (semi-structured interview) διότι, αν και χαρακτηρίζεται από ένα σύνολο προκαθορισμένων ερωτήσεων, παρουσιάζει πολύ περισσότερη ευελιξία ως προς τη σειρά των ερωτήσεων, ως προς την τροποποίηση του περιεχομένου των ερωτήσεων ανάλογα με τον ερωτώμενο και ως προς την προσθαφαίρεση ερωτήσεων και θεμάτων για συζήτηση (Θ. Ιωσηφίδης, *Ποιοτικές μέθοδοι έρευνας στις κοινωνικές επιστήμες*, εκδ. Κριτική, Αθήνα 2008, σ. 112).

2. Ο ιστορικός και λογοτεχνικός περίγυρος

2.1 Ο ιστορικός περίγυρος

2.1.1 Σύντομο ιστορικό και τοπογραφικό περίγραμμα της Κύπρου έως την ανεξαρτησία της

Η Κύπρος είναι το τρίτο σε έκταση νησί της Μεσογείου με έκταση 9.251 τ. χλμ. Βρίσκεται στη Β.Α. άκρη της Ανατολικής Μεσογείου. Απέχει 800 χιλιόμετρα από τις ακτές της ηπειρωτικής Ελλάδας, 380 χιλιόμετρα από τη Ρόδο, ενώ οι βόρειες ακτές της απέχουν μόλις 75 χιλιόμετρα από τα τουρκικά παράλια⁷. Ο πληθυσμός του νησιού το 2001, σύμφωνα με τα στοιχεία της κυπριακής στατιστικής υπηρεσίας, ανερχόταν στους 751.000 κατοίκους. Στο πέρασμα των αιώνων, η γεωγραφική θέση της Κύπρου, αποτέλεσε και εξακολουθεί να αποτελεί «ένα συνεχές πεδίο συγκρούσεων και δυναμικών ανταγωνισμών»⁸, το οποίο άλλοτε τη βοήθησε κι άλλοτε την έβλαψε. Τη βοήθησε, γιατί την έφερε σε άμεση επαφή με τα πρώτα μεγάλα κέντρα του πολιτισμού, την Αίγυπτο, τις χώρες της Μέσης Ανατολής, τη Μεσοποταμία. Την έβλαψε, γιατί έγινε αιτία να κατακτηθεί το νησί απ' όλους όσους απέκτησαν πλούτο και δύναμη στην περιοχή.

Η Κύπρος πήρε τον εθνικό και πολιτιστικό της χαρακτήρα από τους Έλληνες της μυκηναϊκής εποχής, που ήρθαν κι εγκαταστάθηκαν σ' αυτήν κατά τους τελευταίους αιώνες της εποχής του χαλκού (γύρω στο 1200-1050 π.Χ.)⁹. Οι Κύπριοι από τότε μίλησαν Ελληνικά και δέχτηκαν τον τρόπο ζωής τους και στον πολιτισμό τους ελληνικά χαρακτηριστικά, χωρίς ποτέ να σταματήσουν τις επαφές τους με τις γειτονικές χώρες της Ανατολής¹⁰. Αυτόν τον εθνικό και πολιτιστικό χαρακτήρα μαζί με την ελληνική διάλεκτο διατήρησαν οι Κύπριοι από τα αρχαία χρόνια έως σήμερα. Η Κύπρος γνώρισε στο διάβα των αιώνων πολλούς κατακτητές: Ασσύριους, Πέρσες, Ρωμαίους, Άραβες, Φράγκους, Βενετούς και Οθωμανούς. Οι επιδράσεις των κατακτητών δεν μπόρεσαν να τους αποξενώσουν από την παράδοσή τους ούτε ν' αλλοιώσουν τα βασικά στοιχεία του πολιτισμού τους. Η πρώτη σημαντική επέμβαση,

⁷Α. Κούλλη (επιμ.), *Κύπρος*, εκδ. Γραφείο Τύπου και Πληροφοριών Κυπριακής Δημοκρατίας, Λευκωσία 2000, σ. 50.

⁸Γ. Κρανιδιώτης, *Το κυπριακό πρόβλημα 1960-1974*, εκδ. Θεμέλιο, Αθήνα 1984, σ. 23.

⁹Botsford & Robinson, *Αρχαία Ελληνική Ιστορία*, εκδ. ΜΙΕΤ, Αθήνα 1996, σ. 33.

¹⁰Β. Καραγιώργης, «Η Κύπρος στην αρχαιότητα», στο Γ. Τενεκίδης, Γ. Κρανιδιώτης (επιμ.) *Κύπρος, Ιστορία, προβλήματα και αγώνες του λαού της*, εκδ. Βιβλιοπωλείον της Εστίας, Αθήνα 1981, σ. 21. Επίσης, για την ελληνική παρουσία στην Κύπρο στο *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*, τόμ. Α, *Προϊστορία και Πρωτοϊστορία*, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1970, σσ. 350-352. Πιο αναλυτικά, στο Β. Καραγιώργης, *Αρχαία Κύπρος: Από τη νεολιθική εποχή ως το τέλος της ρωμαϊκής*, εκδ. ΜΙΕΤ, Αθήνα 1978.

ωστόσο, στην πληθυσμιακή σύνθεση του νησιού επήλθε μετά την άλωση της Αμμοχώστου στα 1571 και τη μετέπειτα εγκατάσταση τουρκικών πληθυσμών στην Κύπρο¹¹. Έτσι, από την εποχή εκείνη χρονολογείται η ύπαρξη της τουρκοκυπριακής κοινότητας, η οποία, κατά την εποχή της ανεξαρτησίας του νησιού το 1960, αποτελούσε το 18 % του κυπριακού πληθυσμού¹².

Η Κύπρος συμμετείχε και αυτή ενεργά στην εξέγερση του Έθνους το 1821, αλλά η εξέγερσή της πνίγηκε στο αίμα από το Σουλτάνο. Ένα από τα πρώτα θύματα των διωγμών ήταν ο Αρχιεπίσκοπος Κυπριανός, που τιμάται από τον κυπριακό λαό σαν εθνομάρτυρας¹³. Στα χρόνια που ακολούθησαν, η θέση των Ελλήνων της Κύπρου δεν διαφοροποιήθηκε ουσιαστικά, εκτός από κάποιες παραχωρήσεις του Σουλτάνου σε ζητήματα αυτοδιοίκησης. Βέβαια, η οθωμανική πρακτική της οργάνωσης των μη μουσουλμανικών λαών σε θρησκευτικές κοινότητες¹⁴ μετέτρεψε την Εκκλησία της Κύπρου σε σύμβολο εθνικής ταυτότητας των Ελληνοκυπρίων, γεγονός που θα διδραματίσει καθοριστικό ρόλο και στις μετέπειτα εξελίξεις, κατά τη διάρκεια του 20ού αιώνα.

Το 1878, στο συνέδριο του Βερολίνου, ύστερα από παρασκηνακές διαπραγματεύσεις και πιέσεις των Άγγλων, η Οθωμανική Αυτοκρατορία παραχώρησε την Κύπρο στο Ηνωμένο Βασίλειο¹⁵. Οι Τούρκοι αποχώρησαν ειρηνικά και τη διακυβέρνηση της Κύπρου ανέλαβαν οι Άγγλοι.

Οι Κύπριοι υποδέχτηκαν με χαρά τους Άγγλους, γιατί πίστευαν ότι η Αγγλία, ως χριστιανική και δημοκρατική χώρα, θα τους κυβερνούσε καλύτερα. Πίστευαν ακόμη ότι τελικά η Αγγλία θα παραχωρούσε την Κύπρο στην Ελλάδα, σύμφωνα με την επιθυμία των Κυπρίων, όπως είχε συμβεί πρωτότερα και με τα Επτάνησα¹⁶. Οι ελπίδες αυτές αποδείχτηκαν, όμως, μάταιες.

Αξίζει να σημειωθεί ότι ο πληθυσμός της Κύπρου στο πρώτο μισό του 20ού αιώνα αποτελείτο κυρίως από αγρότες και κτηνοτρόφους. Αυτοί ζούσαν απομονωμένοι, διασκορπισμένοι στην ύπαιθρο, έρμια στις θεομηνίες, στην

¹¹ Ιστορία του Ελληνικού Έθνους, τόμ. Ι', *Ο Ελληνισμός υπό ξένη κυριαρχία*, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1970, σσ. 308-310 & 312-313.

¹² *Census of Population and agriculture 1960*, Government Printing Office, Nicosia 1962.

¹³ Ν. Ανδριώτης, «Η Επανάσταση στην Κρήτη και στην Κύπρο», στο *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού*, τόμ. 3, εκδ. Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2003, σσ. 123-124. Επίσης στο Ιστορία του Ελληνικού Έθνους, τόμ. ΙΒ', *Η Ελληνική Επανάσταση*, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1975, σσ. 202-203.

¹⁴ Ν. Σβορώνος, *Επισκόπηση της Νεοελληνικής Ιστορίας*, εκδ. Θεμέλιο, Αθήναι 1976, σ. 41.

¹⁵ Ιστορία του Ελληνικού Έθνους, τόμ. ΙΔ', *Νεότερος Ελληνισμός από 1881 έως 1913*, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1977, σσ. 387-395.

¹⁶ D. Dakin, *Η Ενοποίηση της Ελλάδας*, εκδ. ΜΙΕΤ, Αθήνα 1982, σσ. 206-207.

ανομβρία, στις αρρώστιες, στη βαριά φορολογία των αποικιοκρατών και την τοκογλυφία των μεγαλοκτηματιών και των μεγαλεμπόρων. Οι κοινωνικές δομές ήταν σχεδόν φεουδαρχικές, με μεγάλες εκτάσεις γης να ανήκουν σε ολίγους (τσιφλίκια). Ο αναλφαβητισμός κυμαινόταν σε υψηλά επίπεδα¹⁷.

Η πρώτη εξέγερση των Κυπρίων εναντίον της Αγγλίας έγινε το 1931. Βασικές αιτίες ήταν η φτώχεια και η δυστυχία των Κυπρίων εξαιτίας της οικονομικής κρίσης και της βαριάς φορολογίας, μαζί με την απογοήτευση και την αγανάκτηση που προκαλούσε στο λαό η αρνητική στάση της Αγγλίας στις συνταγματικές και εθνικές διεκδικήσεις τους¹⁸. Οι Άγγλοι κατέπνιξαν την επανάσταση και επέβαλαν στον κυπριακό λαό βαριά καταπιεστικά μέτρα. Παρόλα αυτά, κατά τη διάρκεια του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου, πολλοί Κύπριοι κατατάχτηκαν ως εθελοντές και πολέμησαν μέσα από τις τάξεις του βρετανικού στρατού¹⁹.

Το 1950, η Εκκλησία διοργάνωσε δημοψήφισμα, όπου η συντριπτική πλειοψηφία του κυπριακού λαού (το 96% περίπου) ψήφισε υπέρ της Ένωσης. Οι Βρετανοί, όμως, αρνήθηκαν την εγκυρότητα του δημοψηφίσματος²⁰. Κατά τη διάρκεια του ίδιου έτους, Αρχιεπίσκοπος Κύπρου εκλέχτηκε ο Μακάριος ο Γ΄, που επρόκειτο να αναδειχθεί ως η κυριότερη πολιτική προσωπικότητα στο νησί για τα επόμενα τριάντα περίπου χρόνια.

Το 1955, οι Κύπριοι, πιστεύοντας ότι δεν υπάρχει άλλος τρόπος για να αποκτήσουν την εθνική τους ελευθερία, αποφάσισαν να εγκαταλείψουν τις ειρηνικές μεθόδους για την επίλυση του προβλήματος και να ξεκινήσουν ένοπλο αγώνα εναντίον της Βρετανικής κατοχής, ακολουθώντας το παράδειγμα άλλων αντιαποικιακών δυνάμεων της εποχής σε ολόκληρο τον κόσμο. Πολιτικός ηγέτης της Ε.Ο.Κ.Α. (Εθνική Οργάνωσις Κυπρίων Αγωνιστών) ήταν ο Μακάριος και στρατιωτικός αρχηγός ο Γεώργιος Γρίβας²¹. Κατά τη διάρκεια των συγκρούσεων, για πρώτη φορά, το αποικιακό καθεστώς χρησιμοποίησε του Τουρκοκυπρίους εναντίον

¹⁷ Ν. Ελέγκω-Ράγκου, *Όψεις κοινωνικής μεταβολής, Γεωγραφική και επαγγελματική κινητικότητα στη σύγχρονη κυπριακή κοινωνία*, εκδ. Κέντρο Κοινωνικών Ερευνών, Λευκωσία 1983, σ. 14.

¹⁸ Γ. Κρανιδιώτης, *ό.π.*, σ. 28. Περισσότερες πληροφορίες για τα γεγονότα του 1931, βλ. Γ. Πικρός, *Ο Βενιζέλος και το Κυπριακό ζήτημα*, Μελετήματα γύρω από τον Ε. Βενιζέλο και την εποχή του, εκδ. Φιλιππότης, Αθήνα 1980. Επίσης, Ε. Χατζηβασιλείου, «Κύπρος 1931: τα Οκτωβριανά» στο Θ. Βερέμης, Η. Νικολακόπουλος (επιμ.), *Ο Ελευθέριος Βενιζέλος και η εποχή του*, εκδ. Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2005, σσ. 324-325.

¹⁹ Ν. Kizilyürek, *Γλαύκος Κληρίδης, Η πορεία μιας χώρας*, εκδ. Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2006, σσ. 27-34. Ο πρώην πρόεδρος της Κύπρου αναφέρεται και στη συμμετοχή του στο Β΄ παγκόσμιο πόλεμο ως εθελοντής πιλότος της R.A.F. Επίσης, Γλ. Κληρίδης, *Η κατάθεσή μου*, τόμ. 1-4, εκδ. Αλήθεια, Λευκωσία 1988-90.

²⁰ Γ. Κρανιδιώτης, *ό.π.*, σ. 28.

²¹ Ιστορία του Ελληνικού έθνους, τόμ. ΙΣΤ΄, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 2000, σσ. 441-443.

της εξέγερσης, εφαρμόζοντας με επιτυχία το βρετανικό δόγμα του «διαίρει και βασίλευε»²². Στην προσπάθειά της να καταστείλει την εξέγερση, η αγγλική πολιτική ενέπλεξε για πρώτη φορά και την Τουρκία στις συνομιλίες για τη μελλοντική τύχη του νησιού.

Το 1959, η Τουρκία, η Ελλάδα και η Αγγλία υπέγραψαν τη συμφωνία της Ζυρίχης και στη συνέχεια τη συμφωνία του Λονδίνου, όπου προσκλήθηκαν και εκπρόσωποι των Κυπρίων να συμμετάσχουν. Με την υπογραφή των συμφωνιών αυτών έληξε ο ανταποικιακός αγώνας και ιδρύθηκε το κυπριακό κράτος.

2.1.2 Η σύγχρονη Κύπρος

2.1.2.1 Τα γεγονότα από την ανεξαρτησία μέχρι σήμερα.

2.1.1 Η δεσμευμένη ανεξαρτησία 1960-1974

Στις 16 Αυγούστου 1960, η Κύπρος ανακηρύχθηκε ανεξάρτητο και κυρίαρχο κράτος. Το τέλος της Αγγλοκρατίας και η εγκαθίδρυση της Δημοκρατίας δεν δικαίωσαν τις προσδοκίες και τους εθνικούς πόθους των Ελληνοκυπρίων. Ο πρώτος Πρόεδρος της Κύπρου, ο αρχιεπίσκοπος Μακάριος, σημείωνε χαρακτηριστικά πως αυτός ο συμβιβασμός ήταν «*η μη χείρων τότε λύσις του κυπριακού δράματος*»²³. Το Σύνταγμα προέβλεπε, εκτός των άλλων, την ύπαρξη Τουρκοκύπριου αντιπροέδρου και τουρκοκυπρίων βουλευτών. Ο κρατικός μηχανισμός θα στελεχωνόταν, επίσης, με μέλη και από τις δύο κοινότητες. Σύμφωνα με την ελληνοκυπριακή πλευρά υπήρχαν πολλά αρνητικά στοιχεία στο νέο Σύνταγμα²⁴. Τα κυριότερα από αυτά ήταν: α. τα υπερβολικά προνόμια που δίνονταν στην τουρκοκυπριακή κοινότητα και εμπόδιζαν τη λειτουργία του κράτους, β. τα επεμβατικά δικαιώματα που αναγνωρίζονταν στις εγγυήτριες δυνάμεις, τα οποία αποδείχτηκαν μοιραία κατά την τραγική χρονιά του 1974.

Το 1963, ο Μακάριος πρότεινε την αναθεώρηση του Συντάγματος σε 13 σημεία²⁵. Οι Τουρκοκύπριοι αρνήθηκαν κάθε τροποποίηση. Αποτέλεσμα της κρίσης που δημιουργήθηκε στις σχέσεις των δύο κοινοτήτων από τον καιρό του

²² Ιστορία του Ελληνικού έθνους, τόμ. ΙΣΤ', σσ. 445 κ.ε.

²³ Ν. Κρανιδιώτης, *Ανοχύρωτη Πολιτεία/Κύπρος 1960-1974*, τόμ. Α', εκδ. Βιβλιοπωλείον της Εστίας, Αθήνα 1985, σ. 135.

²⁴ Για το Σύνταγμα, βλ. στην Κυβερνητική Δικτυακή Πύλη της Κυπριακής Δημοκρατίας, <http://www.cyprus.gov.cy/portal/portal.nsf/All/6A74CFDB511C3691C2256EBD004F3D57?OpenDocument>

²⁵ Μ. Δρουσιώτης, *Η πρώτη διχοτόμηση/Κύπρος 1963-1964*, εκδ. Αλφάδι, Λευκωσία 2005, σ. 110.

αντιαποικιακού αγώνα και τα πρώτα χρόνια της Κυπριακής Δημοκρατίας, ήταν να ξεσπάσουν στο τέλος του 1963 συγκρούσεις ανάμεσα στις δύο κοινότητες με θύματα και από τις δύο πλευρές. Το αποτέλεσμα αυτών των συγκρούσεων υπήρξε ο χωρισμός της Λευκωσίας σε δύο τομείς (με τη λεγόμενη πράσινη γραμμή), καθώς και η αποστολή ειρηνευτικών δυνάμεων του Ο.Η.Ε. Οι Τουρκοκύπριοι αποχώρησαν από κάθε κρατική και κυβερνητική θέση και περιορίστηκαν σε μικρές εδαφικές περιοχές, τους λεγόμενους «τουρκοκυπριακούς θύλακες»²⁶.

Η κρίση συνεχίστηκε και στα επόμενα χρόνια, με αποκορύφωμα το βομβαρδισμό της περιοχής της Τηλλυρίας από τουρκικά αεροπλάνα²⁷. Το πραξικόπημα της 21^{ης} Απριλίου 1967 στην Ελλάδα θα αποδειχτεί πηγή νέων δεινών για το νεότευκτο κυπριακό κράτος. Η δικτατορία υπονόμει συστηματικά το Μακάριο και τη δημοκρατικά εκλεγμένη κυβέρνησή του με στόχο την ανατροπή του και την εγκαθίδρυση ενός φιλικού καθεστώτος προς αυτήν²⁸.

Αξίζει να σημειωθεί ότι, παρόλη την έκρυθμη πολιτική κατάσταση, η Κύπρος γνώρισε αυτήν την περίοδο μια ραγδαία οικονομική ανάπτυξη, εκμεταλλευόμενη τις πλουτοπαραγωγικές πηγές της, ενώ επένδυσε συστηματικά και στον τουρισμό, ο οποίος θα γίνει από τότε μια σημαντική πηγή εσόδων. Το διάστημα αυτό χαρακτηρίζεται ως «η περίοδος της μεγάλης οικονομικής ακμής και αναδιάρθρωσης και των γοργών κοινωνικών εξελίξεων» και η κυπριακή κοινωνία περνά σταδιακά από τον παραδοσιακό, στο σύγχρονο τύπο κοινωνικής δομής και οργάνωσης. Σε αυτή την ανάπτυξη, δεν μετείχαν παρά ελάχιστα οι Τουρκοκύπριοι, οι οποίοι, όπως προείπαμε, ζούσαν πλέον χωριστά, με απομονωμένη την οικονομία της κοινότητάς τους²⁹.

²⁶ Μ. Δρουσιώτης, *ό.π.*, σσ. 150-152.

²⁷ *Συνοπτικό διάγραμμα της σύγχρονης ιστορίας της Κύπρου*, εκδ. Υπουργείο Παιδείας και Πολιτισμού, Παιδαγωγικό Ινστιτούτο, Λευκωσία 2003, σσ. 283-284.

²⁸ Γ. Χατζηδημητρίου, «Έργα και ημέρες της Χούντας στην Κύπρο», στο *Κύπρος, οι ένοχοι έχουν όνομα* [αφιέρωμα], εφημ. *Ελευθεροτυπία*, 17-7-1999, σσ. 16-17. Ο Δρουσιώτης σε ένα πρόσφατο βιβλίο του αποκαλύπτει ότι η Κύπρος υπήρξε πεδίο ανταγωνισμού και επίλυσης διαφορών μεταξύ της σκληροπυρηνικής πτέρυγας της χούντας, που αντιπροσώπευαν αρχικά ο Κ. Ασλανίδης και στη συνέχεια ο Γ. Ιωαννίδης από τη μία, και της «διαλλακτικής» πτέρυγας από την άλλη με τον Στ. Παττακό και τον Γ. Παπαδόπουλο. Ειδικά οι πρώτοι, βρήκαν ερείσματα σε σκληροπυρηνικά αντιμακαριακά στοιχεία στο νησί, δημιούργησαν συνθήκες εμφυλίου πολέμου μεταξύ των Ελληνοκυπρίων, προκάλεσαν δύο απόπειρες δολοφονίας ενάντια στο Μακάριο, δολοφόνησαν τον αμφιλεγόμενο Πολ. Γιωρκάτζη και δημιούργησαν τις συνθήκες ανωμαλίας στο νησί με την ίδρυση του Εθνικού Μετώπου στην αρχή και της Ε.Ο.Κ.Α. Β' στη συνέχεια. (Μ. Δρουσιώτης, *Δύο απόπειρες και μία δολοφονία. Η Χούντα και η Κύπρος: 1967-1970*, εκδ. Αλφάδι, Λευκωσία 2009, *passim*).

²⁹ Μ. Ατταλίδης, «Οι σχέσεις των Ελληνοκυπρίων με τους Τουρκοκυπρίους» στο Γ. Τενεκίδης, Γ. Κρανιδιώτης (επιμ.), *Κύπρος, Ιστορία, προβλήματα και αγώνες του λαού της*, εκδ. Βιβλιοπωλείον της Εστίας, Αθήνα 1981, σσ. 431-436. Ο έλεγχος της οικονομίας από τους Ελληνοκυπρίους οφείλεται

2.1.2 Η ανατροπή του Μακαρίου και η εισβολή του Αττίλα.

Το πρωί της 15ης Ιουλίου 1974 κορυφώθηκε η κρίση ανάμεσα στο δικτατορικό καθεστώς των Αθηνών και τον Πρόεδρο της Κύπρου Αρχιεπίσκοπο Μακάριο. Συγκεκριμένα, στρατιωτικές μονάδες ελεγχόμενες από την χούντα, ανέτρεψαν τη νόμιμη κυπριακή κυβέρνηση, επιχειρώντας παράλληλα τη δολοφονία του Προέδρου³⁰. Ο Μακάριος διασώθηκε καταφεύγοντας στο Λονδίνο³¹. Κατά τη διάρκεια του πραξικοπήματος, εκατοντάδες Κύπριοι που πρόβαλαν αντίσταση, δολοφονήθηκαν από τους πραξικοπηματίες και τους συνεργάτες τους.

Το πραξικόπημα έδωσε στην Τουρκία το πρόσχημα που περίμενε από καιρό για να εισβάλει στο νησί και να επιβάλει τη διχοτόμησή του. Η επίθεση (Αττίλας 1) εκδηλώθηκε τις πρώτες πρωινές ώρες της 20ής Ιουλίου του 1974. Οι ελληνικές και ελληνοκυπριακές δυνάμεις, αποδιοργανωμένες και αποδεκατισμένες εξαιτίας του πραξικοπήματος, πρόβαλαν ηρωική αντίσταση, αλλά δεν μπόρεσαν να απωθήσουν τον εισβολέα. Η τουρκική εισβολή άλλαξε δραματικά τα πολιτικά δεδομένα σε Ελλάδα και Κύπρο. Η δικτατορία κατέρρευσε και στην Αθήνα σχηματίστηκε κυβέρνηση Εθνικής ενότητας υπό τον Κωνσταντίνο Καραμανλή. Παράλληλα κατέρρευσε και το φιλοχουντικό καθεστώς της Λευκωσίας και ανέλαβε προσωρινός Πρόεδρος της Κύπρου ο Γλαύκος Κληρίδης. Στις 14 Αυγούστου και ενώ βρίσκονταν σε εξέλιξη διαπραγματεύσεις για την εξεύρεση λύσης, ο τουρκικός στρατός προχώρησε στο σχέδιο Αττίλας 2 και κατέλαβε συνολικά το 37 % του κυπριακού εδάφους, κυριεύοντας την Κερύνεια, την Αμμόχωστο, τη Μόρφου κι ένα μεγάλο μέρος της Λευκωσίας.

Η τουρκική εισβολή συνοδεύτηκε από φόνους και βιαιοπραγίες εις βάρος του άμαχου πληθυσμού. Οι αγνοούμενοι ανέρχονταν στους 1.619, ενώ 200.000 περίπου

μάλλον σε ιστορικούς και πολιτιστικούς λόγους. Το μέσο κατά κεφαλήν εισόδημάτων Ελληνοκυπρίων ήταν υψηλότερο, αλλά οι Ελληνοκύπριοι και Τουρκοκύπριοι εργάτες και αγρότες βρίσκονταν στην ίδια οικονομική θέση. Η διαφορά μεγεθύνεται το 1963, με την απομόνωση των Τουρκοκυπρίων. Αν και η Τουρκία ενίσχυε κάθε χρόνο τους θύλακες με 10.000.000 ΛΚ, υπήρχαν χρόνια οικονομικά προβλήματα στην τουρκοκυπριακή κοινότητα. «Οι Τουρκοκύπριοι στερήθηκαν των ευνοϊκών οικονομικών συνθηκών μιας ενοποιημένης κυπριακής αγοράς» (σ. 434) και αποκλείστηκαν από την ευημερία που η Κύπρος απολάμβανε από το 1964 ως το 1974, καθώς δεν ήταν διατεθειμένοι να συνεργαστούν με την κυβέρνηση. Από την άλλη, ο Ιεροδιακόνου (*Το κυπριακό πρόβλημα. Πορεία προς την χρεοκοπία*, εκδ. Παπαζήση, Αθήνα 1975, σσ. 438-440) αναφέρεται σε οικονομικούς αποκλεισμούς των θυλάκων από τους Ελληνοκύπριους.

³⁰ Α. Λοΐζος, «Το πραξικόπημα, οι πραξικοπηματίες και το δίκαιον», στο Γ. Κρανιδιώτης, Γ. Τενεκίδης (επιμ.) *Κύπρος, Ιστορία, προβλήματα και αγώνες του λαού της*, εκδ. Βιβλιοπωλείον της Εστίας, Αθήνα 1981, σ. 509.

³¹ Ν. Κρανιδιώτης, *ό.π.*, τόμ. Β', σ. 384. Το διάγγελμα του διασωθέντος Μακαρίου από την Πάφο σήμαινε ότι το πραξικόπημα απέτυχε σ' αυτό που ήταν ο βασικός του στόχος, δηλ. η δολοφονία του ιδίου.

Ελληνοκύπριοι αναγκάστηκαν να εγκαταλείψουν τις πατρογονικές τους εστίες και να μετοικήσουν ως πρόσφυγες στη νότια, ελεύθερη Κύπρο³². Όταν ο Μακάριος επέστρεψε στο νησί, το Δεκέμβριο του 1974, γνώριζε ότι η Κυπριακή Δημοκρατία είχε απολέσει το μεγαλύτερο μέρος των πλουτοπαραγωγικών της πηγών (καλλιεργήσιμες εκτάσεις, κτηνοτροφικές μονάδες, λιμάνια, ξενοδοχειακές και γενικότερα τουριστικές υποδομές)³³. Η ταχύτητα και η μεθοδικότητα με την οποία οι Κύπριοι επούλωσαν τις πληγές του πολέμου και ανασυγκρότησαν την οικονομία του νησιού υπήρξαν εντυπωσιακές, με αποτέλεσμα να γίνεται λόγος διεθνώς για το «κυπριακό οικονομικό θαύμα».

Ο θάνατος του Μακαρίου, στα 1977, υπήρξε ένα βαρύ πλήγμα για την Κύπρο, αφού στέρησε από τον κυπριακό λαό το φυσικό του εθνικό ηγέτη, σε μια κρίσιμη στιγμή για την επίλυση του κυπριακού προβλήματος.

Το Νοέμβριο του 1983, ο Τουρκοκύπριος ηγέτης Ραούφ Ντενκτάς θα ανακοινώσει την ίδρυση της «Τουρκικής Δημοκρατίας της Βόρειας Κύπρου» στα κατεχόμενα. Η αποφασιστική αντίδραση της ελληνικής και της κυπριακής κυβέρνησης θα εμποδίσει την αναγνώριση της «ΤΔΚΒ» από τρίτες χώρες, εκτός φυσικά από την Τουρκία. Στα χρόνια που ακολούθησαν, το κατοχικό καθεστώς θα επιχειρήσει, με τη δημιουργία «Βουλής» και «κυβέρνησης», να παγιώσει δομές υποτιθέμενου κράτους, προσδοκώντας, μάταια, τη διεθνή αναγνώριση³⁴.

2.1.3 Από την ανασυγκρότηση στην Ευρωπαϊκή Ένωση

Η δεκαετία του 1980 χαρακτηρίζεται από μια στασιμότητα στο ζήτημα της επίλυσης του Κυπριακού. Κάθε μεσολαβητική προσπάθεια προσέκρουε είτε στην αδιάλλακτη στάση της τουρκικής πλευράς είτε στην επιφυλακτικότητα της Ελληνοκυπρίων, τα διλήμματα των οποίων συνοψίζονταν στο εξής: *«Είναι σκόπιμη η έναρξη διακοινοτικών διαπραγματεύσεων, ώστε να επιδιωχθεί ή βελτίωση της πολιτικής κατάστασης μέσω πολιτικού συμβιβασμού ή αντίθετα, πρέπει να τηρηθεί άκαμπτη στάση, με την ελπίδα ότι η μη αναγνώριση των τετελεσμένων από τη διεθνή κοινότητα θα οδηγήσει μακροπρόθεσμα στην απομάκρυνση των τουρκικών δυνάμεων;»*³⁵

³² Α. Κούλλη, *ό.π.*, σ. 25.

³³ Α. Κούλλη, *ό.π.*, σ. 25.

³⁴ Σ. Ριζάς, Ι. Στεφανίδης, «Το Κυπριακό 1974-2004. Οι ατελέσφορες μεσολαβητικές προσπάθειες» στο *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού*, τόμ. 10, εκδ. Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2004, σ. 53.

³⁵ Σ. Ριζάς, Ι. Στεφανίδης, *ό.π.*, σ. 51.

Η Κύπρος, όμως, γνώριζε και μια σημαντική οικονομική ανάπτυξη που της επέτρεπε να ατενίζει με περισσότερη αυτοπεποίθηση το μέλλον³⁶. Το νέο ποιοτικό στοιχείο αυτής της περιόδου υπήρξε η προσπάθεια να συνδυαστεί η επίλυση του πολιτικού προβλήματος με την ένταξη του νησιού στην Ευρωπαϊκή Ένωση. Το 1990, ο Πρόεδρος Βασιλείου υπέβαλε αίτηση ένταξης στις τότε Ευρωπαϊκές Κοινότητες. Παρά την σκλήρυνση της τουρκοκυπριακής στάσης, η οποία έφτασε στο αποκορύφωμά της το 1996 με τις εν ψυχρώ δολοφονίες Ελληνοκυπρίων στην λεγόμενη γραμμή αντιπαράθεσης³⁷, η επικείμενη ένταξη του νησιού στην Ε.Ε. έδωσε νέα ώθηση στις διαπραγματεύσεις για την επίλυση του προβλήματος. Τον Ιανουάριο του 2002 άρχισαν απευθείας συνομιλίες για την επίλυση του Κυπριακού μεταξύ του Προέδρου της Δημοκρατίας Γλαύκου Κληρίδη και του Τουρκοκύπριου ηγέτη Ραούφ Ντενκτάς, υπό την αιγίδα των Ηνωμένων Εθνών. Η κατάληξη αυτών των διαπραγματεύσεων ήταν το λεγόμενο «σχέδιο Ανάν»³⁸ του Ο.Η.Ε., το οποίο κατατέθηκε στα τέλη του 2002. Κάτω από την πίεση των γεγονότων, το Απρίλιο του 2003, το καθεστώς της «ΤΔΚΒ», άρχισε να εφαρμόζει μερική άρση των περιορισμών στη διακίνηση από και προς τα Κατεχόμενα. Μέσα σε κλίμα έντονης συγκίνησης, χιλιάδες Ελληνοκύπριοι- αλλά και Τουρκοκύπριοι- πέρασαν τα οδοφράγματα για να επισκεφτούν το άλλο μισό της πατρίδας τους³⁹. Η οριστική μορφή του σχεδίου λύσης δόθηκε στα τέλη του 2003 στις δύο ενδιαφερόμενες πλευρές. Η αποδοχή του από τις δύο κοινότητες θα γινόταν με δύο ξεχωριστά δημοψηφίσματα, ένα για καθεμία κοινότητα. Η σημαντικότερη φωνή για την απόρριψη του σχεδίου ήταν ο νεοεκλεγείς Κύπριος Πρόεδρος Τάσος Παπαδόπουλος⁴⁰, ο οποίος υποστήριξε πως δεν είχαν ικανοποιηθεί ούτε στο ελάχιστο οι στόχοι των Ελληνοκυπρίων για λειτουργική λύση και επανένωση. Τελικά, το σχέδιο Ανάν καταψηφίστηκε από τη μεγάλη πλειοψηφία

³⁶ Α. Κούλλη, *ό.π.*, σσ. 141-144.

³⁷ Για τις δολοφονίες των Τάσου Ισαάκ και Σολωμού Σολωμού από το κατοχικό καθεστώς τον Αύγουστο του 1996, βλ. την ανακοίνωση της 7-8-2005 του Γραφείου Τύπου και Πληροφοριών της Κυπριακής Δημοκρατίας στο επίσημο δικτυακό του τόπο:
<http://www.moi.gov.cy/moi/pio/pio.nsf/All/4AD794E44B214E4BC2257056004C099C?OpenDocument&print>

³⁸ Για το Σχέδιο Ανάν των Ηνωμένων Εθνών, συμπεριλαμβανομένου του τελικού χάρτη, του αρχικού και του αναθεωρημένου σχεδίου, βλ. στον επίσημο δικτυακό τόπο του Γραφείου Τύπου και Πληροφοριών της Κυπριακής Δημοκρατίας :
http://www.moi.gov.cy/moi/pio/pio.nsf/UN_plan_gr/UN_plan_gr?Opendocument. Επίσης στο δικτυακό τόπο «Κυπριακός τύπος» : http://www.typos.com.cy/nqcontent.cfm?a_id=26679 .

³⁹ Για τα γεγονότα της περιόδου Απριλίου-Μαΐου 2003, τις συνέπειες και την αλλαγή στην καθημερινή ζωή των Κυπρίων, βλ. «Κύπρος, ρήγμα στην Πράσινη Γραμμή», περ. *Επτά ημέρες* [αφιέρωμα], εφημ. *Καθημερινή*, 8-6-2003, σσ. 2-31.

⁴⁰ Λ. Τσακτσίρας (επιμ.), *Κύπρος, Ιστορία και Πολιτισμός από την αρχαιότητα έως σήμερα*, εκδ. Μαλλιάρης-Παιδεία, Θεσσαλονίκη 2006, σ. 293.

των Ελληνοκυπρίων τον Απρίλιο του 2004⁴¹. Λίγο αργότερα, την 1η Μαΐου του 2004, η Κύπρος κατέστη πλήρες μέλος της Ευρωπαϊκής Ένωσης. Η καταψηφίση του σχεδίου σήμανε, όμως, και την προσωρινή αναστολή των προσπαθειών επίλυσης για αρκετό χρονικό διάστημα. Μια νέα δυναμική για την επίλυση του κυπριακού προβλήματος σήμανε μετά την εκλογή του νέου προέδρου της Κυπριακής Δημοκρατίας Δημήτρη Χριστόφια το Φεβρουάριο του 2008. Ο Χριστόφιας ανέλαβε αμέσως την πρωτοβουλία να συναντηθεί με το νέο ηγέτη των Τουρκοκυπρίων Μεχμέτ Αλί Ταλάτ και συμφώνησαν από το Μάιο του 2008 να ξεκινήσουν καινούριες συνομιλίες μεταξύ των δύο κοινοτήτων. Οι συνομιλίες συνεχίζονται μέχρι σήμερα (2010), με την ευχή όλων να ευοδωθούν οι προσπάθειες για μια βιώσιμη, λειτουργική και δίκαιη λύση του Κυπριακού, η οποία θα αποβεί εις όφελος ολοκλήρου του Κυπριακού λαού, Ελληνοκυπρίων και Τουρκοκυπρίων, αλλά και θα συμβάλει στην εμπέδωση της ειρήνης και της σταθερότητας στην περιοχή. Πολλοί πιστεύουν ότι το 2010 θα είναι ένα καθοριστικό έτος για την οριστική επανένωση ή διχοτόμηση του νησιού.

2.2. Ο λογοτεχνικός περίγυρος

2.2.1 Νεότερη και σύγχρονη κυπριακή λογοτεχνία. Από το 1878 έως τις μέρες μας

Το πνευματικό κλίμα, η φυσιογνωμία και οι ιδεολογικές αναφορές της

Η λογοτεχνία είναι η μορφή τέχνης που γνωρίζει τη μεγαλύτερη άνθιση στη νεότερη Κύπρο. Η σχετικά πλούσια λογοτεχνική παραγωγή δίνει το στίγμα της πολιτιστικής ζωής και της σκέψης του πνευματικού κόσμου του νησιού.

Η κυπριακή λογοτεχνία, όπως συνηθίζουμε να αποκαλούμε την ελληνόφωνη λογοτεχνική παραγωγή του νησιού⁴², από τις πηγές της, πλάι στην γνωστή ερωτική ποίηση που φθάνει στο αποκορύφωμά της με τις μεσαιωνικές «*ρίμες αγάπης*»⁴³,

⁴¹ Το σχέδιο καταψηφίστηκε από το 75,8 % των Ελληνοκυπρίων, ενώ αντίθετα υπερψηφίστηκε από τους Τουρκοκυπρίους σε ποσοστό 65 %. Βλ. Σ. Ριζάς, Ι. Στεφανίδης, *ό.π.*, σσ. 61-62.

⁴² Όπως επισημαίνει και ο Λ. Παπαλεοντίου, «ο όρος *Κυπριακή λογοτεχνία*, παρόλο που χρησιμοποιείται από νωρίς και είναι ο επικρατέστερος, εξακολουθεί να διχάζει λογίους και λογοτέχνες έως τις μέρες μας» («Ελλαδικές υποδοχές της κυπριακής λογοτεχνίας τα μεταπολεμικά χρόνια», περ. *Πόρφυρας*, τ. 105 (2002), σ. 424), ένα ζήτημα για το οποίο θα αναφερθούμε παρακάτω και σχετίζεται, τόσο με τη θέση της λογοτεχνικής παραγωγής της Κύπρου στο σύνολο της ελληνικής λογοτεχνίας όσο και με το περιεχόμενό της.

⁴³ Οι «*Ρίμες της Αγάπης*» όπως είθισται να λέγονται τα Κυπριακά λυρικά ποιήματα του 16ου αιώνα, αποτελούν μία ιδιόμορφη περίπτωση της ελληνικής γραμματείας. Ερωτικά ποιήματα, περίτεχνα στην κατασκευή τους, μιλούν για ανολοκλήρωτους εξιδανικευμένους έρωτες, καταγράφοντας με λυρισμό το

στέκεται διαχρονικά στα προβλήματα του βασανισμένου λαού της, που προκύπτουν πρωτίστως από την ευάλωτη θέση ενός μικρού νησιού στο σταυροδρόμι τριών ηπείρων. Ήδη από τον 12ο αιώνα, ο Άγιος Νεόφυτος ο Έγκλειστος (1134-1219;), ιδρυτής ομώνυμου μοναστηριού στην Πάφο, σ' ένα από τα έργα του με τίτλο, «*Περὶ των κατὰ την χώραν Κύπρον σκαιών*»⁴⁴, απαριθμεί τις συμφορές του λαού από τη διακυβέρνηση του βυζαντινού κυβερνήτη Ισαάκιου Κομνηνού. Ο Λεόντιος Μαχαιράς (14^{ος} αιώνας) στο έργο του «*Εξήγησις της γλυκείας χώρας Κύπρου*» αναφέρεται ανάμεσα σε άλλα και στην εξέγερση των κυπρίων χωρικών υπό τον ρήγα Αλέξη ενάντια στη Φραγκοκρατία⁴⁵.

Φαίνεται, λοιπόν, ότι η Κύπρος, αν και κομμάτι κι αυτή του ελληνικού κόσμου, έχει ταυτόχρονα και μια ξεχωριστή πολιτιστική οντότητα. Μπορεί να ισχύει, ως ένα βαθμό, η άποψη του Γ.Π. Σαββίδη ότι «*Η Κυπριακή λογοτεχνία, όπως άλλοτε και η Κρητική, είναι αναπόσπαστο μέρος της Ελληνικής, οι Κύπριοι συγγραφείς έχουν*

«πάσχον» κομμάτι της ανθρώπινης καρδιάς, Βλ. Θ. Σιαπκαρά-Πιτσιλλίδου, *Ο Πετράρχισμος στην Κύπρο: Ρίμες Αγάπης*, Αθήνα 1976 & Θ. Σιαπκαρά-Πιτσιλλίδου, «Κύπρος: Ρίμες Αγάπης, περ. Πνευματική Κύπρος, τ. 325-326 (1988), σσ. 3-19. D. Holton, «Μια ιστορία παραμέλησης: η κυπριακή γραμματεία την περίοδο της Βενετοκρατίας», στο: *Μελέτες για τον Ερωτόκριτο και άλλα νεοελληνικά κείμενα*, Καστανιώτης, Αθήνα 2000, σσ. 237-268. Επίσης, στο Λ. Πολίτης, *Ιστορία της Νεοελληνικής λογοτεχνίας*, Μ.Ι.Ε.Τ., Αθήνα 1978, σσ. 52-54 και Μ. Vitti, «Ο μανιερισμός στην Κύπρο», *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, εκδ. Οδυσσέας, Αθήνα 2003, σσ. 64-66. Αξεπέραστη βέβαια παραμένει η αρχική μελέτη (στη γαλλική γλώσσα) της Θ. Σιαπκαρά-Πιτσιλλίδου. Μέσα στις 450 σελίδες της, εκτός από τα ποιήματα στη δεξιά και τη γαλλική τους μετάφραση στην αριστερή σελίδα, στο τέλος περιλαμβάνει και ένα λεξικό των περιεχόμενων λέξεων με την αντίστοιχη γαλλική τους μετάφραση, ενώ παρεμβάλλονται φωτογραφίες του χειρόγραφου (Th. Siapakaras-Pitsillides, *Le pétrarquisme en Chypre. Poèmes d' amour, en dialecte chypriote. D' après un manuscrit du XVIe siècle*, Athènes 1952).

⁴⁴ Βλ. Α. Μερακλής, *Ο Βίος και τα Έργα του Αγίου Νεοφύτου και σύντομος ιστορία της Ιεράς Μονής του*, Λευκωσία 1976. Επίσης, βλ. στον επίσημο ιστότοπο της Ι.Μ. Πάφου <http://www.impaphou.org/home.ihtml>. Μάλιστα, η Γ. Γαλάνη υπενθυμίζει το διακειμενικό «διάλογο» που αναπτύσσει ο Γ. Σεφέρης με τον μεσαιωνικό ποιητή, καθώς μετά από την επίσκεψή του στο μοναστήρι το 1953 και την ανάγνωση του κειμένου, καταστρώνει το ποίημά του «Νεόφυτος ο Έγκλειστος μιλά-». Η προτίμηση του Σεφέρη στον Νεόφυτο δεν είναι τυχαία. «*Η ασυμβίβαστη μορφή του είναι η κατεξοχήν κατάλληλη για να εκφράσει αισθήματα εξέγερσης και αγανάκτησης*» ενάντια στους Άγγλους, τότε κηδεμόνες του νησιού (Γ. Γαλάνη, «Νεόφυτος ο Έγκλειστος μιλά-», στο Φ. Δημητρακόπουλος (επιμ.), *Νεοφύτου του Έγκλειστου ποιητική επίκλησις. Η παρουσία του Αγίου στη σύγχρονη λογοτεχνία μας*, εκδ. Ακτή, Λευκωσία 1999, σσ. 21-37).

⁴⁵ Ο Λεόντιος Μαχαιράς είναι Κύπριος χρονικογράφος του 15ου αιώνα, ο οποίος έγραψε την «Κρονάκα», ένα χρονικό που καλύπτει την περίοδο από τη βασιλεία του Μ. Κωνσταντίνου και την επίσκεψη της Αγίας Ελένης στην Κύπρο ως το θάνατο του βασιλιά Ιωάννη Β' (1458), συζύγου της Ελένης της Παλαιολογίνας. Ο πλήρης τίτλος του χρονικού είναι «*Εξήγησις της γλυκείας χώρας Κύπρου, η οποία λέγεται Κρονάκα τουτέστιν Χρονικόν*». Το γεγονός ότι ήταν γνώστης της γαλλικής γλώσσας του έδωσε τη δυνατότητα να συνδεθεί στενά με το φραγκικό καθεστώς και να έχει πρόσβαση στα αρχεία του κράτους. Παρά τις πολύ στενές σχέσεις με τους Φράγκους ουδέποτε απαρνήθηκε την εθνικότητά του και την Ορθόδοξη πίστη του. Η γλώσσα του είναι κατά βάση η κυπριακή διάλεκτος, αλλά είναι βαρυσφορτωμένη με πολλά δάνεια, γαλλικής και ιταλικής προέλευσης. Χαρακτηρίζεται ως ένας από τους πατέρες της νεοελληνικής δημοτικής πεζογραφίας. Βλ. Μ. Vitti, *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, εκδ. Οδυσσέας, Αθήνα 1987, σσ. 41-44. Επίσης, στο Λίνος Πολίτης, *ό.π.*, σ. 57.

αυτοδικαίως θέση ανάμεσα στους Ελλαδίτες ομόγλωσσους και ομότεχνους τους»⁴⁶, συγχρόνως, όμως, οφείλουμε να επιστημόνουμε ότι πρόκειται για μια λογοτεχνία με δικά της χαρακτηριστικά, ιδιαζόντως εθνικά⁴⁷, η οποία ταλαντεύεται ανάμεσα στην ελληνικότητά της και στα ιδιότυπα χαρακτηριστικά του γεωγραφικού της χώρου⁴⁸.

⁴⁶ Γ. Π. Σαββίδη, «Η Κυπριακή Λογοτεχνία από Ελλαδική σκοπιά», εφημ. *Φιλελεύθερος* Λευκωσίας, 13-5-1979.

⁴⁷ Σύμφωνα με τον Καίσαρα Μαυράτσα: «το ζήτημα της ελληνοκυπριακής ταυτότητας απασχόλησε τους Κυπρίους από τα μέσα του 19ου αιώνα και συνοψίζεται στο εξής βασικό δίλημμα: Κύπριος ή Έλληνας; Όπως συμβαίνει με την ταυτότητα των συλλογικών οντοτήτων που περικλείουν δύο πόλους, σπάνια η απάντηση απορρίπτει τον έναν απ' τους δύο [...]. Θα μπορούσε ίσως να γίνει ευκολότερα κατανοητή ως ένα συνεχές διάστημα ανάμεσα σε δύο αντιθετικούς πόλους, το ελληνικό και τον κυπριακό». Και συνεχίζει παρακάτω: «Η ταυτότητα εξαρτάται από τις συγκεκριμένες περιστάσεις μέσα στις οποίες συγκροτείται[...]. Σε μια φιλική συζήτηση με Ελλαδίτη ο Ελληνοκύπριος νιώθει πιο Έλληνας [...]. Αν, από την άλλη πλευρά, η σχέση με τον Ελλαδίτη είναι ανταγωνιστική ή άλλως πως αρνητική, ο Ελληνοκύπριος νιώθει πιο Κύπριος και διαχωρίζει τον εαυτό του από τους κατοίκους της Ελλάδας» (Κ. Μαυράτσα, *Εθνική ομοψυχία και πολιτική ομοφωνία, Η ατροφία της ελληνοκυπριακής κοινωνίας στις απαρχές του 21^{ου} αιώνα*, εκδ. Κατάρτι, Αθήνα 2003, σσ. 76-78). Θα μπορούσαμε επίσης να προσθέσουμε ότι ενώ αυτού του είδους η αντίθεση λαμβάνει τοπικιστικά χαρακτηριστικά στην περίπτωση αντιπαράθεσης π.χ. ενός Κρητικού με κάποιον Αθηναίο, στην περίπτωση του Ελληνοκυπρίου η διαφοροποίηση αποκτά εντονότερα χαρακτηριστικά και σταθερές αναφορές που οφείλονται και στο ότι ο Ελληνοκύπριος ζει σε μια διαφορετική κρατική οντότητα από τον Ελλαδίτη. (Για τις ιδιαιτερότητες της κυπριακής συνείδησης, βλ., επίσης, Θ. Παπαδόπουλος, «Η κρίσις της κυπριακής συνειδήσεως», περ. *Φιλολογική Κύπρος*, Ε.Π.Ο.Κ., Λευκωσία 1964, σσ. 204-209).

⁴⁸ Βλ. Γ. Κεχαγιόγλου, «Η νεότερη Κυπριακή λογοτεχνία μέσα στο πλαίσιο των ιστοριών της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας», περ. *Αντί*, τ. 151 (1980), σσ. 32-35. Σύμφωνα με τον Λ. Παπαλεοντίου (Λ. Παπαλεοντίου, «Ελλαδικές υποδοχές της κυπριακής λογοτεχνίας τα μεταπολεμικά χρόνια», περ. *Πόρφυρας*, τ. 105 (2002), σσ. 422-440) ο Γ. Κεχαγιόγλου είναι εκείνος που γράφει «το πλέον συγκροτημένο δοκίμιο που γράφτηκε ποτέ για την κυπριακή λογοτεχνία» (σ. 429). Σε αυτό το κείμενο (Γ. Κεχαγιόγλου, «Η σύγχρονη κυπριακή λογοτεχνία και το πλαίσιο της νεοελληνικής λογοτεχνίας», περ. *Νέα Εποχή*, τ. 214 (1992), σσ. 19-33), ο Κεχαγιόγλου επιχειρεί να βρει τη χρυσή τομή ανάμεσα σε ακραίες απόψεις, που είτε υποβιβάζουν είτε αποκόπτουν την κυπριακή λογοτεχνία από την ευρύτερη νεοελληνική: «Θα προτιμούσα να χαρακτηρίσω τη σύγχρονη κυπριακή λογοτεχνία στην σχέση της με την ευρύτερη νεοελληνική λογοτεχνία όχι ως λογοτεχνία επαρχιακή και περιθωριακή, όπως θα ήθελαν μερικοί, ούτε ως ανεξάρτητη και αυτοτελή, όπως θα ήθελαν κάποιοι άλλοι, αλλά ως λογοτεχνία εύστοχα τοπική και γόνιμα περιφερειακή, ώριμα αυτόνομη και, ευτυχώς, αυτοδιάθετη» (Λ. Παπαλεοντίου, *ό.π.*, σ. 429). Με αυτήν την άποψη συμφωνεί και ο Κ. Στεργιόπουλος (Κ. Στεργιόπουλος, «Η ελληνική λογοτεχνία στο κέντρο και στην Κύπρο. Συγκλίσεις και αποκλίσεις», περ. *Πόρφυρας*, τ. 105 (2002), σσ. 318-325) και εξειδικεύει: «Η κυπριακή λογοτεχνία αποτελεί ιδιαίτερη περίπτωση που συγκλίνει προς την ελλαδική λογοτεχνία στη μορφή και στα πρότυπα επιδράσεων και αποκλίνει ως προς το περιεχόμενο και τη θεματολογία» (σσ. 324-325). Στο διάλογο αυτό συμμετέχει και ο Μ. Vittì επιστημαίνοντας πως «ως προς τους όρους με τους οποίους αποκαλούμε την κυπριακή λογοτεχνία, σκέπτομαι μια επιγραφή κάπως τεχνικότερη, όπως λόγου χάρι «ελληνόφωνη λογοτεχνία της Κύπρου», σεβόμενος την επίσημη πραγματικότητα, σύμφωνα με την οποία, θέλοντας και μη, η Κύπρος είναι διεθνώς αναγνωρισμένη ως μια Δημοκρατία όπου συνυπάρχουν δύο γλώσσες και δύο πολιτισμοί, όπως μας υπενθυμίζουν κάθε μέρα οι γραφές που εμφανίζονται στα κυπριακά χαρτονομίσματα» (περ. *Μικροφιλολογικά*, τ. 22 (2007), σσ. 6-7). Αυτή ακριβώς η κυπριακή ιδιαιτερότητα τονίζεται και από Τουρκοκύπριους μελετητές που φοιτούν πια σε ελλαδικές και κυπριακές σχολές και εκπονούν μελέτες (στην ελληνική γλώσσα) για την τουρκοκυπριακή λογοτεχνία και τη σχέση της με την αντίστοιχη ελληνική λογοτεχνία του νησιού. Χαρακτηριστική είναι η ανέκδοτη μεταπτυχιακή εργασία του Hasan Özgür Tuna *Ελληνοκύπρια και τουρκοκύπρια κυπριακή διηγηματογραφία (1974-2000)*, που εκπονήθηκε στο Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης υπό την εποπτεία του Γ. Κεχαγιόγλου, αποσπάσματα της οποίας δημοσιεύτηκαν στο περιοδικό *Χρονικό* της εφημερίδας *Πολίτης*. Σε αυτήν τη μελέτη ο τουρκοκύπριος φιλόλογος χαρακτηρίζει δικαιολογημένο τον αποκλεισμό της τουρκοκύπριας παραγωγής από το σύνολο των μελετών της Κυπριακής λογοτεχνίας, λόγω της έλλειψης τουρκομαθών κριτικών αλλά και λόγω της αργοπορημένης εμφάνισής της σε σχέση με την αντίστοιχη ελληνοκυπριακή. Σύμφωνα με την άποψη που καταθέτει, «για να ξεχωρίσουμε τις δύο παραγωγές αυτές των δύο

Μια λογοτεχνία που συναντάται με τους εθνικούς προσανατολισμούς και τα εθνικά οράματα των Ελλήνων Κυπρίων, αλλά και που βιώνει και καταθέτει την εμπειρία ενός ξεχωριστού, περιφερειακού ελληνισμού. Γι' αυτό άλλωστε, από το τέλος του 19^{ου} αιώνα, η λογοτεχνία της Κύπρου αναπτύσσεται πάνω σε έναν άξονα στον οποίο κυριαρχεί όχι απλά η αναφορά αλλά και η προσήλωση προς την πατρίδα, η οποία προσλαμβάνει μυθικές διαστάσεις. Έχουμε, δηλαδή, μια λογοτεχνία κατεξοχήν της ελληνικότητας⁴⁹, στην οποία βρίσκουμε ομοιότητες στη θεματολογία και στον λογοτεχνικό τρόπο ανάλογες με άλλοτε ακμάζοντα κέντρα του περιφερειακού ελληνισμού, όπως η Κωνσταντινούπολη, η Σμύρνη ή η Αλεξάνδρεια⁵⁰.

Εάν θελήσουμε να μιλήσουμε με χρονικά ορόσημα και ονόματα, το πρώτο τυπωμένο στην Κύπρο λογοτεχνικό βιβλίο θεωρείται η ποιητική συλλογή του Θρασύβουλου Ρώπα *Ποιήματα* (Λάρνακα 1879), ένα γεγονός καθόλου τυχαίο σε σχέση με την έναρξη της αγγλοκρατίας στο νησί (1878). Ακολουθώντας και επιδιώκοντας τη συμπίεση με το εθνικό κέντρο, η τοπική κυπριακή παραγωγή συγκλίνει με τις εκάστοτε επιλογές του τόσο στην ποίηση όσο και στην πεζογραφία. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η περίπτωση του Βασίλη Μιχαηλίδη (1851/53-

*διαφορετικών γλωσσών, μπορούμε να τις ονομάσουμε ως «ελληνόφωνη κυπριακή λογοτεχνία» και «τουρκόφωνη κυπριακή λογοτεχνία». Πράγμα που δεν αποκλείει οι δύο παραγωγές αυτές να εντάσσονται και στον κορμό της Νεοελληνικής και Τουρκικής λογοτεχνίας αντίστοιχα». Και συνεχίζει: «Η επιμονή μας σχετικά με την κάλυψη του όρου Κυπριακή λογοτεχνία και για τις δύο παραγωγές πηγάζει, επίσης, από το γεγονός πως οι δύο παραγωγές φέρουν κάποια κοινά στοιχεία, όχι μόνο όσον αφορά τη θεματολογία, αλλά και στο ύφος και τη χρήση της γλώσσας. Είναι κυρίως αυτά τα κοινά στοιχεία που κάνουν και τις δύο παραγωγές να διαφοροποιούνται από το ευρύτερο πλαίσιο και της νεοελληνικής και της τουρκικής λογοτεχνίας» (Η.Ö. Tuna, «Κυπριακή λογοτεχνία-Εθνικότητα ή γλώσσα;», περ. *Χρονικό*, τ. 63 (2009). [Αφιέρωμα: Τουρκόφωνη κυπριακή διηγηματογραφία 1974-2000], εφημ. *Πολίτης*, 10 Μαΐου 2009, σσ. 5-6). Πρόκειται δηλαδή για μία θέση με σαφείς εξωκειμενικούς και ενδοκειμενικούς δείκτες τεκμηρίωσης, η οποία προσεγγίζει τις απόψεις του Μ. Vittì και εμπεριέχει έναν πρόδηλο ιδεολογικό προσανατολισμό: «[...] στο σύνολο της διηγηματογραφικής παραγωγής της περιόδου 1974-2000 τους συγγραφείς ενέπνευσε η κοινή κυπριακή ιστορία, γραμμένη από διαφορετικές οπτικές γωνίες, αλλά και ταυτόχρονα αλληλοσυμπληρωματικές [...] Το γεγονός αυτό, όταν συγκριθεί με τον πιο περιορισμένο επικοινωνιακό κύκλο των δύο παραγωγών στις παλιότερες γενιές, είναι μια εξέλιξη ως προς την μελλοντική συνειδητοποίηση και κατάκτηση μιας κοινής ταυτότητας» (Η.Ö. Tuna, *ό.π.*, σσ. 6-7).*

⁴⁹ Πρόκειται για την περίφημη φράση του Καβάφη «Είμαι κι εγώ Ελληνικός, Προσοχή, όχι Έλληνα, ούτε Ελληνίζων, αλλά Ελληνικός», δήλωση την οποία έκανε στον συγγραφέα και συντοπίτη του Στρατή Τσίρκα, σύμφωνα με τη μαρτυρία του τελευταίου (Βλ. Στρ. Τσίρκα, *Ο πολιτικός Καβάφης*, εκδ. Κέδρος, Αθήνα 1971, σ. 13).

⁵⁰ Η γεωγραφική γειτνίαση της Κύπρου με την Αλεξάνδρεια επέτρεψε μάλιστα μια στενή ανταλλαγή ιδεών και ανθρώπινου δυναμικού στο χώρο των γραμμάτων και των τεχνών. Δεν είναι λίγοι οι Κύπριοι δημιουργοί που έζησαν και δημιούργησαν στην Αίγυπτο, όπως ο Γλαύκος Αλιθέρης, ο Νίκος Νικολαΐδης, ο Γιώργος Φιλίππου Πιερίδης, η Ευγενία Παλαιολόγου-Πετρώνδα (βλ. υποσημ. 100), η Μαρία Ρουσιά και πολλοί άλλοι. Οι επαφές αυτές εντάθηκαν ειδικά μετά τα γεγονότα της περιόδου Νάσερ στην Αίγυπτο (αφύπνιση του αιγυπτιακού εθνικισμού) και την αναγκαστική μετοίκηση στην Κύπρο πολλών Αιγυπτιακών κυπριακής καταγωγής. Βλ. Φ. Σταυρίδης, «Πνευματικές επιδράσεις από την Ελλάδα» και Γ.Φ. Πιερίδης, «Ο Αιγυπτιακός Ελληνισμός», περ. *Επτά ημέρες*, [αφιέρωμα: Η λογοτεχνία της Κύπρου (1878-1996)], εφημ. *Καθημερινή*, 21-6-1996, σ. 20. Επίσης, Π. Στυλιανού, *Το σύγχρονο κυπριακό διήγημα*, Λευκωσία 2004.

1917), ο οποίος στράφηκε σύντομα στην κυπριακή διάλεκτο και τα εθνικά κυπριακά θέματα, για να καταστεί «ο θεμελιωτής κι ανανεωτής της κυπριακής ποιητικής παράδοσης⁵¹». Όπως επισημαίνει και ο Λεύκιος Ζαφειρίου, αν και γλωσσικά διχασμένος, αφού έγραφε στην κυπριακή διάλεκτο, τη δημοτική και την καθαρεύουσα, «αντλώντας από το λεξιλόγιο της κυπριακής διαλέκτου, κατόρθωσε να την αναδείξει σε γλώσσα με σπάνιες εκφραστικές αρετές⁵²». Επικός και ταυτόχρονα λυρικός, συνθέτει το κορυφαίο επικό ποίημα *Η 9^η Ιουλίου του 1821 εν Λευκωσία (Τραούδι του Τζιυπριανού)*, που οδηγεί σε μία διαχρονική ποιητική έκφραση του ελληνισμού, η οποία ξαφνιάζει με τη δύναμη της γραφής της⁵³:

*Η Ρωμηοσύνη εν' φυλή συνότζαιρη του κόσμου,
Κανέννας δεν ευρέθηκεν για να την ι-ξηλείψει,
Κανέννας, γιατί σσέπει την που τα 'ψη ο Θεός μου.
Η Ρωμηοσύνη εννά χαθεί, όντας ο κόσμος λείψει!*⁵⁴

Μαζί με τον Δημήτριο Λιπέρτη (1866-1937), ο οποίος εκδίδει το 1923 την πρώτη του συλλογή με τον τίτλο «Τζιυπριώτικα Τραούδκια», θεωρούνται οι σημαντικότεροι ποιητές της κυπριακής διαλέκτου.

Παρακολουθώντας πάντοτε τις λογοτεχνικές και γλωσσικές (δημοτικισμός) αναζητήσεις στον ελλαδικό χώρο⁵⁵, οι Κύπριοι ποιητές του μεσοπολέμου γράφουν με επιδράσεις από τον Παλαμά (Γλαύκος Αλιθέρης), το Σικελιανό και τον Καρυωτάκη, τη Νεορομαντική και Νεοσυμβολιστική Σχολή (Παύλος Βαλδασεριδής, Δημήτρης Δημητριάδης, Παύλος Κριναίος, Γιάννης Λεύκης, Περσεφόνη Παπαδοπούλου κ.ά) ή επηρεάζονται από τις αριστερές λογοτεχνικές ιδέες (Βάρναλης), καθώς εκείνη την εποχή (το 1926) ιδρύεται στη Λεμεσό και το Κομμουνιστικό Κόμμα της Κύπρου. Σίγουρα, ο πιο αξιόλογος ποιητής αυτής της περιόδου είναι ο Γλαύκος Αλιθέρης, ενώ εκπρόσωποι της αριστερής ιδεολογίας είναι ο Τεύκρος Ανθίας (1903-1968) και ο

⁵¹ Κ. Στεργιόπουλος, «Η ελληνική λογοτεχνία στο κέντρο και στην Κύπρο...», σ. 321.

⁵² Λ. Ζαφειρίου, *Η νεότερη κυπριακή λογοτεχνία. Γραμματολογικό σχέδιασμα*, Λευκωσία 1991, σ. 22.

⁵³ Ο Θεοδόσης Νικολάου (1930-2004) υπενθυμίζει ότι ο Κόντογλου αποκάλεσε κάποτε το Μιχαηλίδη «καινούριο Πίνδαρο» και διασώζει την άποψη της ποιήτριας Ζωής Καρέλλη για τον Κύπριο ποιητή: «Είναι στιγμές που φτάνει στο ύψος του Σολωμού». «Φθάνει;» αναρωτήθηκε και σε λίγο πρόσθεσε: «Εφάμιλλος» (Θ. Νικολάου, «Ένας καινούριος Πίνδαρος, Σχεδιαγράφημα για τον Κύπριο ποιητή Βασίλη Μιχαηλίδη, περ. *Επτά ημέρες*, [αφιέρωμα: Η λογοτεχνία της Κύπρου (1878-1996)], εφημ. *Καθημερινή*, 21-6-1996, σσ. 6-7).

⁵⁴ Λ. Ζαφειρίου, *ό.π.*, σ. 22.

⁵⁵ Για το κίνημα του δημοτικισμού στην Κύπρο, βλ. Λ. Ζαφειρίου, *ό.π.*, σσ. 25-27.

Θεοδόσης Πιερίδης (1908-1968)⁵⁶. Ιδιαίτερη περίπτωση αναδεικνύεται ο Νίκος Νικολαΐδης (1884-1956), που έζησε και έδρασε κατά το μεγαλύτερο μέρος της ζωής του στην Αίγυπτο. Ο ανατολισμός, η ειρωνεία και ο μύθος του Φάουστ, η ιδιαίτερη αφηγηματική δομή των κειμένων και η μεταφορική τους γλώσσα, οι αλληγορίες και οι συμβολικές διαστάσεις του τόπου, η θητεία του συγγραφέα στον αισθητισμό, την προφορική και λόγια παράδοση, η σχέση του με τα αλεξανδρινά Γράμματα και τον Σικελιανό οδηγούν το Λ. Ζαφειρίου στο συμπέρασμα ότι είναι ο «σημαντικότερος Κύπριος πεζογράφος». Ενδεικτικό της αξίας του είναι το ότι οι ικανότητές του και η πολυπραγμοσύνη του (λογοτέχνης, ζωγράφος) μνημονεύονται και από τον Γ. Σεφέρη⁵⁷.

Αυτή η λογοτεχνία του οράματος, εθνικού ή και κοινωνικού, η οποία φτάνει σε μια έξαρση⁵⁸ στα χρόνια του αγώνα '55-'59, καταλήγει σε μια διάψευση των οραμάτων και στη ματαίωση των προσδοκιών. Αυτό συμβαίνει, επειδή, στα μάτια πολλών λογοτεχνών εκείνης της εποχής, η ανεξαρτησία της Κύπρου δεν οδήγησε στο απόγειο αυτής της ευφορίας και πνευματικής ανάτασης, αλλά σε ένα περίεργο αίσθημα ματαίωσης, διάψευσης και αποτυχίας⁵⁹. Ο συμβιβασμός της Ζυρίχης έγινε δεκτός με πικρία από τους περισσότερους πνευματικούς ανθρώπους, οι οποίοι ήταν γαλουχημένοι με το ιδανικό της Ένωσης. Χαρακτηριστικά, ολόκληρη η λογοτεχνική παραγωγή της εποχής τοποθετείται μέσα στο αγωνιστικό κλίμα, ανεξάρτητα από το ιδεολογικό σημείο εκκίνησης του κάθε λογοτέχνη⁶⁰.

Η ανακήρυξη της Κύπρου σε ανεξάρτητη δημοκρατία σηματοδοτεί, εκ των πραγμάτων, μια καινούργια εποχή στην πορεία του νησιού, σε όλους τους τομείς της

⁵⁶ Λ. Παπαλεοντίου, «Η λογοτεχνία στην πρώιμη Αγγλοκρατία. Ποίηση, πεζογραφία, μετάφραση και κριτική από τα τέλη του 19ου έως τις αρχές του 20ού αιώνα», περ. *Επτά ημέρες*, [αφιέρωμα: Η λογοτεχνία της Κύπρου (1878-1996)], εφημ. *Καθημερινή*, 21-6-1996, σσ. 8-9.

⁵⁷ Λ. Ζαφειρίου, *ό.π.*, σσ. 45-46. Πρόσφατα, σε ένα συλλογικό έργο, έγκριτοι μελετητές και λογοτέχνες επιχειρούν μία νέα θεώρηση του συγγραφικού και εικαστικού του έργου. (Λ. Παπαλεοντίου (επιμ.), *Νίκος Νικολαΐδης ο Κύπριος (1884-1956). Μία επανεκτίμηση του έργου του*, εκδ. Βιβλιόραμα, Αθήνα 2007).

⁵⁸ Γ.Π. Σαββίδη, «Σύγχρονοι Κύπριοι ποιητές», εφημ. *Το Βήμα*, 8-10-1989.

⁵⁹ Βλ. Γ. Μολέσκης, «Ιδεολογικές τάσεις στη σύγχρονη κυπριακή λογοτεχνία», περ. *Η λέξη*, τ. 65 (1985), σσ. 50-56 και Ν. Κρανιδιώτης, «Η κυπριακή ποίηση κάτω από το φως των κοινωνικών και πολιτικών συνθηκών του μέσου εικοστού αιώνα», περ. *Η λέξη*, τ. 85-86 (1989), [αφιέρωμα: Κύπρος, Λογοτεχνία και Τέχνη], σσ. 422-425.

⁶⁰ Βλ. Α. Χριστοφίδης, «Παρατηρήσεις πάνω στη σύγχρονη κυπριακή λογοτεχνία» στο Ανδρέας Χριστοφίδης, *Θέματα και απόψεις, Δοκίμια II*, εκδ. ΠΙΚ, Λευκωσία 1968, σσ. 52-53. Το σύνολο σχεδόν της λογοτεχνικής παραγωγής του διαστήματος 1955-1959 ασχολείται με τον αγώνα, γεγονός που μας οδηγεί στο συμπέρασμα ότι το ιδανικό της Ένωσης, που ήταν ο στόχος του αγώνα, αντιπροσώπευε τους περισσότερους πνευματικούς ανθρώπους της εποχής. Στο τ. 3 της *Νέας Εποχής* ("Τρεις πνευματικοί άνθρωποι της Κύπρου μιλούν για μια νέα σταυροφορία που θα πρέπει να αγκαλιάσει το αγαπημένο μας νησί", 1-5-59, σσ. 30-31), οι διανοούμενοι που φιλοξενεί μιλούν για την ένωση, με το ρομαντισμό, θα λέγαμε, που χαρακτηρίζει γενικά το σχετικό λόγο.

ανθρώπινης δραστηριότητας. Στη σφαίρα της πολιτιστικής δραστηριότητας εμφανίζονται, όπως είναι φυσικό, καινούργιες προσδοκίες και απαιτήσεις: η κυπριακή πνευματική ζωή καλείται να κάνει τα πρώτα της βήματα και να αναπτυχθεί, μέσα στο κλίμα που θα περιγράψουμε παρακάτω.

Η ύπαρξη ανεξάρτητου κράτους δημιουργεί την πεποίθηση ότι υπάρχει πια το έδαφος, καθώς αρχίζουν να αναπτύσσονται οι προϋποθέσεις για ευημερία, αλλά και η υποχρέωση τόσο των πνευματικών ανθρώπων όσο και της πολιτείας, για την ανάπτυξη της πνευματικής ζωής και των τεχνών. Αυτή η πεποίθηση οδηγεί και στο αίτημα για οργανωμένη και σταθερή αρωγή του κράτους σε καλλιτεχνικές και πνευματικές δραστηριότητες. Είναι εμφανής ο ζήλος και ο ενθουσιασμός στους κύκλους των καλλιτεχνών και διανοουμένων, για τη δημιουργία μιας καινούργιας, παραγωγικής και ζωντανής πραγματικότητας στο χώρο των τεχνών και της λογοτεχνίας⁶¹. Η ανεξαρτησία, παρατηρεί ο Γ. Κεχαγιόγλου, είναι «η επιστημότερη αφετηρία μιας σειράς πνευματικών και καλλιτεχνικών διαφοροποιήσεων»: η γένεση του κράτους και η οικονομική και κοινωνική ευφορία των πρώτων χρόνων δημιουργούν μια «σχεδόν επαναστατική δράση και κινητικότητα σε όλους τους τομείς της τέχνης»⁶².

Ο Γιώργος Κεχαγιόγλου απαριθμεί, επίσης, τους παράγοντες που επηρέασαν τη διαμόρφωση της λογοτεχνίας, αλλά και της πνευματικής ζωής συνολικά: «Ο αγώνας της ανεξαρτησίας και η συνειδητοποίηση ενός ελληνικού λαού της ανατολικής Μεσογείου, η έλξη και η κριτική αντιμετώπιση του εθνοκεντρισμού της Αθήνας, οι δυσκολίες μιας κοινωνίας και ενός κράτους υπό διαμόρφωση, οι ηρωικές και ηγετικές φυσιογνωμίες του απελευθερωτικού αγώνα και των δεκαετιών της δημοκρατίας (μαχητές του 1955-'59, Μακάριος κ.ά.), η αστική αλλοτρίωση και ο ευδαιμονισμός, η δημοκρατική πορεία και οι αναστολές του ολοκληρωτισμού, οι σχέσεις με τη δεύτερη

⁶¹ Χαρακτηριστικά για το κλίμα είναι τα δημοσιεύματα των πνευματικών περιοδικών, ιδιαίτερα στα πρώτα τεύχη της *Πνευματικής Κύπρου* και των *Κυπριακών Χρονικών* καθώς και της *Νέας Εποχής* (βλ. υποσημ. 60). Δεν λείπουν οι ενθουσιώδεις διακηρύξεις για τη νέα αρχή, όπως για παράδειγμα στη *Νέα Εποχή* (τ. 3, 1-5-1959, σ. 30), όπου γράφει η λογοτέχνης Κίκα Λαγκ: «νιώθω επιτακτικά την ανάγκη για μια καινούργια σταυροφορία, ένα παγκύπριο αδελφικό κάλεσμα προς όλους τους πνευματικούς ανθρώπους του τόπου μας, για ένα νέο ελπιδοφόρο ξεκίνημα...». Βλ., επίσης, τα σημειώματα του Τ. Χατζηδημητρίου, στα *Κυπριακά Χρονικά*. Στο πρώτο τεύχος του περιοδικού, τον Νοέμβριο του 1960, στο σημείωμα με τίτλο "Τα "Κυπριακά Χρονικά"" (σφ. 3-4), μιλά για ευθύνη και για αγωνία αλλά και για αισιοδοξία, για τους Έλληνες της Κύπρου. Σημειώνει, αναφερόμενος στη νέα κυπριακή γενιά: «το κάθε τι που έχει ν' αντιμετωπίσει είναι νέο και πρωτόφαντο για τον τόπο μας, όπως η πολιτική, η συμμετοχή μας στα πανανθρώπινα προβλήματα. Ακόμα και η λογοτεχνία, οι καλές τέχνες και η επιστήμη ζουν μαζί με την νέα γενιά την πρώτη τους εφηβική ηλικία. Μεγάλες είναι οι προσδοκίες», καταλήγει.

⁶² Γ. Κεχαγιόγλου, «Το σχήμα της κυπριακής λογοτεχνίας. Ενθουσιασμοί και δράματα της περιόδου της ανεξαρτησίας», περ. *Αντί*, τ. 236 (1983), σ. 46.

κοινότητα του νησιού [...]»⁶³. Τη διαμόρφωση της νέας ταυτότητας επηρεάζει η διάνοιξη καινούργιων δρόμων στη «συνδιαλλαγή με τον έξω κόσμο πράγμα που επηρέασε σε μεγάλο βαθμό την όλη πολιτιστική ζωή του τόπου».

Από μέσα της δεκαετίας του '60, όμως, η ευφορία αυτή αναχαιτίζεται από τις δυσμενείς πολιτικές εξελίξεις και η κυπριακή λογοτεχνική παραγωγή αποτυπώνει, έντονα, τις πολιτικές περιπέτειες που ταλανίζουν έως σήμερα το νησί. Παράλληλα εκφράζεται με ανάλογες θεματικές «εμμονές», οι οποίες κατανοούνται σε συνάρτηση με τα ιστορικά συμφραζόμενα του τόπου. Βέβαια, αυτή η θεματολογική προσήλωση δεν αποκλείει την Κύπρο από τα σύγχρονα ρεύματα της νεοελληνικής λογοτεχνίας. Η καθυστερημένη, όμως, εμφάνιση, για παράδειγμα, του μυθιστορήματος αξιώσεων και η περιορισμένη ποσότητα πεζογραφικής παραγωγής σε σχέση με την ελλαδική πραγματικότητα αναδεικνύουν εν μέρει αυτήν την κυπριακή λογοτεχνική ιδιαιτερότητα.

Συγκεκριμένα, στην αρχή της δεκαετίας του 1960, ενώ συνεχίζουν να δίνουν δείγματα δουλειάς οι παλαιότεροι, όπως ο κορυφαίος κύπριος ποιητής Κώστας Μόντης⁶⁴, παρατηρείται η συγκροτημένη εμφάνιση μιας πολυπρόσωπης ομάδας νέων λογοτεχνών, η οποία αποτελείται κυρίως από τους λογοτέχνες που ξεκίνησαν από τον κύκλο των *Κυπριακών Χρονικών*⁶⁵. Πρόκειται για τη γενιά της ανεξαρτησίας ή γενιά του 1960.

⁶³ Γ. Κεχαγιόγλου, (1983), *ό.π.* σ. 46.

⁶⁴ Ο Κώστας Μόντης (1914-2004) υπήρξε ένας από τους μέγιστους ποιητές της Κύπρου. Από το 1934 και μετά εξέδωσε περισσότερα από 30 ποιητικά βιβλία, διηγήματα και μυθιστορήματα. Ανάμεσά τους ξεχωρίζουν οι περίφημες «Στιγμές», ένα νέο ποιητικό είδος, που αποτελεί τεράστια ανανεωτική συμβολή στη νεοελληνική ποίηση, η τριλογία «Γράμματα στη Μητέρα», που θεωρείται το κορυφαίο ποιητικό του δημιουργήμα, το μυθιστόρημα «Ο Αφέντης Μπατίστας» και άλλα. Ο Κώστας Μόντης τιμήθηκε με πολλά βραβεία και διακρίσεις, ανάμεσά τους το Κρατικό Βραβείο Λογοτεχνίας, το Κρατικό Βραβείο Συνολικής Προσφοράς στη Λογοτεχνία, το βραβείο της Παγκόσμιας Ακαδημίας Τεχνών και Πολιτισμού, το Αριστείο Γραμμάτων και Τεχνών της Κυπριακής Πολιτείας. Του απονεμήθηκε, επίσης, ο τίτλος του Επίτιμου Διδάκτορα από τα Πανεπιστήμια Αθηνών και Κύπρου. Βλ. Α. Παπαλεοντίου, *Όψεις της ποιητικής του Κώστα Μόντη*, εκδ. Σοκόλη, Αθήνα 2006, Γ. Κεχαγιόγλου, Μ. Πιερής (επιμ.), *12 Κείμενα για τον Κ. Μόντη*, εκδ. Ερμής, Αθήνα 1984, Γ. Μολέσκης, «Οι έντονοι "Στιγμές" του Κώστα Μόντη», εφημ. *Καθημερινή*, 21-8-1996, *ό.π.*, σ. 19.

⁶⁵ Ο ρόλος τους Τύπου στην επαφή του κοινού με τη λογοτεχνική παραγωγή και στη ανταλλαγή των προβληματισμών είναι στην Κύπρο ιδιαίτερα σημαντικός, αφ' ότου εμφανίζονται τα πρώτα έντυπα, στο τέλος του 19ου αιώνα. Τα πρώτα σημαντικά λογοτεχνικά περιοδικά εμφανίζονται στα χρόνια της ανεξαρτησίας: Τον Μάρτιο του 1959 αρχίζει να εκδίδεται η *Νέα Εποχή*, περιοδικό ποικίλης ύλης προσκείμενο στην Αριστερά, αρχικά δεκαπενθήμερο και σύντομα μηνιαίο, με ιδιαίτερο ενδιαφέρον και αξιόλογα δημοσιεύματα για την τέχνη και τη λογοτεχνία. Η *Πνευματική Κύπρος* κυκλοφορεί τον Οκτώβριο και τα *Κυπριακά Χρονικά* το Νοέμβριο του 1960. Η *Πνευματική Κύπρος* διευθύνεται από τον Κύπριο Χρυσάνθη (1915-1998) και αντιπροσωπεύει τις παλαιότερες πνευματικές δυνάμεις. Στην εκδοτική ομάδα συμμετέχουν, επίσης, οι Κώστας Μόντης, Φρίξος Βράχας, Ανδρέας Χριστοφίδης. Η κυρίαρχη θέση του περιοδικού είναι η σύνδεση με το «εθνικό κέντρο», χωρίς αντιπαράθεση με κατεστημένους θεσμούς και αξίες. Τα *Κυπριακά Χρονικά* αντιπροσωπεύουν τη νεότερη γενιά και συντάσσονται από νέους διανοούμενους. Το περιοδικό παρακολουθεί και σχολιάζει τις πολιτικές

Στη γενιά αυτή ανήκουν οι ποιητές Κυριάκος Χαραλαμπίδης, Πίτσα Γαλάζη, Θεοδόσης Νικολάου, Ντίνα Κατσούρη, Άνθος Λυκαύγης, Θεοκλής Κουγιάλης, Κώστας Βασιλείου, Ανδρέας Παστελλάς, Μιχάλης Πασιαρδής κ.ά. Επίσης, ο Παντελής Μηχανικός, ολιγογράφος και ιδιότυπος, εμφανίζεται νωρίτερα, αλλά εντάσσεται στη γενιά της ανεξαρτησίας και ταυτόχρονα μας συνδέει με τη γενιά της εισβολής ή γενιά του 1974.

Η παρουσία της πεζογραφίας, όπως είπαμε, είναι πιο περιορισμένη, αφού καλλιεργείται κυρίως το διήγημα, αλλά δεν λείπουν κάποιες αξιόλογες μορφές, όπως του Γιώργου Φιλίππου Πιερίδη. Στη γενιά της ανεξαρτησίας ανήκουν οι Πάνος Ιωαννίδης, Χριστάκης Γεωργίου, Ρήνα Κατσελλή, Ήβη Μελεάγρου, Γ. Κατσούρης κ.ά.⁶⁶ Οι τρεις πρώτοι έχουν αναδειχθεί και ως θεατρικοί συγγραφείς, ιδιαίτερα ο Ιωαννίδης, ο οποίος έχει ασχοληθεί πιο συστηματικά με τη δραματουργία και είναι ο πιο παραγωγικός. Αξίζει να σημειωθεί ότι οι πιο πάνω λογοτέχνες, με εξαίρεση την Κατσελλή, ανήκουν στη συντακτική επιτροπή των *Κυπριακών Χρονικών*.

Πιστή στη διαχρονική της παράδοση να μην αποκόπτεται, δηλαδή, από τα προβλήματα του λαού της, η κυπριακή λογοτεχνία συγκλονίζεται το 1974 από το πραξικόπημα και την τουρκική εισβολή. Οι θεματικές της αναφορές κινούνται γύρω από τα τραγικά γεγονότα ως μια κατάθεση οδυνηρών εμπειριών και είναι ευνόητο ότι το συναισθηματικό φορτίο δεν αφήνει περιθώρια τεχνικής αρτιότητας⁶⁷. Ορισμένοι μάλιστα μελετητές, όπως η Νάτια Χαραλαμπίδη, διακρίνουν στους ποιητές της περιόδου σημαντικές διαφοροποιήσεις στις τεχνικές και στα εκφραστικά μέσα σε σχέση με τους Ελλαδίτες ομοτέχνους τους κατά τη δεκαετία του '70⁶⁸.

εξελιζεις, είναι ανοιχτό στα καινούργια ρεύματα της τέχνης και ασκεί τολμηρή κριτική. Στη διάρκεια της δεκαετίας κυκλοφορούν και άλλα περιοδικά λογοτεχνίας και κριτικής: το ετήσιο *Φιλολογική Κύπρος* (εκδ. 1960), ο *Κυπριακός Λόγος* (1969-1982) και η *Επιθεώρηση Λόγου και Τέχνης* (1970-1974). Βλ. Α. Χριστοφίδης (1968), *ό.π.*, σσ. 49 - 61. Επίσης, βλ. Α. Πυλιώτης, «Το περιοδικό *Νέα Εποχή*, μια τριαντάχρονη πορεία», περ. *Η λέξη*, τ. 85-86 (1989), σσ. 715-719. Για μια συνολική καταγραφή των κυπριακών λογοτεχνικών περιοδικών βλ. Ν. Παναγιώτου, «Ο περιοδικός Τύπος. Τα φιλολογικά και λογοτεχνικά περιοδικά της Κύπρου από το 1881 έως σήμερα», περ. *Επτά ημέρες* [αφιέρωμα: Η λογοτεχνία της Κύπρου (1878-1996)], εφημ. *Καθημερινή*, σσ. 30-31. Επίσης Α. Χατζηθωμάς, «Λογοτεχνικά περιοδικά της Κύπρου μετά την Ανεξαρτησία», εφημ. *Ελευθεροτυπία*, ένθετο Βιβλιοθήκη: αφιέρωμα στην Κυπριακή Λογοτεχνία, 6-12-2002, σσ. 34-36.

⁶⁶ Βλ. σχετικά Λ. Παπαλεοντίου, «Η πεζογραφία στα χρόνια της Κυπριακής Ανεξαρτησίας», εφημ. *Ελευθεροτυπία*, ένθετο Βιβλιοθήκη, 6-12-2002, σσ. 31-33, Λ. Παπαλεοντίου, «Η κυπριακή πεζογραφία μετά την Ανεξαρτησία», εφημ. *Ελευθεροτυπία*, ένθετο Βιβλιοθήκη, 30-4-2004, σσ. 22-25 και αναλυτικότερα, Κλ. Ιωαννίδης, *Ιστορία της νεότερης κυπριακής λογοτεχνίας*, Λευκωσία 1986.

⁶⁷ Α. Ζήρας, «Η κυπριακή γενιά των ποιητών της εισβολής», εφημ. *Ελευθεροτυπία*, 6-12-2002, *ό.π.*, σ. 24.

⁶⁸ Η Νάτια Χαραλαμπίδου κρίνοντας την Ανθολογία της σύγχρονης Κυπριακής ποίησης σημειώνει χαρακτηριστικά: «Μια προσεκτική, συγκριτική ματιά στα ποιήματα των Κυπρίων και των Ελλήνων του '70 ίσως να μας έδειχνε μερικές σημαντικές διαφορές, όχι μόνο ως προς τη στάση, αλλά και τις ποιητικές

Έτσι, λοιπόν, τα γεγονότα αυτά σηματοδοτούν την αφετηρία μιας νέας γενιάς λογοτεχνών, την οποία προσδιορίσαμε παραπάνω ως *γενιά της εισβολής*.

Η μερική απεμπλοκή των κυπρίων λογοτεχνών από την τρέχουσα επικαιρότητα και την περιστασιακή χρονική στιγμή, κατά τη δεκαετία του '80, τους επιτρέπει να «συναντηθούν» με τους ομοτέχνους τους στην Ελλάδα και τον υπόλοιπο κόσμο, να επεκτείνουν τη θεματολογία τους και να αναζητήσουν καινούργιους τρόπους έκφρασης.

Ο Γιώργος Κεχαγιόγλου, αναφερόμενος στην κυπριακή λογοτεχνία αυτής της τελευταίας περιόδου, επανέρχεται στις επαμφοτερίζουσες συνιστώσες της σύγχρονης ελληνοκυπριακής ταυτότητας και διακρίνει τρεις βασικές ιδεολογικές τάσεις: «*Η λογοτεχνία [...] κινείται ιδεολογικά ανάμεσα σε δύο πόλους, την «κυπριακότητα» (που συχνά παίρνει διαστάσεις ή τάσεις απομονωτικές ή κοσμοπολίτικες) και τον «ελληνοκεντρισμό» (που κάποτε έχει τη μορφή συνέχισης της παραγωγής του αδούλωτου ελληνισμού). Πολύ πιο κυρίαρχη και γόνιμη είναι όμως μια μέση στάση, η ιδεολογική συνειδητοποίηση και λογοτεχνική πραγμάτωση της «ελληνοκυπριακότητας», που όχι μόνο εκπροσωπείται στα αρτιότερα δημιουργήματα της περιόδου, αλλά και δικαιώνεται στο χρόνο*⁶⁹».

Δεν είναι τυχαίο φυσικά ότι αυτή η «ελληνοκυπριακότητα» είναι το πληθωρικότερο ιδεολογικό ρεύμα στο χώρο των κυπριακών γραμμάτων. Η κυριαρχία αυτού του ρεύματος φαίνεται να ανταποκρίνεται στο γενικότερο ιδεολογικό προσανατολισμό που κινεί τα νήματα της κυπριακής κοινωνίας μετά τα μέσα της δεκαετίας του 1980,

τεχνικές που έχουν χρησιμοποιηθεί» (Α. Ζήρας, «Η κυπριακή γενιά των ποιητών της εισβολής», εφημ. *Ελευθεροτυπία*, ό.π., σσ. 24-25).

⁶⁹ Γ. Κεχαγιόγλου, «Το σχήμα της κυπριακής λογοτεχνίας. Ενθουσιασμοί και δράματα της περιόδου της ανεξαρτησίας», περ. *Αντί*, τ. 236 (1983), σ. 46. Η κυπριακότητα είναι η λογοτεχνική έκφανση αυτού που ονομάστηκε κυπροκεντρισμός. Ο κυπροκεντρισμός συναντάται για πρώτη φορά ως θέση του Κομμουνιστικού Κόμματος Κύπρου (ίδρ. 1926). «*Γι' αυτούς τους πρώιμους κυπριωτιστές, η καθαρή απόρριψη του ελληνοκυπριακού εθνικισμού πήγαζε από το διεθνισμό της μαρξιστικής ιδεολογίας και την προτεραιότητα του ταξικού αγώνα*», γράφει ο Μαυράτσας και επισημαίνει ότι «*η σχετική αποσιώπηση κυπριωτικών προσανατολισμών, ακόμα και μέσα στον αριστερό χώρο, είναι βεβαίως άμεσα συνδεδεμένη με την ιστορική κυριαρχία της εθνικιστικής ιδεολογίας*». Για τις καταβολές του κυπριωτισμού, βλ. Κ. Μαυράτσας, *Ώψεις του ελληνικού εθνικισμού στην Κύπρο. Ιδεολογικές αντιπαραθέσεις και η κοινωνική κατασκευή της ελληνοκυπριακής ταυτότητας, 1974-1996*, εκδ. Κατάρτι, Αθήνα 1998, σσ. 81-97 και Ν. Περιστιάνης, Γ. Τσαγγαράς (επιμ.), *Ανατομία μιας μεταμόρφωσης. Η Κύπρος μετά το 1974: Κοινωνία-Οικονομία-Πολιτική-Πολιτισμός*, Λευκωσία 1995, σσ. 127-128. Ο Περιστιάνης συσχετίζει το γεγονός ότι ο κυπροκεντρισμός αρχίζει να κερδίζει έδαφος, μετά από την ανεξαρτησία, με τη βελτίωση του βιοτικού επιπέδου. Αυτή η ιδεολογία συμφέρει με κάποιες κοινωνικές ομάδες που χαρακτηρίζονται από την «*εγκατάλειψη της εθνικιστικής ρητορικής και την έμφασή τους σε μια πραγματιστική, πρακτική αντιμετώπιση των προβλημάτων, στη σημασία της πολιτικής σταθερότητας και στην αποδοχή της ανάγκης συνύπαρξης με τους Τουρκοκύπριους*». Βλ. επίσης, Ν. Stamatakis, «History and Nationalism: The Cultural Reconstruction of Modern Greek Cypriot Identity», περ. *Cyprus Review*, vol. 3, no. 1 (1991) pp. 59-86. Βλ., επίσης, και υποσημ. 47.

ζήτημα για το οποίο αναφερθήκαμε πρωτύτερα και συχνά θα επανερχόμαστε στη συνέχεια.

Τα τελευταία χρόνια κάνει αισθητή την παρουσία της μια ομάδα αξιόλογων γυναικών πεζογράφων, οι οποίες, παρά τις ιδιαιτερότητες που παρουσιάζουν μεταξύ τους, συγκλίνουν σε ομοειδή χαρακτηριστικά, όπως η αισθαντική και εικαστική προσέγγιση των πραγμάτων, η ποιητική ανάπλαση παρωχημένων εποχών και η διόγκωση του πραγματικού, που συμπλέκεται με τον κόσμο του ονειρικού ή κάποτε συνυφαίνεται με στοιχεία του παράδοξου και του γκροτέσκου.

Γενικά, τις τελευταίες δεκαετίες, εμφανίζονται σημαντικά κείμενα, ποιητικές συλλογές, διηγήματα, νουβέλες και μυθιστορήματα τα οποία λόγω αντικειμενικών δυσκολιών ή άλλων συγκυριών δεν έχουν ίσως αξιοποιηθεί, όπως τους αξίζει. Η ίδρυση, ωστόσο, του Πανεπιστημίου Κύπρου (1989), ειδικά του τμήματος Βυζαντινών και Νεοελληνικών Σπουδών φαίνεται πως έχει συμβάλει ουσιαστικά τα τελευταία χρόνια στην έρευνα και μελέτη γύρω από την ελληνική γλώσσα και τη λογοτεχνία στην Κύπρο, αναδεικνύοντας και ως επί το πλείστον καταξιώνοντας την τοπική λογοτεχνική παραγωγή.

Συμπερασματικά, θα λέγαμε ότι η σύγχρονη κυπριακή λογοτεχνία εδράζεται πια με μεγαλύτερη αυτοπεποίθηση στο δικό της γεωγραφικό-πολιτισμικό χώρο, κατοχυρώνοντας το δικαίωμά της να αυτοπροσδιορίζεται ως η μοναδική πια ακμάζουσα περιφερειακή ελληνόγλωσσα λογοτεχνία. Ευρισκόμενη πάντοτε σε έναν διαρκή και γόνιμο διάλογο για το εύρος και τα όριά της, δείχνει ανοικτή να συζητά για τη δυνατότητα να συμπεριλάβει υπό την σκέπη του ορισμού της ακόμα και εκείνους των οποίων η αλλοφωνία στον ίδιο γεωγραφικό χώρο εγείρει ερωτήματα για την ένταξή τους σε αυτήν. Ίσως και γι' αυτό, το ερώτημα του «ανήκειν» να αποτελεί τελικά ένα ψευδοπρόβλημα. Όπως ο E. Renan στο *Qu'est-ce qu'une nation?* (1882)⁷⁰ προσδιόριζε τη ύπαρξη κάθε έθνους ως ένα διαρκές, καθημερινό δημοψήφισμα, έτσι και η κυπριακή λογοτεχνία, πάντοτε σε συνάφεια με την ιστορική περιπέτεια του νησιού, καταξιώνεται ακριβώς λόγω της μεταιχμιακής της ιδιαιτερότητας και προσδιορίζεται από τις εκάστοτε επιθυμίες δημιουργών και αναγνωστών,

⁷⁰ «L'existence d'une nation est [...] un plébiscite de tous les jours, comme l'existence de l'individu est une affirmation perpétuelle de vie» (E. Renan, *Qu'est-ce qu'une nation?*, Conférence faite en Sorbonne, le 11 mars 1882, éd. Calmann Lévy, Paris 1882, p. 27).

Ανάκτηση από: http://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File%3ARenan_-_Qu%27est-ce_qu%27une_nation_%3F.djvu&page=1.

μπολιάζοντας στις παρυφές του το πλούσιο περιβάλλον της ευρύτερης νεοελληνικής λογοτεχνικής δημιουργίας.

2.2.2 Η παιδική λογοτεχνία στην Κύπρο

Ο όρος Κυπριακή Παιδική Λογοτεχνία περιλαμβάνει κυρίως έργα που έχουν γραφτεί από Έλληνες Κυπρίους συγγραφείς και απευθύνονται σε παιδιά και εφήβους. Τα έργα αυτά καλύπτουν όλο το φάσμα της λογοτεχνικής δημιουργίας: ποίηση, πεζογραφία, θέατρο κ.λπ.

Η ιστορία της κυπριακής παιδικής λογοτεχνίας συμβαδίζει με την ευρύτερη λογοτεχνική παραγωγή του νησιού. Συνδέεται με τα ιστορικά δρώμενα της Κύπρου, παρακολουθεί τις κοινωνικές εξελίξεις, ενώ δέχεται κατά καιρούς επιδράσεις από τα διάφορα λογοτεχνικά ρεύματα που εμφανίζονται στον παγκόσμιο χώρο της παιδικής λογοτεχνίας, διατηρώντας πάντοτε ιδιαίτερους δεσμούς με την ελληνική λογοτεχνική δημιουργία, από την οποία δέχεται και τις μεγαλύτερες επιδράσεις. Όπως είναι φυσικό, από το ξεκίνημά της, συνδέθηκε αναμφίβολα με τις τρέχουσες αντιλήψεις κάθε εποχής για την αγωγή του παιδιού. Στην πορεία, όμως, της εξέλιξής της, πέρα από τους παιδαγωγικούς στόχους, αναδείχθηκαν και οι αισθητικοί, έτσι ώστε να μπορούμε να διακρίνουμε σταθμούς, εξελίξεις, αισθητικές αντιλήψεις και τεχνοτροπίες, κάτι που ισχύει βέβαια για κάθε είδος λογοτεχνικής παραγωγής.

Οι ρίζες της κυπριακής λογοτεχνίας, όπως συμβαίνει σε όλες τις χώρες, βρίσκονται στα ανώνυμα δημιουργήματα του λαού, που διασώθηκαν προφορικά από γενιά σε γενιά. Η Κύπρος είναι κι αυτή ένας τόπος γεμάτος με παραμύθια, αινίγματα, γλωσσοδέτες και παροιμίες, λαχνίσματα, νανουρίσματα, ταχταρίσματα και άλλα είδη της λαϊκής παράδοσης. Ο λαϊκός πολιτισμός υπήρξε πάντοτε λοιπόν πηγή έμπνευσης για τους κύπριους λογοτέχνες παιδικών βιβλίων, πράγμα που συνεχίζεται ακόμη και σήμερα⁷¹.

Η ανάπτυξη της παιδικής λογοτεχνίας στην Κύπρο καθυστέρησε χρονικά, σε σύγκριση με παρόμοιες κινήσεις στην Ελλάδα και σε άλλες χώρες. Κυριότερες αιτίες αυτής της καθυστέρησης θα πρέπει να θεωρούνται το ανελεύθερο πολιτικό καθεστώς της Κύπρου, το περιορισμένο (αριθμητικά και μορφωτικά) παιδικό κοινό, καθώς και

⁷¹ Η Μ. Μιράσγεζη στην έρευνά της για τους απόηχους του λαϊκού πολιτισμού στην κυπριακή παιδική λογοτεχνία επισήμανε πλήθος αναφορών όχι μόνο σε παραμύθια, τραγούδια, παροιμίες και νανουρίσματα, αλλά και σε έθιμα που αφορούν το γάμο, τη γέννηση, το πένθος και τις γιορτές, τα επαγγέλματα τις αγροτικές ασχολίες, την υφαντική, τη λαϊκή φορεσιά κ.ά. Βλ. Μαρία Μιράσγεζη, «Ένα ενδιαφέρον συνέδριο στη Λευκωσία», περ. *Διαδρομές*, τ. 17 (1990), σ. 52. Επίσης, Μ. Μιράσγεζη, *Το παιχνίδι στην Κυπριακή Παιδική Λογοτεχνία*, έκδοση περ. *Διαδρομές*, Αθήνα 1993.

η έλλειψη εκδοτικών οίκων που θα μπορούσαν να στηρίζουν ειδικά την έκδοση βιβλίων παιδικής λογοτεχνίας⁷². Ένας ακόμη ανασταλτικός παράγοντας στην ανάπτυξη της παιδικής λογοτεχνίας υπήρξε ενδεχομένως και η ιδιότυπη τριγωνισία που επικρατούσε τα χρόνια αυτά στην Κύπρο (καθαρεύουσα, δημοτική, κυπριακή διάλεκτος)⁷³.

Οι μελετητές της⁷⁴ συμφωνούν, γενικά, ότι η ιστορία της Κυπριακής Παιδικής Λογοτεχνίας χωρίζεται σε τρεις περιόδους: η πρώτη περίοδος εκτείνεται από τις αρχές του αιώνα μας ως το τέλος της Αγγλοκρατίας, το 1960. Η δεύτερη καλύπτει τα χρόνια από το 1960 έως την εισβολή του 1974 και η τρίτη περίοδος ξεκινάει το 1974 και φτάνει ως τις μέρες μας.

2.2.2.1 Οι απαρχές της παιδικής λογοτεχνίας στην Κύπρο (1894-1960)

Η πρώτη περίοδος συνδέεται με τις αντιλήψεις της εποχής, οι οποίες προτάσσουν τη χρησιμότητα του παιδικού βιβλίου για την ηθικοπλαστική διαπαιδαγώγηση του παιδικού κοινού. Έτσι, λοιπόν, τα κύρια χαρακτηριστικά της λογοτεχνικής παραγωγής αυτής της περιόδου είναι ο έντονος διδακτισμός και η προτίμηση σε μυθολογικά, φυσιολατρικά και πατριωτικά θέματα. Ο τίτλος του πρώτου βιβλίου για παιδιά που γράφεται στην Κύπρο αποτυπώνει αυτές ακριβώς τις απόψεις: πρόκειται για την ποιητική συλλογή της Βιργινίας Οικονομοπούλου, *Λευκάνθεμα, Ποιήσεις πρωτότυποι παιδαγωγικά, Προς παιδαγωγικήν μόρφωσιν της νεότητος αμφοτέρων των γενών*, Λάρνακα 1894⁷⁵. Αξίζει να σημειωθεί ότι η προσπάθεια δημιουργίας παιδικής λογοτεχνίας στην Κύπρο, από τα πρώτα βήματά της, συνδέθηκε κατά κύριο λόγο με

⁷² Μ. Μαραθεύτης, «Συνοπτική ιστορία της κυπριακής παιδικής λογοτεχνίας», περ. *Επιθεώρηση Παιδικής Λογοτεχνίας*, τ. 4 (1989) [Αφιέρωμα: Η κυπριακή παιδική λογοτεχνία], σ. 13.

⁷³ Μ. Μιράσγεζη, «Ένα ενδιαφέρον συνέδριο στη Λευκωσία», περ. *Διαδρομές*, τ. 17 (1990), σ. 50.

⁷⁴ Βλ. σχετικά: α) Μ. Μαραθεύτης, «Η ανάπτυξη της παιδικής λογοτεχνίας στην Κύπρο», *Παιδική Φιλολογία*, εκδ. Κ.Σ.Π.Ν.Β., Λευκωσία 1979, σσ. 39-50, β) Δ. Θεοδούλου, «Παιδική λογοτεχνία της Κύπρου (Προσπάθεια για ιστορική και κριτική θεώρηση)», περ. *Διαβάζω*, τ. 123 (1985), [Αφιέρωμα: Κυπριακά Γράμματα], σ. 52, γ) Ν. Λιβέρδος, «Η κυπριακή λογοτεχνία για παιδιά ως το 1974», περ. *Επιθεώρηση Παιδικής Λογοτεχνίας*, [αφιέρωμα: Η κυπριακή παιδική λογοτεχνία], τ. 4 (1989), σσ. 27-28, δ) Κ. Κατσώνης, «Ένας αιώνας κυπριακής παιδικής λογοτεχνίας, μια σύντομη αναφορά (Από τις αρχές του αιώνα έως σήμερα)», περ. *Διαδρομές*, τ. 31 (1993), σ. 188. Ο Μ. Μαραθεύτης διαφοροποιείται ως προς τη διαίρεση της κυπριακής παιδικής λογοτεχνίας σε τρεις περιόδους και κάνει λόγο για δύο μεγάλες περιόδους: η πρώτη αρχίζει στα τέλη του 19ου αι. και καταλήγει στην ανεξαρτησία του 1960, ενώ η δεύτερη ξεκινά το 1960 και καταλήγει ως τις μέρες μας.

⁷⁵ Μ. Μαραθεύτης, «Συνοπτική ιστορία της κυπριακής παιδικής λογοτεχνίας», περ. *Επιθεώρηση Παιδικής Λογοτεχνίας*, ό.π., σ. 14. β) Γ. Κιτρομηλίδης, *Η παιδική και νεανική λογοτεχνία στην Κύπρο – 100 χρόνια ζωής*, διδακτορική διατριβή, Φιλοσοφική Σχολή, Πανεπιστήμιο Αθηνών, Αθήνα 1994. Η κυπριακή καταγωγή της συγγραφέως είναι ανεπιβεβαίωτη, δεν παύει όμως να πρόκειται για το πρώτο παιδικό βιβλίο που εκδόθηκε στην Κύπρο.

τους εκπαιδευτικούς⁷⁶. Όπως, λοιπόν, και στην περίπτωση του πρώτου βιβλίου για παιδιά, έτσι και στην περίπτωση του πρώτου παιδικού περιοδικού *Παιδική Ηχώ* (Λεμεσός, 1903-05), την ευθύνη για την έκδοσή του είχε μία εκπαιδευτικός, η *Πολυξένη Λοϊζιάς* (1855-1942)⁷⁷. Εκτός των άλλων, η ίδια εξέδωσε επίσης σχολικά αναγνωστικά, όπως *Πατριδογραφία Κύπρου* (Λεμεσός 1890) και *Μαθητικός Κόσμος* (Λεμεσός 1925), με εμφανείς τις επιρροές στο τελευταίο από *Τα ψηλά βουνά* του Ζ. Παπαντωνίου, έργα μέτρια από λογοτεχνικής απόψεως, μια και επικρατεί η καθαρεύουσα και ο φρονηματισμός⁷⁸.

Η Ελένη Νικολαΐδου-Αυτονόμου (1894-1986), εκπαιδευτικός και αυτή, έγραψε ποίηση, θέατρο και διηγήματα και συνεργάστηκε με τα περιοδικά *Το Κυπριόπουλο* και *Μόρφωσις*. Ασχολήθηκε σοβαρά με την παιδική λογοτεχνία, γράφοντας ποιήματα στη ζωντανή δημοτική γλώσσα, γεμάτα φρεσκάδα και ρυθμό, που θυμίζουν έντονα τους πρωτοπόρους της παιδικής ποίησης στην Ελλάδα:

Στο ολοπράσινο χορτάρι

μέσα στις δροσιές

καμάρωνε όλο χάρη

ένας μενεξές.

⁷⁶Βλ. σχετικά: Κ. Γιαγκουλής, *Κυπριακή Λογοτεχνία. Συμβολή στη διερεύνηση και σπουδή της περιόδου 1878-1920*, Λευκωσία 1986, σσ. 34-37 και σ. 45 β) Μ. Μαραθεύτης, «Συνοπτική ιστορία της κυπριακής παιδικής λογοτεχνίας», περ. *Επιθεώρηση Παιδικής Λογοτεχνίας*, ό.π., σ. 18.

⁷⁷Δ. Θεοδούλου, «Παιδική λογοτεχνία της Κύπρου (Προσπάθεια για ιστορική και κριτική θεώρηση)», περ. *Διαβάζω*, ό.π., σ. 52 και Ν. Λιβέρδος, «Η κυπριακή λογοτεχνία για παιδιά ως το 1974», περ. *Επιθεώρηση Παιδικής Λογοτεχνίας*, ό.π., σ. 33. Γενικότερα, η Λοϊζιάς υπήρξε λόγια, παιδαγωγός και πολυτάλαντη εκπαιδευτικός, η οποία διηύθυνε το Παρθεναγωγείο Λεμεσού (1878-1914), δίδαξε ως καθηγήτρια το μάθημα θρησκευτικών και εισήγαγε το μάθημα της γυμναστικής στα παρθεναγωγεία της Κύπρου. Ίδρυσε στη Λεμεσό γυμναστήριο θηλέων με την ονομασία "*Παλλάδιον*" ενώ με την ίδια ονομασία εξέδιδε περιοδικό από το 1927 μέχρι το 1936. Η Λοϊζιάς υπήρξε για την εποχή της πρωτοπόρα και στον αγώνα για τη βελτίωση της θέσης της γυναίκας στην Κύπρο. Χάρη σ' αυτήν τέθηκαν οι βάσεις του γυναικείου κινήματος και διατυπώθηκαν οι πρώτες γυναικείες διεκδικήσεις. Η γνωριμία της με την *Σαπφώ Λεοντιάδα* (1832-1900), της οποίας υπήρξε μαθήτρια και για την οποία έτρεφε απέραντη εκτίμηση και θαυμασμό, ήταν καθοριστική για τη μετέπειτα πορεία και δράση της, ενώ μια άλλη γυναικεία προσωπικότητα που την επηρέασε καθοριστικά ήταν η *Καλλιρόη Παρρέν* (1861-1940), η πρώτη Ελληνίδα-στα πλαίσια του αστικού φεμινισμού-που προσπάθησε να εμπνεύσει στην γυναίκα το ενδιαφέρον για τα πολιτικά της δικαιώματα και να διεκδικήσει την ισοτιμία των δύο φύλων, η πρωταγωνίστρια δηλ. του γυναικείου κινήματος στα τέλη του 19ου αιώνα. (Βλ. Κ. Γιαγκουλής, *Κυπριακή λογοτεχνία. Συμβολή στη διερεύνηση και σπουδή της περιόδου, 1878-1920*, Λευκωσία 1986, σσ. 32-33, Ε. Νεοκλέους, «Πολυξένη Λοϊζιάς, Μια ξεχωριστή φυσιογνωμία της Λεμεσού», Ανάκτηση από http://evaneocleous.blogspot.com/2009/03/blog-post_08.html). Για τις προδρομικές μορφές του φεμινισμού στον ελληνικό χώρο βλ. Ελ. Βαρίκα, *Η Εξέγερση των Κυριών: η γένεση μιας φεμινιστικής συνείδησης στην Ελλάδα 1833-1907*, εκδ. Κατάρτι, Αθήνα 1996.

⁷⁸Φ. Τιμοθέου, «Το ξεκίνημα της κυπριακής παιδικής λογοτεχνίας» στο Σοφ. Χατζηδημητρίου (επιμ.), *Ελληνική Παιδική Λογοτεχνία. Το παρελθόν, το παρόν και το μέλλον της*, Εισηγήσεις σεμιναρίου, Κύκλος Ελληνικού Παιδικού Βιβλίου, εκδ. Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 1999, σ. 44. Επίσης Μ. Μαραθεύτης, «Συνοπτική ιστορία της κυπριακής παιδικής λογοτεχνίας», περ. *Επιθεώρηση Παιδικής Λογοτεχνίας*, ό.π., σ. 15.

*Στην καρδούλα του κρυμμένη
μια δροσοσταλίδα
παίζει τρισευτυχισμένη
με μια ηλιαχτίδα [...] ⁷⁹.*

Άλλη μια σημαντική μορφή, από τους πρωτοπόρους της κυπριακής παιδικής λογοτεχνίας, ο οποίος έφερε νέα πνοή στο χώρο, ήταν ο *Ιωάννης Περδίας* (1881-1930). Η συλλογή του «*Σχολική Μούσα δι' Ελληνοπαίδας*» θεωρείται από κάποιους μελετητές ότι είναι το πρώτο ουσιαστικό βιβλίο για παιδιά⁸⁰. Πρόκειται για μια συλλογή με ενθουσιώδη εθνικοπατριωτικά ποιήματα για σχολική χρήση. Ένα από αυτά, το ποίημα «*Η λάβα της Κύπρου*», μελοποιήθηκε από το Χρηστάκη Πετρόπουλο και τραγουδιόταν, μέχρι το 1960, ως ο εθνικός ύμνος της Κύπρου:

Η λάβα της Κύπρου

*Η Κύπρος μας που στέναζε τόσες αιώνες σκλάβοι
κι αιμάτων τα χέρια της τόσα δεσμά βαριά
απ' την ψυχή της έχυσε την όμορφή της λάβα
κι άνοιξε δρόμο φωτεινό, να δει τη Λευτεριά ⁸¹.*

Ο πρώτος, όμως, λογοτέχνης, που ασχολήθηκε συστηματικά με την παιδική λογοτεχνία είναι ο γνωστός ποιητής *Τεύκρος Ανθίας*⁸² (λογοτεχνικό ψευδώνυμο του Ανδρέα Παύλου, 1903-1968). Σύμφωνα με τον Νίκο Λιβέρδο είναι «ο πιο γνήσιος εκφραστής της παιδοκεντρικής αντίληψης στο χώρο της Λογοτεχνίας»⁸³. Εξίσου σημαντική θεωρείται η προσφορά του και στο παιδικό θέατρο. Το πρώτο μάλιστα από τα θεατρικά του έργα (*Ο Γιόκας μας*, 1936) έχει θεωρηθεί ως το πρώτο γνήσιο λογοτεχνικό βιβλίο για παιδιά⁸⁴, ενώ στα επόμενα θεατρικά του *Ταξίδι στον ήλιο*

⁷⁹ Φ. Τιμοθέου, *ό.π.*, σ. 45.

⁸⁰ Δ. Θεοδούλου, «Παιδική λογοτεχνία της Κύπρου (Προσπάθεια για ιστορική και κριτική θεώρηση)», *ό.π.*, σ. 52 και Ν. Λιβέρδος, «Η κυπριακή λογοτεχνία για παιδιά ως το 1974», περ. *Επιθεώρηση Παιδικής Λογοτεχνίας*, *ό.π.*, σ. 28.

⁸¹ Φ. Τιμοθέου, *ό.π.*, σ. 46.

⁸² Ο Τεύκρος Ανθίας (για τον οποίο αναφερθήκαμε και στο προηγούμενο κεφάλαιο) υπήρξε ένας από τους πρωτοπόρους των Κυπριακών Γραμμάτων, με πλούσια κοινωνική και πολιτική δράση, από τα ιδρυτικά μέλη του ΑΚΕΛ. Βλ. Φ. Ανθία, «Τεύκρος Ανθίας, Η ποιητική λαλιά της Κύπρου και των αγώνων της», εφημ. *Ριζοσπάστης*, 30-7-2000, σ. 4. Για το παιδικό του έργο βλ. Κ. Κατσώνης «Ο Τεύκρος Ανθίας και η παιδική λογοτεχνία» στο (ίδιου), *Πρόσωπα και θέματα της κυπριακής παιδικής και νεανικής λογοτεχνίας*, εκδ. Πάργα, Λευκωσία 2003, σσ. 9-26.

⁸³ Ν. Λιβέρδος, «Η κυπριακή λογοτεχνία για παιδιά ως το 1974», περ. *Επιθεώρηση Παιδικής Λογοτεχνίας*, *ό.π.*, σσ. 29-33.

⁸⁴ Φ. Τιμοθέου, «Το ξεκίνημα της κυπριακής παιδικής λογοτεχνίας», *ό.π.*, σ. 46, Κ. Κατσώνης, «Ένας αιώνας κυπριακής παιδικής λογοτεχνίας, μια σύντομη αναφορά (Από τις αρχές του αιώνα έως σήμερα)», *ό.π.*, σ. 188.

(1940) και *Το παλληκάρι της Φακίης* (1942) εμπλουτίζει το θεατρικό του κείμενο με εξαιρετικά ποιήματα, όπως το παρακάτω:

Σιγά...Σιγά...Κοιμούνται τα παιδιά.

Και στ' όνειρό τους πάλι ταξιδεύουν.

«Γ' αθάνατο νερό» να βρουν γυρεύουν,

που κάποτε τους έλεγε η γιαγιά.

Μια βρύση κι ένα πλάτανο ζητούν,

που παραμύθια λένε και τραγούδια.

Όθε περνούν, φουτρώνουνε λουλούδια,

*Το χρώμα πρασινίζει όπου πατούν [...]*⁸⁵.

Ο Κ. Κατσώνης επισημαίνει μάλιστα ότι σε αυτά τα θεατρικά έργα, παρά τις κάποιες αδυναμίες στην ολοκλήρωση των χαρακτήρων, αναδύονται όχι μονάχα οι λογοτεχνικές τους αρετές αλλά και η γνώση της παιδικής ψυχολογίας, καρπός της ιδιότητας του δασκάλου, που κατείχε ο Ανθίας⁸⁶.

Ο ρόλος των παιδικών περιοδικών στο χώρο της λογοτεχνίας για παιδιά υπήρξε ιδιαίτερα σημαντικός και στα επόμενα χρόνια. Το περιοδικό *Κυπριόπουλο* (1945-1952), που εξέδιδε ο εκπαιδευτικός *Μιχαήλ Τροκούδης* (1907-1980), έδωσε την ευκαιρία σε όσους ενδιαφέρονταν για την συγγραφή παιδικών έργων, να το πετύχουν μέσα από τις στήλες του περιοδικού. Το περιοδικό, σύμφωνα με τους μελετητές του, είναι ιδιαίτερα ποιοτικό τόσο στη μορφή όσο και στο περιεχόμενό του και δίκαια χαρακτηρίστηκε ως αντίστοιχο του ελλαδικού περιοδικού *Η Διάπλασις των Παίδων* (1896-1947)⁸⁷. Λίγο αργότερα, δύο σημαντικοί άνθρωποι των γραμμάτων της Κύπρου, ο *Νέαρχος Κληρίδης*⁸⁸ (1892-1969) και ο *Κύπρος Χρυσάνθης*⁸⁹ (1915-1998)

⁸⁵ Τ. Ανθίας, *Ταξίδι στον ήλιο. Τρίπρακτο παιδικό δράμα (με τέσσερα τραγούδια)*, Κύπρος 1940, σ. 6.

⁸⁶ Κ. Κατσώνης, «Ο Τεύκρος Ανθίας και η παιδική λογοτεχνία» στο (ιδίου), *Πρόσωπα και θέματα της κυπριακής παιδικής και νεανικής λογοτεχνίας*, εκδ. Πάργα, Λευκωσία 2003, σ. 19-25.

⁸⁷ Ν. Λιβέρδος, «Η κυπριακή λογοτεχνία για παιδιά ως το 1974», περ. *Επιθεώρηση Παιδικής Λογοτεχνίας*, ό.π., σ. 34. Για μια ανασκόπηση των πρώιμων παιδικών περιοδικών της Κύπρου βλ. Ν. Κληρίδης, «Παιδικά περιοδικά στην Κύπρο», περ. *Πνευματική Κύπρος*, τ. 175-176 (1975), σσ. 211-213.

⁸⁸ Ο Νέαρχος Κληρίδης έχει συνδέσει το όνομά του όσο κανείς άλλος με την προσπάθεια για τη διάσωση της λαϊκής παράδοσης της Μεγαλονήσου. Δάσκαλος στο επάγγελμα, αναγνώρισε από πολύ νωρίς τη σημασία του γνήσιου λαϊκού λόγου για τη αγωγή και μόρφωση των νεαρών κυπριωτόπουλων. Το 1958 εξέδωσε 3 τόμους με κυπριακά παραμύθια, ειδικά διασκευασμένα για παιδιά, γραμμένα σε γλώσσα κατανοητή, ενώ συνεργάστηκε παράλληλα με εφημερίδες, λογοτεχνικά και παιδικά περιοδικά. Βλ. σχετικά: Μ. Μιχαηλίδου, «Ο Νέαρχος Κληρίδης και το λαϊκό παραμύθι» στο Β.Δ. Αναγνωστόπουλος (επιμ.), *Λαϊκή παράδοση και παιδί*, εκδ. Καστανιώτης, Αθήνα 1999, σ. 155 και 161.

ακολούθησαν τα βήματα του Τροκούδη και το Μάιο του 1953 άρχισαν να εκδίδουν το περιοδικό *Η Χαρά των Παιδιών*. Το περιοδικό αυτό, με την πλούσια θεματολογία του, κάλυπτε με επιτυχία τους τομείς των παιδικών ενδιαφερόντων. Η έκδοσή του συνεχίστηκε ως το 1958, οπότε οι δύο δημιουργοί του αποφάσισαν να παραχωρήσουν την έκδοσή του στην Παγκύπρια Οργάνωση Ελλήνων Δασκάλων (ΠΟΕΔ), η οποία συνεχίζει να το εκδίδει μέχρι σήμερα με το όνομα *Παιδική Χαρά*⁹⁰. Ο Κύπρος Χρυσάνθης είναι, αδιαμφισβήτητα, η κυρίαρχη μορφή στο χώρο της παιδικής λογοτεχνίας πριν από την ανεξαρτησία. Την περίοδο αυτή εκδίδει ποιητικές συλλογές, μια νουβέλα και έξι συλλογές διηγημάτων για παιδιά με θέματα από τη φύση, την ιστορία και τη μυθολογία⁹¹.

Τέλος, αξίζει να αναφερθούμε και σε ορισμένες πρωτοβουλίες που ξεκίνησαν αυτήν την περίοδο στο χώρο της έντυπης και ραδιοφωνικής ενημέρωσης σχετικά με το παιδί και το παιδικό βιβλίο. Συγκεκριμένα, τον Οκτώβριο του 1953, το Ραδιοφωνικό Ίδρυμα Κύπρου (ΡΙΚ) ενέταξε στο πρόγραμμά του και παιδικές εκπομπές⁹², ενώ πολλά περιοδικά για ενήλικες περιείχαν ένθετα που απευθύνονταν στους μικρούς αναγνώστες⁹³.

2.2.2.2 Η μεταβατική περίοδος (1960-1974)

Το ιστορικο-κοινωνικό και πολιτιστικό πλαίσιο που διαμορφώθηκε στην Κύπρο, με το ξεκίνημα της δεκαετίας του '60, ήταν γεμάτο αντιθέσεις, προβληματισμούς, αλλά

⁸⁹ Ο Κύπρος Χρυσάνθης, ιατρός στο επάγγελμα, κινήθηκε σχεδόν σε όλους τους χώρους της λογοτεχνικής παραγωγής, με αξιόλογο έργο στην πεζογραφία, την ποίηση και το θέατρο. Εμφανίστηκε στην παιδική λογοτεχνία μέσα από *Το Κυπριόπουλο*, το περιοδικό του Μ. Τροκούδη. Υπήρξε πολυγραφότατος και ασχολήθηκε με όλα τα είδη του λόγου (ποίηση, πεζογραφία, θέατρο). Αντλήσε τα θέματά του από τις λαϊκές παραδόσεις, τη φύση και την καθημερινή ζωή του παιδιού. Ο ίδιος γράφει χαρακτηριστικά στο περιοδικό *Πνευματική Κύπρος*, του οποίου υπήρξε εκ των ιδρυτών: «Στην παιδική λογοτεχνία η παράδοση έχει ιδιαίτερη αξία. [...] Ονόματα και μύθοι, παροιμίες και παροιμακές φράσεις, ιστορίες και άλλα από τον τόπο δημιουργούν στο παιδικό μυαλό γοητευτικές εντυπώσεις και σχηματίζουν σιγά σιγά σύμβολα, βοηθώντας την αποθήκευση στο υποσυνείδητο ενός πλούτου, που στο μέλλον θα φανεί περισσότερο η χρησιμότητά του» (Κ. Χρυσάνθης, «Το παραμύθι και η τεχνοκρατία», περ. *Πνευματική Κύπρος*, τ. 193 (1976), σ. 4). Για τη προσφορά του περιοδικού στα γενικότερα λογοτεχνικά δρώμενα βλ. υποσημ. 65. Επίσης Μ. Μαραθεύτης, *Η συμβολή του Κύπρου Χρυσάνθη στην παιδική λογοτεχνία*, εκδ. Πνευματική Κύπρος, Λευκωσία 1996, Γ. Κιτρομηλίδης, *Μορφές της κυπριακής παιδικής λογοτεχνίας*, Λευκωσία 1990, σσ. 11-12.

⁹⁰Βλ. σχετικά Γ. Κιτρομηλίδης, «Συνομιλία με τον Κύπρο Χρυσάνθη», περ. *Επιθεώρηση Παιδικής Λογοτεχνίας*, ό.π., σσ. 52-56, Ν. Κληρίδης, «Το περιοδικό *Η Χαρά των Παιδιών*», περ. *Επιθεώρηση Παιδικής Λογοτεχνίας*, ό.π., σσ. 69-70.

⁹¹Κ. Κατσώνης, «Ένας αιώνας κυπριακής παιδικής λογοτεχνίας, μια σύντομη αναφορά (Από τις αρχές του αιώνα έως σήμερα)», ό.π., σσ. 188-189.

⁹²Μ. Μαραθεύτης, «Συνοπτική ιστορία της κυπριακής παιδικής λογοτεχνίας», περ. *Επιθεώρηση Παιδικής Λογοτεχνίας*, ό.π., σ. 19. Επίσης Κ. Κατσώνης, «Ένας αιώνας κυπριακής παιδικής λογοτεχνίας, μια σύντομη αναφορά (Από τις αρχές του αιώνα έως σήμερα)», ό.π., σ. 188.

⁹³Τ. Κακουλλή, «Η παιδική σελίδα μέσα από τον ημερήσιο κυπριακό τύπο», περ. *Επιθεώρηση Παιδικής Λογοτεχνίας*, τ. 4 (1989), [Αφιέρωμα: Η κυπριακή παιδική λογοτεχνία], σσ. 59-60.

υπήρξε ταυτόχρονα μια περίοδος αισιοδοξίας και οικονομικής ανάπτυξης⁹⁴. Αυτή η κοινωνική και κατ' επέκταση πνευματική κινητικότητα, καθώς και το έντονο ενδιαφέρον για την παιδεία και τον πολιτισμό, δεν προκάλεσαν σημαντικές αλλαγές στην πνευματική δημιουργία στο χώρο της παιδικής λογοτεχνίας. Οι περισσότεροι μελετητές επισημαίνουν τη βραδύτητα στους ρυθμούς ανάπτυξης της, ενώ οι ιδιαίτερες συνθήκες και η τρέχουσα κοινωνική πραγματικότητα της εποχής δε φαίνονται να επηρεάζουν ιδιαίτερα τη θεματολογία της⁹⁵. Οι συγγραφείς αυτής της δεύτερης περιόδου εξακολουθούν να εμπνέονται από την ιστορία⁹⁶, τη θρησκεία, τους μύθους και τις λαϊκές παραδόσεις, αλλά αναπτύσσονται εντονότερα οι αλληλεπιδράσεις με την ελλαδική αλλά και την ευρωπαϊκή λογοτεχνική παραγωγή. Η παιδική λογοτεχνική παραγωγή δεν αναπτύσσεται αρκετά ίσως και γιατί δεν υπάρχουν αντικειμενικές προϋποθέσεις και κίνητρα διευκόλυνσης για τους επίδοξους συγγραφείς⁹⁷. Χαρακτηριστικό, επίσης, της περιόδου είναι ότι δίνεται μεγαλύτερη έμφαση στα ποιήματα και στα θεατρικά έργα, ενώ η πεζογραφική παραγωγή σχεδόν απουσιάζει⁹⁸. Ο Κιτρομηλίδης θεωρεί ότι πρόκειται καθαρά για ένα ζήτημα προσφοράς και ζήτησης, καθώς τα κείμενα αυτά (ποιήματα, θεατρικά) προορίζονταν κυρίως για σχολική χρήση, σε διάφορες επετειακές σχολικές εκδηλώσεις⁹⁹.

Έτσι, λοιπόν, συνεχίζεται η παρουσία των παλαιότερων με νέα έργα (Κύπρος Χρυσάνθης, Νέαρχος Κληρίδης, Μιχαήλ Τροκούδης και Άντης Περνάρης), ενώ εμφανίζονται στο προσκήνιο και νέοι δημιουργοί, κυρίως εκπαιδευτικοί όπως ο Στέλιος Κλυτίδης (1888-1981), ο Κύπρος Τόκας (γενν. 1924), ο Παπασταύρος Παπαγαθαγγέλου (1911-2001), η Ευγενία Παλαιολόγου-Πετρώνδα (1911-1997)¹⁰⁰, ο

⁹⁴ Βλ. κεφάλαια 2.1.1 (Η δεσμευμένη ανεξαρτησία) και 2.2 (Η σύγχρονη κυπριακή λογοτεχνία)

⁹⁵ Μ. Μαραθεύτης, «Συνοπτική ιστορία της κυπριακής παιδικής λογοτεχνίας», περ. *Επιθεώρηση Παιδικής Λογοτεχνίας*, ό.π., σ. 19. Κ. Κατσώνης, «Ένας αιώνας κυπριακής παιδικής λογοτεχνίας, μια σύντομη αναφορά (Από τις αρχές του αιώνα έως σήμερα)», ό.π., σ. 189.

⁹⁶ Ορισμένοι από τους συγγραφείς αντλούν τα θέματά τους για πρώτη φορά και από τα πρόσφατα γεγονότα του εθνικοαπελευθερωτικού αγώνα 1955-59.

⁹⁷ Επισημαίνονται η απουσία κρατικού ενδιαφέροντος για την παιδική λογοτεχνία και η μη θεσμοθέτηση ακόμη διαγωνισμών ή η αθλοθέτηση βραβείων, η έλλειψη εκδοτικών οίκων κλπ. Βλ. Κ. Κατσώνης, «Ένας αιώνας κυπριακής παιδικής λογοτεχνίας», ό.π., σ. 189.

⁹⁸ Ο Κιτρομηλίδης σημειώνει χαρακτηριστικά ότι κατά την περίοδο 1962-72 δεν συναντούμε ούτε ένα πεζογράφημα για παιδιά. (*Η παιδική και νεανική λογοτεχνία στην Κύπρο-100 χρόνια ζωής*, ό.π., σ. 58). Ο Κατσώνης θεωρεί ότι αυτή η εποχή χαρακτηρίζεται από μια μεταβατικότητα και οι γενικότερες κοινωνικές συνθήκες δεν ευνοούν την περαιτέρω ανάπτυξη της κυπριακής παιδικής πεζογραφίας (Κώστας Κατσώνης, «Η κυπριακή παιδική πεζογραφία, παρελθόν, παρόν και μέλλον», στο (ιδίου), *Νεότερες εξελίξεις στη λογοτεχνία της Κύπρου για παιδιά και νέους*, εκδ. Πάργα, Λευκωσία 2003, σ. 49).

⁹⁹ Γ. Κιτρομηλίδης, *Η παιδική και νεανική λογοτεχνία στην Κύπρο-100 χρόνια ζωής*, ό.π., σ. 57.

¹⁰⁰ Η Ευγενία Παλαιολόγου-Πετρώνδα (1911-1997), μια εκ των πρωτοπόρων της κυπριακής παιδικής λογοτεχνίας, προέρχεται από τον ελληνισμό της Αιγύπτου, όπου τη δεκαετία του '50 εκδίδει τη

Ιάκωβος Κυθρεώτης (γενν. 1925), ο Σίμος Συμεωνίδης (γενν. 1910), η Ειρήνη Παναγή-Τσουλλή (γενν. 1938), ο Τάσος Κουτσουλίδης (1929-1995), η Ειρηνούλα Οικονομίδου-Μιχαηλίδου (1931-1968)¹⁰¹.

Ο Κώστας Κατσώνης, θέλοντας να δώσει την γενικότερη εικόνα αυτής της περιόδου, τη χαρακτηρίζει επιγραμματικά ως «μεταβατική», στο δρόμο προς την ενηλικίωση και την ωριμότητα της λογοτεχνίας για παιδιά στην Κύπρο.

Αξίζει, τέλος, να επισημάνουμε, ότι συνεχίζουν την έκδοσή τους αξιόλογα παιδικά περιοδικά¹⁰², τα έντυπα μέσα εξακολουθούν με αμείωτο ενδιαφέρον να ασχολούνται με το παιδί, ενώ από το 1973, η τηλεόραση του ΡΙΚ εγκαινιάζει τα δικά της παιδικά προγράμματα πλάι στα ραδιοφωνικά¹⁰³.

2.2.2.3 Τα χρόνια της ωριμότητας (1974 μέχρι σήμερα)

Η τρίτη περίοδος είναι η εποχή της άνθισης της Κυπριακής Παιδικής Λογοτεχνίας. Η ανάπτυξή της υπήρξε εντυπωσιακή τόσο σε ποσότητα¹⁰⁴, όπως δείχνουν οι αριθμοί, όσο και σε ποιότητα, όπως παραδέχονται όλοι οι σύγχρονοι μελετητές της. Η ανάπτυξη αυτή δεν υπήρξε ένα τυχαίο γεγονός, αλλά οφείλεται σε μια σειρά από παράγοντες τους οποίους παρουσιάζουμε παρακάτω:

συλλογή με τίτλο «*Τα παραμύθια μου*». Εγκαθίσταται στην Κύπρο το 1960 μαζί με τον Κύπριο σύζυγο της, τον εκπαιδευτικό Χρήστο Πετρώνδα. Η πρώτη της εμφάνιση στο χώρο της παιδικής λογοτεχνίας της Κύπρου χρονολογείται στα 1966 με τη ποιητική συλλογή *Παιδική δροσιά*. Ασχολήθηκε με όλα τα είδη γραπτού λόγου (πάνω από 40 βιβλία), ενώ πολύ σημαντική είναι η κατάθεσή της στην παιδική λογοτεχνία. Το 1996 τιμήθηκε με το Κρατικό Αριστείο Γραμμάτων και Τεχνών, ενώ το μυθιστόρημά της «*Στη χώρα των Φαραώ*» τιμήθηκε από το Πανεπιστήμιο Πάντοβας σαν ένα από τα καλύτερα βιβλία για νέους. (Βλ. Γ. Κιτρομηλίδης, *Η παιδική και νεανική λογοτεχνία στην Κύπρο-100 χρόνια ζωής*, ό.π., σ. 57 και Κώστας Κατσώνης, «Ένας αιώνας κυπριακής παιδικής λογοτεχνίας, μια σύντομη αναφορά (Από τις αρχές του αιώνα έως σήμερα)», ό.π., σ. 189).

¹⁰¹ Μ. Μαραθεύτης, «Συνοπτική ιστορία της κυπριακής παιδικής λογοτεχνίας», περ. *Επιθεώρηση Παιδικής Λογοτεχνίας*, ό.π., σ. 20, Δ. Θεοδούλου, «Παιδική λογοτεχνία της Κύπρου (Προσπάθεια για ιστορική και κριτική θεώρηση)», ό.π., σ. 53, Ν. Λιβέρδος, «Η κυπριακή λογοτεχνία για παιδιά ως το 1974», περ. *Επιθεώρηση Παιδικής Λογοτεχνίας*, ό.π., σ. 36.

¹⁰² Ο Μαραθεύτης θεωρεί ότι το πιο αξιόλογο παιδικό περιοδικό της περιόδου είναι η *Παιδική Χαρά* της ΠΟΕΔ. Το 1961 εκδόθηκε και η *Προσκοπική Εστία*, που από το 1963 έως το 1974 συνέχισε να εκδίδεται με τον τίτλο *Πάντα Εμπρός*. (Μιχαλάκης Μαραθεύτης, «Συνοπτική ιστορία της κυπριακής παιδικής λογοτεχνίας», περ. *Επιθεώρηση Παιδικής Λογοτεχνίας*, ό.π., σ. 19). Ο Δ. Γιάκος αναφέρεται και στην έκδοση του περιοδικού *Οικογένεια και Σχολείο* το 1971, από την Ομοσπονδία Γονέων (Δ. Γιάκος, *Ιστορία της ελληνικής παιδικής λογοτεχνίας. Από τον 10' αιώνα έως σήμερα*, εκδ. Παπαδήμας, Αθήνα 1991, σ. 108).

¹⁰³ Μ. Μαραθεύτης, «Συνοπτική ιστορία της κυπριακής παιδικής λογοτεχνίας», περ. *Επιθεώρηση Παιδικής Λογοτεχνίας*, ό.π., σ. 19, Ν. Λιβέρδος, «Η κυπριακή λογοτεχνία για παιδιά ως το 1974», περ. *Επιθεώρηση Παιδικής Λογοτεχνίας*, ό.π., σ. 36.

¹⁰⁴ Ο Κιτρομηλίδης σημειώνει χαρακτηριστικά ότι στην εικοσαετία 1974-1994 κυκλοφόρησαν περίπου 230 βιβλία παιδικής λογοτεχνίας, πολύ περισσότερα από όσα είχαν κυκλοφορήσει τα προηγούμενα 80 χρόνια, δηλ. από το 1894 έως το 1974. (Γιώργος Κιτρομηλίδης, *Η παιδική και νεανική λογοτεχνία στην Κύπρο – 100 χρόνια ζωής*, ό.π., σ. 92). Ο Κατσώνης συμφωνεί γενικά μ' αυτόν τον αριθμό.

α. Τα πολιτικά γεγονότα του 1974

Η αρχή αυτής της περιόδου ξεκινά με τα γεγονότα του πραξικοπήματος της Χούντας και της εισβολής των τουρκικών στρατευμάτων. Τα γεγονότα αυτά άλλαξαν άρδην την κοινωνική, πολιτική και πολιτιστική πορεία της Κύπρου και καθόρισαν ανεπανόρθωτα μέχρι σήμερα τη φυσιογνωμία της. Οι τραγικές εμπειρίες που τραυμάτισαν το νησί και τους ανθρώπους του επηρέασαν καθοριστικά, όπως ήταν φυσικό, την παραπέρα πορεία της παιδικής, αλλά και της ευρύτερης κυπριακής λογοτεχνίας. Οι λογοτέχνες, ευαίσθητοι αποδέκτες αυτών των μηνυμάτων, ένιωσαν ότι έπρεπε να περιγράψουν και να αποτυπώσουν τις δραματικές στιγμές που έζησε ο τόπος, να απαλύνουν τον πόνο στις ψυχές των κατατρεγμένων και να περισώσουν την εθνική ταυτότητα των Ελλήνων της Κύπρου. Πολλοί νέοι άνθρωποι, που μέχρι τότε δεν είχαν κάποια ιδιαίτερη συγγραφική δράση, ένιωσαν ότι ήταν «τέκνα της ανάγκης κι ώριμα τέκνα της Οργής», για να μιλήσουν μέσα από κείμενα, ποιήματα και θεατρικά έργα και να περιγράψουν αυτό που ένιωθαν κι αυτό που έβλεπαν να συμβαίνει γύρω τους. Όπως παρατηρεί ο Δώρος Θεοδούλου: «Ο κάθε δημιουργός ένιωθε οφειλή ν' αφήσει τη δική του μαρτυρία για το δράμα του τόπου, πριν να δοκιμάσει οτιδήποτε άλλο»¹⁰⁵.

β. Η ίδρυση του Κυπριακού Συνδέσμου Παιδικού Νεανικού Βιβλίου (ΚΣΠΝΒ)

Κατά μία παράξενη συγκυρία, ο Σύνδεσμος ιδρύθηκε στις 28 Απριλίου του 1974¹⁰⁶, ως κυπριακό τμήμα της Διεθνούς Οργάνωσης Βιβλίων για τη Νεότητα (I.B.B.Y.)¹⁰⁷,

¹⁰⁵ Βλ. Δ. Θεοδούλου, «Η κυπριακή παιδική λογοτεχνία», *Ανθολογία Κυπριακής Λογοτεχνίας*, τόμ. 11^{ος}, [Παιδική ποίηση], εκδ. Χρ. Ανδρέου, Λευκωσία 1987, σ. 20.

¹⁰⁶ Ο Μιχαλάκης Μαραθεύτης παραθέτει αναλυτικά το χρονικό της ίδρυσης του ΚΣΠΝΒ στο περιοδικό *Πνευματική Κύπρος*, τ. 175-176 (1975), σσ. 205-209.

¹⁰⁷ Η Διεθνής Οργάνωση Βιβλίων για τη Νεότητα (International Board on Books for Young People) ιδρύθηκε το 1953 στη Ζυρίχη χάρις κυρίως στις προσπάθειες της Γερμανίδας Jella Lepman (1891-1970). Έχει σαν σκοπό την προαγωγή της διεθνούς κατανόησης δια μέσου παιδικού βιβλίου. Η έδρα της βρίσκεται στη Βασιλεία (Basel) της Ελβετίας και αποτελείται από τα Εθνικά τμήματα ή Εθνικούς Συνδέσμους πολλών χωρών του κόσμου. Διατηρεί στενές σχέσεις με την UNESCO και ενθαρρύνει την εμπορική ανταλλαγή μεταξύ των εκδοτών, έτσι ώστε τα καλύτερα παιδικά βιβλία κάθε χώρας να μεταφράζονται σε όσον το δυνατόν περισσότερες γλώσσες. Καθιέρωσε την 2^η Απριλίου, ημέρα γέννησης του Hans Christian Andersen, ως Διεθνή Ημέρα του Παιδικού Βιβλίου, θεσμοθέτησε το μετάλλιο Andersen που απονέμεται σε ζώντες συγγραφείς και εικονογράφους και εκδίδει το περιοδικό Bookbird. Ο Τιμητικός κατάλογος H. C. Andersen που δημοσιοποιείται κατά τη διάρκεια του Συνεδρίου της, κάθε δύο χρόνια, περιλαμβάνει τα καλύτερα παιδικά βιβλία, ένα από κάθε χώρα, έτσι ώστε να γίνονται γνωστά και σε διεθνές επίπεδο. Περισσότερες πληροφορίες για τους σκοπούς και τη δράση της IBBY βλ. στον επίσημο δικτυακό τόπο της Οργάνωσης <http://www.ibby.org/>. Για την Lepman βλ. Jella Lepman, *A Bridge Of Children's Books*. Επίσης, Λ. Πέτροβιτς-Ανδρουτσοπούλου, *Η παιδική λογοτεχνία στην εποχή μας*, εκδ. Καστανιώτης, Αθήνα 1990, σσ. 15-17, Μ. Μαραθεύτης, «Τζέλλα Λίπμαν: Η ιδρύτρια του διεθνούς συνδέσμου για νεαρά πρόσωπα» και «Διεθνής Σύνδεσμος Βιβλίου για Νεαρά Πρόσωπα», περ. *Πνευματική Κύπρος*, τ. 175-176 (1975), σσ. 228-230.

λίγους μόλις μήνες πριν από τα δραματικά γεγονότα του καλοκαιριού εκείνης της χρονιάς. Στην ίδρυσή του πρωτοστάτησαν μεταξύ άλλων οι Μιχαλάκης Μαραθεύτης (πρόεδρος τότε της Παιδαγωγικής Ακαδημίας Κύπρου), Κύπρος Χρυσάνθης, Ανδρέας Χριστοδουλίδης, Κώστας Στεφάνου, Ιάκωβος Ζαβαλλής κ.ά.¹⁰⁸. Όπως αναφέρεται και στο καταστατικό του, σκοπός του Συνδέσμου μεταξύ των άλλων είναι «η προώθηση του καλού, παιδικού και νεανικού βιβλίου και η ανάπτυξις του ενδιαφέροντος δια το βιβλίον ποιότητας»¹⁰⁹. Η δημιουργία του υπήρξε παράγοντας αποφασιστικής σημασίας για την προώθηση του παιδικού βιβλίου στην Κύπρο. Ίδρυσε παιδικές βιβλιοθήκες σε προσφυγικούς -τότε- καταυλισμούς και δώρισε βιβλία σε σχολικές βιβλιοθήκες¹¹⁰. Έδωσε συγγραφικά κίνητρα σε πολλούς επίδοξους λογοτέχνες οργανώνοντας Συνέδρια, τιμητικές εκδηλώσεις ή προκηρύσσοντας διαγωνισμούς. Απένειμε, επίσης, βραβεία¹¹¹ σε πολλούς συγγραφείς κι εξέδωσε αξιολογικά περιοδικά¹¹². Χάρη στις άοκνες και συστηματικές προσπάθειές των ανθρώπων του ΚΣΠΝΒ αναπτύχθηκαν στενότερες επαφές των Κυπρίων συγγραφέων με τους Ελλαδίτες¹¹³ και τους ξένους ομότεχούς τους, ενώ για πρώτη φορά έγιναν γνωστοί και οι κύπριοι λογοτέχνες στο ελλαδικό κοινό¹¹⁴.

γ. Η συστηματική διδασκαλία της παιδικής λογοτεχνίας στην Παιδαγωγική Ακαδημία Κύπρου

Η παιδική λογοτεχνία διδάχτηκε ως θεωρητικό γνωστικό αντικείμενο στην Παιδαγωγική Ακαδημία της Κύπρου¹¹⁵, κάτι που δεν συνέβαινε εκείνη την εποχή στις

¹⁰⁸ Μ. Μαραθεύτης, «Κυπριακός Σύνδεσμος Παιδικού Νεανικού Βιβλίου», περ. *Πνευματική Κύπρος*, τ. 175-176 (1975), σ. 205.

¹⁰⁹ «Καταστατικόν του Κυπριακού Συνδέσμου Παιδικού Νεανικού Βιβλίου», περ. *Πνευματική Κύπρος*, τ. 175-176 (1975), σ. 233.

¹¹⁰ Γ. Χατζηγεωργίου, «Προαγωγή παιδικού βιβλίου», περ. *Πνευματική Κύπρος*, τ. 193 (1976), σσ. 10-11.

¹¹¹ Χρονολογικός πίνακας των βραβείων του ΚΣΠΝΒ στο *Λογοτεχνικό Ηλιοτρόπιο*, Ανθολογία με έργα 28 βραβευμένων συγγραφέων κυπριακής παιδικής-νεανικής λογοτεχνίας, εκδ. Πολιτιστικό Ίδρυμα Τραπεζής Κύπρου – ΚΣΠΝΒ, Λευκωσία 2002, σσ. 14-15.

¹¹² Η σημαντικότερη εκδοτική προσπάθεια του Συνδέσμου είναι η *Ανέμη*, Επιθεώρηση Κυπριακής Παιδικής Λογοτεχνίας, η οποία κυκλοφορεί από το 1989. Άλλη μια έκδοση του Κ.Σ.Π.Ν.Β είναι η *Παιδική Φιλολογία*.

¹¹³ Πριν από την ίδρυση του ΚΣΠΝΒ, είχε προηγηθεί στην Ελλάδα, το 1969, η ίδρυση της οργάνωσης «Ο Κύκλος του Ελληνικού Παιδικού Βιβλίου», η οποία λειτούργησε έκτοτε ως το ελληνικό τμήμα της IBBY. Βλ. Κ.Π. Δεμερτζής, «Ο Κύκλος του Ελληνικού Παιδικού Βιβλίου», περ. *Πνευματική Κύπρος*, τ. 193 (1976), σσ. 170-176. Επίσης, στον επίσημο δικτυακό τόπο του «Κύκλου»: <http://www.greekibby.gr/greek.html>.

¹¹⁴ Μ. Μιράσγεζη, «Ένα ενδιαφέρον συνέδριο στη Λευκωσία», περ. *Διαδρομές*, τ. 17 (1990), σσ. 49-52.

¹¹⁵ Η Παιδαγωγική Ακαδημία της Κύπρου ιδρύθηκε το 1958 κι άρχισε επίσημα τη λειτουργία της κατά το ακαδημαϊκό έτος 1959-1960. Πρώτος της Διευθυντής υπήρξε ο Φρίξος Βράχας (1919-1993), ένας από τους πρωτεργάτες του περιοδικού *Πνευματική Κύπρος*. Από το 1967 μέχρι το 1986 Διευθυντής της

αντίστοιχες σχολές της Ελλάδας, αλλά ούτε καν σε ομοειδείς σχολές των Α.Ε.Ι. Η συστηματική διδασκαλία της παιδικής λογοτεχνίας συνεχίστηκε και αργότερα, με την ίδρυση του Πανεπιστημίου της Κύπρου. Όπως φαίνεται¹¹⁶, μια σειρά πνευματικών ανθρώπων της Κύπρου, με τη διπλή τους ιδιότητα του εκπαιδευτικού και του συγγραφέα, δίδαξαν το μάθημα της παιδικής λογοτεχνίας στα θρανία της Παιδαγωγικής Ακαδημίας. Έτσι, λοιπόν, μετά το 1974, εμφανίζεται μια καινούρια γενιά από μάχιμους εκπαιδευτικούς οι οποίοι, έχοντας θεωρητική επαφή με το γνωστικό αντικείμενο της παιδικής λογοτεχνίας, αποφασίζουν να δοκιμάσουν την τύχη τους και ως συγγραφείς.

δ. Η αύξηση του κρατικού ενδιαφέροντος αλλά και γενικότερα της κυπριακής κοινωνίας για τη παιδική λογοτεχνία

Παρόλα τα τεράστια προβλήματα που δημιουργήθηκαν μετά την τουρκική εισβολή το 1974, η καλλιέργεια της φιλιανγνωσίας αποτέλεσε κεντρικό μέλημα της Πολιτείας και των επιμέρους φορέων της, όπως το Υπουργείο Παιδείας και Πολιτισμού¹¹⁷, οι Σχολικές Μονάδες, οι σύλλογοι Γονέων και διάφοροι πολιτιστικοί φορείς. Καθιερώθηκαν βραβεία παιδικής λογοτεχνίας από διάφορους φορείς της Κύπρου (Κ.Σ.Π.Ν.Β, Μορφωτική Υπηρεσία Υπουργείου Παιδείας και Πολιτισμού, Ελληνικός Πνευματικός Όμιλος Κύπρου, Θεατρικός Οργανισμός Κύπρου) αλλά και της Ελλάδας (Κύκλος Ελληνικού Παιδικού Βιβλίου, Γυναικεία Λογοτεχνική Συντροφιά). Θεσμοθετήθηκε η διοργάνωση Συνεδρίων και Σεμιναρίων για την παιδική λογοτεχνία, ενώ ιδρύθηκαν βιβλιοθήκες σε όλη την ελεύθερη επικράτεια του νησιού¹¹⁸.

υπήρξε ο Μιχαλάκης Μαραθεύτης, ένας από τους ιδρυτές του Κ.Σ.Π.Ν.Β. Ο Νίκος Λιβέρδος, πρόεδρος του ΚΣΠΝΒ (1986-1990) και σημαντικός μελετητής της παιδικής λογοτεχνίας, δίδαξε στη Σχολή για αρκετά χρόνια το μάθημα αυτό. Η λειτουργία της σταμάτησε το 1992, καθώς ιδρύθηκε το Πανεπιστήμιο της Κύπρου, το οποίο στεγάζεται στις εγκαταστάσεις της. Βλ. Δ. Θεοδούλου, «Η παιδική λογοτεχνία στην Παιδαγωγική Ακαδημία Κύπρου», στο Μ. Μερακλής (επιμ.), *Το παιδικό λογοτεχνικό βιβλίο, Έργο Τέχνης; Μέσο Αγωγής; Εισηγήσεις στο Α΄ Σεμινάριο του Κύκλου του Ελληνικού Παιδικού Βιβλίου, Θεσσαλονίκη 18-20 Οκτωβρίου 1985*, εκδ. Πατάκης, Αθήνα 1987, σσ. 117-125.

¹¹⁶ Γ. Κιτρομηλίδης, *Η παιδική και νεανική λογοτεχνία στην Κύπρο – 100 χρόνια ζωής, ό.π.*, σ. 63, Δ. Θεοδούλου, «Η παιδική λογοτεχνία στην Παιδαγωγική Ακαδημία Κύπρου», *ό.π.*, σσ. 122-124. Ιστορική επισκόπηση της διδασκαλίας της παιδικής λογοτεχνίας στην Παιδαγωγική Ακαδημία της Κύπρου κάνει ο Νίκος Λιβέρδος στον τόμο «Συμβολές στη Μελέτη της παιδικής Λογοτεχνίας», Λευκωσία 1987, σσ. 7-14.

¹¹⁷ Το Υπουργείο Παιδείας και Πολιτισμού της Κύπρου έχει εκδώσει βιβλία για σχολική χρήση με κείμενα παιδικής λογοτεχνίας Κυπρίων λογοτεχνών, όπως το *Κυπριακό Ανθολόγιο* για το Δημοτικό και *Ανθολογίες Κυπριακής Λογοτεχνίας* για το Γυμνάσιο και το Λύκειο.

¹¹⁸ Το 1980 ιδρύθηκε στη Λευκωσία η Παιδική Βιβλιοθήκη, με πλούσια συλλογή παιδικών βιβλίων. Βλ., Α. Θωμάς, «Η Κυπριακή Παιδική Βιβλιοθήκη», περ. *Επιθεώρηση Παιδικής Λογοτεχνίας, ό.π.*, σσ.

ε. Η δυνατότητα που δόθηκε σε κύπριους συγγραφείς να εκδώσουν τα έργα τους σε εκδοτικούς οίκους της Ελλάδας

Χάρη στις διάφορες βραβεύσεις και τη συχνή παρουσία τους σε Συνέδρια στην Ελλάδα, πολλοί συγγραφείς από την Κύπρο, όπως η Φιλίσα Χατζηχάννα, ο Σπύρος Επαμεινώνδας, η Μαρία Πυλιώτου, η Έλλη Παιονίδου, η Κίκα Πουλχερίου κ.ά καθιερώθηκαν στην Ελλάδα και άρχισαν να εκδίδουν τα βιβλία τους σε γνωστούς εκδοτικούς οίκους της Αθήνας. Έτσι τα έργα τους έγιναν γνωστά και στον ελλαδικό χώρο, εξασφαλίζοντας ένα ευρύτερο αναγνωστικό κοινό¹¹⁹.

Επιγραμματικά αναφέρουμε μερικούς ακόμα παράγοντες που συνέβαλαν στην ανάπτυξη της παιδικής λογοτεχνίας αυτής της περιόδου, όπως:

- η ίδρυση παιδικών θεατρικών σκηνών¹²⁰,
- η συστηματικότερη παρουσία παιδικών σελίδων στις κυπριακές εφημερίδες¹²¹,
- τα παιδικά περιοδικά¹²², τα οποία συχνά φιλοξένησαν τα πρώτα κείμενα αρκετών συγγραφέων,
- τα παιδικά ραδιοφωνικά και τηλεοπτικά προγράμματα, που συνεχίζονται και αυτήν την περίοδο,
- η ίδρυση νέων εκδοτικών οίκων που προωθούν το παιδικό βιβλίο¹²³ και
- η ενίσχυση των λογοτεχνικών εκδόσεων από τα πολιτιστικά ιδρύματα των τραπεζών¹²⁴. Η πεζογραφία γνωρίζει μια εκρηκτική ανάπτυξη μετά το 1974. Είναι

71-74, Σ. Πετρίδης, «Η περιοδεύουσα Βιβλιοθήκη του Υπουργείου Παιδείας», περ. *Επιθεώρηση Παιδικής Λογοτεχνίας*, ό.π., σ. 75.

¹¹⁹ Μερικοί από τους εκδοτικούς οίκους των Αθηνών που εκδίδουν έργα Κυπρίων λογοτεχνών είναι και οι: Εστία, Αστήρ, Ψυχογιός, Καστανιώτης, Πατάκης, Gutenberg κ.ά.

¹²⁰ Η πρώτη παιδική σκηνή ιδρύθηκε το 1976 από το Θεατρικό Οργανισμό Κύπρου (Θ.Ο.Κ.). Είχε εναρκτήριο έργο τον «Παπουτσωμένο Γάτο». Λίγο αργότερα, ξεκίνησε και η προκήρυξη συγγραφής θεατρικού έργου. Το πρώτο κυπριακό έργο που ανέβηκε ήταν «*Τα δυο αδέρφια και το μαύρο ποτάμι*» της Έλλης Παιονίδου (1981). Αργότερα ιδρύθηκαν παιδικές σκηνές από το Σατιρικό Θέατρο (1983), την Εταιρεία Θεατρικής Ανάπτυξης Λεμεσού (1989), την Ελεύθερη Σκηνή Πάφου (1987), το Θεατρικό Εργαστήρι Μελίσσι (1988), το Μικρό Θέατρο της Λίνας Ζένιου Παπά, το Νέο Παιδικό Θέατρο (1992) κ.ά. Βλ. Κ. Πουλχερίου, «Θέατρο για παιδιά στην Κύπρο», περ. *Διαδρομές*, τ. 31 (1993), σ. 202. Επίσης Μ. Μιχαηλίδου, «Το παιδικό και νεανικό θέατρο στην Κύπρο», περ. *Διαδρομές*, τ. 59 (2000), σσ. 210-213. Αναλυτικότερα, στο κεφ. 4, Το θεατρικό έργο της Φιλίσας Χατζηχάννα. Επίσης, βλ. υποσημ. 349 & 215.

¹²¹ Οι κυριότερες καθημερινές κυπριακές εφημερίδες φιλοξενούσαν μέχρι τα μέσα της δεκαετίας του 1990 παιδικές σελίδες, όπου συνεργάζονταν ή συμμετείχαν πολλοί συγγραφείς παιδικής λογοτεχνίας. Βλ. Τ. Κακκουλή, «Η παιδική σελίδα μέσα από τον ημερήσιο Κυπριακό Τύπο», περ. *Επιθεώρηση Παιδικής Λογοτεχνίας*, ό.π., σσ. 59-63.

¹²² Τα παιδικά περιοδικά αυτής της περιόδου είναι: η *Παιδική Χαρά*, που συνεχίζει την έκδοσή της από το 1962, ο *Αυγερινός*, που ξεκίνησε το 1983, οι *Παιδικές Ώρες*, το *Ξυπνητήρι* και η *Μόνικα*. Βλ. Γ. Κιτρομηλίδης, «Παιδικά περιοδικά. Ο Αυγερινός», περ. *Επιθεώρηση Παιδικής Λογοτεχνίας*, ό.π., σ. 64.

¹²³ Ενδεικτικά αναφέρονται οι εκδοτικοί οίκοι Κ. Επιφανίου, Αιχμή, Κινύρας, Χρυσοπολίτισσα, Φιλόκυπρος, Χρ. Ανδρέου.

χαρακτηριστικό ότι κατά την εικοσαετία 1974-1994 κυκλοφορούν περισσότερα από 130 λογοτεχνικά έργα για παιδιά σε πεζό λόγο.

Οι συγγραφείς αυτής της περιόδου είναι κατά κύριο λόγο πρωτοεμφανιζόμενοι στην παιδική λογοτεχνία της Κύπρου. Σύμφωνα με τον Κιτρομηλίδη¹²⁵, ογδόντα περίπου νέοι συγγραφείς, στη συντριπτική τους πλειοψηφία γυναίκες, εμφανίζονται τα τελευταία χρόνια, αριθμός ιδιαίτερα ζηλευτός, αν λάβει κανείς υπόψη του το πληθυσμό μιας μικρής χώρας, όπως είναι η Κύπρος.

Πολυγραφότεροι συγγραφείς της περιόδου είναι οι παλιότεροι Κύπριος Χρυσάνθης και Ευγενία Παλαιολόγου-Πετρώνδα καθώς και οι νεότεροι Φιλίσα Χατζηχάνα (1947-1999), Ανδρέας Κωνσταντινίδης (γενν. 1940) και Γιώργος Ματσαγγίδης (γενν.1944). Άλλα γνωστά ονόματα είναι αυτά της Κίκας Πουλχερίου (γενν. 1934), του Σπύρου Επαμεινώνδα (1936-1999), της Τούλας Κακκουλή (γενν. 1943), της Μαρίας Πυλιώτου (γενν. 1935), της Έλλης Παιονίδου (γενν. 1940) της Ήρας Γενακρίτου (γενν. 1950), του Αλέξανδρου Ταπάκη (γενν. 1950), του παλιότερου Κύπριου Τόκα, της Μαρίας Αβραμίδου (γενν. 1939) κ.ά. Τα τελευταία χρόνια τα νέα και αξιόλογα ονόματα που εμφανίστηκαν στο χώρο, όπως η Αγνή Χαραλάμπους, η Έλενα Περικλέους (γενν. 1970), ο Μπάμπης Χαραλάμπους (γενν. 1940), ο Φρίξος Μιχαηλίδης (γενν. 1968) και ο Κυριάκος Μαργαρίτης (γενν.1982)¹²⁶, στέλνουν ένα αισιόδοξο μήνυμα για το παρόν, αλλά κυρίως για το μέλλον της κυπριακής παιδικής λογοτεχνίας.

Ανάλογη άνθιση με τη πεζογραφία παρατηρούμε και στην *παιδική ποίηση* από το 1974 μέχρι σήμερα. Στις ποιητικές συλλογές που έχουν εκδοθεί αυτήν την περίοδο μπορούμε να σημειώσουμε τα εξής χαρακτηριστικά:

- όπως και στην πεζογραφία, δεν υπάρχει πια ο έντονος διδακτισμός που κυριαρχούσε τα προηγούμενα χρόνια.
- όσο απομακρυνόμαστε από το 1974, οι ποιητές αναζητούν και θέματα καθημερινά για να συγκινήσουν τα παιδιά, εγκαταλείποντας συχνά με επιτυχία τον

¹²⁴Το Πολιτιστικό Ίδρυμα της Τράπεζα Κύπρου έχει αναλάβει από το 1977 την αθλοθέτηση του ετήσιου διαγωνισμού συγγραφής λογοτεχνικού έργου του ΚΣΠΝΒ, και εκδίδει κατά καιρούς βιβλία για την παιδική λογοτεχνία. Δωρίζει σε σχολικές και άλλες βιβλιοθήκες βιβλία που αφορούν την Κύπρο, καθώς και έργα Κυπρίων συγγραφέων. Είναι, επίσης, ο αθλοθέτης των Αγώνων Σχολικού Θεάτρου που προκηρύσσει κάθε χρόνο το Υπουργείο Παιδείας και Πολιτισμού. Βλ. την Εισαγωγή του Κώστα Κατσώνη στο *Λογοτεχνικό Ηλιοτρόπιο*, *ό.π.*, σσ. 11-13. Επίσης: Β. Κορίδη, «Το Πολιτιστικό Ίδρυμα της Τράπεζας Κύπρου», περ. *Έρευνα*, τ. 27 (2002), σσ. 54-59.

¹²⁵ Γ. Κιτρομηλίδης,

¹²⁶ *Λογοτεχνικό Ηλιοτρόπιο*, Ανθολογία με έργα 28 βραβευμένων συγγραφέων κυπριακής παιδικής-νεανικής λογοτεχνίας, *ό.π.*, σσ. 225-268.

ομοιοκατάληκτο στίχο, υιοθετώντας μια πιο ελεύθερη μορφή, μεστή σε νοήματα. Όπως εύστοχα σημειώνει ο Κώστας Κατσώνης για τη θεματολογία της παιδικής ποίησης: «Ο κόσμος των παιδιών, τα παιχνίδια τους, το σχολείο, η οικογενειακή ζωή, η φύση, τα πουλιά, τα ζώα, τα δέντρα, οι γιορτές, τα έθιμα και πάνω απ' όλα η μαρτυρική χειμαζόμενη πατρίδα είναι τα βασικά δρώμενα που διέπουν τη θεματολογία της κυπριακής παιδικής ποίησης»¹²⁷.

Ένα άλλο σημαντικό στοιχείο της περιόδου, που αφορά και την ποίηση αλλά και την πεζογραφία και αποδεικνύει την αύξηση του ενδιαφέροντος για την παιδική λογοτεχνία, είναι το ότι καταξιωμένοι άνθρωποι των Κυπριακών Γραμμάτων αποφασίζουν να ασχοληθούν με την συγγραφή βιβλίων για παιδιά, προσφέροντας αξιόλογο έργο σε όλα τα είδη της καλλιτεχνικής δημιουργίας¹²⁸. Χαρακτηριστική είναι η στάση τριών σπουδαίων, βραβευμένων ποιητών, που στρέφουν το βλέμμα τους στο παιδί και γράφουν ποίηση ειδικά γι' αυτό, συμβάλλοντας μ' αυτόν τον τρόπο στην ανάδειξη της παιδικής ποίησης. Ανάλογες είναι και οι περιπτώσεις κάποιων αξιόλογων πεζογράφων.

Συγκεκριμένα, ο Παύλος Κριναίος (1903-1986) εκδίδει το 1970 τη συλλογή του *Τα τετράδια των Αγγέλων* και το 1978 *Το βιβλίο της Μυρτώς*. Λίγο μετά την εισβολή, ο κορυφαίος ποιητής της Κύπρου, ο Κώστας Μόντης¹²⁹ (1914-2004) εκδίδει την συλλογή *Ποιήματα για μικρά και μεγάλα παιδιά* (1976). Ακολουθούν οι συλλογές *Τώρα που διαβάζω καλύτερα* (1988), *Του στίχου τα μηνύματα* (1988) και *Αφήστε το στίχο να σας πάρει απ' το χέρι* (1993). Τέλος το 1983, ο Ξάνθος Λυσιώτης (1898-1987) εκδίδει την συλλογή *Τραμπαλίσματα*. Στο χώρο της πεζογραφίας, συναντούμε τη Ρήνα Κατσελλή (γενν. 1938) με τα ιστορικά μυθιστορήματά της *Στα βουνά της Τραμουντάνας* (1973-74) και *Στην Εφταλόφη* (1977) όπως επίσης το Μιχάλη Μουστερή (γενν. 1919) με το παραμυθόδραμα *Λογγίνος και Αριέττα και άλλα παραμυθοδράματα* (1977)¹³⁰.

¹²⁷Κ. Κατσώνης, «Νεότερες εξελίξεις στην κυπριακή παιδική λογοτεχνία» στο Σοφ. Χατζηδημητρίου (επιμ.), *Ελληνική παιδική λογοτεχνία. Το Παρελθόν, το Παρόν, το Μέλλον της, Εισηγήσεις Σεμιναρίου, Κύκλος Ελληνικού Παιδικού Βιβλίου*, εκδ. Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 1999, σσ. 162- 163.

¹²⁸Δ. Θεοδούλου, «Παιδική λογοτεχνία της Κύπρου (Προσπάθεια για ιστορική και κριτική θεώρηση)», περ. *Διαβάζω, ό.π.*, σ. 54. Μιχαλάκης Μαραθεύτης, «Συνοπτική ιστορία της κυπριακής παιδικής λογοτεχνίας», περ. *Επιθεώρηση Παιδικής Λογοτεχνίας, ό.π.*, σ. 23, Γ. Κιτρομηλίδης, *Μορφές της κυπριακής παιδικής λογοτεχνίας, ό.π.*, σ. 8.

¹²⁹Βλ. και υποσημ. 64.

¹³⁰Κ. Κατσώνης, «Νεότερες εξελίξεις στην κυπριακή παιδική λογοτεχνία» στο Σοφ. Χατζηδημητρίου (επιμ.), *Ελληνική παιδική λογοτεχνία. Το Παρελθόν, το Παρόν, το Μέλλον της, Εισηγήσεις Σεμιναρίου, Κύκλος Ελληνικού Παιδικού Βιβλίου*, εκδ. Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 1999, σσ. 162- 163, Μ.

Ένα νέο θεματικό πεδίο δημιουργείται στο χώρο της παιδικής λογοτεχνίας, τουλάχιστον τα πρώτα δέκα χρόνια. Πρόκειται για τα νέα κοινωνικά και πολιτικά δεδομένα που δημιουργήθηκαν στο νησί μετά τα γεγονότα του 1974. Σύμφωνα με τον Μαραθεύτη: «*Τα θλιβερά γεγονότα υπήρξαν ο καταλύτης που επηρέασε το περιεχόμενο και διαμόρφωσε τη θεματογραφία της λογοτεχνικής δημιουργίας*».¹³¹ Έτσι λοιπόν, πέρα από τα παραμύθια και τους μύθους, τη φύση και τη θρησκεία, εισβάλλουν στη θεματογραφία ο πόλεμος, η προσφυγιά, οι αγνοούμενοι και το πρόβλημα των εγκλωβισμένων στα κατεχόμενα.

Η πρόσφατη ιστορία της Κύπρου τροφοδότησε το μεγαλύτερο μέρος της λογοτεχνικής παραγωγής και υπήρξε πηγή έμπνευσης για όλα τα λογοτεχνικά είδη: ποίηση, πεζογραφία, θέατρο. Συνδέεται μάλιστα με την εκρηκτική ανάπτυξη του λογοτεχνικού είδους που σχεδόν απουσίαζε τα προηγούμενα χρόνια: της πεζογραφίας. Πράγματι, η πεζογραφία γνωρίζει μεγάλη άνθιση με πιο εντυπωσιακή την ανάπτυξη του μυθιστορήματος¹³². Ο Κώστας Κατσώνης κάνει λόγο για 200 περίπου βιβλία της περιόδου, από τα οποία, τα 144 ανήκουν στις κατηγορίες του πεζού λόγου (39 μυθιστορήματα, 24 βιβλία με διηγήματα, 14 με μικρές ιστορίες, 59 με παραμύθια) και 48 στην κατηγορία της ποίησης¹³³.

Αν θελήσουμε να διακρίνουμε τις ιδεολογικές τάσεις που επικρατούν στα έργα που αναφέρονται στο πολιτικό πρόβλημα της Κύπρου θα μπορούσαμε να εντοπίσουμε τις εξής παρακάτω:

α. *Δεν ξεχνώ και αγωνίζομαι*¹³⁴.

Η λογοτεχνία έρχεται να ζωντανέψει στα μάτια των παιδιών τα μέρη της κατεχόμενης πατρίδας τους που δεν γνώρισαν ποτέ. Τα καλεί να διαφυλάξουν στην ψυχή τους ότι η πατρίδα του είναι μία και ακέραια.

β. *Η πίστη της επιστροφής*

Μαραθεύτης, «Συνοπτική ιστορία της κυπριακής παιδικής λογοτεχνίας», περ. *Επιθεώρηση Παιδικής Λογοτεχνίας*, ό.π., σ. 22

¹³¹ Μ. Μαραθεύτης, «Συνοπτική ιστορία της κυπριακής παιδικής λογοτεχνίας», περ. *Επιθεώρηση Παιδικής Λογοτεχνίας*, ό.π., σ. 22.

¹³² Βλ. Β.Δ. Αναγνωστόπουλος, «Τάσεις στη σύγχρονη Κυπριακή Παιδική Λογοτεχνία», περ. *Διαδρομές*, τ. 31 (1993), σ. 197, Κ. Κατσώνης, «Νεότερες εξελίξεις στην κυπριακή παιδική λογοτεχνία», περ. *Ανέμη*, τ. 10 (1998), σσ. 154-164.

¹³³ Κ. Κατσώνης, «Νεότερες εξελίξεις στην κυπριακή παιδική λογοτεχνία», περ. *Ανέμη*, τ. 10 (1998), σσ. 152, 163.

¹³⁴ Πρόκειται για τον τίτλο βιβλίων για σχολική χρήση που εξέδωσε το Υπουργείο Παιδείας και Πολιτισμού με κείμενα και φωτογραφίες από τα κατεχόμενα. Περιέχει επίσης λογοτεχνικά κείμενα με θέματα από τη ζωή στις κατεχόμενες περιοχές πριν από την εισβολή, τον πόλεμο και την προσφυγιά.

Σε όλα τα βιβλία κυριαρχεί η απόφαση, αλλά και η πίστη για την επιστροφή. Ο νόστος αυτός για την κατεχόμενη πατρίδα δεν συνοδεύεται από αισθήματα ματαίωσης, δεν είναι μια ακόμη χαμένη πατρίδα, αλλά από τη βεβαιότητα για την αποκατάσταση της αδικίας:

- *Θα περιμένουμε, όσον καιρό κι αν χρειαστεί, αλλά θα γυρίσουμε πίσω*, λέει ο ένας από τους ήρωες στο «*Προσφυγόπουλο της Κύπρου*» του Μιχαλάκη Μαραθεύτη¹³⁵.

γ. *Η καταδίκη του πολέμου και η απαίτηση για ειρήνη.*

Όπως είναι φυσικό, όλα τα βιβλία της πρώτης δεκαετίας στιγματίζουν τον πόλεμο και τα δεινά που προέρχονται από αυτόν. Άλλωστε, αυτός είναι η αιτία για το κακό που βρήκε το νησί. Έτσι, η κυπριακή παιδική λογοτεχνία «συναντάται» με τα αντιπολεμικά μηνύματα που προβάλλονται παγκόσμια στο χώρο της παιδικής λογοτεχνίας, ειδικότερα μετά το τέλος του β' παγκοσμίου πολέμου.

δ. *Η ειρηνική συνύπαρξη*

Είναι γεγονός ότι στο σύνολό της η κυπριακή παιδική λογοτεχνία δεν εκφράζεται με μίσος ή απέχθεια προς το σύνολο στοιχείο της Κύπρου, που είναι οι Τουρκοκύπριοι. Αντίθετα, σε πολλά από τα έργα παρουσιάζονται δυνατές φιλίες ανάμεσα σε μικρούς ελληνοκύπριους και τουρκοκύπριους και προβάλλονται ιδέες, όπως αυτή της αλληλοκατανόησης, της φιλίας και της ειρηνικής συνύπαρξης. Ο Β.Δ. Αναγνωστόπουλος χαρακτηρίζει ως «*θαρραλέα πολιτική στάση*»¹³⁶ τις παραπάνω θέσεις και αναφέρει δέκα περίπου συγγραφείς που κινούνται γύρω από αυτόν τον ιδεολογικό άξονα: τη Φιλίσα Χατζηγάννα, τη Μαρία Πυλιώτου, το Σπύρο Επαμεινώνδα, την Ελένη Χατζημιχαήλ, τον Ιάκωβο Κυθρεώτη, τον Κύπρο Τόκα κ.ά. Διαβάζουμε χαρακτηριστικά στο ποίημα «*Οι δυο ψαράδες*» του Κύπρου Τόκα¹³⁷:

*Μίλησε Θάλασσα, εσύ,
Παντού η αλήθεια ν' ακουστεί:
Εχθροί ο Κώστας κι ο Σαμή
που μοίραζαν και το ψωμί;*

¹³⁵ Μ. Μαραθεύτης, *Το προσφυγόπουλο της Κύπρου*, εκδ. Δίπτυχο, Αθήνα 1977. Ενδεικτικά ορισμένα ακόμα βιβλία που πραγματεύονται τη νοσταλγία για τα χαμένα μέρη και τον πόθο της επιστροφής: *Λουλούδια και Όνειρα* (1979) της Φιλίσας Χατζηγάννα, *Καληνύχτα Μαργαρίτα* (1978) της Μαρίας Πυλιώτου, *Σπιτοκαλυβάκι μου* (1981) της Κίκας Πουλχερίου, *Με λεν Ελπίδα* (1982) της Ήρας Γενακίτου κ.ά.

¹³⁶ Βλ. Β.Δ. Αναγνωστόπουλος, «*Τάσεις στη σύγχρονη Κυπριακή Παιδική Λογοτεχνία*», *ό.π.*, σ. 199.

¹³⁷ Κ. Τόκας, *5 Βιβλία παιδικής ποίησης*, Λευκωσία 1994, σ. 72.

Γύρω στα μέσα της δεκαετίας του '80, η παιδική λογοτεχνία της Κύπρου, ακολουθώντας με μια μικρή καθυστέρηση τις τάσεις που παρατηρούνται και στην ευρύτερη κυπριακή λογοτεχνία¹³⁸, στρέφεται σε πιο σύγχρονα θέματα που έχουν σχέση με τη σημερινή παγκόσμια πραγματικότητα: τα κοινωνικά και οικογενειακά προβλήματα, τη ζωή στην πόλη, τη μόλυνση και την προστασία του περιβάλλοντος¹³⁹. Αυτή η μερική απεμπλοκή της λογοτεχνικής θεματολογίας από το πολιτικό πρόβλημα, επιτρέπει στους συγγραφείς να επεκτείνουν τους προβληματισμούς τους, να επικοινωνήσουν καλύτερα με την ελλαδική αλλά και την ευρύτερη παγκόσμια παιδική λογοτεχνία, αναγνωρίζοντας στο πρόσωπο του μικρού κυπριωτόπουλου, ένα οποιοδήποτε παιδί ολόκληρου του κόσμου. Οι λογοτέχνες δημιουργοί προσπαθούν να δουν τον κόσμο με τα μάτια των παιδιών, στρέφοντας το βλέμμα τους σε καθαρά παιδοκεντρικά θέματα, γι' αυτό και προσπαθούν να γράψουν κείμενα ευχάριστα, χωρίς διδακτισμό. Αυτή η τάση εκφράζεται κυρίως μέσα από το λογοτεχνικό είδος των «*Μικρών ιστοριών*», που ευδοκιμεί ιδιαίτερα από τα μέσα της δεκαετίας του '80 μέχρι σήμερα¹⁴⁰. Οι μικρές ιστορίες, μαζί με τα διηγήματα, είναι το κατεξοχήν λογοτεχνικό είδος στο οποίο αναπτύσσεται το *χιούμορ*, το οποίο φαίνεται να μην έχει τη θέση που του αρμόζει στη παιδική λογοτεχνία της Κύπρου¹⁴¹.

Κάποιοι άλλοι συγγραφείς επιστρέφουν στον κόσμο του μύθου και της φαντασίας μ' έναν διαφορετικό τρόπο. Η λαϊκή παράδοση γίνεται ξανά πηγή έμπνευσης, αξιοποιείται όμως δημιουργικά, με έναν σύγχρονο τρόπο, μέσα από λαϊκότροπα παραμύθια, θεατρικά έργα και ιστορικά ή μυθολογικά αφηγήματα¹⁴². Παράλληλα κάνουν για πρώτη φορά την εμφάνισή τους έργα επιστημονικής φαντασίας, φανταστικές ιστορίες και αλληγορικά μυθιστορήματα ή θεατρικά έργα.

Τέλος, αξίζει μια ιδιαίτερη αναφορά και στο *παιδικό θέατρο*. Η τριακονταετία 1974-2004 είναι περίοδος ανάπτυξης τόσο του παιδικού θεάτρου γενικά όσο και του παιδικού θεατρικού κειμένου ειδικότερα. Ως το 1974 υπήρχε ουσιαστικά μόνο το

¹³⁸ Βλ. κεφ. 2.2.

¹³⁹ Βλ. Β.Δ. Αναγνωστόπουλος, «Τάσεις στη σύγχρονη Κυπριακή Παιδική Λογοτεχνία», *ό.π.*, σ. 197.

¹⁴⁰ Εκτός από τους παλαιότερους Κύπριο Χρυσάνθη και Ευγενία Παλαιολόγου-Πετρώνδα, στο χώρο των μικρών ιστοριών δημιουργούν επίσης οι Σπύρος Επαμεινώνδας, Φιλίσσα Χατζηχάνα, Τούλα Κακκουλή, Έλλη Παιονίδου, Κίκα Πουλχερίου, Γιώργος Ματσαγγίδης κ.ά. Βλ. Κ. Κατσώνης, «Ενας αιώνας κυπριακής παιδικής λογοτεχνίας, μια σύντομη αναφορά (Από τις αρχές του αιώνα έως σήμερα)», *ό.π.*, σ. 194, Β.Δ. Αναγνωστόπουλος, «Τάσεις στη σύγχρονη Κυπριακή Παιδική Λογοτεχνία», *ό.π.*, σ. 198. Για το λογοτεχνικό είδος βλ. κεφ. 5.4.1 *Οι μικρές ιστορίες της Φιλίσσας Χατζηχάνα*.

¹⁴¹ Κ. Κατσώνης, «Σύγχρονες τάσεις στο παιδικό-νεανικό διήγημα», περ. *Έρευνα*, τ. 27 (2002), σσ. 43-44.

¹⁴² Σύγχρονα παραμύθια γράφουν οι Μαρία Πυλιώτου (*Κι έζησαν εκείνοι καλά...*, 1980), η Έλλη Παιονίδου (*Τα δυο αδέρφια και το μαύρο ποτάμι*, 1980).

σχολικό θέατρο και ελάχιστα δείγματα παιδικού θεάτρου¹⁴³. Ακόμα και τα πρώιμα θεατρικά έργα του Τεύκρου Ανθία¹⁴⁴ έμειναν άγνωστα γιατί δεν επανεκδόθηκαν και δεν ανεβάστηκαν από καμιά θεατρική σκηνή¹⁴⁵. Από τότε και μετά, όμως, δημιουργούνται νέα δεδομένα που επιταχύνουν τις εξελίξεις. Δύο είναι οι κυριότεροι λόγοι που συνετέλεσαν στην ανάπτυξη του παιδικού θεάτρου: η δημιουργία παιδικών θεατρικών σκηνών¹⁴⁶ και η προκήρυξη διαγωνισμών για τη συγγραφή θεατρικών έργων.

Το σύγχρονο παιδικό θέατρο της Κύπρου εμφανίζεται ουσιαστικά μετά τα γεγονότα του 1974. Σ' αυτήν την περίοδο κυκλοφορούν πάνω από 45 βιβλία με παιδικό θέατρο. Πολλά από τα θεατρικά έργα που γράφτηκαν αυτήν την περίοδο δημοσιεύτηκαν για πρώτη φορά σε παιδικά περιοδικά ή μεταδόθηκαν από ραδιοφωνικά παιδικά προγράμματα. Άλλα έγιναν ευρύτερα γνωστά, όταν προβλήθηκαν από την τηλεόραση. Πάντως, τα περισσότερα βραβευμένα έργα ανέβηκαν στη σκηνή από διάφορες επαγγελματικές παιδικές σκηνές που δραστηριοποιούνται όλο και πιο έντονα κατά τα επόμενα χρόνια.

Οι συγγραφείς παιδικού θεάτρου, στη συντριπτική τους πλειοψηφία, ανήκουν στην κατηγορία των πρωτοεμφανιζόμενων συγγραφέων¹⁴⁷. Αρκετοί από αυτούς δοκιμάζουν τις δυνάμεις τους και σε άλλα λογοτεχνικά είδη, όπως το διήγημα ή το ποίημα. Ανάμεσα στα νέα ονόματα που ξεχωρίζουν, συναντούμε συγγραφείς που δοκιμάζουν τις δυνάμεις τους και σε άλλα λογοτεχνικά είδη: την Κίκα Πουλχερίου, τη Φιλίσα Χατζηχάννα, την Έλλη Παιονίδου, το Σπύρος Επαμεινώνδας, την Τούλα Κακουλή, την Ιωάννα Αργυρού και τη Βασιλική Φωτίου. Η Φιλίσα Χατζηχάννα είναι η πολυγραφότερη συγγραφέας στο χώρο του παιδικού θεατρικού κειμένου. Τα έργα της ανέβηκαν πολλές φορές από πολλούς θιάσους στην Κύπρο και στη Ελλάδα. Ορισμένα από τα έργα της, όπως *Το γελαστό μουστάκι* προβάλλονται χωρίς διακοπή από την τηλεόραση και είναι ιδιαίτερα αγαπητά¹⁴⁸.

¹⁴³ Βλ. Δ. Θεοδούλου, Εισαγωγικό κεφάλαιο στην *Ανθολογία Κυπριακής Λογοτεχνίας*, τ. 13ος, εκδ. Χρ. Ανδρέου, Λευκωσία 1978.

¹⁴⁴ Βλ. 2.3.1

¹⁴⁵ Κ. Πουλχερίου, «Θέατρο για παιδιά στην Κύπρο», *ό.π.*, σ. 203. Ο Κύπρος Χρυσάνθης γράφει επίσης εκείνη την εποχή θεατρικά έργα για παιδιά: *Το Βασιλόπουλο της Βενετίας* (1949), *Ο πετεινός ο Γούμενος* (1950), *το Μελίσι* (1953). Βλ. Μαρία Μιχαηλίδου, «Το παιδικό και νεανικό θέατρο στην Κύπρο», *ό.π.*, σ. 211.

¹⁴⁶ Βλ. υποσημ. 120.

¹⁴⁷ Συγκεκριμένα μόνο οι Κύπρος Χρυσάνθης, Ευγενία Παλαιολόγου-Πετρώνδα και Τάσος Κουτσοουλίδης ανήκουν στην προηγούμενη γενιά.

¹⁴⁸ Γ. Κιτρομηλίδης, *Η παιδική και νεανική λογοτεχνία στην Κύπρο-100 χρόνια ζωής*, *ό.π.*, σσ. 109-110. Αναλυτικότερα, βλ. Κεφ. 5 :Το θεατρικό έργο της Φιλίσας Χατζηχάννα.

Η θεματολογία των περισσότερων έργων, όπως αρχικά συμβαίνει και στην υπόλοιπη λογοτεχνική παραγωγή μετά το 1974, κινείται είτε στο χώρο των αλληγορικών μύθων και των παραμυθιών, είτε στα τραγικά γεγονότα που συνέβησαν στο νησί. Τέτοια θεατρικά έργα είναι *Τα δυο αδέρφια και το μαύρο ποτάμι* της Έλλης Παιονίδου, *Στην ποντικούπολη* και *Το γελαστό μουστάκι* της Φιλίσας Χατζηχάννα, *Η κυρά μας η αλεπού* της Κίκας Πουλχερίου, *Ο Γαταρπαγάν* του Σπύρου Επαμεινώνδα, *Το Ειρηνοχώρι* της Μαρούλας Θεοδοσιάδου και το *Ήταν ένα μικρό καράβι* της Βασιλικής Φωτίου. Η Κίκα Πουλχερίου επισημαίνει τη στροφή που παρατηρείται στη θεματολογία του παιδικού θεάτρου στα μέσα της δεκαετίας του '80, πράγμα που, όπως είδαμε, ισχύει και για την κυπριακή παιδική λογοτεχνία γενικότερα: «Ύστερα από μια σημαντική παραγωγή γύρω από το καυτό εθνικό πρόβλημα και με τον κίνδυνο υπερκορεσμού και κούρασης των παιδιών, οι συγγραφείς στρέφονται και σε άλλες θεματογραφικές κατευθύνσεις»¹⁴⁹, όπου για παράδειγμα, στηλιτεύουν και την ευμάρεια και τον καταναλωτισμό που αρχίζει να επικρατεί στην Κύπρο.

2.2.2.4 Συμπεράσματα

Η κυπριακή παιδική λογοτεχνία συμπλήρωσε ήδη πάνω από εκατό χρόνια ζωής. Η ανάπτυξή της καθυστέρησε χρονικά σε σύγκριση με την Ελλάδα και άλλες ευρωπαϊκές χώρες. Αφού ξεπέρασε τις αδυναμίες που υπήρχαν στα πρώτα της βήματα, άρχισε να αναπτύσσεται γοργά, ιδιαίτερα κατά τις τελευταίες δεκαετίες του 20ού αιώνα. Η θεματική της προσδιορίζεται και εμπνέεται από μια σειρά αιτίες και πηγές: τη λαϊκή παράδοση του νησιού, την ιστορία και τους αγώνες του κυπριακού λαού, τη φύση και το περιβάλλον, τις κυρίαρχες παιδαγωγικές αντιλήψεις και τη θέση του παιδιού στην κοινωνία.

Το 1974, μια χρονιά δίσεκτη για το νησί με το πραξικόπημα και την εισβολή, υπήρξε ένα έτος ορόσημο, γιατί μετά από αυτό ξεκινά μια ιδιαίτερα παραγωγική περίοδος για όλα τα είδη της παιδικής λογοτεχνίας και ιδιαίτερα την πεζογραφία. Μια νέα γενιά αξιόλογων λογοτεχνών, που προέρχεται κυρίως από τις τάξεις των εκπαιδευτικών, αποφασίζει την εποχή αυτή να εκφράσει τις οδυνηρές εμπειρίες της και τους ανάλογους προβληματισμούς.

Η μερική αποστασιοποίηση από το εθνικό πρόβλημα, που παρατηρείται από τα μέσα της δεκαετίας του '80, δίνει την ευκαιρία στον κύριο λογοτέχνη να

¹⁴⁹ Κ. Πουλχερίου, «Θέατρο για παιδιά στην Κύπρο, ό.π., σ. 203.

αποδεσμευτεί από τις ιδεολογικές εμμονές που κυριαρχούσαν μέχρι τότε και να εξερευνήσει, συχνά με επιτυχία, νέα λογοτεχνικά πεδία και τεχνικές.

Σήμερα, η κυπριακή παιδική λογοτεχνία έχει να επιδείξει αξιόλογα επιτεύγματα και διαθέτει πια σημαντικά έργα και καταξιωμένους συγγραφείς, που μπορούν να διεκδικήσουν επάξια τη δική τους θέση στη νεοελληνική λογοτεχνία για παιδιά. Ως λογοτεχνική παραγωγή έχει φτάσει σε υψηλό ποιοτικό επίπεδο, ανάλογο με αυτό της ελλαδικής παιδικής λογοτεχνίας. Οι επαναλαμβανόμενες βραβεύσεις κυπριακών έργων σε πανελλήνιους διαγωνισμούς παιδικής λογοτεχνίας, καθώς και η έκδοση πολλών έργων Κυπρίων από εκδοτικούς οίκους της Ελλάδας μαρτυρούν για τη θέση που έχει ήδη λάβει στην πανελλήνια λογοτεχνική παραγωγή. Πρόκειται, μάλλον, για ένα λογοτεχνικό πεδίο των Κυπριακών Γραμμάτων που πετυχαίνει να ξεπεράσει την επαμφοτερίζουσα στάση έναντι της αντίστοιχης ελλαδικής λογοτεχνικής παραγωγής, διεκδικώντας και καταφέροντας να οικοδομήσει μία παιδική λογοτεχνία στο νησί με τα δικά της χαρακτηριστικά, ανεξάρτητα από τις ιδεολογικές αποχρώσεις και τη στάση που υιοθετεί ο κάθε συγγραφέας έναντι του ελλαδικού κέντρου, ασχέτως δηλαδή εάν πολλοί από αυτούς συχνά επιδιώκουν να συναντηθούν με το ευρύτερο ελληνικό κοινό. Με τη συνεχή εμφάνιση νέων συγγραφέων, τον πολλαπλασιασμό των παιδικών εκδόσεων, τη θεματική και μορφική ανανέωσή της, καθώς και με τη σταδιακή ωρίμανση στον τρόπο γραφής των δημιουργών, η κυπριακή παιδική λογοτεχνία δείχνει ικανή να αφογκραστεί τα μηνύματα των καιρών και να καταγράψει με επιτυχία τα ερεθίσματα και τις συγκινήσεις του αιώνα που ξεκίνησε. Το μέλλον της προμηνύεται ευοίωνο και εξαιρετικά ελπιδοφόρο.

3. Φιλίσα Χατζηγάννα (1947 – 1999): βιογραφικό σχέδιασμα

Ο άνθρωπος, η συγγραφέας, η δασκάλα.

3.1 Τα πρώτα χρόνια

Η Φιλίσα Χατζηγάννα, το γένος Μιχαήλ, γεννήθηκε το 1947 στο Γενικό Νοσοκομείο Λευκωσίας. Οι γονείς της ανήκαν σε μία από τις μεγαλύτερες *μαρωνίτικες* οικογένειες¹⁵⁰ και κατάγονταν από την Αγία Μαρίνα της Σκυλλούρας, ένα από τα

¹⁵⁰ Οι *Μαρωνίτες* πήραν το όνομά τους από τον Άγιο Μάρωνα (350-410μ.Χ.) ο οποίος έζησε κοντά στο Όρος Ταύρος που βρίσκεται στην περιοχή της Απάμειας στη Συρία, μια διοικητική υποδιαίρεση της Βυζαντινής Αυτοκρατορίας. Ο *Μαρωνιτισμός* σήμαινε τη Χριστιανική κίνηση που εμπνεόταν από τον Άγιο Μάρωνα, τους μαθητές του και τα μοναστήρια του, που αποτελούσαν πηγή διαπαιδαγώγησης και πνευματικής οικοδόμησης για πολλούς από τους πιστούς. Ειδικότερα, η ιστορία της *Μαρωνιτικής κοινότητας της Κύπρου* ανάγεται αιώνες πίσω. Οι Μαρωνίτες μετακόμισαν στην Κύπρο από τις παλιές περιοχές της Συρίας, τους Αγίους Τόπους και το Λίβανο σε τέσσερις βασικές μεταναστεύσεις μεταξύ του 8^{ου} και του 13^{ου} αιώνα και ήταν μια δραστήρια κοινότητα στην Κύπρο πριν από το 1192 μ.Χ. Ωστόσο κάτω από την Λατινική ηγεμονία της Κύπρου (1191-1571) έπρεπε να αντέξουν πολλές φυσικές και ανθρώπινες καταστροφές, όπως αποδεικνύεται από το γεγονός ότι ανάμεσα στο 1224 και την Οθωμανική κυριαρχία το 1571, ο αριθμός των χωριών τους μειώθηκε από 60 σε 33. Η φθίνουσα πορεία της Μαρωνιτικής κοινότητας της Κύπρου, η οποία άρχισε με την Λατινοκρατία, συνεχίστηκε και κατά την Οθωμανική κατοχή, με αποκορύφωμα το 17^ο αιώνα, όταν και απόμειναν ελάχιστοι Μαρωνίτες στο νησί. Η μερική ανάκαμψη της κοινότητας άρχισε στα τέλη του 18^{ου} αιώνα και συνεχίστηκε κατά την περίοδο της Βρετανικής κυριαρχίας Με την πρώτη απογραφή που διεξήχθη από τη νεοϊδρυθείσα Κυπριακή Δημοκρατία το 1960, ζούσαν στην Κύπρο περίπου 2.752 Μαρωνίτες, κυρίως στα τέσσερα εναπομείναντα χωριά του *Κορμακίτη*, του *Ασωμάτου*, της *Καρπασίας* και της *Αγίας Μαρίνας* αλλά επίσης και σε άλλα μέρη. Σύμφωνα με τις διατάξεις του Συντάγματος του 1960, έπρεπε να επιλέξουν σε ποια από τις δύο μεγαλύτερες κοινότητες θα ήθελαν να ενσωματωθούν. Οι Μαρωνίτες (μαζί με τους Αρμένιους και τους Λατίνους), προτίμησαν να ανήκουν στην ελληνοκυπριακή κοινότητα με την οποία, έχοντας όμοιους θρησκευτικούς, γλωσσικούς και πολιτιστικούς δεσμούς, ένιωθαν πλησιέστερα. Μετά την τουρκική εισβολή στην Κύπρο το 1974 και τη διχοτόμηση του νησιού οι κάτοικοι των χωριών αυτών, που ήταν κυρίως αγρότες με αξιόλογες τοποθεσίες γης, εκτοπίστηκαν. Τα τέσσερα χωριά, τα οποία βρίσκονται όλα στο κατεχόμενο βόρειο τμήμα της Κύπρου έμειναν μονάχα με ελάχιστους ηλικιωμένους αντιμετωπίζοντας τον αφανισμό, εξαιτίας των «νόμων» που επέβαλαν οι Τούρκοι πάνω στο δικαίωμα επιστροφής και στο δικαίωμα ιδιοκτησίας γης. Η κατάσταση άλλαξε λίγο προς το καλύτερο μετά το άνοιγμα των οδοφραγμάτων το 2003, χωρίς ωστόσο να δείχνει μέχρι τώρα αναστρέψιμη. Σήμερα, η κοινότητα των Κυπρίων Μαρωνιτών, είναι μια πολύ μικρή κοινότητα (υπολογίζεται περίπου σε 5.500 άτομα) που αποτελεί αναπόσπαστο τμήμα του Κυπριακού λαού, αλλά παλεύει να διατηρήσει και την ιδιαίτερη ταυτότητά της, συμβάλλοντας σε μέγιστο βαθμό στον πολιτιστικό πλουραλισμό του νησιού και έχοντας σημαντική συμβολή στα κοινά της Κύπρου. Οι Μαρωνίτες της Κύπρου είναι *Χριστιανοί Καθολικοί*. Έχουν Μαρωνίτη αρχιεπίσκοπο ο οποίος εκλέγεται από την Ιερά Σύνοδο της Μαρωνιτικής Εκκλησίας στο Λίβανο και επικυρώνεται από τον Πάπα. Παρόλο που οι Μαρωνίτες μορφώνονται σε ελληνικά σχολεία και η μητρική τους γλώσσα είναι τα ελληνικά, έχουν και τη δική τους *Αραβική διάλεκτο*, εφαρμόζουν τη δική τους Μαρωνιτική, Καθολική λατρεία, χρησιμοποιούν την αρχαία *αραμαϊκή γλώσσα* στη λειτουργία τους και έχουν το δικό τους πολιτισμό και συνήθειες. Ειδικά η *Κυπριακή Μαρωνιτική Αραβική* (Κ.Μ.Α.), μία γλώσσα που μιλιόταν στο χωριό Κορμακίτης, περιλήφθηκε πρόσφατα (2002) στις απειλούμενες υπό εξαφάνιση γλώσσες της Ευρωπαϊκής Ένωσης, την ίδια στιγμή που πολλοί μελετητές τονίζουν την ιδιαιτερότητά της ως μία γλώσσα που διαζώνει πανάρχαια στοιχεία της αραβικής και της αραμαϊκής γλώσσας. Μετά από πολυετείς προσπάθειες, η διδασκαλία της Κ.Μ.Α. περιλήφθηκε και στο πρόγραμμα του Δημοτικού Σχολείου του Αγίου Μάρωνα στην Ανθούπολη της Κύπρου ενώ οι ίδιοι οι Μαρωνίτες ίδρυσαν την ομάδα *Kermia Ztite* (Νέα Κέρμια) και την πλατφόρμα *Hki Fi Sanna* (Μιλάτε τη γλώσσα μας), υπέρ τη διατήρησης και διάδοσης την κυπρομαρωνιτικής γλώσσας του Κορμακίτη. Για την μαρωνιτική κοινότητα βλ. Αλ.-Μιχ. Χατζηγύρας, Οι Μαρωνίτες της Κύπρου (αφιέρωμα), περ. *Χρονικό*, τ. 15, εφημ. Πολίτης, 1 Ιουνίου 2008, Αντ. Φραγκίσκου, *Ιστορία και λαογραφία Μαρωνιτών Κύπρου*, Λευκωσία 1989. Επίσης στον ιστότοπο

τέσσερα μαρωνίτικα χωριά της Κύπρου, το οποίο μετά την εισβολή του 1974 κατέστη απαγορευμένη στρατιωτική περιοχή του τουρκικού στρατού με αποτέλεσμα οι εκτοπισμένοι κάτοικοί του να μην ξαναδούν από τότε τα σπίτια τους. Η Φιλίσα ήταν η πρωτότοκη και είχε ακόμα δύο αδελφούς και δύο αδελφές. Ο πατέρας της ήταν αστυνομικός και σε κάθε μετάθεσή του, έπαιρνε μαζί του και όλη την οικογένεια. Έτσι αναπόφευκτα η Φιλίσα γύρισε μαζί του ολόκληρο το νησί, γνωρίζοντας απ' άκρη σε άκρη την ύπαιθρο με τα χωριά της Κύπρου: Τύμπου, Κάμπο, Κλήρου, Ξερό, Λεύκα και Γερόλακκο. Αυτές οι συνεχείς μετακινήσεις γέμισαν τη μικρή Φιλίσα με εικόνες από τον τόπο της αλλά και με γνώσεις και εμπειρίες για τον ανθρώπους του, οι οποίες αργότερα αποτέλεσαν και πηγή έμπνευσης, όπως και η ίδια δήλωνε, για το συγγραφικό της έργο.

Από εκείνη την εποχή η Φιλίσα θυμάται με νοσταλγία διάφορα περιστατικά. Στη Λεύκα, όταν πήγαν το 1955, ήταν οι μόνοι Ελληνοκύπριοι του χωριού, ενώ από το Ξερό θυμάται το σπίτι που ήταν χτισμένο πάνω στη θάλασσα καθώς και τη μπουγάδα της μητέρας που άρπαζαν τα κύματα την πρώτη νύχτα, ενώ ήταν απλωμένη στα σχοινιά¹⁵¹. Ένα άλλο περιστατικό, το οποίο φαίνεται ότι σημάδεψε την παιδική της ηλικία, μια που το αναφέρει και στο τελευταίο της κείμενο-ομιλία, φαίνεται ότι συνέβη όταν ζούσαν στον Κάμπο. Μια μέρα, ενώ κυνηγούσαν πεταλούδες μαζί με την μικρότερη αδελφή της, βρέθηκαν ξαφνικά να κατακυκλούν στην άκρη ενός γκρεμού.

«Ποτέ δεν το μετάνιωσα!», λέει. «Ήμουν μονάχα πέντε χρονών, και κάθε φορά που το σκέφτομαι νιώθω ευφορία, αφήνοντας κατά μέρος την τιμωρία που άρπαξα, επειδή ήμουν η μεγάλη κι έπρεπε να προσχέχω τη μικρή, η οποία καταξεδίστηκε από τα αγκάθια και τα λιθάρια. Γρατσουνίστηκα κι εγώ, [...] μα ούτε που το σκεφτόμουνα. Η χάρη που πήρα ήταν τόση! Αφού παραλίγο να έπιανα μια πεταλούδα!»¹⁵².

<http://www.maronitesofcyprus.com> (Επίσημη ιστοσελίδα της Μαρωνιτικής Κοινότητας Κύπρου). Για την Κυπριακή Μαρωνιτική Αραβική η πλατφόρμα Hki Fi Sanna έχει «ανεβάσει» στο Διαδίκτυο ένα μικρό ενημερωτικό φιλμ: <http://www.youtube.com/watch?v=ODysXq1fS6Q>. Επίσης βλ. το βιβλίο του σημαντικότερου μελετητή της ΑΙ. Borg, *A Comparative Glossary of Cypriot Maronite Arabic (Arabic-English)*, Brill 2004. Σε αυτό το Γλωσσάριο, ο Borg παραθέτει και μελετά περίπου 2.000 όρους της Κ.Μ.Α. καθιστώντας το την πιο ολοκληρωμένη λεξιλογική καταγραφή μίας από τις πιο ενδιαφέρουσες αραβικές περιφερειακές διαλέκτους. Όσον αφορά τη συγγραφέα, η Φιλίσα Χατζηχάνα έγραψε το έργο *Γη των πατέρων μου* (4.6.3.1), ως ένα φόρο τιμής στην κοινότητά της.

¹⁵¹ «Αυτοί που γράφουν για παιδιά: Φιλίσα Χατζηχάνα», περ. *Ανγερινός*, τ. 18-19 (1988), σ. 28 (Βλ. και Παράρτημα VI).

¹⁵² Φιλίσα Χατζηχάνα, «Γιατί γράφω για παιδιά» στο Μαρ.-Μάγδ. Τζαφεροπούλου (επιμ.), *Ο Κόσμος της Παιδικής Λογοτεχνίας, Η συγγραφή και η εικονογράφηση*, τόμ. Α', εκδ. Καστανιώτης, Αθήνα 2000, σ. 26.

Η Φιλίσα θυμάται επίσης και το δάσκαλό της στην πέμπτη δημοτικού, ο οποίος μια μέρα μπροστά σε όλη την τάξη της είπε πως «εσύ, παιδί, κάποια μέρα θα γίνεις συγγραφέας». Όπως αποδείχτηκε, τα λόγια του επαληθεύτηκαν και η Χατζηχάννα τα θεωρούσε πάντοτε ένα είδος αυτοεκπληρούμενης προφητείας.

Στα χρόνια που ακολούθησαν, η οικογένεια Μιχαήλ μετακόμισε στην κωμόπολη της Μόρφου, όπου και παρέμεινε για μεγάλο χρονικό διάστημα. Εκεί η Φιλίσα τελείωσε το Γυμνάσιο και το Λύκειο. Αντίθετα από τις γλυκιές αναμνήσεις που διατηρούσε για το δάσκαλό της, η Χατζηχάννα θυμόταν έναν καθηγητή «κοντόφθαλμο και στενόμυαλο», που αν δεν του έγραφε την έκθεση, όπως ήθελε εκείνος, της έκανε παρατήρηση για το γραπτό της.

Εκείνα τα χρόνια, ξεκινούν και τα πρώτα της συγγραφικά σκιρτήματα. Όπως αναφέρει η ίδια σε μία συνέντευξή της αλλά και σύμφωνα με τις μαρτυρίες του Μίμη Χατζηχάννα, η Φιλίσα από τον καιρό που ήταν μικρή έγραφε ποιήματα και μυθιστορήματα, αλλά δεν τολμούσε να τα γνωστοποιήσει. Πολλές φορές τα κατάστρεφε, τα έσχιζε και μετά συνέχιζε να γράφει άλλα, με την ελπίδα ότι θα ήταν καλύτερα. Ήδη από τότε, «είχε τις προτιμήσεις της για συγγραφείς, τους κλασικούς συγγραφείς, όπως ο Μυριβήλης, ο Βενεζής, ο Καρκαβίτσας κλπ. Τον Καζαντζάκη τον είχε ιδιαίτερη αδυναμία», επισημαίνει πάλι ο Μίμης Χατζηχάννας¹⁵³.

3.2. Οι σπουδές

Το μεγάλο όνειρο της νεαρής Φιλίσας ήταν να γίνει γιατρός. Επειδή όμως η οικογένειά της ήταν αυστηρών αρχών και δεν ήθελε να ξενιτευτεί το κορίτσι τους για να σπουδάσει, αρνήθηκε κατηγορηματικά να συναινέσει σε αυτήν την επιθυμία της. Μάλιστα, όπως είχε εκμυστηρευτεί αργότερα στο σύζυγό της «από τον πατέρα της, έφαγε και ένα χαστούκι για αυτόν το λόγο».

Έτσι, το ακαδημαϊκό έτος 1964-65 η νεαρή Φιλίσα γράφτηκε στην Παιδαγωγική Ακαδημία της Κύπρου για να γίνει δασκάλα. Εκεί, παρόλο το αυστηρό, σχεδόν ιεραποστολικό κλίμα που συντηρείτο από τις ιδέες και τις αντιλήψεις της εποχής όσον αφορά το ρόλο και τη συμπεριφορά των εκκολαπτόμενων δασκάλων¹⁵⁴,

¹⁵³ Βλ. Παράρτημα III.

¹⁵⁴ Για το κλίμα που συντηρείτο εκείνη την εποχή στην Παιδαγωγική Ακαδημία βλ. Μ. Ιωαννίδου-Κουτσελίνη, «Τα Αναλυτικά Προγράμματα της Παιδαγωγικής Ακαδημίας Κύπρου (1959-1993) και οι κοινωνικο-πολιτικές τους διαστάσεις», 2^ο Διεθνές Συνέδριο: «Η παιδεία στην αυγή του 21^{ου} αιώνα. Ιστορικο-Συγκριτικές Προσεγγίσεις», Πανεπιστήμιο Πατρών, 4-6 Οκτωβρίου 2002. Ανάκτηση από <http://www.elemedu.upatras.gr/eriande/synedria/synedrio2/praktika/koutselini.htm>.

η προσωπικότητα της Φιλίσας Χατζηχάννα άρχισε να ανθίζει από νωρίς. Ο Αντρέας Βλάμης τη θυμάται να ξεχωρίζει ανάμεσα στις φοιτήτριες που κατέφθασαν την άνοιξη του 1967 για να κάνουν τις διδακτικές πρακτικές τους στο Ελένιο Δημοτικό Σχολείο: *«Παραφωνία στην ομάδα των φοιτητριών ήταν η Φιλίσα. Με τον ανέμελο χαρακτήρα της έσπαζε τη ρουτίνα που επέβαλλε το κατεστημένο της εποχής. Πολύ συχνά την έβλεπες με μια σοκολάτα στο χέρι να μιλά, ν' αστειεύεται, να δίνει έναν άλλο τόνο, μια διαφορετική παρουσία στο χώρο του Ελενείου που, όντας ένα πρότυπο πειραματικό σχολείο, διακρινόταν για τη σοβαρότητα της εργασίας του και την πίστη του σε μία παράδοση και ιστορία¹⁵⁵»*.

Για την επιλογή της να γίνει τελικά δασκάλα η Φιλίσα Χατζηχάννα πάντοτε πίστευε ότι πήρε τη σωστή απόφαση. *«Δε μετανιώνω που έγινα δασκάλα διότι κατά βάθος είμαι δασκάλα. Η προσέγγισή μου με τους μαθητές, η σχέση μου μαζί τους, υποδηλώνει ότι είμαι δασκάλα»*, αναφέρει σε μία συνέντευξή της λίγα χρόνια πριν από το θάνατό της¹⁵⁶.

Το 1968, τη χρονιά που πρωτοδιορίστηκε στο Ελένιο Δημοτικό Σχολείο της Λευκωσίας, αρραβωνιάστηκε με το Μίμη Χατζηχάννα, και λίγο αργότερα, το 1970, παντρεύτηκαν. Στην πορεία της ζωής τους ο Μίμης και η Φιλίσα Χατζηχάννα απέκτησαν δύο αγόρια, τον Εδουάρδο και το Μιχάλη, οι οποίοι έγιναν πετυχημένοι επιστήμονες: ο Εδουάρδος είναι σήμερα γιατρός και ο Μιχάλης πολιτικός μηχανικός.

Στο Ελένιο η δασκάλα Φιλίσα Χατζηχάννα δίδαξε για δεκαέξι ολόκληρα χρόνια. Με την αγάπη, το χαμόγελο, τη σοβαρότητα και τη μεθοδικότητα που διέκριναν τη δουλειά της, γρήγορα έγινε αγαπητή από τα παιδιά και περιζήτητη για τους απαιτητικούς γονείς ενός από τα καλύτερα σχολεία της Λευκωσίας. Η πληθωρική της όμως προσωπικότητά δεν μπορούσε να περιοριστεί στους τέσσερις τοίχους μίας τάξης. Ανήσυχο πνεύμα καθώς ήταν, αναζητούσε συνεχώς νέες παιδαγωγικές μεθόδους και καινοτόμες δράσεις μέσα κι έξω από το σχολείο.

Μετά τα θλιβερά γεγονότα του πραξικοπήματος και της εισβολής, το 1974, ένιωσε την ανάγκη να εξωτερικεύσει τα συναισθήματά της, να τα κοινοποιήσει και να γράψει για να τα διαβάσει και άλλος κόσμος, όπως ανάλογα έπραξε μια ολόκληρη γενιά ανθρώπων της Κύπρου. *«Ένιωθα πολύ την ανάγκη να κάτσω να γράψω. Ήταν ο πόνος ίσως, δεν ξέρω τι ήταν. Αρχισα να γράφω όχι για να εκδώσω, αλλά για να*

¹⁵⁵ Α. Βλάμης, «Η δασκάλα Φιλίσα Χατζηχάννα», περ. *Ανέμη*, τ. 11-12 (2001), σ. 13

¹⁵⁶ «Φιλίσα Χατζηχάννα», εφημ. *Αλήθεια*, 19-2-1994.

θεραπέυσω τις πληγές που ήτανε μέσα μου», αναφέρει η ίδια¹⁵⁷. Ήταν τότε που με παρότρυνση του συζύγου της αποφάσισε να εκδώσει το πρώτο της έργο (*Χαρές και Λύπες*, 1977). Είχε βέβαια προηγηθεί ένα μικρό θεατρικό έργο (*Παλιά και τωρινά χρόνια*, 1976) που είχε γράψει για να ανεβαστεί στην επέτειο για τα 50χρονα του Ελενείου όπου υπηρετούσε.

Στα χρόνια που ακολούθησαν η Χατζηχάννα συνεργάστηκε με την «Παιδική Χαρά», το περιοδικό της Π.Ο.Ε.Δ., σε ραδιοφωνικές και τηλεοπτικές εκπομπές του Ρ.Ι.Κ., ενώ δραστηριοποιήθηκε στον Κ.Σ.Π.Ν.Β., σε παιδικές χορωδίες και σε παιδικές κατασκηνώσεις του Υπουργείου Παιδείας. Έγραψε τους στίχους των τραγουδιών για το έργο «*Το Μαγικό Ντουφέκι*» του Ουστίνοφ που ανεβίστηκε από τον Θ.Ο.Κ. (1978) και δίδαξε δημιουργικό θέατρο μαζί με την ηθοποιό Μόνικα Βασιλείου (1975-1976). Το 1979, με το ποίημα *Αδέλφια δώστε και πάρτε χαρά* στέλνει ένα μήνυμα αγάπης και συμφιλίωσης στα παιδιά όλου του κόσμου κερδίζοντας το πρώτο βραβείο των Ηνωμένων Εθνών στην Κύπρο.

3.3. Τα χρόνια της ωριμότητας

Στις αρχές της δεκαετίας του 1980 η Χατζηχάννα βρίσκεται σε μία περίοδο δημιουργικής έκρηξης. Διηγήματα (*Λουλούδια και Όνειρα*, 1979), μυθιστορήματα (*Η Ντιντόν, ο Παβελάκης μου κι εγώ*, 1982), ποιητικές συλλογές (*Χαμόγελα*, 1980), μικρές ιστορίες (*Μικρές ιστορίες της Κατερίνας*, 1984) και κυρίως θεατρικά έργα (*Στην Ποντικούπολη*, *Το Γελαστό μουστάκι*, 1983), όλα βραβεύονται και αναγνωρίζονται τόσο από την κριτική όσο και από το αναγνωστικό ή το θεατρικό κοινό. Χάρη κυρίως στις βραβεύσεις αλλά και την εκδοτική επιτυχία των βιβλίων της άρχισε να γίνεται γνωστή και στην Ελλάδα, στους κύκλους που σχετίζονταν με την παιδική λογοτεχνία, μια και παράλληλα ξεκίνησε να εκδίδει και τα βιβλία της στην Αθήνα (*Μικρές ιστορίες της Κατερίνας*, *Η Ντιντόν, ο Παβελάκης μου κι εγώ*). Ταυτόχρονα όμως η δασκάλα Φιλίσα Χατζηχάννα εξελίσσεται, ενημερώνεται, επιμορφώνεται και αναζητεί νέες μεθόδους διδασκαλίας. «*Σπάνια περίπτωση εργατικότητας, φιλοτιμίας και υπευθυνότητας*» την περιγράφει μια συνεργάτιδά της εκείνον τον καιρό.

Γνωστή και καταξιωμένη πια παιδαγωγός και συγγραφέας, έλαβε το 1986 υποτροφία από τη Διεθνή Βιβλιοθήκη για Νέους του Μονάχου για να μελετήσει εκεί θέματα παιδικής και νεανικής λογοτεχνίας. Ο Μίμης Χατζηχάννας υποστηρίζει ότι το

¹⁵⁷ Βλ. Παράρτημα IV.

Υπουργείο Παιδείας δεν την διευκόλυνε, διότι δε φρόντισε να της παραχωρήσει μία εκπαιδευτική άδεια ώστε να παρακολουθήσει απρόσκοπτα τις σπουδές της στη Γερμανία. Η Φιλίσα, όμως, δεν το έβαλε κάτω και φρόντισε να μεταβεί στο Μόναχο για δύο συνεχόμενα καλοκαίρια (το 1986 και το 1987) για να μη χάσει την υποτροφία. Εκεί, μελέτησε σε βάθος τη διεθνή λογοτεχνία για παιδιά, και έλαβε μέρος σε πολλές από τις δραστηριότητες της Βιβλιοθήκης. Η τελική εργασία της για το κυπριακό παραμύθι (*Cypriot Folktales*, 1986) μπορεί να εξετάζει αρχικά τις ρίζες των κυπριακών παραμυθιών και να προχωρά σε μία κριτική προσέγγισή τους, στη συνέχεια όμως εδράζεται στη σχέση του παιδιού με τα παραμύθια καθώς και στην παιδαγωγική χρήση τους. Πρόκειται για μία μελέτη η οποία χρήζει μεγαλύτερης προσοχής και μελέτης τόσο από παιδαγωγούς και δασκάλους όσο και από φοιτητές ή ερευνητές.

Επιστρέφοντας στην Κύπρο νιώθει έτοιμη να προσφέρει τις γνώσεις της και τις εμπειρίες που απόκτησε στο εξωτερικό με ποικίλους τρόπους. Γράφει νέα θεατρικά έργα (*Ο Τρελάρας*, 1986, *Το Γαλάζιο Βιολί*, 1989) με εμφανείς επιρροές από τις μελέτες της για την κυπριακή λαϊκή παράδοση, συνεχίζει τις μικρές της ιστορίες (*Ο Μεγάλος Μπελάς*, 1988) ενώ παράλληλα φρονίζει να διαδώσει τις ιδέες και τις γνώσεις που αποκόμισε για το δημιουργικό δράμα, μια και υπήρξε πάντοτε από τις πρωτοπόρους της εισαγωγής του στη σχολική πράξη. Καρπός αυτής της ενασχόλησής της υπήρξε και η ανέκδοτη μελέτη της «*Το δημιουργικό δράμα σαν μέσο ανάπτυξης και μάθησης*» (1990), το οποίο περιέχει θεωρητικό πλαίσιο¹⁵⁸, αναλυτικό πρόγραμμα και δειγματικές δραστηριότητες θεατρικών δρώμενων που αφορμώνται από τα κείμενα που περιέχονται στα σχολικά εγχειρίδια.

Οι παιδαγωγικές της αντιλήψεις υπήρξαν από την αρχή της επαγγελματικής της σταδιοδρομίας πρωτοποριακές και ρηξικέλευθες, συχνά άλλωστε τις βλέπουμε να διεισδύουν και στα βιβλία της. Πιστεύει στην αυτενέργεια και στη συνεργατικότητα των παιδιών με την ανάπτυξη ανάλογων δεξιοτήτων και κανόνων συμπεριφοράς, επικοινωνίας και συνεργασίας μέσα στην τάξη. Η ενεργητική μάθηση, πιστεύει, πρέπει να επικεντρώνεται στο να μάθουν τα παιδιά «*πώς να μαθαίνουν*», ώστε να διευκολύνονται όταν εκτίθενται «*σε μελλοντικές καταστάσεις μάθησης*». Η διδασκαλία της παιδικής λογοτεχνίας ειδικότερα πρέπει να επικεντρώνεται στη γνωριμία των παιδιών με όσο το δυνατό περισσότερα κείμενα μέσα από τη δημιουργία μία ενεργής

¹⁵⁸ «*Το Δημιουργικό δράμα είναι μια ενεργητική κατάσταση ζωής*», γράφει χαρακτηριστικά και ο δάσκαλος που το εφαρμόζει «*ένας δημιουργικός καλλιτέχνης*» (σ. 22 – 24).

βιβλιοθήκης για κάθε τάξη, όπου το βάρος δίνεται στην αναγνωστική απόλαυση και όχι στην ανάλυση των έργων: «Ένα λογοτεχνικό βιβλίο είναι τέχνη και μάθηση από μόνο του. Δε χρειάζεται να το κάνουμε σχολικό μάθημα με εξέταση, εμπέδωση και γραπτή εργασία γιατί τότε το μόνο που θα καταφέρουμε είναι να κάνουμε το παιδί να μισήσει κάτι που του αρέσει πολύ. Διαβάζει κάτι ο δάσκαλος στην τάξη. Το χαίρονται; Το απολαμβάνουν; Παρακολουθούν με ενδιαφέρον; Αυτό ήταν!»¹⁵⁹. Οι απόψεις της αλλά και η παρουσίαση των μεθόδων που εφάρμοζε προξένησαν μάλιστα ιδιαίτερη εντύπωση, όπως διαφαίνεται και από την ευχαριστήρια επιστολή που της στάλθηκε από τους διοργανωτές του Α΄ σεμιναρίου του Κύκλου του Ελληνικού Παιδικού Βιβλίου¹⁶⁰. Άξιες αναφοράς είναι επίσης και οι προσπάθειές της να εισάγει νέες, καινοτόμες μεθόδους διδασκαλίας της πρώτης ανάγνωσης. Σύμφωνα με την έγκριτη άποψη του Επιθεωρητή Δημοτικής Εκπαίδευσης Αντρέα Βλάμη η μέθοδος αποδείχτηκε «πολύ αποτελεσματική» καθώς «βελτιώνει και εφαρμόζει τη διερευνητική συνεργατική ομαδική εργασία έτσι που να οδηγεί στην αυτομόρφωση»¹⁶¹.

Στις αρχές της δεκαετίας του 1990 η προσφορά και η συμβολή της στην εκπαίδευση αλλά και στο ευρύτερο πνευματικό γίγνεσθαι της Κύπρου γίνεται ολοένα και μεγαλύτερη και η παρουσία της ιδιαίτερα αισθητή. Προσκαλείται, είτε σα δασκάλα είτε σα λογοτέχνης ή μάλλον ως μια αξιοπρόσεκτη περίπτωση σύζευξης αυτών των δύο ιδιοτήτων τόσο σε σεμινάρια όσο και σε συνέδρια, ενώ δίνει συνεχώς συνεντεύξεις σε ραδιόφωνο και τηλεόραση¹⁶².

Συνεχίζει την έκδοση των μικρών ιστοριών (*Ιστορίες του παππού χωρίς μουστάκι*, 1994) και ξεκινά μία νέα σειρά βιβλίων με πρωταγωνιστές τους μικροσκοπικούς Καρυδάκη, Ζαχαρούλα και Μαυρίκο. Όπως συνέβη και πιο πριν, όλα βραβεύτηκαν και γνώρισαν σημαντική επιτυχία. Το αναγνωστικό κοινό στην Ελλάδα τα ανακαλύπτει, τα αγκαλιάζει και τα αγοράζει. Πληθωρική και αεικίνητη προσωπικότητα, αποφασίζει να στρέψει το βλέμμα της και προς την κοινότητα από την οποία προέρχεται. Ο Μίμης Χατζηγιάννας είναι κατηγορηματικός όσον αφορά τη

¹⁵⁹ Φ. Χατζηγιάννα, « Η διδασκαλία της παιδική λογοτεχνίας στο κυπριακό δημοτικό σχολείο» στο Μ. Μερακλής (επιμ.), *Το παιδικό λογοτεχνικό βιβλίο: Έργο τέχνης; Μέσο αγωγής;: Εισηγήσεις στο Α΄ σεμινάριο του Κύκλου του Ελληνικού Παιδικού Βιβλίου*, εκδ. Πατάκης, Αθήνα 1987, σ. 141.

¹⁶⁰ Διαβάζουμε σ' αυτήν την επιστολή, όπως μας την μεταφέρει ο Α. Βλάμης: «Οι απόψεις που αναπτύξατε στη συζήτηση, τα γλαφυρά παραδείγματα και οι εμπειρίες που μεταδώσατε στο ακροατήριο προκάλεσαν ζωνρό ενδιαφέρον και βοήθησαν ουσιαστικά στην πολύπλευρη προσέγγιση του θέματος της διδασκαλίας της Παιδικής Λογοτεχνίας στις διάφορες βαθμίδες της Εκπαίδευσης» (Α. Βλάμης, *ό.π.*, σ. 15).

¹⁶¹ Α. Βλάμης, *ό.π.*, σ. 16.

¹⁶² Βλ. Παράρτημα IV.

σχέση της με την μαρωνίτικη καταγωγή της: «Για το ότι ήταν Μαρωνίτισσα ήταν περήφανη και την χαρακτήριζε το βαθύ θρησκευτικό συναίσθημα. Δηλαδή δεν ντρέπετο, δεν ένιωθε άσχημα επειδή ανήκε στην μαρωνίτικη κοινότητα. Αν και δεν της εδόθη η ευκαιρία να εργαστεί στα μαρωνίτικα σχολεία, πάντοτε βοηθούσε την κοινότητά της, όταν της εδίδετο η ευκαιρία. Συνεργάστηκε με έναν ταλαντούχο μοναχό, τον πάτερ Μιχαηλίδη, κοινώς Λακκοτρύπη, για τη μετάφραση στα ελληνικά ύμνων που ήταν γραμμένοι στα αραμαϊκά. Επίσης βοήθησε σε απογευματινές ώρες τα παιδιά με ειδικές ανάγκες που ανήκαν στην οργάνωση Πίστη και Φως. Για να γνωρίσουν την ιστορία τους τα μέλη της μαρωνίτικης κοινότητας έγραψε και δίδαζε και ανέβασε στη σκηνή του Θ.Ο.Κ. το έργο Γη των πατέρων μου¹⁶³».

Ορισμένες φορές όμως η ιδιαίτερη ταυτότητά της έφερνε σε αμηχανία το περιβάλλον της. Ο σύζυγός της είναι ξεκάθαρος και σε αυτό το ζήτημα. Σύμφωνα με εκείνον, η Φιλίσα παρόλα τα προσόντα της δεν είχε την υπηρεσιακή εξέλιξη που της άξιζε, πιθανότατα λόγω της μαρωνίτικης καταγωγής της: «Η ίδια δεν είχε πρόβλημα. Είχε επίγνωση των δυνατοτήτων της και ήταν προικισμένη με αρχές και αξιοπρέπεια. Οι άλλοι πολλές φορές είχαν το πρόβλημα, ένεκα του ότι αγνοούσαν το τι είναι Μαρωνίτης στην Κύπρο. Για παράδειγμα, αναφέρω κάτι που μου είπε. Κάποτε σε ένα σχολείο μία υπηρέτρια εκεί της έκανε την εξής ερώτηση: κυρία Φιλίσα, μα τόσο καλή γυναίκα και τόσο καλή δασκάλα και είσαι μαρωνίτισσα; Το Υπουργείο Παιδείας δεν την αξιοποίησε και μετά βεβαιότητας λέω ότι την αδίκησε παράφορα».

Η ίδια, βέβαια, χάρη σ' αυτό το υψηλό αίσθημα αξιοπρέπειας που την κατείχε δεν έδινε ποτέ σε κανένα το δικαίωμα να τη θίξει. Ίσως και γι' αυτό η συμπεριφορά της έδινε συχνά την λανθασμένη εντύπωση ενός ανθρώπου απρόσιτου και επιφυλακτικού, όπως σημειώνει και ο Γ.Δ. Καψάλης. Όποιος όμως τη γνώριζε στη συνέχεια λίγο καλύτερα, αμέσως άλλαζε γνώμη και αντιλαμβανόταν ότι η συστολή και η διακριτικότητα που τη διέκρινε οφειλόταν τόσο σε αυτό το περί δικαίου αίσθημα που την διακατείχε όσο και στο ότι σαν άνθρωπος ήταν ιδιαίτερα εκλεκτική στις επιλογές της. «Είμαι δύσκολος άνθρωπος, με την άποψη ότι δεν ξανοίγομαι εύκολα. Οι φίλοι μου πιστεύουν ότι έχω χιούμορ και πως είμαι ευχάριστη στην παρέα μου. [...] Εγώ όμως θέλω να κάνω παρέα και να είμαι φίλος με όσους μου αρέσουν. Κι εδώ είναι το δύσκολο. Έχω μια δική μου φιλοσοφία και πολλές φορές δυσκολεύω τις σχέσεις μου με τους ανθρώπους. Μου αρέσει η απομόνωση και το διάβασμα.[...]Τη

¹⁶³ Βλ. 4.6.3.1. Γη των πατέρων μου

δικαιοσύνη την έχω πάνω απ' όλα και πολλές φορές έρχομαι σε σύγκρουση με τους άλλους. Για τον εαυτό μου μπορώ να ανεχτώ την αδικία, για τους άλλους όμως κάνω το δικηγόρο τους...»¹⁶⁴.

Κι όμως, παρόλη την αυστηρή κριτική που ασκούσε η ίδια στον εαυτό της, η Φιλίσα υπήρξε μια χαρισματική προσωπικότητα, που ζούσε και ανάπνεε κυριολεκτικά για τη σχέση και την επικοινωνία της με τα παιδιά. Η πρόσκληση που τα απεύθυνε κάθε φορά μέσα από τα βιβλία της δεν ήταν ένα κενό σχήμα λόγου. Αμέτρητα γράμματα έφταναν στα χέρια της από αναγνώστες και μαθητές, με τα οποία την ευχαριστούσαν, της ζητούσαν χάρες για την τύχη των ηρώων της και ένα σωρό άλλα. Η ίδια, πέρα από το ότι απολάμβανε όσο τίποτα άλλο αυτή την επαφή, θεωρούσε -και το εφάρμοζε στην πράξη- ότι τα παιδιά είναι ο υπέρτατος κριτής της δουλειάς της: *«Πιστεύω ότι πολλοί συγγραφείς θα άλλαζαν πολλά από κάποιο γραπτό τους αν το πρωτοδιάβαζαν σε παιδιά. Για να πω την αλήθεια, πολλές φορές άλλαξα πολλά από τα δικά μου γραπτά μετά από μια πρώτη ανάγνωση στα παιδιά»¹⁶⁵.*

Η σχέση της με τα παιδιά διαπερνούσε κάθε πτυχή του έργου της, διότι εκτός των άλλων, όπως παραδεχόταν και η ίδια, το «μικρόβιο» της συγγραφικής της ευεξίας οφειλόταν στη μικρή Φιλίσα που κατοικούσε εντός της, εκείνη δεν ήταν παρά η παραγγελιοδόχος της: *«Το παιδί που έχω μέσα μου, η άλλη όψη του εαυτού μου, είναι ανεπανόρθωτα και τελεσίδικα λάτρης των παραμυθιών και των ιστοριών, είναι μια μικρούλα που θέλει να γελάσει, να χαθεί στις περιπέτειες, να διαβάσει και να ακούσει, να μιλήσει για το φανταστικό κόσμο που κατακλύζει σαν πανηγύρι το είναι της. Εγώ είμαι απλώς η γραμματέας της. [...] το μόνο που μου απομένει είναι να χτυπώ τα δάχτυλα σαν μαριονέτα, μήπως και χάσω την ιστορία που η μικρή Φιλίσα και όλοι εκείνοι οι μπελάδες σκαρώνουν χρησιμοποιώντας το δικό μου το όνομα για να κυκλοφορήσουν»¹⁶⁶.*

Τα λόγια αυτά, ειπωμένα δύο μήνες πριν από το θάνατό της, στο Συνέδριο του ΚΕΠΒ στην Αθήνα (14-17 Οκτωβρίου 1999) ως απάντηση στο ερώτημα «Γιατί γράφω για παιδιά», αποτελούν την έσχατη, μα και πολύτιμη παρακαταθήκη που άφησε η Χατζηχάννα σ' όλους εκείνους που αγαπούν το παιδί και τα βιβλία που απευθύνονται σ' αυτό. Όπως επισημαίνει και ο Γ.Δ. Καψάλης, ο οποίος δηλώνει «ευτυχής» από τη προσωπική του γνωριμία με τη συγγραφέα και την οικογένειά της

¹⁶⁴ «Φιλίσα Χατζηχάννα», εφημ. *Αλήθεια*, 19-2-1994.

¹⁶⁵ Φ. Χατζηχάννα, «Η διδασκαλία της παιδική λογοτεχνίας στο κυπριακό δημοτικό σχολείο», *ό.π.*, σ. 141. Κάτι ανάλογο αναφέρει και στις συνεντεύξεις της (Βλ Παράρτημα IV).

¹⁶⁶ Φ. Χατζηχάννα, «Γιατί γράφω για παιδιά», *ό.π.*, σσ. 31-32.

και «έκπληκτος» από τα ποιοτικά χαρακτηριστικά του έργου της, αυτή η εισήγησή της «αποτελεί ένα ύμνο στην παιδική ξένοιαστη ηλικία, στα πολυαγαπημένα πρόσωπα της οικογένειάς της, στο Θεό, στους ανθρώπους και τα βιβλία»¹⁶⁷.

Εκείνο το διάστημα, η Φιλίσα Χατζηχάννα βρέθηκε αναπάντεχα από βοηθός διευθύντρια του Δ.Σ. Λυκαβηττού, να αναλαμβάνει, για πρώτη φορά, τα νέα της καθήκοντα ως διευθύνουσα του Β' Δημοτικού Σχολείου Αγίου Δομετίου. Γράφει ο Α. Βλάμης: «... η Φιλίσα θα υπερβεί τον εαυτό της, θα ενεργοποιήσει όλες τις δυνάμεις για να βγάλει ασπροπρόσωπους τους ανθρώπους που την πρότειναν αλλά και γιατί επιδίωκε πάντοτε τα δύσκολα. [...] Αγκαλιάζει το προσωπικό με αγάπη και κερδίζει με την πρώτη ματιά τα παιδιά. Θέτει σαφείς στόχους, αναλύει προβλήματα, βρίσκει λύσεις. Καταρτίζει προγράμματα, αξιοποιεί το προσωπικό, δίνει κατευθύνσεις. Έχει προσδοκίες, όνειρα που πρέπει να πραγματοποιηθούν. Οι δυσκολίες δεν την τρομάζουν. Αγωνίζεται σκληρά νύχτα και μέρα, όπως μου εξομολογήθηκε το τελευταίο βράδυ της ζωής της, αλλά η ικανοποίηση από τη δουλειά της τη γεμίζει. Και προχωρεί όπως πάντα. Όπως συνήθιζε τόσα χρόνια. Να μη το βάζει κάτω, να παλεύει και να νικά και την ώρα που όλα τροχοδρομήθηκαν κι όλα δούλευαν ρολόι η δασκάλα Φιλίσα, η διευθύνουσα του Β' Δημοτικού του Αγ. Δομετίου Κ.Β, μας φεύγει πρόωρα για το ταξίδι που δεν έχει γυρισμό»¹⁶⁸.

Στις 2 Δεκεμβρίου του 1999, η Φιλίσα Χατζηχάννα φεύγει ξαφνικά από τη ζωή σε ηλικία μόλις 52 ετών, προτού προλάβει να πραγματώσει, εκτός των άλλων, ένα μεγάλο όνειρο που κρατούσε για το μέλλον: να αφοσιωθεί αποκλειστικά στο γράψιμο. Στα λόγια του Γ.Δ. Καψάλης, καθώς την αποχαιρετούσε στην κατάμεστη εκκλησία της Παναγίας των Χαρίτων στη Λευκωσία, αποτυπώνονται τα αισθήματα όλων εκείνων που τη γνώρισαν μέσα από τη ζωή και το έργο της: «Θα λείψεις απ' όλους μας, Φιλίσα. Από την οικογένειά σου, τους συγγενείς σου, τους πολλούς φίλους σου. Κυρίως, όμως, από τα παιδιά και από τους ήρωες των μυθιστορημάτων σου. Από τα παιδιά της Κύπρου της ιδιαίτερης πατρίδας σου από τα παιδιά της Ελλάδας της μεγάλης σου πατρίδας σου. Ωστόσο, είμαστε όλοι περήφανοι για σένα. Σ' ευχαριστούμε, Φιλίσα, και σου είμαστε ευγνώμονες για τα πολλά που μας πρόσφερες για τα πολλά που μας δίδαξες, χαρίσματα, δωρεά και στολίδια της ευγενικής σου ψυχής»¹⁶⁹.

¹⁶⁷ Γ.Δ. Καψάλης, «Φιλίσα Χατζηχάννα: Μία σπουδαία συγγραφέας και μία σπουδαία δασκάλα της Κύπρου και της Ελλάδας» στο Γ.Δ. Καψάλης, *Μελέτες Παιδικής Λογοτεχνίας*, Gutenberg, Αθήνα 2000, σ. 261.

¹⁶⁸ Α. Βλάμης, *ό.π.*, σ 18.

¹⁶⁹ Γ.Δ. Καψάλης, *ό.π.*, σ. 263.

ΔΕΥΤΕΡΟ ΜΕΡΟΣ

4. Το θεατρικό έργο της Φιλίσσας Χατζηχάνα

4.1 Γενικά για το θέατρο (Το σημασιολογικό του εύρος και η ιστορική του διαδρομή)

Το θέατρο ανήκει στις *αναπαραστατικές τέχνες*¹⁷⁰ και συνίσταται στην απόδοση ιστοριών μπροστά σε κοινό, με τη χρήση κυρίως του λόγου, αλλά και της μουσικής και του χορού. Η αρχαία ελληνική λέξη *θέατρον* αποκαλύπτει μια θεμελιώδη ιδιότητα της τέχνης αυτής: είναι το μέρος απ' όπου το κοινό παρακολουθεί ένα δρώμενο που παρουσιάζεται σε ένα άλλο μέρος¹⁷¹. Το θέατρο μπορεί να έχει διάφορες μορφές, όπως είναι ο μονόλογος, το ολιγοπρόσωπο ή πολυπρόσωπο δράμα, η όπερα και η οπερέτα, η παντομίμα και η επιθεώρηση. Δημιουργήθηκε για πρώτη φορά στην Αρχαία Αθήνα, σαν μια εξέλιξη του διθύραμβου¹⁷².

Το θέατρο κατάγεται από τη *μίμηση*, η οποία εντασσόταν σε μια θεσμοθετημένη τελετουργία που είχε ένα εξευμενιστικό χαρακτήρα σχετικά με τη γονιμότητα, τη λατρεία της φύσης και των θεών, τον πόλεμο κ.ά. Σταδιακά, οι ρυθμικές κινήσεις εξελίχτηκαν σε χορό, προστέθηκαν οι προσωπίδες, η μεταμφίεση και τέλος οι ιαχές. Οι πρώτες μορφές του θεάτρου σε όλη τη διάρκεια της ελληνικής αρχαιότητας ήταν η τραγωδία, η κωμωδία και το σατυρικό δράμα. Κατά την αρχαιότητα πρωταγωνιστούσαν μονάχα άντρες, οι οποίοι απέδιδαν ακόμη και γυναικίους ρόλους.

¹⁷⁰ Ο γενικός αυτός όρος (Αγγλ.: performing arts Γαλλ.: arts de la scène, Γερμ.: Bühnenkunster) καλύπτει όλες τις τέχνες που βασίζονται στην παράσταση /επιτέλεση ή στην χρήση κάποιων από τις πρώτες τους ύλες (σκηνή, ηθοποιός, εικόνα, φωνή, κλπ.). Πρέπει να υπάρχει κάποια εικόνα (μια αναπαράσταση δηλαδή) που να λειτουργεί ως σημαίνον. Αυτή η εικόνα πρέπει να αποτελεί τόσο το αποτελεσματικό όσο και τον στόχο της *παράστασης/επιτέλεσης*. Επίσης αυτή η εικόνα είναι ένα σημαίνον που δεν είναι ούτε σταθερό ούτε οριστικό. Η κατηγορία αυτή περιλαμβάνει τη πρόζα, το μουσικό, την παντομίμα, τον χορό, την όπερα και την οπερέτα, το τσίρκο και το κουκλοθέατρο, καθώς και τις τέχνες των μέσων (media art) όπως ο κινηματογράφος, η τηλεόραση και το ραδιόφωνο κτλ.

¹⁷¹ «Μπορώ να πάρω οποιονδήποτε κενό χώρο και να τον ονομάσω γυμνή σκηνή. Κάποιος διασχίζει αυτόν τον κενό χώρο και κάποιος άλλος τον παρακολουθεί, κι αυτό μόνον απαιτείται για την πρόκληση θεατρικής πράξης» Σε ελεύθερη απόδοση από το P. Brook, *The Empty Space*, Touchstone Editions, New York 1996, p. 7 (ελλ. έκδοση, *Η σκηνή χωρίς όρια*, μτφρ. Μαρ.-Π. Παπαρά, εκδ. Εγνατία, Θεσσαλονίκη 1978).

¹⁷² Διθύραμβος ήταν ο ύμνος προς τιμή του Διόνυσου που με τα χρόνια εξελίχθηκε από λατρευτικό τραγούδι σε ξεχωριστό λυρικό και χορευτικό καλλιτεχνικό είδος. Πατέρας αυτής της εξέλιξης θεωρείται ότι ήταν ο Αρίων από τη Μήθυμνα, που ανέπτυξε τα λατρευτικά χορικά άσματα, τους έδωσε τίτλους και τα παρουσίασε με Σάτυρους. Σύμφωνα με τον Ηρόδοτο (1,23) ο Αρίων ήταν ο πρώτος γνωστός συνθέτης που παρουσίασε τον διθύραμβο στην Κόρινθο, πιθανότατα την εποχή του τυράννου Περίανδρου. (Αλ. Σολωμός, *Θεατρικό Λεξικό. Πρόσωπα και πράγματα στο παγκόσμιο θέατρο*, εκδ. Κέδρος, Αθήνα 1989, σ. 105).

Το αρχαίο θέατρο στην Ελλάδα, ξεκινώντας από το Θέσπη, έφτασε στη μεγαλύτερη ακμή του στους κλασικούς και τους ελληνοιστικούς χρόνους με τον Αισχύλο, το Σοφοκλή και τον Ευριπίδη, όπως, επίσης, τον Αριστοφάνη, το Μένανδρο και άλλους. Οποιαδήποτε θεωρία για την καταγωγή της τραγωδίας και αν ασπάζεται κανείς, παραμένει γεγονός ότι το αττικό δράμα περιβαλλόταν το μανδύα της θρησκευτικότητας και της αρχέγονης διονυσιακής μαγείας . Όλες οι δραματικές παραστάσεις *διδάσκονταν* κατά τη διάρκεια των γιορτασμών προς τιμήν του Διονύσου. Επίσης, το αττικό δράμα διακρινόταν για τις στενές σχέσεις που είχε με τη μυθολογική παράδοση, καθώς οι ποιητές αντλούσαν το υλικό τους από το λατρευτικό υπόβαθρο της αρχέγονης μαγείας, της ηρωολατρείας και της λατρείας των θεών. Η παρουσία των θεών, άλλωστε, υπήρξε καθοριστική για την ελληνική σκέψη και απετέλεσε σημαντικό μέρος της ζωής της πόλης¹⁷³.

Ο χριστιανισμός, επειδή η προέλευση του θεάτρου σχετιζόταν άμεσα με την αρχαία λατρεία, πήρε αρχικά εχθρική στάση έναντι στο θέατρο. Σταδιακά, όμως, καθώς αντιλήφθηκε την ευεργετική του επίδραση στη διάδοση των ιδεών του, αποφάσισε να το αξιοποιήσει. Έτσι εμφανίστηκε το λειτουργικό δράμα, που αντλούσε τη θεματολογία του από την Αγία Γραφή. Αργότερα, όμως, ακολουθώντας τα κελεύσματα της εποχής του, το θέατρο αναγεννιέται το 16ο αιώνα με την *Commedia del' Arte*¹⁷⁴ από τη μία και τον Ουίλιαμ Σαίξπηρ από την άλλη, και αναπτύσσεται από τότε επηρεασμένο από τα καλλιτεχνικά ρεύματα της κάθε εποχής. Ο νεοκλασικισμός και ο ρομαντισμός του 18ου και του 19ου αιώνα καταλήγει στο ρεαλιστικό θέατρο όπου οι δραματουργικές τεχνικές απλώνονται σε ένα ευρύ φάσμα που ξεκινά από τη φάρσα και φθάνει έως τα έργα κοινωνικού προβληματισμού. Ο μοντερνισμός του 20ού αιώνα δημιουργεί νέες μορφές, όπως τη νατουραλιστική φωτογραφία του *milieu*, το στατικό μονόπρακτο, το μονόδραμα και το *station drama* του εξπρεσιονισμού. Προχωρώντας πια μέσα στον 20ό αιώνα, οι φάρσες, το γκροτέσκο και το υπερρεαλιστικό στοιχείο κυριαρχούν ενώ στο θέατρο του παραλόγου ο διάλογος διαλύεται και παραμορφώνεται με την εισαγωγή αφηγηματικών τεχνικών. Προς το τέλος του αιώνα, η κριτική στη γλώσσα του

¹⁷³ Αλ. Lesky, *Ιστορία της Αρχαίας Ελληνικής Λογοτεχνίας*, μτφρ. Αγ. Τσομπανάκης, εκδ. Αφοί Κυριακίδη, Θεσσαλονίκη 1983, H.D. Blume, *Εισαγωγή στο Αρχαίο Θέατρο*, εκδ. ΜΙΕΤ, Αθήνα 1986.

¹⁷⁴ Η Κομέντια ντελ άρτε (*Commedia dell'arte*) είναι η ονομασία της λαϊκής ιταλικής αυτοσχεδιαστικής κωμωδίας, η οποία ήταν δημοφιλής μεταξύ του 16ου και του 18ου αιώνα και τα έργα της παίζονται ακόμη και σήμερα. Ο πιο γνωστός δραματουργός του εικοστού αιώνα που χρησιμοποίησε την κομέντια ντελ άρτε στις συνθέσεις του είναι ο Ντάριο Φο (βλ. Αλ. Σολομός, «*Commedia dell' arte*. Η αυτοκρατορία του ηθοποιού», περ. *Θέατρο*, τ. 22 (1965), σσ. 15-26).

θέατρου, που ξεκίνησε με το θετικισμό, το ντανταϊσμό και το φουτουρισμό καταργεί στις *performances* τη σκηνική γλώσσα ως φορέα νοημάτων και διαρρηγνύει τα όρια θεώμενου και θεατή.

Παρόλο που τυπικά το σύγχρονο θέατρο, όπως ο πανάρχαιος πρόγονός του, παραμένει ένας τόπος συνάθροισης και θέασης, τα τελευταία χρόνια γίνονται αρκετές παραστάσεις σύγχρονων κειμένων, τα περισσότερα από τα οποία όμως αναμετρούνται αμήχανα με το συναισθηματικό κόσμο του σύγχρονου ανθρώπου και λιγότερο με τα γεγονότα και τις αλλαγές. Μένει να δούμε αν αυτή η αμηχανία θα εξακολουθήσει να υπάρχει και τα επόμενα χρόνια. Το πιο αισιόδοξο είναι το γεγονός ότι μια εποχή μουδιάσματος δίνει στους δημιουργούς τον χρόνο και το ερέθισμα να σκεφτούν λίγο καλύτερα τα πράγματα, για να δουν τι πρέπει να κάνουν στο μέλλον.

4.2 Στοιχεία του θεατρικού κειμένου

Το θέατρο αποτελεί μια δυσυπόστατη καλλιτεχνική οντότητα: είναι ένα αυτόνομο λογοτεχνικό καλλιτέχνημα αλλά και μια «λεκτική παρτιτούρα, για μια θεατρική παράσταση, στην οποία η γλώσσα αποτελεί μόνο ένα από τα εκφραστικά μέσα του θεατρικού κώδικα»¹⁷⁵. Αν και κάθε θεατρικό έργο καταξιώνεται με τη σκηνική του απόδοση και οι εντυπώσεις του θεατή βασίζονται πρώτιστα σ' αυτήν, το κείμενό του αποτελεί ένα στέρεο καλλιτέχνημα, «το αθάνατο συστατικό της παράστασης»¹⁷⁶, που αντιστέκεται στο χρόνο, σε αντίθεση με την παράσταση, που μόνο έμμεσα αφήνει ίχνη¹⁷⁷. Στο κέντρο των αναζητήσεων βρίσκεται το κείμενο, καθώς η ανασυγκρότηση μιας θεατρικής παράστασης, ως ένα πολυσημειωτικό δρώμενο, είναι πρακτικά ανέφικτη.

Το θεατρικό κείμενο είναι σε μεγάλο βαθμό μια αυτόνομη λογοτεχνική κατηγορία με σαφή διαφοροποίηση από κάθε άλλη. Σε αντίθεση με τα άλλα

¹⁷⁵ Β. Πούχγερ, *Σχόλια και σχολαστικά. Κριτικές στην ανάλυση, ερμηνεία και εκδοτική θεατρικών κειμένων*, εκδ. Πατάκης, Αθήνα 2005, σ. 11.

¹⁷⁶ Ζ. Σαμαρά, «Αισθητική του ατελούς: Συμβολή στη σημειωτική του θεατρικού κειμένου», περ. *Φιλολόγος*, τ. 56 (1989), σ. 94.

¹⁷⁷ Β. Πούχγερ, *ό.π.*, σ. 12. Όπως παρατηρεί ο Βελουδής, από τη σκοπιά του φιλόλογου: «*Το κύριο αντικείμενο της θεατρολογίας, η συγκεκριμένη θεατρική παράσταση ως μια ορισμένη σκηνική «ερμηνεία», είναι κάτι το εντελώς μοναδικό και ανεπανάληπτο, για τις αναρίθμητες παραστάσεις μάλιστα του παρελθόντος κάτι το πρακτικά ασύλληπτο' το πραγματικό αντικείμενο του θεατρολόγου, η παράσταση, μπορεί ν' ανασυσταθεί στις πολύ περισσότερες αυτές περιπτώσεις μόνο έμμεσα, μέσω των μνημείων, μαρτυριών, κ.τ.λ. Αντίθετα, αυτό που μένει και για το θεατρολόγο σταθερό είναι, όπως ακριβώς και για το γραμματολόγο, το δραματικό κείμενο. Πολύ περισσότερο: η φιλολογική «εξασφάλιση» του δραματικού κειμένου και η ιστοριογραμματολογική ερμηνεία του προηγούνται και της επιστημονικής, θεατρολογικής, και της καλλιτεχνικής, σκηνικής, «ερμηνείας» του από το σκηνοθέτη, τους ηθοποιούς και τους άλλους παράγοντες της παράστασης» (Γ. Βελουδής, *Γραμματολογία/ θεωρία της λογοτεχνίας*, εκδ. Δωδώνη, Αθήνα 1997, σσ. 154-155).*

λογοτεχνικά είδη, που πραγματώνονται με τη στιγμή της δημοσίευσής τους και επικοινωνούν με τον αναγνώστη κατά τη διάρκεια της ανάγνωσής τους, το θεατρικό κείμενο, καθώς ολοκληρώνεται με την εικονική - σκηνική του αναπαράσταση, είναι ανοιχτό σε πολλαπλές δημιουργικές αναπλάσεις από μέρους του σκηνοθέτη. Αυτή η χαρακτηριστική ιδιότητα του θεατρικού κειμένου ορίζεται από πολλούς μελετητές ως *θεατρικότητα*.

Ο Γραμματάς περιγράφει τη θεατρικότητα ως μια «ενδοκειμενική δυνατότητα» μετατροπής των γλωσσικο-φωνητικών σημείων σε «εικονικές/οπτικο-ακουσικές παραστάσεις σκηνικά προβαλλόμενες από τους ηθοποιούς»¹⁷⁸. Η έννοια της θεατρικότητας θα μπορούσε, λοιπόν, να θεωρηθεί ένα σύνολο μορφών, στοιχείων, γλωσσολογικών κωδίκων που σκοπεύουν να ενεργοποιήσουν μέσα από τη βίωση της συγκεκριμένης εικόνας την προσωπική μνήμη του θεατή, ώστε να είναι παρούσα στο ξεδίπλωμα της εικαστικής ιστορίας ενός ζωγραφικού έργου όσο και στην εξέλιξη της θεατρικής πράξης¹⁷⁹. Αν και συχνά θεωρείται ότι πρόκειται για ένα στοιχείο της παράστασης, θα συμφωνήσουμε με τη θέση του Roland Barthes¹⁸⁰ ότι η θεατρικότητα ενυπάρχει από την αρχή της δημιουργίας του κειμένου, μια ιδιότητα που βρίσκεται εγγεγραμμένη μέσα σ' αυτό, ενδογενές στοιχείο της «αφηγηματικής και δραματικής, σημαινόμενης ή παραδειγματικής διαλογικής ή παραστατικής δομής του»¹⁸¹. Το δραματικό κείμενο μπορεί να αποδοθεί σκηνικά ακριβώς, γιατί περιέχει αυτές τις «μήτρες παραστατικότητας», οι οποίες επιτρέπουν τη σκηνική εγγραφή και νοηματοδότησή του¹⁸².

Αυτή ακριβώς η θεατρικότητα διαφοροποιεί σημαντικά το θεατρικό κείμενο από την ποίηση ή την πεζογραφία. Το δραματικό κείμενο χαρακτηρίζεται από την ύπαρξη ενός διαλόγου και από την απουσία ομοδιηγητικού ή ετεροδιηγητικού αφηγητή. Ο διάλογος είναι η αφετηρία μέσω του οποίου αναπτύσσονται οι

¹⁷⁸ Θ. Γραμματάς, *Δοκίμια Θεατρολογίας*, εκδ. Επικαιρότητα, Αθήνα 1990, σ. 102

¹⁷⁹ Μ. Στεφανίδης, «Ζωγραφικός χώρος και θεατρικότητα», περ. *Δρώμενα* τ.10/11 (1985), σσ. 61-64.

¹⁸⁰ R. Barthes, «Le théâtre de Baudelaire», *Essais Critiques*, Seuil (col. Tel Quel), Paris 1964, pp. 41-42.

¹⁸¹ Θ. Γραμματάς, «Από τη θεατρικότητα στη θεαματικότητα. Δραματικό κείμενο και τηλεοπτική εικόνα» στο *Δοκίμια Θεατρολογίας*, εκδ. Επικαιρότητα, Αθήνα 1990, σ. 50.

¹⁸² Θ. Γραμματάς, *Δοκίμια Θεατρολογίας*, εκδ. Επικαιρότητα, Αθήνα 1990, σ. 51. Βέβαια, ο Pavis εσημαίνει ότι η αντίληψη για το δίπολο θέατρο/θεατρικότητα είναι μία κατασκευή, παρόμοια «πιθανώς» με το αντίστοιχο λογοτεχνία/λογοτεχνικότητα ενός κειμένου, συνεχίζοντας ότι η εποχή μας θεατρικά χαρακτηρίζεται από την αναζήτηση αυτής της θεατρικότητας (P. Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, 1996; rééd. Colin, 2004, s.v. Théâtralité). Αντίστοιχα ο Corvin απαντά καταφατικά στο ερώτημα της ύπαρξης της θεατρικότητας μέσα στο γραπτό θεατρικό κείμενο και προσδιορίζει, όπως και ο Γραμματάς, τα στοιχεία που τη συγκροτούν (M. Corvin, «La parole visible ou: la théâtralité est-elle dans le texte?», dans *Cahiers de praxématique*, n° 26 (1996), pp. 95-109).

συγκρούσεις, οι δραματική πλοκή και οι καταστάσεις. Μέσα από τη δράση εμφανίζονται νέες συγκρούσεις ανάμεσα στους χαρακτήρες του έργου, στις καταστάσεις και στα πρόσωπα του έργου δια μέσω των οποίων επέρχονται η κάθαρση και η λύση. Ο λόγος χαρακτηρίζεται γενικότερα από μια ελλειπτικότητα, καθώς επιτρέπει τον υπαινιγμό και την δυνατότητα πολλαπλής σημείωσης¹⁸³.

Παράλληλα με αυτά τα μορφολογικά γνωρίσματα, το θεατρικό κείμενο διακρίνεται και από άλλα ιδιαίτερα δομικά χαρακτηριστικά με τα οποία οφείλει να ασχοληθεί ο κάθε μελετητής. Σε αυτά περιλαμβάνονται τα βασικά χαρακτηριστικά γνωρίσματα των προσώπων του έργου, το χωροχρονικό πλαίσιο μέσα στο οποίο αναπτύσσεται η υπόθεση ενώ μπορούμε να εντοπίσουμε μέχρι και τις σκηνικές οδηγίες δια μέσου των οποίων ο συγγραφέας κάνει αισθητή την παρουσία του, χωρίς τη διαμεσολάβηση των ηρώων του.

4.3 Θέατρο για παιδιά

Το θέατρο για παιδιά ή παιδικό θέατρο αποτελεί ένα ξεχωριστό καλλιτεχνικό δημιούργημα μέσα στο χώρο της θεατρικής παραγωγής. Τα όριά του, μέσα στο σύνολο της πολυμορφίας¹⁸⁴ της θεατρικής τέχνης, παραμένουν ασαφή¹⁸⁵. Συνήθως

¹⁸³ DINU M. «Continuité et changement dans la stratégie des personnages dramatiques», *Cahiers de linguistique théorique et appliquée* n° 10 (1973), p. 5-26.

¹⁸⁴ Για την πολυμορφία του θεάτρου βλ. Β. Πούχγερ, *Εισαγωγή στην έννοια του θεάτρου. Ιστορικά νεοελληνικού θεάτρου*, Αθήνα 1984, σσ. 13 και εξ.

¹⁸⁵ Αυτή η ασάφεια ωθεί ορισμένους μελετητές να διαχωρίζουν το «θέατρο για παιδιά» από το «παιδικό θέατρο». Ο Βάλτερ Πούχγερ χρησιμοποιεί τον όρο παιδικό θέατρο (Β. Πούχγερ, «Το παιδικό θέατρο στην Ελλάδα: μια προσέγγιση» στο (ιδίου) *Το θέατρο στην Ελλάδα*, εκδ. Παϊρίδη, Αθήνα 1993, σσ. 283-305), όπως επίσης και οι Β.Δ. Αναγνωστόπουλος (*Τάσεις και εξελίξεις της παιδικής λογοτεχνίας στη δεκαετία 1970-1980*, Εκδόσεις των φίλων, Αθήνα 1986, σ. 145) και Χ. Σακελλαρίου (*Ιστορία της παιδικής λογοτεχνίας, Ελληνική και παγκόσμια. Από την αρχαιότητα ως τις μέρες μας*, εκδ. Φιλιππότης, Αθήνα 1990, σσ. 310-312). Αντίθετα ο Κουρετζής πιστεύει ότι ο όρος παιδικό θέατρο οφείλει να περιγράφει μόνο το θέατρο που δημιουργούν τα παιδιά (Λ. Κουρετζής, «Το θέατρο για παιδιά και έργα «παιδικού θεάτρου» σε βιβλία», περ. *Διαβάζω*, τ. 43 (1981) σ. 24). Ακόμα και παλιότεροι μελετητές και συγγραφείς, όπως ο Βασίλης Ρώτας, υιοθετούν τον όρο «θέατρο για παιδιά» (Αθ. Καραγιάννης, *Ο Βασίλης Ρώτας (1889-1977) και η συμβολή του στη λογοτεχνία για παιδιά και εφήβους*, εκδ. Σύγχρονη Εποχή, Αθήνα 2007, σ. 134). Ο Γραμματάς χρησιμοποιεί τον όρο θέατρο για παιδικό και νεανικό κοινό στο ομώνυμο βιβλίο του (*Fantasyland, Θέατρο για παιδικό και νεανικό κοινό*), μεταγράφοντας κατά κάποιον τρόπο το όρο που χρησιμοποιεί στα γαλλικά ο R. Deldime (Théâtre pour le jeune public) Μάλιστα ο Deldime διαχωρίζει το θέατρο για παιδιά από κάθε άλλη δραματουργική εκδήλωση, όπως π.χ. το θεατρικό παιχνίδι ή τον αυτοσχεδιασμό, καθώς προϋποθέτει την ύπαρξη κειμένου, σκηνοθεσίας και αισθητική έρευνας (R. Deldime, *Θέατρο για την παιδική και νεανική ηλικία*, μτφρ. Θ. Γραμματάς, εκδ. Τυπωθήτω- Γ. Δαρδανός, Αθήνα 1996, σσ. 42-43). Φαίνεται ότι η υιοθέτηση του όρου *θέατρο για παιδιά* οφείλεται και στη προσπάθεια ορισμένων να αυτοπροσδιοριστούν ως ποιοτικοί δημιουργοί στο χώρο της συγγραφής ή της σκηνοθεσίας και να διαχωρίσουν τη θέση τους από χαμηλής ποιότητας δημιουργήματα. Όπως αναφέρει χαρακτηριστικά η Κ. Ρουγγέρη, «*κάνουμε θέατρο για παιδιά και όχι παιδικό θέατρο με την έννοια ότι δεν χρησιμοποιούμε επιτηδευμένα παιδιαστικό ύφος και γλώσσα για να απευθυνθούμε στα παιδιά*» (Κ. Ρουγγέρη, «*Κερδίζοντας τα παιδιά, κερδίζω στιγμές ευτυχίας*», Ανάκτηση από

χαρακτηρίζει κάθε θεατρική δραστηριότητα η οποία απευθύνεται κατά προτεραιότητα -αλλά όχι αποκλειστικά- σε νεαρούς θεατές. Συχνά, ο όρος περιλαμβάνει και εκδηλώσεις, δραματικά παιχνίδια ή πρακτικές που παράγονται από τα παιδιά με ψυχαγωγικούς ή παιδαγωγικούς στόχους, όπως ακόμα και κάποιες άλλες μορφές θεάματος που συνδέονται με το θέατρο (θέατρο σκιών, κουκλοθέατρο, μαριονέτες, κ.ά).

Ως προς τον τρόπο παρουσίασής του το θεατρικό έργο εμφανίζεται με τις εξής μορφές¹⁸⁶:

α. θέατρο για παιδιά.

Πρόκειται για το θεατρικό κείμενο που γράφεται από τους ενήλικες και οι ρόλοι ερμηνεύονται από ενήλικες, επίσης, ηθοποιούς. Τα παιδιά είναι οι θεατές της παράστασης, αν και μπορούν, ανάλογα με το κείμενο, να συμμετέχουν ενεργά στα δρώμενα που λαμβάνουν χώρα πάνω στη σκηνή¹⁸⁷.

β. θέατρο με παιδιά

Πρόκειται επίσης για κείμενο που γράφεται από ενήλικους, αλλά εδώ τους ρόλους τους ερμηνεύουν αποκλειστικά παιδιά. Η συμμετοχή των παιδιών είναι ουσιαστική καθώς αυτά εκφράζονται και μέσα από την απόδοση των θεατρικών ρόλων, ενώ και τα παιδιά ως θεατές προσλαμβάνουν ευκολότερα τα μηνύματα.

γ. θέατρο από παιδιά για παιδιά

Είναι η μορφή του θεατρικού έργου με την οποία το παιδί αυτοεκφράζεται με το θεατρικό δρώμενο που το ίδιο δημιουργεί.

Άλλοι, όμως, μελετητές, όπως ο Β.Δ. Αναγνωστόπουλος, επιλέγουν το διαχωρισμό του συγκεκριμένου είδους σε θέατρο για παιδιά και σε σχολικό παιδικό θέατρο. Σύμφωνα με αυτούς, το θεατρικό έργο για παιδιά γράφεται συνήθως από συγγραφείς «που γνωρίζουν τη θεατρική τέχνη και την ψυχολογία των παιδιών»¹⁸⁸. Οι προδιαγραφές του χαρακτηρίζονται υψηλότερες, καθώς κινητοποιεί καταξιωμένους λογοτέχνες, εκπαιδευτικούς - συγγραφείς, σκηνοθέτες και ηθοποιούς. Η σκηνοθεσία,

http://www.planetkids.gr/?cat_id=59&article_id=74). Κατά τη γνώμη μας, ο όρος δεν σηματοδοτεί ούτε την ποιότητα ενός κειμένου ούτε μία επιτυχημένη παράσταση.

¹⁸⁶ Χ. Σακελλαρίου, *Ιστορία της Παιδικής Λογοτεχνίας*, εκδ. Φιλιππότης, Αθήνα 1984, σσ. 311-314.

¹⁸⁷ Ο Δ. Ποταμίτης, βέβαια, επισημαίνει πως είναι προτιμότερο «να ετοιμάσουμε καλούς θεατές ανάμεσα στα παιδιά μας, παρά υποψήφιους ηθοποιούς. Πρέπει να μάθουμε τα παιδιά να παρακολουθούν παραστάσεις, όχι να φτιάχνουν παραστάσεις.[...] Είμαι εναντίον των θεατρικών παραστάσεων στα σχολεία, που καλλιεργούν στείρο, κακόγουστο ερασιτεχνισμό, μαζί με τη ματαιοδοξία μαμάδων, γαγιάδων και θείων!» (Δ. Ποταμίτης, «Θέατρο για παιδιά», περ. *Επιθεώρηση Παιδικής Λογοτεχνίας*, τ. 6 (1991), [αφιέρωμα: το Παιδικό Θέατρο], σ. 63).

¹⁸⁸ Β.Δ. Αναγνωστόπουλος, *Η ελληνική παιδική λογοτεχνία κατά την μεταπολεμική περίοδο, ό.π.*, σ. 168.

η σκηνογραφία και η μουσική επένδυση βασίζονται σε επαγγελματικές προδιαγραφές, καθώς το ανέβασμα των παραστάσεων γίνεται συνήθως από οργανωμένους επαγγελματικούς θιάσους.

Αντίθετα το σχολικό θέατρο εξυπηρετεί κυρίως σχολικές εκπαιδευτικές ανάγκες, «άμεσες και επίκαιρες ανάγκες του σχολείου, χωρίς εξωσχολικές φιλοδοξίες»¹⁸⁹. Συνήθως αυτές οι παραστάσεις καλύπτουν τις ανάγκες των σχολικών γιορτών και χαρακτηρίζονται κατά κάποιον τρόπο από έναν ερασιτεχνισμό. Οι στόχοι τους εξαντλούνταν παλιότερα σε διδακτισμό και ιδεολογικές νουθετήσεις, ενώ σήμερα βασίζονται περισσότερο σε παιδαγωγικές και ψυχολογικές αρχές και ως ένα βαθμό γίνεται προσπάθεια να στέκουν και αισθητικά. Τα τελευταία χρόνια, η επιλογή των θεατρικών έργων που ανεβαίνουν στα σχολεία έχει σαφώς διαφοροποιηθεί, καθώς η θεματολογία τους είναι σύγχρονη, αποσύρεται σε κάποιο βαθμό ο διδακτισμός και κάνουν την εμφάνισή τους η σάτιρα και η ψυχαγωγία. Παρόλα αυτά, τα σχολικά θεάματα εξακολουθούν να θυσιάζουν τον ιδιαίτερο ψυχισμό, τη δημιουργικότητα και την εκφραστικότητα των νεαρών μαθητών στο βωμό ενός στείρου ηθικοκοιδακτισμού ή στην απαίτηση για μια από άποψη τεχνικής τέλεια, αλλά πληκτική για τα ίδια τα παιδιά, παράσταση¹⁹⁰. Αντίστοιχα, στην εκδοτική παραγωγή, ενώ παρατηρούμε μια μαζική έκδοση σχολικών θεατρικών κειμένων, τα μοντέλα που αναπαράγονται (ανιμισμός, εθνικισμός, διδακτισμός) εξακολουθούν να αποτελούν την πλειοψηφία των θεαματικών και ιδεολογικών επιλογών των συγγραφέων.

Θα μπορούσαμε να πούμε ότι στο συγκεκριμένο συγγραφικό πεδίο καταγράφεται ένα σημαντικό ποιοτικό έλλειμμα θεατρικών κειμένων που απευθύνονται στα παιδιά και φιλοδοξούν να καλύψουν τις σχολικές ανάγκες. Τα ποιοτικά θεατρικά κείμενα σπανίζουν, επειδή ακριβώς αυτές οι σχολικές παραστάσεις λειτουργούν υποστηρικτικά στο πλαίσιο κάποιας σχολικής γιορτής.

¹⁸⁹ Β.Δ. Αναγνωστόπουλος, *Η ελληνική παιδική λογοτεχνία κατά την μεταπολεμική περίοδο*, ό.π., σ. 171.

¹⁹⁰ Δεν υπάρχουν εκτεταμένες έρευνες καταγραφής της θεματικής αλλά και της ποιότητας των σχολικών παραστάσεων που ανεβαίνουν στον ελληνικό χώρο. Μία έρευνα που καταγράφει αυτή την μεταβολή στη θεματολογία του σχολικού θεάτρου και επισημαίνει τα προβλήματα που εξακολουθούν να υφίστανται πραγματοποιήθηκε στο Πανεπιστήμιο Αιγαίου το 1990 – 91. (Βλ. Ομάδα Φοιτητών Πανεπιστημίου Αιγαίου, «Έρευνα για το σχολικό θέατρο στα σχολεία της Ρόδου», περ. *Επιθεώρηση Παιδική Λογοτεχνίας*, τ. 6 (1991), [αφιέρωμα: το Παιδικό Θέατρο], σσ. 139 -162). Ο Μπονίδης, σε μελέτη του για τα κείμενα που χρησιμοποιούνται στις εθνικές επετείους (όπου περιλαμβάνονται και τα θεατρικά έργα) καταλήγει ότι εξακολουθούν να αναπαράγουν εθνικούς μύθους, στερεότυπα και απλουστευτικές αφηγήσεις ιστορικών γεγονότων (Κ. Μπονίδης, «Όψεις εθνοκεντρισμού στη σχολική ζωή της ελληνικής εκπαίδευσης. Οι εθνικές επετείαι της 28^{ης} Οκτωβρίου και της 25^{ης} Μαρτίου», περ. *Σύγχρονη Εκπαίδευση*, τ. 134 (2004), σσ. 69-84).

4.3.1 Χαρακτηριστικά και προϋποθέσεις του θεατρικού κειμένου για παιδιά

Κάθε συγγραφέας που γράφει ένα θεατρικό κείμενο για παιδιά οφείλει να λαμβάνει υπόψη του τις ανάγκες, τα ενδιαφέροντα και τις αναζητήσεις του παιδικού κοινού στο οποίο απευθύνεται. Με βάση αυτήν την επισήμανση καθώς και την περιγραφή για το τι περιέχει ένα θεατρικό κείμενο, μπορούμε να ανιχνεύσουμε τις προϋποθέσεις για να λειτουργήσει ένα τέτοιο κείμενο στο παιδικό κοινό.

Ένα θεμελιακό ερώτημα που αντιμετωπίζει ο καθένας που ασχολείται με το θέατρο για παιδιά είναι το κατά πόσον οφείλει να είναι μια καθαρή ψυχαγωγία ή να διδάσκει στους νέους στοιχεία κατανόησης του κόσμου. Αυτές οι διαφορετικές επιδιώξεις μάλλον πραγματώνονται αμοιβαία: μια ποιοτική θεατρική παράσταση που στοχεύει περισσότερο στη διαπαιδαγώγηση των μικρών θεατών δεν επιβάλλει αυτήν τη μεταφορά του ενδιαφέροντος από τη μορφή στο περιεχόμενο με την αισθητική απόδοση της θεατρικής δημιουργίας. Το ίδιο ισχύει και στο καθαρό ψυχαγωγικό θέατρο: μια επιτυχημένη παράσταση, που επικεντρώνεται στο παιχνίδι, το όνειρο και την περιπέτεια δε στερείται ηθικών εκδοχών για τον πραγματικό κόσμο, αλλά συμβαίνει το αντίθετο. Η απουσία της κραυγαλέας προθετικότητας και ο σεβασμός της ψυχολογίας και της παιδικότητας είναι οι προϋποθέσεις που συντελούν στο χαρακτηρισμό μιας θεατρικής παράστασης ως επιτυχημένης, συμβάλλοντας έτσι στην ψυχαγωγία, στην ηθική διαπαιδαγώγηση, αλλά και στην καλλιτεχνική μύηση του μικρού θεατή στο συγκεκριμένο είδος.

Μεταφέροντας αυτές τις θέσεις στο ίδιο το κείμενο, σε κάθε δραματουργικό έργο που απευθύνεται σε παιδιά υπάρχει ο κίνδυνος μιας παιδιάστικης, γεμάτους διδακτισμούς και εγκεφαλικότητα γραφής ή η δημιουργία δρώντων προσώπων και προτύπων δράσης που απέχουν πολύ από την ψυχολογία και τις ψυχοπνευματικές ανάγκες του παιδιού. Γι' αυτό το κείμενο του θεατρικού έργου για παιδιά πρέπει να είναι με προσοχή δομημένο, λογοτεχνικά και γλωσσικά άρτιο, γιατί ο προφορικός και κυρίως ο αναπαραστατικός λόγος επηρεάζει την πνευματική και αισθητική καλλιέργεια του παιδιού. Συχνά, επίσης, αυτό το θεατρικό κείμενο παραμένει σκόπιμα ανοιχτό από το δημιουργό του προς συμπλήρωση από το σκηνοθέτη αλλά και δεκτικό στην αλληλεπίδρασή του ανάλογα με τις αντιδράσεις των παιδιών κατά τη διάρκεια της παράστασης. Η παρουσία αυτής της δραματουργικής τεχνικής του

ελλιπούς κειμένου ή των εναλλακτικών λύσεων ζωντανεύει το έργο, καθώς ενεργοποιεί τους μικρούς θεατές να συμμετέχουν ενεργά στη σκηνική δράση.

Είναι προφανές ότι στόχος του θεατρικού συγγραφέα δεν είναι η ανάγνωση του κειμένου του. Γνωρίζει ότι ο αρχικός του αναγνώστης είναι συνήθως κάποιος που επιδιώκει τη μετατροπή του σε δρώσα θεατρική κατάσταση. Γι' αυτό και ο συνηθισμένος αναγνώστης επιστρέφει συνήθως στην ανάγνωση ενός θεατρικού κειμένου μετά από την παρακολούθηση της παράστασης, θέλοντας ίσως να συγκρίνει τη συγκεκριμένη σκηνική απόδοση και τις προσωπικές του εντυπώσεις με τις πολλαπλές εκδοχές και αναγνώσεις που προσφέρει ένα κείμενο. Η βούλησή του διαθλάται μέσα από τη διαδικασία της σκηνικής απόδοσης του κειμένου, αλλά προσπαθεί να πλάσει αυθύπαρκτες οντότητες, ζωντανούς και αληθινούς χαρακτήρες, τέτοιους που να μπορούν να παρασύρουν το μικρό θεατή στη σκηνική αλήθεια που αντιπροσωπεύουν.

Η συμβολή του θεάτρου στη διαμόρφωση της προσωπικότητας του παιδιού είναι ιδιαίτερα σημαντική. Συγκεκριμένα, το θέατρο συμβάλλει στην ψυχοκινητική ανάπτυξη του παιδιού, στη βελτίωση των δεξιοτήτων επικοινωνίας, ενώ όσον αφορά τον παιδαγωγικό του ρόλο, δημιουργεί θετικά πρότυπα ζωής και αξιών. Στην καθαρά αισθητική του λειτουργία, προσφέρει τη δυνατότητα της αυτοέκφρασης καθώς και την καλλιέργεια των καλαισθητικών συναισθημάτων, ώστε να αγαπά το αισθητικώς και καλλιτεχνικώς ωραίο.

4.3.2 Η ιστορία του παιδικού θεάτρου στην Ελλάδα και στην Κύπρο

4.3.2.1 Το θέατρο για παιδιά στην Ελλάδα

Το θέατρο για παιδιά στην Ελλάδα δεν είχε μια ιδιαίτερα ευνοϊκή πορεία και αναπτύχθηκε βραδύτερα σε σχέση με τα άλλα είδη της παιδικής λογοτεχνίας, παρά το γεγονός ότι η Ελλάδα είναι η χώρα που γέννησε το θέατρο¹⁹¹. Οι απαρχές, ίσως, θα

¹⁹¹Για την αφετηρία του παιδικού θεάτρου στην Ελλάδα υπάρχει μια διάσταση απόψεων, όπως ακριβώς συμβαίνει και με τον προσδιορισμό του όρου. Η μία άποψη υποστηρίζει την μακράιωνη παρουσία του παιδικού θεάτρου στον ελληνικό χώρο (Β. Πούχνερ, «Το παιδικό θέατρο στην Ελλάδα, μια προσέγγιση, εκδ. Παϊρίδη, σ. 289) ενώ άλλοι μελετητές θεωρούν πως η ιστορία του ξεκινά πολύ αργότερα, στα τέλη του 19^{ου} αιώνα. (Β.Δ. Αναγνωστόπουλος, *Τάσεις και εξελίξεις της παιδικής λογοτεχνίας στη δεκαετία 1970-1980*, Οι εκδόσεις των φίλων, Αθήνα ⁶1988, σ. 145, Λ. Κουρετζής, *Το παιδικό θέατρο στην Ελλάδα*, Χ. Σακελλαρίου, *Ιστορία της παιδικής λογοτεχνίας*, εκδ. Φιλιλπότης, Αθήνα 1984, σ. 314). Αυτή η διάσταση απόψεων οφείλεται στη διαφορετική προσέγγιση του όρου παιδικό θέατρο. Ο Πούχνερ είναι θεατρολόγος και, προσεγγίζοντας διαχρονικά τον όρο παιδικό θέατρο, τον εννοεί ως τη συμμετοχή του παιδιού στη θεατρική ζωή, ανεξάρτητα από το περιεχόμενο της θεατρικής παράστασης. Ο Β.Δ. Αναγνωστόπουλος προσδίδει στην έννοια παιδικό θέατρο τα χαρακτηριστικά που αποδίδονται από τους σύγχρονους μελετητές της παιδικής λογοτεχνίας και το εννοεί ως το θεατρικό κείμενο με αποδέκτη τον ανήλικο θεατή.

πρέπει να αναζητηθούν στις πατριωτικές και σχολικές παραστάσεις που εμφανίζονται από τις αρχές του 19ου αιώνα σε διάφορα σημεία του υπόδουλου αλλά και του απόδημου Ελληνισμού¹⁹². Και ενώ μετά την ανεξαρτησία το παιδικό θέατρο σχεδόν εξαφανίζεται, στα τέλη του 19ου αιώνα παρουσιάζονται τα πρώτα θεατρικά κείμενα που απευθύνονται σε παιδιά. Αυτή η επανεμφάνιση σχετίζεται πιθανόν με την ανάπτυξη μία αυτόνομης παιδικής λογοτεχνίας και την έκδοση των πρώτων παιδικών περιοδικών, όπως «Η Εφημερίς των Παίδων» και η «Διάπλασις των Παίδων»¹⁹³. Το 1881 ο Δημήτρης Καμπούρογλου δημοσίευσε το βιβλίο *Μύθοι και διάλογοι προς χρήσιν των ανήβων*. Θα ακολουθήσουν οι *Παιδικοί Διάλογοι και Θέατρον οικογενείας και σχολείου* του Αριστοτέλη Κουρτίδη, ενώ την τριακονταετία 1896-1926 ο Γρηγόριος Ξενόπουλος θα δημοσιεύσει το τρίτομο *Παιδικό Θέατρο*.

Ωστόσο, εκείνη που έθεσε τις βάσεις για ένα παιδικό θέατρο είναι η Ευφροσύνη Λόντου-Δημητρακοπούλου (1888-1976), η οποία ίδρυσε το 1931 την «Παιδική και εφηβική σκηνή», με βασικό στόχο να παρουσιάσει έργα που θα ανταποκρίνονταν στα αισθητικά ενδιαφέροντα των παιδιών. Παράλληλα, γράφει και η ίδια τα θεατρικά έργα (*Παιδικό θέατρο 1926* και *Άπαντα του παιδικού και εφηβικού θεάτρου 1946*). Το 1932 η Αντιγόνη Μεταξά ίδρυσε το μόνιμο παιδικό θεατρικό οργανισμό με τίτλο «Θέατρο του παιδιού». Τα θεατρικά έργα που παίχτηκαν στο θέατρο αυτό εκδόθηκαν από την Αντιγόνη Μεταξά σε τέσσερις τόμους, με τίτλο *Το θέατρον του παιδιού*¹⁹⁴.

Σε αυτήν την πρώιμη για το παιδικό θέατρο εποχή, η δραματουργία απευθύνεται κυρίως στα παιδιά των εύπορων κοινωνικών τάξεων που συνήθιζαν να πηγαίνουν στο θέατρο. Το παιδί αντιμετωπίζεται με τρόπο παιδιάστικο, και όχι παιδικό, τα σκηνικά πρόσωπα αναπαράγουν κοινωνικά στερεότυπα,¹⁹⁵ ενώ οι συγγραφείς μέσα από τα έργα τους προωθούν έναν έντονο διδακτισμό, με συντηρητικά ιδεολογικά μηνύματα

¹⁹² Αναλυτικά για τις θεατρικές παραστάσεις αυτής της περιόδου βλ. Β. Πούχγερ, «Το Παιδικό Θέατρο στην Ελλάδα», περ. *Διαδρομές*, τ. 10 (1988), σσ. 96-98. Επίσης, Β. Πούχγερ, *Το θέατρο στην Ελλάδα*, εκδ. Παϊρίδη, Αθήνα, σσ. 293-297. Η Λαδογιάννη θεωρεί μάλιστα την περίοδο του προεπαναστατικού νεοελληνικού Διαφωτισμού ως την προϊστορία του παιδικού θεάτρου, επισημαίνοντας ότι πολλοί εκπρόσωποί του, όπως ο Κωνσταντίνος Ασώπιος υπήρξαν από τους θερμούς εισηγητές της σχέσης του θεάτρου με το σχολείο (Γ. Λαδογιάννη, *Το παιδικό θέατρο στην Ελλάδα. Ιστορία και κείμενα*, εκδ. Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 1998, σσ. 33-42).

¹⁹³ Δ. Γιάκος, *Ιστορία της παιδικής λογοτεχνίας*. Αθήνα 1977, σσ. 43-48, 103 κ.ε. Επίσης Β.Δ. Αναγνωστόπουλος, *Η ελληνική παιδική λογοτεχνία κατά την μεταπολεμική περίοδο (1945-1958)*, εκδ. Καστανιώτης, Αθήνα 1994, σ. 163.

¹⁹⁴ Β.Δ. Αναγνωστόπουλος, *Η ελληνική παιδική λογοτεχνία κατά την μεταπολεμική περίοδο (1945-1958)*, εκδ. Καστανιώτης, Αθήνα 1994, σ. 164.

¹⁹⁵ Δ. Ματθαίος, «Το παιδικό Θέατρο στην Ελλάδα», περ. *Επιθεώρηση Παιδικής Λογοτεχνίας*, τ. 6 (1991), σ. 17.

που αντιστοιχούν στις ιδεολογικές αναζητήσεις της άρχουσας τάξης της εποχής¹⁹⁶. Η άνθηση του παιδικού θεάτρου που, όπως επισημαίνει ο Πούχγερ¹⁹⁷, παρατηρείται εκείνη την εποχή στην επαρχία, εξαντλείται συνήθως στο ανέβασμα σχολικών παραστάσεων. Εξαιρεση αποτελεί, ίσως, ο Βασίλης Ρώτας (1889-1977), ο οποίος γράφει και ανεβάζει θεατρικά έργα στη Λαϊκή Σκηνή του. Εξαιρώντας τη συμβολή του θεάτρου στην αγωγή του παιδιού, γράφει κείμενα σε ζωντανή ελληνική γλώσσα, με αληθινή δράση, πέρα από διδακτισμούς και ηθικά συμπεράσματα¹⁹⁸. Το 1975 επανεκδόθηκαν τα έργα του σε ένα τόμο με τίτλο *Θέατρο για παιδιά*. Έχει γράψει επίσης έναν *Οδηγό σχολικών παραστάσεων* και μια *Εισαγωγή στο θέατρο του σχολείου*.

Παράλληλα όμως με την εμφάνιση και την ανάπτυξη του παιδικού θεάτρου, μια άλλη θεατρική διασκέδαση, κυριαρχεί από τα τέλη του 19ου αιώνα έως τα μέσα του 20ού, ιδιαίτερα στις αγροτικές περιοχές και τις λαϊκές γειτονίες των πόλεων. Πρόκειται για το θέατρο σκιών, ένα θέαμα που αρχικά δεν απευθυνόταν μόνο στα παιδιά, αλλά με τη βαθύτερη συγγένεια που διακρίνει το παιδικό με το λαϊκό θέατρο, το είδος αυτό αγαπήθηκε ιδιαίτερα από τις μικρές ηλικίες. Η μεταλλαγή του σε καθαρά παιδικό θέατρο συμπίπτει με την γενικότερη υποχώρηση του λαϊκού πολιτισμού, οπότε παρουσιάζονται νέα στοιχεία στο ύφος της παράστασης και στη θεματολογία του για να καταλήξει σήμερα να λειτουργεί αποκλειστικά ως παιδικό θέατρο¹⁹⁹.

Μπορεί το παιδικό θέατρο να γνώρισε μία δημιουργική έκρηξη στην ελεύθερη Ελλάδα της Εθνικής Αντίστασης²⁰⁰, στα χρόνια όμως που ακολούθησαν, κινείται υπό την σκέπη του διδακτισμού και του εθνικού φρονηματισμού που κυριαρχεί ως

¹⁹⁶ Λ. Κουρετζής, «Το θέατρο για παιδιά και έργα παιδικού θεάτρου σε βιβλία», περ. *Διαβάζω*, σσ. 29-31, Θ. Γραμματάς, «Δραματουργικές προσεγγίσεις σε θεατρικά κείμενα για παιδικό κοινό», περ. *Επιθεώρηση Παιδικής Λογοτεχνίας*, τ. 9 (1994), σ. 184.

¹⁹⁷ Β. Πούχγερ, *Το θέατρο στην Ελλάδα*, εκδ. Παϊρίδη, Αθήνα χ.χ., σ. 300.

¹⁹⁸ Λ. Κουρετζής, «Το θέατρο για παιδιά και έργα παιδικού θεάτρου σε βιβλία», περ. *Διαβάζω*, τ. 43 (1981), σ. 29 και (ιδίου) *Το θέατρο για παιδιά στην Ελλάδα*, εκδ. Καστανιώτης, Αθήνα 1990, σσ. 36-37. Επίσης Χ. Σακελλαρίου, *Ιστορία παιδικής λογοτεχνίας, ό.π.*, σ. 315. Για την προσφορά του Β. Ρώτας στο παιδικό θέατρο, βλ. Αθ. Καραγιάννης, *Ο Βασίλης Ρώτας (1889-1977) και η συμβολή του στη λογοτεχνία για παιδιά και εφήβους*, Σύγχρονη Εποχή, Αθήνα 2007, σσ. 131-254.

¹⁹⁹ Β. Πούχγερ, *Το θέατρο στην Ελλάδα*, εκδ. Παϊρίδη, σσ. 298-299. Η βιβλιογραφία για τον Καραγκιόζη και το θέατρο σκιών γενικότερα είναι εκτενέστατη. Ενδεικτικά αναφέρουμε: Γ. Ιωάννου (επιμ.), *Ο Καραγκιόζης*, τόμ. Α', εκδ. Βιβλιοπωλείο της Εστίας, Αθήνα 1995, Β. Πούχγερ, *Λαϊκό θέατρο στην Ελλάδα και στα Βαλκάνια*, εκδ. Πατάκης, Αθήνα 1989, Β.Δ. Αναγνωστόπουλος, *Θέατρο σκιών και Εκπαίδευση*, εκδ. Καστανιώτης, Αθήνα 2003, Παπαλιού Ντ. (επιμ.), *Η μαγεία του θεάτρου σκιών*, εκδ. Καστανιώτης, Αθήνα 2001 (Cd-rom). Για τον Καραγκιόζη αναφερόμαστε και παρακάτω, στη μελέτη του θεατρικού έργου *Το Γελαστό Μουστάκι*.

²⁰⁰ Γ. Λαδογιάννη, *ό.π.*, σσ. 106-108.

παιδαγωγική αντίληψη και ιδεολογία στην εκπαίδευση και στην ελληνική κοινωνία αντίστοιχα. Παρόλα αυτά, θα μπορούσαμε να μιλήσουμε για μία περίοδο σχετικής ανάκαμψης από τα τέλη της δεκαετίας του 1950 και έπειτα, ιδίως μετά από την ίδρυση και της Γυναικείας Λογοτεχνικής Συντροφιάς (1958), που επηρεάζει θετικά την ανάπτυξη του είδους²⁰¹.

Αν και κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1960 εμφανίζονται ορισμένοι θίασοι για παιδιά²⁰², η δεκαετία του 1970 υπήρξε αναμφισβήτητα μια τομή στην ιστορία του παιδικού θεάτρου στην Ελλάδα, καθώς σημειώνεται μια σημαντική αύξηση στην παραγωγή παιδικών θεατρικών έργων και στη δημιουργία πολλών παιδικών σκηνών, όπως εκείνες των Δημήτρη Ποταμίτη (1973) και Ξένιας Καλογεροπούλου (1972). Παράλληλα παρατηρείται μια ποιοτική αναβάθμιση τόσο στο περιεχόμενο όσο και στο σκηνικό ανέβασμα των έργων, ενώ διευρύνεται η θεματολογία και εγκαταλείπεται, ως ένα βαθμό, ο διδακτισμός και θεματολογική μονομέρεια σε εθνικοπατριωτικά έργα. Έτσι θα συναντήσουμε από διασκευές κωμωδιών του Αριστοφάνη ή θέματα από την ιστορία και τη θρησκευτική παράδοση μέχρι παραστάσεις που θίγουν σύγχρονα κοινωνικά προβλήματα, όπως η μόλυνση του περιβάλλοντος, η αλλοτρίωση στις μεγάλες πόλεις κ.ά.

Τα αίτια αυτής της μεταστροφής σχετίζονται με τις ευρύτερες κοινωνικές-πολιτικές εξελίξεις αλλά και με τις αλλαγές στις αντιλήψεις για το ρόλο του παιδιού ως θεατή και ως αυτόνομη προσωπικότητα. Εξίσου σημαντική είναι και η συμβολή των βραβείων που προκηρύσσονται από λογοτεχνικά σωματεία και συλλόγους ως κίνητρο για την ενασχόληση πολλών πνευματικών ανθρώπων με τη συγγραφή θεατρικών έργων για παιδιά. Βέβαια, ο Κουρετζής επισημαίνει το εξής παράδοξο: ενώ παλιότερα δεν υπήρχαν παιδικοί θίασοι, η έννοια του θεάτρου για παιδιά ήταν σχεδόν ανύπαρκτη και οι περισσότερες προσπάθειες εξαντλούνταν συνήθως σε σχολικές παραστάσεις εθνικοθρησκευτικού περιεχομένου, πολλοί αξιόλογοι άνθρωποι των ελληνικών γραμμάτων ασχολήθηκαν με τη συγγραφή θεατρικών έργων για παιδιά: ο Βασ. Ρώτας, ο Στ. Σπεράντσας, ο Μιχ. Στασινόπουλος, ο Γρηγ.

²⁰¹ Γ. Λαδογιάννη, *ό.π.*, σσ. 114-117.

²⁰² Δ. Καγκελάρη, «Από το Παιδικό θέατρο του '30 στο Θέατρο για Παιδιά του '70», στο Δ. Καγκελάρη (επιμ.), *Θέατρο για παιδιά. Ένας πρακτικός οδηγός*, εκδ. Ελληνικό Κέντρο Θεάτρου για το Παιδί και τα Νιάτα, Αθήνα 1991, σ. 20. Ο Μουτσαδάκης επισημαίνει ότι το έργο της Μαρούλας Ρώτα «Τα τρία αδέρφια και η γοργόνα» υπήρξε, μάλλον, η μεγαλύτερη επιτυχία εκείνης της εποχής αφού παιζόταν συνέχεια για μια εξαετία (1961-67) (Τ. Μουτσαδάκης, «Το θέατρο για παιδιά στην Ελλάδα», περ. *Η λέξη*, τ. 118 (1993), σ. 757).

Ξενόπουλος, ο Σπ. Μελάς κ.ά. Αντίθετα, σήμερα, ενώ υπάρχει πληθώρα θιάσων, λίγοι θεατρικοί συγγραφείς ή λογοτέχνες ασχολούνται με το συγκεκριμένο είδος²⁰³.

Τα τελευταία τριάντα χρόνια εμφανίστηκαν αρκετοί συγγραφείς που γράφουν θέατρο για παιδιά. Πρόκειται κυρίως για λογοτέχνες οι οποίοι, παράλληλα με την ενασχόλησή του με άλλα λογοτεχνικά είδη, δοκιμάζουν τις δυνάμεις τους και στο θεατρικό κείμενο. Ανάμεσα σε αυτούς ξεχωρίζουν ο πολυγραφότατος και βραβευμένος Ευγένιος Τριβιζάς και η Ξένια Καλογεροπούλου, με πολυετή και αξιόλογη προσφορά στο χώρο του παιδικού θεάτρου.

Άλλοι συγγραφείς θεατρικών έργων για παιδιά: Γαλάτεια Γρηγοριάδου-Σουρέλη: *Ζήτουλας για το Γένος* (1974), Τάκης Λάμπας: *Θεατρικές εικόνες απ' το Εικοσιένα* (1958), Γιάννης Καλατζόπουλος, *Τα ρούχα του βασιλιά* (1984), Δημήτρης Ραβάνης-Ρεντής, *Παραμυθοθέατρο* (1988), Ζωρζ Σαρή, *Το γαϊτανάκι* (1973, Πατάκης 1994), Φράνση Σταθάτου, *Το παγανό με την καλή καρδιά* (1976), Χάρης Σακελλαρίου, *Ένα τρελό, τρελούτσικο ρομποτάκι* (1996), Λεία Χατζοπούλου-Καραβία *Μικροί μεγάλοι*, Άλκη Ζέη, *Ο κεραμιδοτρέχαλος* (1992), Γιάννης Ξανθούλης, *Ο μάγος με τα χρώματα* (1993) κ.ά.

4.3.2.1.1 Απολογισμός της χειμερινής θεατρικής περιόδου 2007-2008

Καθώς επιχειρούμε την καταγραφή της σημερινής πραγματικότητας στο χώρο του παιδικού θεάτρου, οφείλουμε να εξετάσουμε τα είδη και το περιεχόμενο των θεατρικών παραστάσεων που ανεβαίνουν από επαγγελματικούς θιάσους στην ελληνική επικράτεια. Σε αυτή την έρευνα εντοπίσαμε και καταγράψαμε τα είδη των έργων που παρουσίασαν οι παραπάνω θίασοι σε Αθήνα και Θεσσαλονίκη κατά τη χειμερινή θεατρική περίοδο 2007-2008²⁰⁴. Με αυτήν την περιδιολόγηση της θεατρικής παραγωγής καταλήγουμε σε ορισμένα χρήσιμα συμπεράσματα για το παρόν και το μέλλον της θεατρικής παραγωγής για παιδιά.

Αναλυτικά, κατά τη διάρκεια αυτής της περιόδου παρουσιάστηκαν τα εξής:

α. Δεκαεπτά πρωτότυπα ελληνικά έργα, από τα οποία τα τρία είναι του Ευγένιου Τριβιζά (*Ο πεταλουδόσαυρος*, *Πλατς Μουτς*, *Η Κούλα η κατσικούλα και το κλεμμένο τραγούδι*).

²⁰³Λ. Κουρετζής, *Το Θέατρο για παιδιά στην Ελλάδα*, Καστανιώτης, Αθήνα 1990, σ. 24. Για το ίδιο ζήτημα, βλ. και παρακάτω 4.5.1.1

²⁰⁴ Βλ. Παράρτημα, Πίνακας Ι. Αναφερόμαστε αποκλειστικά στις παραστάσεις επαγγελματικών θεατρικών θιάσων, χωρίς να λαμβάνονται υπόψη τα άλλα είδη όπως ο Καραγκιόζης ή το θεατρικό παιχνίδι, η παντομίμα κ.λπ., καθώς σε αυτές τις παραστάσεις δεν είναι απαραίτητη η ύπαρξη θεατρικού κειμένου.

β. Δύο πρωτότυπα θεατρικά έργων ξένων συγγραφέων (*Το μυστήριο της Ανατολής, Το πολύχρωμο παραμύθι*).

γ. Τρεις μουσικές παραστάσεις (*Άννι, Η Σταχτοπούτα, Ο Πέτρος και ο λύκος*).

δ. Τέσσερα θεατρικά έργα για ενήλικες, διασκευασμένα για παιδιά (*Ρωμαίος και Ιουλιέτα: σαν το σκύλο με τη γάτα, Ο Φιλάργγυρος, Ψάζτε, έχασε τη μύτη του, Το όνειρο του Δωδεκάμερου*)

ε. Εννιά θεατρικές διασκευές γνωστών διηγημάτων και μυθιστορημάτων (ανάμεσα σε αυτές συναντούμε τον *Τομ Σόγερ, τον Ευτυχισμένο Πρίγκηπα και το Συναχωμένο κόκορα* του Τριβιζιά)

στ. Είκοσι τέσσερις θεατρικές διασκευές μύθων και παραμυθιών.

Συνολικά παίχτηκαν στην Αθήνα και τη Θεσσαλονίκη 60 θεατρικά έργα, μερικά από τα οποία είτε παρουσιάστηκαν σε επανάληψη από τον ίδιο θίασο, όπως *Ο πεταλούδόσαυρος* από το θίασο Στ. Παπαθανασίου, είτε ανεβάστηκαν σε Αθήνα και Θεσσαλονίκη από διαφορετικούς θιάσους, όπως ο *Ρουμπενστίλσκιν* και *Η πεντάμορφη και το τέρας*. Παρατηρούμε, επίσης, ότι πολλά από τα επιτυχημένα θεατρικά που γράφτηκαν παλιότερα εξακολουθούν να ανεβαίνουν κάθε χρόνο στη σκηνή, όπως π.χ. *Η κοιμωμένη ζύπνησε* της Ξ. Καλογεροπούλου και το *Ρωμαίος και Ιουλιέτα: Σαν το σκύλο με τη γάτα* του Γ. Καλατζόπουλου.

Από τους συγγραφείς έξι είναι ξένοι και δεκατέσσερις είναι Έλληνες²⁰⁵. Είναι αξιοσημείωτο όμως ότι από τους Έλληνες συγγραφείς μόνο ο Ευγένιος Τριβιζιάς δεν είναι θιασάρχης. Οι υπόλοιποι δεκατρείς είτε είναι επικεφαλείς θιάσων είτε συντελεστές της παράστασης (σκηνοθέτες, ηθοποιοί) όπως η Στ. Μιχαλίδου (*Το όνειρο του Ρο*), η Ξ. Καλογεροπούλου (*Η κοιμωμένη ζύπνησε*), η Αλ. Τσιτσιπά (*Το όνειρο της σκουπιδένιας...Ανακύκλωση*) και άλλοι.

Η ποσότητα των πρωτότυπων θεατρικών έργων αναδεικνύει και το πρόβλημα της έλλειψης κειμένων: μόνο το 29 % των παραστάσεων στηρίχτηκαν σε ελληνικό θεατρικό κείμενο²⁰⁶. Η ιδιαίτερη περίπτωση του Τριβιζιά²⁰⁷ εξακολουθεί να είναι η

²⁰⁵ Εδώ περιλαμβάνονται και οι συγγραφείς κλασικών έργων, όπως π.χ. ο Μολιέρος με τον *Φιλάργγυρο* και ο Γ. Θεοτοκάς με *Το όνειρο του Δωδεκάμερου*.

²⁰⁶ Η Ξένια Καλογεροπούλου, μία από τις πρωτοπόρους του παιδικού θεάτρου είναι κατηγορηματική για το πρόβλημα της έλλειψης κειμένων: «Πιστεύω ότι υπάρχει πρόβλημα αλλά είναι διεθνές. Από το 1970 και μετά που άρχισαν να εμφανίζονται πολλοί θίασοι για παιδιά και το παιδικό θέατρο άρχισε να γίνεται συνήθεια, δημιουργήθηκε αγορά και ποσότητα. Πρόβλημα είναι και η έλλειψη κειμένων, υπάρχουν κείμενα αδιάφορα, σκουπίδια, μέτρια και ελάχιστα αριστουργηματικά» εφημ. Το Βήμα, 24-12-2000, σ. Ζ08.

²⁰⁷ Ενδεικτικά αναφέρουμε τα θεατρικά του έργα: *Το όνειρο του σκιάχτρου, Οι δραπέτες της σκακιέρας, Ο πεταλούδόσαυρος, Χίλιες και μία γάτες, Οι ιππότες της τηγανητής πατάτας, Τα γουρουνάκια*

μοναδική εξαίρεση στον κανόνα εδώ μία εικοσαετία περίπου. Έτσι, λοιπόν, ενώ συναντούμε πληθώρα παραστάσεων τα τελευταία χρόνια²⁰⁸, παρατηρείται πιο έντονο από κάθε άλλη φορά το φαινόμενο οι θιάσοι να περιορίζονται στις δικές τους δυνάμεις, τουλάχιστον όσον αφορά τη συγγραφή θεατρικών κειμένων. Τα αίτια αυτής της επιλογής μπορεί να είναι πολλά. Καταρχήν οφείλονται στην έλλειψη θεατρικών έργων γραμμένων είτε από καταξιωμένους θεατρικούς συγγραφείς είτε από ανθρώπους που σχετίζονται με την παιδική λογοτεχνία, όπως άλλοτε συνηθιζόταν²⁰⁹. Έπειτα, με αυτό τον τρόπο, ο θιασάρχης περιορίζει κάπως το κόστος της παράστασης, καθώς δεν είναι υποχρεωμένος να καταβάλλει το αντίτιμο των συγγραφικών δικαιωμάτων στο συγγραφέα²¹⁰. Ίσως και η υπερπροσφορά των θιάσων, που συνωστίζονται κυρίως στην Αθήνα, αλλά και στη Θεσσαλονίκη, να δημιουργεί ακόμα μεγαλύτερη αδυναμία στην εύρεση κατάλληλων θεατρικών έργων για παιδιά. Ανεξάρτητα από τις αιτίες, η καταφυγή στη συγγραφή θεατρικών κειμένων ή στη διασκευή μύθων και παραμυθιών, είναι τελικά μια διαδικασία με αμφίβολα αισθητικά αποτελέσματα, τόσο στο επίπεδο του κειμένου, όσο και στο επίπεδο της παράστασης²¹¹. Αυτός είναι και ο λόγος που αυτά τα θεατρικά έργα χαρακτηρίζονται «μίας χρήσης», καθώς τα περισσότερα δεν αντέχουν την κριτική στο πέρασμα του χρόνου ώστε να θεωρηθούν κλασικά για το συγκεκριμένο ρεπερτόριο. Άλλωστε και το θεματικό τους εύρος παρουσιάζεται σχετικά περιορισμένο, καθώς τα περισσότερα κινούνται κατεξοχήν στο χώρο του φανταστικού, με ελάχιστα να τολμούν να αναδείξουν μια σύγχρονη κοινωνική προβληματική. Γι' αυτό και παρατηρείται ένας μεγάλος αριθμός μύθων και παραμυθιών διασκευασμένα για το θέατρο, που υπακούουν στη λογική της παραγωγής ενός χρηστικού κειμένου. Συμπερασματικά, θα καταλήγαμε ότι παρόλη τη μεγάλη ανάπτυξη του παιδικού θεάτρου τα τελευταία χρόνια, το ζητούμενο της ανάδειξης ποιοτικών κειμένων εξακολουθεί να παραμένει ακόμη και σήμερα ιδιαίτερα επίκαιρο.

κουμπάρδες, Ο πόλεμος της κουτσοουλιάς, Το μεγάλο ταξίδι του Τουρτούρι, Πλατς Μουτς, Η Κούλα η κατσικούλα και το κλεμμένο τραγούδι.

²⁰⁸ Σε ανάλογη έρευνα το 1991, ο Δ. Ματθαίος είχε καταγράψει είκοσι περίπου παραστάσεις μόνο στην Αθήνα. Αρα έχουμε σήμερα έναν υπερδιπλασιασμό στον συνολικό αριθμό των παραστάσεων (Βλ. Δ. Ματθαίος, «Το παιδικό θέατρο στην Ελλάδα», περ. *Επιθεώρηση Παιδικής Λογοτεχνίας*, τ. 6, σ. 26)

²⁰⁹ Βλ. υποσημ. 203.

²¹⁰ Ο Γραμματάς θεωρεί ότι ο οικονομικός παράγοντας σχετίζεται άμεσα και τελικά προσδιορίζει το προσφερόμενο θέαμα. (Θ. Γραμματάς, *Fantasyland, Θέατρο για παιδικό και νεανικό κοινό*, εκδ. Τυπωθήτω, Αθήνα 1996, σ. 237).

²¹¹ Ιδιαίτερα επικριτικός απέναντι στο συγκεκριμένο φαινόμενο είναι και ο Κουρετζής (Λ. Κουρετζής, «Το θέατρο για παιδιά στην Ελλάδα: από την ανυπαρξία στην υπερκατανάλωση», περ. *Επιθεώρηση Παιδικής Λογοτεχνίας*, τ. 2 (1987), Αθήνα, σσ. 270-271).

4.3.2.2 Το θέατρο για παιδιά στην Κύπρο

Το θέατρο για παιδιά της Κύπρου ακολουθεί σε γενικές γραμμές την πορεία και την ανάπτυξη της παιδικής λογοτεχνίας στο νησί.

Ως το 1974 υπήρχε ουσιαστικά μόνο το σχολικό θέατρο και ελάχιστα δείγματα παιδικού θεάτρου²¹². Ακόμα και τα πρώιμα θεατρικά έργα του Τεύκρου Ανθία²¹³ έμειναν άγνωστα, γιατί δεν επανεκδόθηκαν και δεν ανεβίστηκαν από καμιά θεατρική σκηνή²¹⁴. Από τότε και μετά, όμως, δημιουργούνται νέα δεδομένα που επιταχύνουν δραματικά τις εξελίξεις. Δύο είναι οι κυριότεροι λόγοι που συνετέλεσαν στην ανάπτυξη του παιδικού θεάτρου: η δημιουργία παιδικών θεατρικών σκηνών²¹⁵ και η προκήρυξη διαγωνισμών για τη συγγραφή θεατρικών έργων.

Το σύγχρονο κυπριακό θέατρο για παιδιά εμφανίζεται ουσιαστικά μετά τα γεγονότα του 1974. Σε αυτήν την περίοδο κυκλοφορούν πάνω από 45 βιβλία με παιδικό θέατρο. Πολλά από τα θεατρικά έργα που γράφτηκαν αυτήν την περίοδο δημοσιεύτηκαν για πρώτη φορά σε παιδικά περιοδικά ή μεταδόθηκαν από ραδιοφωνικά παιδικά προγράμματα. Άλλα έγιναν ευρύτερα γνωστά, όταν προβλήθηκαν από την τηλεόραση. Πάντως, τα περισσότερα βραβευμένα έργα ανέβηκαν στη σκηνή από διάφορες επαγγελματικές παιδικές σκηνές που δραστηριοποιούνται όλο και πιο έντονα τα επόμενα χρόνια.

Οι συγγραφείς παιδικού θεάτρου, στη συντριπτική τους πλειοψηφία, ανήκουν στην κατηγορία των πρωτοεμφανιζόμενων συγγραφέων²¹⁶. Αρκετοί από αυτούς δοκιμάζουν τις δυνάμεις τους και σε άλλα λογοτεχνικά είδη, όπως το διήγημα ή το ποίημα. Ανάμεσα στα νέα ονόματα που ξεχωρίζουν, συναντούμε συγγραφείς που δοκιμάζουν τις δυνάμεις τους και σε άλλα λογοτεχνικά είδη: την Κίκα Πουλχερίου,

²¹² Βλ. Δ. Θεοδούλου, Εισαγωγικό κεφάλαιο στην *Ανθολογία Κυπριακής Λογοτεχνίας*, τ. 13^{ος}, εκδ. Χρ. Ανδρέου, Λευκωσία 1978.

²¹³ Βλ. Για τα παιδικά θεατρικά έργα του Τεύκρου Ανθία αναφερθήκαμε πρωτίτερα στο κεφ. 2.3.1

²¹⁴ Κ. Πουλχερίου, «Θέατρο για παιδιά στην Κύπρο», *ό.π.*, σ. 203. Ο Κύπρος Χρυσάνθης γράφει, επίσης, εκείνη την εποχή θεατρικά έργα για παιδιά: *Το Βασιλόπουλο της Βενετίας* (1949), *Ο πετεινός ο Γούμενος* (1950), *το Μελίσσι* (1953). Βλ. Μαρία Μιχαηλίδου, «Το παιδικό και νεανικό θέατρο στην Κύπρο», *ό.π.*, σ. 211.

²¹⁵ Η πρώτη παιδική σκηνή ιδρύθηκε το 1976 από το Θεατρικό Οργανισμό Κύπρου (Θ.Ο.Κ.). Είχε εναρκτήριο έργο τον «Παπουτσωμένο Γάτο» του Μπράιαν Γουέν, σε μετάφραση Ξένιας Καλογεροπούλου και σκηνοθεσία Μόνικας Βασιλείου. Το πρώτο κυπριακό έργο που ανεβίστηκε ήταν «Τα δυο αδέρφια και το μαύρο ποτάμι» της Έλλης Παιονίδου (1981). Αργότερα ιδρύθηκαν και άλλες παιδικές σκηνές, βλ. και υποσημ. 120 & 349. Επίσης Κ. Πουλχερίου, «Θέατρο για παιδιά στην Κύπρο», περ. *Διαδρομές*, τ. 31 (1993), σ. 202. Επίσης Μ. Μιχαηλίδου, «Το παιδικό και νεανικό θέατρο στην Κύπρο», περ. *Διαδρομές*, τ. 59 (2000), σσ. 210-213, Ιστότοπος Θεατρικού Οργανισμού Κύπρου: <http://www.thoc.org.cy/gr/index.htm>

²¹⁶ Συγκεκριμένα μόνο οι Κύπρος Χρυσάνθης, Ευγενία Παλαιολόγου-Πετρώνδα και Τάσος Κουτσουλίδης ανήκουν στην προηγούμενη γενιά.

τη Φιλίσα Χατζηχάννα, την Έλλη Παιονίδου, το Σπύρο Επαμεινώνδα, την Τούλα Κακουλή, την Ιωάννα Αργυρού, και τη Βασιλική Φωτίου. Η Φιλίσα Χατζηχάννα είναι η πολυγραφότερη συγγραφέας στο χώρο του παιδικού θεατρικού κειμένου. Τα έργα της ανεβάστηκαν πολλές φορές από πολλούς θιάσους στην Κύπρο και στην Ελλάδα. Ορισμένα από τα έργα της, όπως *Το γελαστό μουστάκι* προβάλλονται χωρίς διακοπή από την τηλεόραση και είναι ιδιαίτερα αγαπητά²¹⁷.

Η θεματολογία των περισσότερων έργων, όπως αρχικά συμβαίνει και στην υπόλοιπη λογοτεχνική παραγωγή μετά το 1974, κινείται είτε στο χώρο των αλληγορικών μύθων και των παραμυθιών είτε στα τραγικά γεγονότα που συνέβησαν στο νησί. Τέτοια θεατρικά έργα είναι *Τα δυο αδέρφια και το μαύρο ποτάμι* της Έλλης Παιονίδου, *Στην ποντικούπολη* και *Το γελαστό μουστάκι* της Φιλίσας Χατζηχάννα, *Η κυρά μας η αλεπού* της Κίκας Πουλχερίου, *Ο Γαταρπαγάν* του Σπύρου Επαμεινώνδα, *Το Ειρηνοχώρι* της Μαρούλας Θεοδοσιάδου και το *Ήταν ένα μικρό καράβι* της Βασιλικής Φωτίου. Η Κίκα Πουλχερίου επισημαίνει τη στροφή που παρατηρείται στη θεματολογία του παιδικού θεάτρου στα μέσα της δεκαετίας του '80, κάτι που, όπως είδαμε, ισχύει και για την κυπριακή παιδική λογοτεχνία γενικότερα: «Υστερα από μια σημαντική παραγωγή γύρω από το καυτό εθνικό πρόβλημα και με τον κίνδυνο υπερκορεσμού και κούρασης των παιδιών, οι συγγραφείς στρέφονται και σε άλλες θεματογραφικές κατευθύνσεις»²¹⁸, όπου για παράδειγμα, στηλιτεύουν και την ευμάρεια και τον καταναλωτισμό που αρχίζει να επικρατεί στην Κύπρο.

Παρόλη τη σχετική ανάπτυξη του παιδικού θεατρικού κειμένου τα τελευταία τριάντα χρόνια, το θέατρο για παιδιά στην κυπριακή κοινωνία δεν έχει αποκτήσει μια μόνιμη και σταθερή παρουσία. Οι παιδικές παραστάσεις εμφανίζονται στα πολιτιστικά πράγματα της Κύπρου ως ένα έκτακτο πολιτιστικό γεγονός²¹⁹, παρόλη την ύπαρξη ανάλογων θεατρικών θιάσων. Ο Κ. Κολώτας, πρόεδρος επί μακρόν του Θ.Ο.Κ., εντοπίζει τρεις αιτίες για αυτήν την περιορισμένη ανάπτυξη του παιδικού θεάτρου: την έλλειψη μακράς και γόνιμης θεατρικής παράδοσης, το περιορισμένο κοινό καθώς και την έλλειψη κατάλληλων διαρρυθμισμένων και εξοπλισμένων

²¹⁷ Γ. Κιτρομηλίδης, *Η παιδική και νεανική λογοτεχνία στην Κύπρο-100 χρόνια ζωής, ό.π.*, σσ. 109-110. Αναλυτικότερα, βλ. παρακάτω: 5.6 Το θεατρικό έργο της Φιλίσας Χατζηχάννα.

²¹⁸ Κ. Πουλχερίου, «Θέατρο για παιδιά στην Κύπρο», *ό.π.*, σ. 203.

²¹⁹ Ενδεικτικά αναφέρουμε την απουσία μόνιμης στήλης θεατρικών παραστάσεων για παιδιά στις μεγάλες κυπριακές εφημερίδες.

αιθουσών²²⁰. Οι επισημάνσεις αυτές εξακολουθούν να ισχύουν μέχρι σήμερα, όπως θα δούμε παρακάτω.

Στην προσπάθειά μας να εξετάσουμε διεξοδικά την παρουσία του παιδικού θεάτρου στα πολιτιστικά πράγματα της Κύπρου, επιχειρήσαμε μία διαχρονική έρευνα του ρεπερτορίου του Θ.Ο.Κ., από την ίδρυση Παιδικής Σκηνής έως σήμερα (2010). Επιλέξαμε ως πεδίο έρευνας τη μελέτη των παραστάσεων του Θ.Ο.Κ., γιατί εδώ και τριάντα περίπου χρόνια είναι ο φορέας που στηρίζει και προωθεί το καλό παιδικό θέατρο στο νησί. Βέβαια, θα ήταν παράλειψη να μην αναφερθούμε στη σημαντική προσφορά του Σατιρικού Θεάτρου με την Παιδική σκηνή του²²¹ αλλά και της Εταιρείας Θεατρικής Ανάπτυξης Λεμεσού (Ε.Θ.Α.Λ.)²²², διότι στηρίζουν διαχρονικά το ανέβασμα παιδικών θεατρικών παραστάσεων, συχνά με κείμενα Κυπρίων συγγραφέων ενώ λίγο πιο πρόσφατα (1999), ιδρύθηκε στη Λάρνακα και το θέατρο Αντίδοτο, το οποίο είναι προσανατολισμένο σε «*θεατρικές δραστηριότητες που είναι κατάλληλες για να συμμετάσχουν σε αυτές ή να τις παρακολουθήσουν παιδιά και έφηβοι*»²²³.

Συγκεκριμένα, κατά τη μελέτη των παιδικών παραστάσεων του Θ.Ο.Κ., προκύπτουν τα εξής συμπεράσματα²²⁴:

α. Ο Θεατρικός Οργανισμός Κύπρου, από το 1976 έως την θεατρική περίοδο 2009/2010, ανέβασε συνολικά εξήντα τέσσερις (66) παραστάσεις. Όσον αφορά την προέλευση των κειμένων, παρατηρούμε ότι σχεδόν το ήμισυ του ρεπερτορίου του (29 έργα ή ποσοστό 45%) προέρχεται από ξένους συγγραφείς. Οι Κύπριοι συγγραφείς αντιπροσωπεύονται με 16 έργα (ποσοστό 26 %) ενώ οι Ελλαδίτες συμμετέχουν στη θεατρική παράγωγή με 12 έργα (ποσοστό 19%). Ένα μικρό μέρος του ρεπερτορίου αποτελούν και οι δραματοποιημένοι μύθοι μαζί με τις παραστάσεις θεάτρου σκιών (7 έργα, ποσοστό 10 %).

²²⁰ Μ.Π. Μουστέρη, *Χρονολογική ιστορία του Κυπριακού Θεάτρου, 1^{ος} τόμος από των αρχαιοτάτων χρόνων μέχρι και του 1986*, εκδ. Δήμος Λεμεσού, Λεμεσός 1993, σ. 321.

²²¹ Το *Σατιρικό Θέατρο Κύπρου* ιδρύθηκε τον Οκτώβρη του 1983 από τον ηθοποιό και σκηνοθέτη Βλαδίμηρο Καυκαρίδη. Στην αρχή λειτούργησε με την ονομασία ΝΕΟ ΘΕΑΤΡΟ. Αρχισε τη λειτουργία του με 2 κυπριακά έργα, που φανέρωνε τη μεγάλη αγάπη που είχε ο Βλαδίμηρος για το ντόπιο θεατρικό έργο, το *Αγάπη Νικητής* του λαϊκού ποιητή της Κύπρου Παύλου Λιασίδη στην Κύρια Σκηνή και το *Όμορφη μου Καρδερίνα* της Κίκας Πουλχερίου στην Παιδική Σκηνή.

²²² Η *Εταιρεία Θεατρικής Ανάπτυξης Λεμεσού* ιδρύθηκε το 1988. Η πρώτη εμφάνισή της στα θεατρικά δρώμενα του Κύπρου έγινε στις 23 Απριλίου 1989 με την Παιδική της Σκηνή, η οποία ανέβασε το έργο της Βασιλικής Φωτίου «Ειρήνη, Ειρηνάκι, Ειρηνούλα», σε σκηνοθεσία Τάσου Αναστασίου.

²²³ Ιστότοπος του θεάτρου «Αντίδοτο»: <http://theatreantidote.com/index.php>.

²²⁴ Βλ. Παράρτημα, Πίνακας II.

β. Η Φιλίσα Χατζηγάννα αποδεικνύεται ότι αποτελεί μία ξεχωριστή περίπτωση για τον Θ.Ο.Κ. Είναι η μοναδική συγγραφέας της οποίας τα έργα ανεβάστηκαν συνολικά πέντε φορές από την Παιδική σκηνή, ενώ το *Γελαστό Μουστάκι* είναι το μόνο έργο που ανεβάστηκε δύο φορές (1982/83 και 1993/94), προφανώς λόγω της μεγάλης επιτυχίας που είχε γνωρίσει.

γ. Αν και τα πρώτα χρόνια η Παιδική Σκηνή αντλούσε το ρεπερτόριό της αποκλειστικά από έργα ξένων συγγραφέων, η δεκαετία του 1980 σηματοδοτεί τη μεταστροφή του Θ.Ο.Κ. στα θεατρικά κείμενα Κυπρίων αλλά και Ελλαδιτών συγγραφέων. Πράγματι, η συντριπτική πλειοψηφία των έργων που θα ανεβαστούν κατά τη διάρκεια της εικοσαετίας 1980-2000 ανήκουν σε αυτές τις κατηγορίες²²⁵. Αντίθετα, από το 2000 και μετά παρατηρείται μία στασιμότητα, καθώς βρίσκουμε μόνο τρία κυπριακά έργα (*Το όνειρο του Δράκου*, *Το δαχτυλίδι του Φοίβου και της Αθηνάς*, *Οι γάτες*) στο ρεπερτόριο του Οργανισμού, ενώ αντίθετα αύξηση παρουσιάζουν τα θεατρικά έργα που προέρχονται από την Ελλάδα, καθώς πρόκειται κυρίως για επιτυχημένες παραστάσεις που ανεβάστηκαν σε αθηναϊκές παιδικές σκηνές. Πιθανότατα, εδώ αποτυπώνεται το δυσαναπλήρωτο κενό που έχει αφήσει η απώλεια σημαντικών ανθρώπων των γραμμάτων στο χώρο της δραματουργίας για παιδιά, η οποία έχει ως αποτέλεσμα να παρατηρείται αυτή η απόκλιση στην παραγωγή θεατρικών κειμένων σε σχέση με την Ελλάδα. Οι ίδιοι πάντως οι συγγραφείς θεωρούν ότι και η πολιτική του Θ.Ο.Κ., τα τελευταία χρόνια, λειτουργεί αποτρεπτικά για την περαιτέρω ανάπτυξη της συγγραφής θεατρικών κειμένων²²⁶.

Αυτή η διαπίστωση για την έλλειψη θεατρικών κειμένων επιβεβαιώνεται και από τη μελέτη των αρχείων τόσο του Σατιρικού Θεάτρου όσο και της Ε.Θ.Α.Λ.²²⁷. Πιο συγκεκριμένα, ενώ στα πρώτα χρόνια της Παιδικής Σκηνής του Σατιρικού Θεάτρου, οι Κύπριοι συγγραφείς κυριαρχούν, με ονόματα όπως ο Σπύρος Επαμεινώνδας (*Ο βασιλιάς Γαταρπαγάν*, *Οι περιπέτειες του κυρ Αγκανιστου*, *Ο καθρέφτης του φαλακρού βασιλιά*), η Κίκα Πουλχερίου (*Ομορφιά μου καρδερίνα*, *Ο*

²²⁵ Είναι χαρακτηριστικό ότι όσοι ασχολούνται, αυτή την περίοδο, με τη συγγραφή μελετών που αναφέρονται στο παιδικό θέατρο της Κύπρου, δηλώνουν αισιόδοξοι για το μέλλον του. Βλ. Κ. Πουλχερίου, «Θέατρο για παιδιά στην Κύπρο», *ό.π.*, σ. 203.

²²⁶ Είναι χαρακτηριστικό ότι στο Διαγωνισμό Συγγραφής του Θ.Ο.Κ. για το 2007, δεν υπήρξε Α΄ βραβείο, ενώ στην τελετή βράβευσης οι εκπρόσωποι της Ένωσης Θεατρικών Συγγραφέων Κύπρου, κυρίες Μ. Πυλιώτου και Τ. Κακουλλή, επισήμαναν ότι: «θα έπρεπε το κυπριακό έργο να ανεβάζεται περισσότερο, καθώς μόνο αφού δει το έργο του επί σκηνής, ο συγγραφέας μπορεί να αντιληφθεί εξολοκλήρου τι έκανε» («Προβληματισμοί για το Κυπριακό έργο», εφημ. *Σημερινή*, 17-3-2008, σ. 52).

²²⁷ Πηγές: Ιστότοπος Σατιρικού Θεάτρου, http://www.satiriko.com/Home_.html, και ιστότοπος Ε.Θ.Α.Λ., <http://www.ethal.com.cy/>

κύριος Κικιρίκου) και η Ε. Παλαιολόγου-Πετρώνδα (*Το μαγικό κλειδί*), από τα μέσα της δεκαετίας του '90 το κυπριακό έργο εξαφανίζεται από το προσκήνιο, αφού επιλέγονται κυρίως διασκευές κλασικών έργων και παραμυθιών. Κάπως πιο ισορροπημένες είναι οι επιλογές της Ε.Θ.Α.Λ., καθώς συναντούμε μέχρι σήμερα στο ρεπερτόριό της συγγραφείς όπως ο Λουκάς Πραστίτης, η Πωλίνα Θρασυβουλίδου, η Ελίτα Μιχαηλίδου και η Βασιλική Φωτίου.

Είναι φυσικό, όπως συμβαίνει και με άλλες καλλιτεχνικές δραστηριότητες, να μην είναι γόνιμες όλες οι εποχές, ούτε για το θέατρο ούτε για τους δημιουργούς του. Ίσως, όμως, ο γενικότερος προβληματισμός για το κυπριακό θεατρικό έργο οφείλει να μην εξαντλείται μόνο στην αναζήτηση νέων θεατρικών δημιουργιών, αλλά να επεκτείνεται στην αξιοποίηση και εκ νέου ανάδειξη παλαιότερων ή και ανέκδοτων θεατρικών έργων.

4.4 Το θεατρικό έργο της Φιλίσας Χατζηχάννα

Όπως αναφέρθηκε και προηγουμένως, η Φιλίσα Χατζηχάννα αποτελεί μια ιδιαίτερη περίπτωση στο χώρο του παιδικού θεάτρου της Κύπρου. Πολυγροφότατη και πολυβραβευμένη, ασχολήθηκε επί μακρόν με το συγκεκριμένο είδος. Στο παρόν κεφάλαιο, θα εξετάσουμε διεξοδικότερα το σύνολο σχεδόν της δραματογραφίας της, μελετώντας στα έργα της εκείνα τα στοιχεία που καταδεικνύουν την σταδιακή συγγραφική της εξέλιξη και παρουσιάζουν ιδιαίτερο αισθητικό, φιλολογικό και ιδεολογικό ενδιαφέρον. Κατόπιν θα προχωρήσουμε σε ορισμένες προτάσεις για την αξιοποίηση του θεατρικού της έργου και θα καταλήξουμε σε ορισμένα συμπεράσματα.

Η Φιλίσα Χατζηχάννα, γεννήθηκε και μεγάλωσε σε ένα ημιαστικό περιβάλλον, ασφαλώς με περιορισμένες θεατρικές εμπειρίες. Στη γενέτειρά της αλλά και στα υπόλοιπα μέρη που έζησε και μεγάλωσε²²⁸, ίσως είχε δει θέατρο σκιών από κάποιον λαϊκό περιπλανώμενο καραγκιοζοπαίχτη, ενώ σίγουρα τα πρώτα θεατρικά ερεθίσματα συνδέονται με το ανέβασμα κάποιων σχολικών παραστάσεων κατά τη διάρκεια των μαθητικών της χρόνων. Η ίδια, πάντως, σε μια συνέντευξή της, συνδέει τη γοητεία που της ασκεί το θέατρο με την παρατήρηση της καθημερινότητας των ανθρώπων στην μικροκοινωνία του χωριού της, όταν ήταν μικρή: *«Ναι, αγαπώ να γράφω θέατρο γιατί με μαγεύει η όλη εξέλιξη και πορεία του έργου. Οι σχέσεις, οι συγκρούσεις των χαρακτήρων και οι ίδιοι οι χαρακτήρες σαν χαρακτήρες, οι διάφορες*

²²⁸ Βλ. Κεφ. 3, Φιλίσα Χατζηχάννα (1947-1999) βιογραφικό σχέδιασμα.

πιθανές ή απίθανες λύσεις που βρίσκονται, είναι κάτι που το παρακολουθούσα από μικρή σκαρφαλωμένη στο περβάζι του παράθυρου του πατρικού μου σπιτιού που άνοιγε απ' ευθείας στην πλατεία και τα καφενεία του χωριού και παρακολουθώντας τους χωριανούς σε όλους τους τρόπους έκφρασης της καθημερινής ζωής»²²⁹. Αργότερα, η φοίτησή της στην Παιδαγωγική Ακαδημία της Κύπρου την έφερε πιθανόν σε μια πρώτη επαφή και με την σπουδή του παιδικού θεάτρου, καθώς αξιόλογοι δάσκαλοί της εκείνη την εποχή, επισήμαιναν τη σημασία του παιδικού θεάτρου αλλά και της παιδικής λογοτεχνίας γενικότερα για την συναισθηματική, ψυχολογική ανάπτυξη και εξέλιξη του παιδιού²³⁰. Με το θέατρο για παιδιά ασχολήθηκε για πολλά χρόνια. Ξεκίνησε, ως δασκάλα, να γράφει μικρές θεατρικές σκηνές για τις διάφορες σχολικές εκδηλώσεις. Γύρω στα 1975-76, όπως αναφέρει και η ίδια²³¹, σε συνεργασία με την ηθοποιό Μόνικα Βασιλείου, άρχισε να διδάσκει το δημιουργικό θέατρο, ενώ αργότερα, έγραψε και μία ανέκδοτη μελέτη για τη διδασκαλία του δημιουργικού δράματος στη σχολική πράξη²³². Την ίδια περίοδο (1976), το Ελένιο Δημοτικό Σχολείο Λευκωσίας διοργάνωσε το Μαθητικό Συνέδριο Δημιουργικού Δράματος, στο οποίο υπήρξε εισηγήτρια.

Οι απόψεις της για το θέατρο καταδεικνύουν τη σοβαρότητα με την οποία αντιμετωπίζει τη συγγραφή ενός ανάλογου κειμένου, αλλά και το σεβασμό της για τον αποδέκτη του συγγραφικού της προϊόντος, το παιδί-θεατή. Αποδέχεται το θέατρο ως το φυσικό συμπαραστάτη του σχολείου και παρουσιάζει με αυτοπεποίθηση τις απόψεις της, δείχνοντας ότι έχει εντρυφήσει σε βάθος, θεωρητικά και πρακτικά, στο χώρο του θεάτρου. «*Το παιδικό έργο σαν γραφή, σαν παράσταση και σαν ιδεολογία έχει μεγάλες απαιτήσεις. Το παιδί έχει κρίση, γούστο και σοφές εναισθησίες, ό,τι δηλαδή χάνουμε εμείς οι μεγάλοι στο δρόμο. Απλώς δεν το προπαγανδίζει. Όσοι μεγάλοι δεν νιώθουν μέσα τους παιδιά, ας μην ασχολούνται μ' αυτό*», υποστηρίζει και

²²⁹ «Πορτρέτα Δημιουργών», Εφημ. *Αγών* Λευκωσίας, 6-4-1986, σ. 14.

²³⁰ Σύμφωνα με την Α. Κωνσταντίνου, τον Απρίλιο του 1969, ο Τ. Μουζενίδης (1911-1981), σημαντικός σκηνοθέτης του θεάτρου από την Ελλάδα, έδωσε διάλεξη στην αίθουσα της Παιδαγωγικής Ακαδημίας, με θέμα "Το σύγχρονο πρωτοποριακό θέατρο", με την ευκαιρία της παγκόσμιας ημέρας θεάτρου. Μεταξύ των άλλων, πρότεινε και την επιμόρφωση των εκπαιδευτικών σε θέματα παιδικού θεάτρου (Α. Κωνσταντίνου, *Το θέατρο στην Κύπρο από το 1960 έως το 1974*, Διδακτορική διατριβή, Τμήμα Θεάτρου, Σχολή Καλών Τεχνών, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Φεβρουάριος 2004, σ. 334 & 338. Βλ. επίσης Δ. Θεοδούλου, «Η παιδική λογοτεχνία στην Παιδαγωγική Ακαδημία Κύπρου», *ό.π.*, σσ.117-125). Ο Μουζενίδης άλλωστε υπήρξε εκ των εισηγητών της ίδρυσης του Θ.Ο.Κ το 1971, καθώς κληθήκε στην Κύπρο ως θεατρικός εμπεριγνώμονας της ΟΥΝΕΣΚΟ (Βλ. Σ. Αδαμίδου, «Το θέατρο στην Κύπρο», εφημ. *Ριζοσπάστης*, ενθ. 7 Ημέρες μαζί, 25-7-2004, σ. 4).

²³¹ Γ. Κιτρομηλίδης, «Φιλίσα Χατζηχάνα», στο *Μορφές της Κυπριακής Παιδικής Λογοτεχνίας*, Λευκωσία 1990, σσ. 113-129.

²³² Βλ. Κεφ. 3.

συνεχίζει παρακάτω, επισημαίνοντας τις διαφορές ενός παιδικού θεατρικού βιβλίου σε σχέση με την υπόλοιπη παιδική λογοτεχνία: «Βασική διαφορά είναι ότι το ένα γράφεται για να διαβαστεί και το άλλο για να ανεβαστεί και μετά να διαβαστεί. Το θεατρικό βιβλίο γράφεται για να ζωντανέψει στη σκηνή και να γίνει δράση. Ο λόγος του θεατρικού κειμένου είναι μεστός, λείπουν οι περιγραφές, οι διηγήσεις ... Το θεατρικό έργο το γράφεις υπολογίζοντας την κάθε λεπτομέρεια έτσι που να έχει συνέχεια και συνέπεια, ανεβασμένο στη σκηνή. Άλλωστε το θεατρικό έργο γράφεται για να ζωντανέψει στη σκηνή κι όχι για να μείνει μόνο στο βιβλίο. Η θεατρική παράσταση ενός έργου βοηθά πολύ και στην ανάγνωση του βιβλίου»²³³.

Η Φιλίσα Χατζηχάννα εξέδωσε συνολικά δώδεκα θεατρικά έργα. Από αυτά τα τέσσερα γράφτηκαν για να ανεβαστούν σε επαγγελματική θεατρική σκηνή, ενώ τα υπόλοιπα επτά, τα οποία εκδόθηκαν σε έναν τόμο μετά το θάνατό της²³⁴, στοχεύουν σε σχολική χρήση, στα Δημοτικά και Γυμνάσια. Ξεχωριστή περίπτωση αποτελεί, σύμφωνα με την έρευνά μας, το θεατρικό *Παλιά και τωρινά σχολικά χρόνια*, το οποίο μπορεί να θεωρηθεί ως το πρωτόλειο θεατρικό κείμενό της²³⁵. Το θεατρικό της έργο δεν περιορίζεται μόνο σε αυτά τα κείμενα. Σύμφωνα με την έρευνά μας, ένας αξιοσημείωτος αριθμός ανέκδοτου υλικού βρίσκεται ακόμη στο αρχείο της συγγραφέως²³⁶, προσμένοντας μία μελλοντική έκδοση για να γίνει γνωστό σε κοινό και μελετητές. Τέλος, αξίζει να συμπεριλάβουμε στη συνολική θεατρική της παραγωγή τόσο την καλλιτεχνική δημιουργία *Γη των Πατέρων* (1996), η οποία με τη μορφή θεατρικού αναλογίου εξιστορεί την παρουσία της μαρωνιτικής κοινότητας στην Κύπρο, όσο και το έργο *Αθάνατοι στη μνήμη και στην καρδιά* (1996), το οποίο αναφέρεται στο συνεχιζόμενο δράμα των αγνοούμενων από την τουρκική εισβολή.

4.4.1 Η μεθοδολογία προσέγγισης του θεατρικού έργου

Η μεθοδολογία ανάλυσης των θεατρικών κειμένων λαμβάνει υπόψη της ορισμένες θεωρητικές προσεγγίσεις που αφορούν τη μελέτη ενός έργου τέχνης και ακολουθεί έναν συνδυασμό των επικρατέστερων μεθόδων επεξεργασίας ενός δραματικού

²³³ Εφημ. *Φιλελεύθερος*, 15-3-1990, σ. 34.

²³⁴ Φ. Χατζηχάννα, *Επτά Θεατρικά Έργα για τα Δημοτικά και τα Γυμνάσια*, Λευκωσία 2004.

²³⁵ Α. Βλάμης, «Η δασκάλα Φιλίσα Χατζηχάννα», περ. *Ανέμη*, τ. 11-12 (2001), σ. 14. Επίσης, Γ. Κιτρομηλίδης, «Φιλίσα Χατζηχάννα», *ό.π.*, σ. 127.

²³⁶ Ενδεικτικά αναφέρουμε τους τίτλους ορισμένων από αυτά: «*Τα γενέθλια*», σε χειρόγραφο κείμενο 20 σελίδων, «*Το αστέρι της Χαράς*», σε δακτυλογραφημένο κείμενο 12 σελίδων, «*Ο Τέλης και ο Μπέλης*», που ανεβάστηκε μάλιστα από το ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Καλαμάτας, χωρίς να μπορούμε με βεβαιότητα να πούμε πώς βρέθηκε το κείμενο στα χέρια του σκηνοθέτη Ν. Χαραλάμπους, η «*Άννα*», θεατρικό μιούζικαλ για ενήλικες και παιδιά, «*Η Παυλίνα, ο Κεντρός, αυτοί οι δυο κι άλλοι τρεις*» κ.ά.

κειμένου. Γενικά, η συνολική ανάλυση έχει ως αφετηρία την παραδοχή της αυταξίας και αυτοδυναμίας κάθε έργου τέχνης, χωρίς, ωστόσο, να παραλείπεται η αποδοχή του ως φαινόμενο επενέργειας ενός συνόλου πολιτισμικών και κοινωνικών παραγόντων, ως «ένας κοινός τόπος σύμπτωσης αντικειμενικών/ιδεαλιστικών με κοινωνικά/υποκειμενικά δεδομένα»²³⁷. Ειδικότερα, όσον αφορά τη μεθοδολογία προσέγγισης του δραματουργικού κειμένου ακολουθείται ένας συνδυασμός της ιστορικής- φιλολογικής μεθόδου με την κοινωνιοσημειωτική μέθοδο, χωρίς, όμως, να παραλείπονται, ανάλογα με το έργο, ορισμένες επισημάνσεις που έχουν σαν αφετηρία μαρξιστικές ή ψυχαναλυτικές ερμηνείες. Με αυτό τον τρόπο, πιστεύουμε ότι πολλαπλασιάζονται σημαντικά οι πιθανές αναγνώσεις του δραματικού κειμένου, παρέχοντας ένα μεγάλο βαθμό ελευθερίας αλλά και εγκυρότητας στην πιθανή και όχι μοναδική άποψη που θα διατυπώσει ο μελετητής.

Η κοινωνιοσημειωτική ανάλυση, η οποία βρίσκει ιδιαίτερο πεδίο ανάπτυξης στο θεατρικό λόγο, χρησιμοποιεί το στρουκτουραλιστικό μοντέλο του A. Greimas, όπως το προσάρμοσε η A. Ubersfeld²³⁸, προσαρμόζοντάς το στη δραματουργία. Ουσιαστικά βασίζεται στη παραδοχή της ύπαρξης των μοντέλων δράσης του A. Greimas²³⁹ προεκτείνοντας τα συμπεράσματα της ενδοκειμενικής ανάλυσης και στο ευρύτερο κοινωνικό-πολιτισμικό επίπεδο. Συγκεκριμένα, η σημειολογική ανάλυση ενός δραματικού κειμένου με βάση το μοντέλο (ή πρότυπο) δράσης του A. Greimas βασίζεται στην παραδοχή της ύπαρξης τριών αντιθετικών ζευγών: (α) υποκείμενο-αντικείμενο, (β) υποκινητής/πομπός-αποδέκτης/δέκτης, (γ) βοηθός-αντίμαχος. Το υποκείμενο (*sujet*) επιδιώκει πάντοτε ένα αντικείμενο (*objet*) που αποτελεί, με όποιον τρόπο και αν νοηθεί, τη βαθύτερη επιθυμία του, δεχόμενο τις εντολές του πομπού, που κατευθύνουν τη δράση του. Ο υποκινητής ενδέχεται να εμφανίζεται ως ιδεολογία, προσωποποιημένη έννοια, μπορεί, όμως, και να απουσιάζει. Το ίδιο ισχύει και για τον

²³⁷ Θ. Γραμματάς, *Θέατρο και Παιδεία*, εκδ. Τελέθριον, Αθήνα 1997, σ. 433.

²³⁸ Βλ. A. Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, ed. Belin, Paris 1996, p. 49-79 & A. Ubersfeld, *Les termes clés de l'analyse du théâtre*, Éditions du Seuil, Paris 1996. Η Ubersfeld επεκτείνει την στρουκτουραλιστική ανάλυση του θεατρικού κειμένου στα A. Ubersfeld, *Lire le théâtre II. L' école du spectateur*, Éditions Sociales, Paris 1981 & A. Ubersfeld, *Lire le théâtre III. Le dialogue de Théâtre*, Éditions Sociales, Paris 1996. Πιο συνοπτικά στο Θ. Γραμματάς, *ό.π.*, σσ. 93-104. Στην ελληνική βιβλιογραφία, η Ζ. Σαμαρά, αφού παρουσιάσει συνοπτικά το «πρότυπο δράσης», όπως το ονομάζει, του Greimas, το εφαρμόζει στα θεατρικά έργα *Κεκλεισμένων των θυρών* και *Περιμένοντας τον Γκοντό* (Ζ. Σαμαρά, «Αισθητική του ατελούς: Συμβολή στη σημειωτική του θεατρικού κειμένου», περ. *Φιλολόγος*, τ. 56 (1989), σ. 93-113).

²³⁹ A. J. Greimas, (sous la direction de). *Essais de sémiotique poétique*, Larousse, Paris 1972, A.J. Greimas, *Sémantique structurale. Recherche de méthode*, Larousse, coll. Langue et langage, Paris 1966. Βλ. επίσης A.J. Greimas, *Du sens: essais sémiotiques*, Éditions du Seuil, Paris 1970, και συγκεκριμένα στο «Pour une théorie de l'interprétation du récit mythique», p. 185-230 et «La linguistique structurale et la poétique», p. 271-284.

αποδέκτη. Ο βοηθός προσφέρει ενίσχυση, επιδοκιμασία ή και κάποιο αντικείμενο προς το δρων υποκείμενο, ενώ αντίθετα ο *αντίμαχος* (*opposant*) προβάλλει εμπόδια στην υλοποίηση των σχεδίων του υποκειμένου²⁴⁰.

Η *ιστορικο-φιλολογική ανάλυση* εδράζεται στη φιλολογική μελέτη του δραματικού κειμένου, δίνοντας έμφαση στη γραμματική, τη σύνταξη και τη σημασία των λέξεων, χωρίς να παραλείπει να εντοπίσει τα γεγονότα που συνέβησαν τη στιγμή της δημιουργίας του, τη σχέση του με το συνολικό έργο του συγγραφέα, με άλλα έργα της εποχής του ή την τύχη που του επιφυλάχτηκε. Δεν πρέπει να ξεχνούμε ότι οι συνθήκες πρόσληψης των δραματικών έργων έχουν ένα ιδιαίτερα σύνθετο χαρακτήρα, λόγω της ιδιαίτερης φύσης του θεάτρου, το οποίο ολοκληρώνεται μονάχα με τη σκηνική του παρουσίαση. Επίσης δεν πρέπει να λησμονούμε ότι οι σημερινές αναζητήσεις των θεωρητικών της λογοτεχνίας είναι πλέον προσανατολισμένες στο δέκτη (θεωρία της αναγνωστικής ανταπόκρισης, θεωρία της πρόσληψης).

Η *μαρξιστική προσέγγιση* ασχολείται, επίσης, διεξοδικά τόσο με τους δραματουργούς και το κοινωνικό πλαίσιο, μέσα στο οποίο δημιουργούν και του οποίου τις επιδράσεις δέχονται όσο και με τις ιδεολογικές προτεραιότητες που αναδεικνύονται μέσα από το έργο τους.

Τέλος, η *ψυχαναλυτική* προσέγγιση, η οποία βασίζεται στη διαπίστωση της επίδρασης των ψυχολογικών παραγόντων στην ανθρώπινη δραστηριότητα, προσφέρεται ιδιαίτερα για την ανάλυση στερεοτυπικών χαρακτήρων, ιδεών ή σταθερών περιγραφών, όπως για παράδειγμα στο παραμυθόδραμα, και συντελεί στη ανάδειξη στοιχείων που ίσως διαφορετικά να περνούσαν απαρατήρητα.

4.4.2. Σχολικά θεατρικά έργα για παιδιά

4.4.2.1 Παλιά και τωρινά σχολικά χρόνια

Το κείμενο αυτό γράφτηκε το 1976, στα πλαίσια του εορτασμού για τα πενήντάχρονα του Ελένιου Δημοτικού Σχολείου της Λευκωσίας, όπου υπηρετούσε η συγγραφέας, και περιλαμβάνεται στην ομώνυμη έκδοση²⁴¹. Ανεβάστηκε στις 26 Ιουνίου 1976 στο Δημοτικό Θέατρο της πόλης, με τη συμμετοχή των παιδιών του σχολείου. Είναι μια δύσκολη εποχή για την Κύπρο, με τις πληγές από την τουρκική εισβολή ακόμη ανοιχτές. Παρόλα αυτά η Φιλίσα Χατζηχάνα επιλέγει ένα θέμα που σχετίζεται με τη

²⁴⁰ Βλ. Θ. Γραμματάς, *ό.π.*, σσ. 434-439.

²⁴¹ *Ελένιον. Αναμνηστικό Λεύκωμα, 50 χρόνια ζωής, 1925-1975*, εκδ. Ελένιο Δημοτικό Σχολείο, Λευκωσία 1977.

σχολική ζωή και κατορθώνει, με έναν ευχάριστο και ανατρεπτικό τρόπο, να μοιράσει χαμόγελα κι ευχαρίστηση σε μικρούς ηθοποιούς και θεατές²⁴².

Υπόθεση

Το έργο είναι μονόπρακτο, αποτελείται από δύο σκηνές και ξεδιπλώνει, όπως φανερώνει και ο τίτλος του, έναν πίνακα της καθημερινής ζωής των παιδιών σε ένα παλιό και ένα σύγχρονο σχολείο. Η πρώτη σκηνή αναφέρεται στο παρελθόν. Τα θρανία είναι στημένα σε σειρές, ενώ η έδρα του δασκάλου κυριαρχεί στο χώρο, καθώς βρίσκεται πάνω σε βάθρο. Το κείμενο αποτελείται από διαλόγους που οικοδομούν και περιγράφουν την πραγματικότητα των δρώντων προσώπων εκείνης της εποχής. Στην αρχή ο δάσκαλος, εξετάζει τους μαθητές και, καθώς τους κάνει συνεχώς παρατηρήσεις, γίνεται ολοένα και πιο αυταρχικός. Οι μαθητές τού σκαρώνουν μια φάρσα κι εκείνος, ουρλιάζοντας, αρχίζει να χτυπά με βέργα όλα τα παιδιά. Το μαρτύριο των μαθητών τελειώνει με το κουδούνι του διαλείμματος και την αποχώρηση του δασκάλου. Μόλις φύγει, οι μαθητές στήνουν μια μικρή παράσταση όπου παρωδούν τις ιδέες και τη συμπεριφορά του.

Στη δεύτερη σκηνή η δράση μεταφέρεται σε ένα σύγχρονο σχολείο. Η διάταξη των θρανίων υποδηλώνει ότι τα παιδιά δουλεύουν ομαδικά και η συμπεριφορά τους μοιάζει πιο ανέμελη. Μέσα από τους διαλόγους παρατηρούμε ότι την πρωτοβουλία την έχουν αναλάβει οι ίδιοι οι μαθητές. Ασχολούνται με τις εργασίες τους χωρίς ιδιαίτερη βοήθεια, καθώς έχουν ορίσει από πριν τις αρμοδιότητες του καθενός. Όλα κυλούν μέσα σε μια ελεύθερη ατμόσφαιρα που αποδεικνύεται σαφώς δημιουργική, αν και καθώς τα παιδιά ενεργούν πιο αυτόνομα, η δασκάλα νοσταλγεί στο τέλος την εποχή εκείνη που η παρουσία της ήταν περισσότερο απαραίτητη.

Χαρακτήρες – Ιδεολογικές προσεγγίσεις

ΠΡΟΣΩΠΑ

Δάσκαλος

Μαθητές.....

Δασκάλα

Μαθητές

²⁴² Ο Α. Βλάμης επισημαίνει τη μεγάλη επιτυχία που γνώρισε το έργο όταν ανεβάστηκε στη σκηνή (Α. Βλάμης, *ό.π.*, σ. 15).

Στην πρώτη σκηνή ο χαρακτήρας του δασκάλου εμφορείται από τις αντιπαιδαγωγικές ιδέες που κυριαρχούσαν στην εκπαίδευση σε παλαιότερες εποχές. Απευθύνεται με υποτιμητικό και προσβλητικό τρόπο στα παιδιά: «*Όρθιος εσύ στο τέλος που κοιμάσαι από το πρωί*», «*Βλάκα* », «*Αναιδή και κοιμισμένη*»²⁴³. Οι αυταρχικές του αντιλήψεις εκδηλώνονται ξεκάθαρα παρακάτω: «*Θα φάτε της χρονιάς σας, για να μάθετε να φοβάστε τους δασκάλους*»²⁴⁴ και φαίνεται να αδιαφορεί ακόμα και για τις πιο απλές ανάγκες των μαθητών του. Πρόκειται για μια καρικατούρα, έναν χαρακτήρα που προκαλεί το γέλιο των σύγχρονων θεατών με τα λεγόμενά του και με τη συμπεριφορά του, με κύρια συστατικά στοιχεία την υπεραπλούστευση και την υπερβολή²⁴⁵.

Οι μαθητές του παρουσιάζονται φοβισμένοι, καθώς προσπαθούν να κρυφτούν από την εκδικητική μανία του δασκάλου τους. Κάθε τους ενέργεια είναι προϊόν εντολής του, χωρίς οι ίδιοι να αναλαμβάνουν κάποια πρωτοβουλία παρά μόνο να τον γελοιοποιήσουν, όταν εκείνος δεν τους βλέπει. Παρόλα αυτά εκδηλώνουν μεταξύ τους την αλληλεγγύη του καταπιεζόμενου, καθώς ο δράστης της φάρσας εναντίον του δασκάλου αυτοαποκαλύπτεται: «*Μη, μη τον κτυπάτε μη, γιατί δεν έχει ιδέα. Φταίχτης είμαι 'γω που βλέπεις κι η δική μου η δική μου η παρέα*»²⁴⁶.

Η δεύτερη σκηνή μάς μεταφέρει, όπως αναφέραμε, σε ένα σύγχρονο σχολείο. Η δασκάλα εμφανίζεται μειλίχια και καλοσυνάτη, καθώς απευθύνει το λόγο στους μαθητές της με έναν διαφορετικό τρόπο: «*Σήκω αγόρι μου καλό, έτσι πρέπει*»²⁴⁷. Αντιλαμβάνεται και χειρίζεται με επιτυχία το ρόλο της ως εμπυχωτρία και συνεργάτρια των παιδιών κατά τη διάρκεια της εκπαιδευτικής διαδικασίας: «*Στο τραπέζι πίσω έχει ό,τι χρειαστεί ο καθένας. Μπρος παιδιά μου στις ομάδες, όμορφα και προκομμένα*». Η αντίδρασή της, όταν τα παιδιά την καταβρέχουν, χωρίς να το θέλουν, είναι ψύχραιμη: «*Αχ παιδιά μου να χαρείτε, φρόνιμα να μη βραχείτε*»²⁴⁸.

Τα παιδιά στο δεύτερο σχολείο δείχνουν απελευθερωμένα από πειθαναγκασμούς και ξυλοδαρμούς. Συνεχίζουν να φιλονικούν ακόμα και μέσα στην τάξη, ενώ ορισμένες φορές, αμφισβητούν και ακόμη και την αυθεντία της δασκάλας τους, ειδικά όταν δεν υπάρχει μία ικανοποιητική εξήγηση από μέρους της:

ΔΑΣΚΑΛΑ: Το 'ξερα πως είσαστε καλά παιδιά. Έτοιμοι για προσευχή.

²⁴³ Ελένειον, ό.π., σ. 31.

²⁴⁴ Ελένειον, ό.π., σ. 32.

²⁴⁵ Βλ. Κ. Κωστίου, *Εισαγωγή στην Ποιητική της Ανατροπής. Σάτιρα, ειρωνεία, παρωδία, χιούμορ. Β' έκδοση αναθωρημένη*, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα 2005, σσ. 76-78.

²⁴⁶ Ελένειον, ό.π., σ. 32.

²⁴⁷ Ελένειον, ό.π., σ. 35.

²⁴⁸ Ελένειον, ό.π., σ. 37.

(Σηκώνονται, μερικά κάθονται ακόμη)

*ΔΑΣΚΑΛΑ: Παιδάκια, ο Θεούλης για να ακούσει και να κάνει ό,τι ζητούμε
πρέπει πρώτα όλοι μας όρθιοι να σταθούμε. [...]*

ΜΑΘΗΤΗΣ: (Διαμαρτύρεται ενώ σηκώνεται). Μα γιατί πρέπει και πρέπει.

Πάντα έτσι λέει αυτή²⁴⁹.

Καθώς, όμως, πλησιάζει η ώρα της εργασίας, οι μαθητές κάθονται σε ομάδες και εργάζονται μεθοδικά, αν και στο τέλος φαίνεται ότι η αυτενέργεια των παιδιών έχει ως αποτέλεσμα την απουσία κανόνων συμπεριφοράς μέσα στην τάξη:

ΕΝΑ ΠΑΙΔΙ: Μήπως κυρία μπορώ να πάω στη βρύση για νερό;

ΔΑΣΚΑΛΑ: Ναι μπορείς.

ΑΛΛΟΣ: Κι εγώ θα 'θελα.

ΑΛΛΟΣ: Κι εγώ.

Τρέχουν χωρίς να περιμένουν την έγκρισή της [...]²⁵⁰.

Παρόλο που πρόκειται για μια πρώτη, ερασιτεχνική προσπάθεια συγγραφής θεατρικού έργου, το κείμενο αναδεικνύει πολύπλευρες αρετές. Η γλώσσα του κειμένου είναι προσεγμένη και ο έμμετρος λόγος που χρησιμοποιείται ορισμένες φορές, προσθέτει ζωντάνια και ρυθμό:

*ΔΑΣΚΑΛΟΣ: Όλοι μέσα στα θρανία. Να διαβάσετε ώσπου να 'ρθω τρεις σελίδες
ιστορία²⁵¹.*

Τα στοιχεία που απαρτίζουν το περιεχόμενο του έργου είναι πολύ απλά, τα πρόσωπα και οι καταστάσεις καθημερινές, σχεδόν συνηθισμένες. Το δράμα, όμως, αντλεί την ουσία του όχι από τα γεγονότα και τις συγκρούσεις, αλλά από ένα ρεύμα υπόγειο, από ένα υπόστρωμα που ζωογονεί και διαποτίζει τα θεμέλιά του, αποκαλύπτοντας μιαν άλλη πραγματικότητα, που λανθάνει των γεγονότων, και αναδεικνύει ως πρωταρχική και ουσιώδη την εσωτερική διάσταση των πραγμάτων. Πρόκειται για το χιούμορ της συγγραφέως που ανατρέπει τις κυρίαρχες συμβάσεις και αναδεικνύει την αντίθεση μεταξύ των δύο σχολικών καταστάσεων με έναν ιδιαίτερα ευχάριστο τρόπο. Στο πρώτο μέρος, η δεσποτική μορφή του δασκάλου υπονομεύεται αρχικά με χιούμορ καταστάσεων με έντονο το φραστικό στοιχείο:

[...κάποιος βάζει βελόνες στην καρέκλα του δασκάλου...]

²⁴⁹ Ελένειον, ό.π., σ. 35.

²⁵⁰ Ελένειον, ό.π., σσ. 37-38.

²⁵¹ Ελένειον, ό.π., σ. 33.

ΔΑΣΚΑΛΟΣ: Α!α! α!

ΜΑΘΗΤΕΣ: Κύριε τι έχετε πάθει; [...]

ΔΑΣΚΑΛΟΣ: Πίσω πίσω να κοιτάξεις, κάτι μ' έχει ενοχλήσει, σα τρυπήματα τσιμπιές, κοίταζε σε παρακαλώ²⁵².

Η πλήρης υπονόμευσή του έρχεται, όμως, στη συνέχεια, μετά την αποχώρησή του από τη σκηνή. Τα παιδιά απελευθερώνονται από την παρουσία του και ξεκινούν μια παρωδία, ένα εγκιβωτισμένο θεατρικό δρώμενο μέσα στην πλοκή του έργου²⁵³. Σ' αυτό το δρώμενο, ένας μαθητής μεταμφιέζεται σε δάσκαλο, και όλοι μαζί σατιρίζουν τα ελαττώματά του, την μικρόψυχη συμπεριφορά του και αποκαλύπτουν τις αμετροεπείς συνήθειές του:

ΔΑΣΚΑΛΟΣ: Εχτές που ζύμωσε η καλομάνα σου

Δεν με θυμήθηκες,

Και το γλυκό σταρένιο το ψωμί

Μου το αρνήθηκες [...]

Και παρακάτω, τα παιδιά αποκαλύπτουν τη δωροδοκία του ακόμη και για λίγα αυγά, στους ρυθμούς ενός παλιού, χαριτωμένου τραγουδιού²⁵⁴:

ΔΑΣΚΑΛΟΣ: Μια δωδεκάδα είναι λίγη πολύ λίγη

Δυο δωδεκάδες είναι λίγες τι να πω

Τρεις δωδεκάδες είναι λίγες πολύ λίγες

Φέρε μου τέσσερις αν θες να δεις βαθμό²⁵⁵.

Το σύνολο του έργου συγκροτείται από μικρές και μεγάλες αντιθέσεις. Καταρχήν η ίδια η ύπαρξή του θεμελιώνεται πάνω στην αντίθεση των δύο σχολείων, όπως δηλώνει και ο τίτλος του. Στη συνέχεια, καθώς εστιάζουμε στις επιμέρους αντιθέσεις που διαπερνούν το κείμενο μπορούμε να εντοπίσουμε και τα επιμέρους ζεύγη. Στη δεσποτική μορφή του δασκάλου αντιπαραβάλλεται η στωική συμπεριφορά της σύγχρονης συναδέλφου του.

²⁵² *Ελένειον, ό.π., σ. 32.*

²⁵³ Στην παρωδία μια μορφή προβάλλεται μιμητικά, με διαθλασμένο τρόπο με σκοπό τη γελοιοποίησή της. Βλ. περισσότερο στο κεφ. 5. Για το εγκιβωτισμένο θεατρικό κείμενο ή *θέατρο εν θεάτρω*, βλ. 5.6.2. Το Γελαστό Μουστάκι.

²⁵⁴ «Ένα φιλάκι είναι λίγο πολύ λίγο» (1953), Τραγ.: Τζ. Μακούλης, Συνθ.: J.Francia, Στιχ.: Ίκαρος (Πηγή: <http://palia.kithara.gr/index.php?cmd=ti2&char=%B8%ED%E1>).

²⁵⁵ *Ελένειον, ό.π., σ. 34.* Γενικά, ο μεγάλος αριθμός των ρόλων που παρατηρούμε δίνει την δυνατότητα να συμμετέχουν πολλοί μαθητές και μαθήτριες, όπως, επίσης, δεν αποκλείει τη δυνατότητα να δημιουργηθούν νέοι ρόλοι.

Αξίζει, επίσης, να παρατηρήσουμε την αντίθεση που υπάρχει, στη μορφή και το περιεχόμενο της προσευχής, ανάμεσα στις δύο σκηνές. Στην πρώτη σκηνή ο μαθητής απαγγέλει την προσευχή χωρίς να καταλαβαίνει το περιεχόμενό της, κάνοντας λάθη που προκαλούν το γέλιο των μαθητών και των θεατών αλλά και την οργή του δασκάλου:

ΜΑΘΗΤΗΣ: Βασιλεύ ουράνιε παράλυτε το πνεύμα της αληθείας, ο πανταχού παρών και τα πάντα πληρών, ο θησαυρός των αγαθών και ζωής χωρικός ...

ΔΑΣΚΑΛΟΣ : Πάψε, πάψε πια να λες προσευχές όπως τις θες. Τα 'παμε τόσες φορές, και παράλυτε μας λες τον Πανάγαθο Θεό²⁵⁶;

Αντίθετα, στη δεύτερη σκηνή, καθώς η παιδική προσευχή είναι στη φυσική γλώσσα των μικρών μαθητών και το περιεχόμενό της ταιριάζει στις επιθυμίες και τις ανάγκες τους, μοιάζει πιο πολύ με παιδικό ποίημα, όπως αυτά που θα συναντήσουμε στη συνέχεια της συγγραφικής της δημιουργίας. Η συγγραφέας με αυτόν τον τρόπο δείχνει την κατεύθυνση προς την οποία πρέπει να κινηθεί η θρησκευτική αγωγή μέσα στο σχολείο, μακριά από στείρες αναπαραγωγές ακατανόητων φράσεων²⁵⁷:

*Κάθε πρωί και κάθε βράδυ
Θεέ μου σε παρακαλώ
να μου φωτίζεις την ψυχή μου
πάντα να κάνει το καλό.
Σ' ευχαριστώ για τα λουλούδια
σ' ευχαριστώ για τα πουλιά
για την καλή μου μητερούλα
τον πατερούλη την γιαγιά²⁵⁸.*

Γενικά, οι ιδέες και οι απόψεις της συγγραφέως διαπερνούν το κείμενο, χωρίς διδακτισμούς και παραινέσεις, οι οποίες θα δημιουργούσαν αρνητικές εντυπώσεις στα μάτια των μικρών θεατών. Είναι, όμως, ξεκάθαρη η προτίμησή της στους στόχους και στις ιδέες της αντιαυταρχικής εκπαίδευσης, που επικεντρώνεται στις ανάγκες των

²⁵⁶ Ελένειον, ό.π., σ. 31.

²⁵⁷ Η πρόταση της Φιλίσας Χατζηχάννα, πρωτοποριακή για την εποχή της, θα μπορούσε να λειτουργήσει ως ένας οδηγός θρησκευτικής διαπολιτισμικής κατεύθυνσης στο σύγχρονο σχολείο. Δεν είναι τυχαίες οι ομοιότητες ανάμεσα στο κείμενο και στην πρόσφατη προσπάθεια (2007) ενός πολυπολιτισμικού σχολείου της Αθήνας, στο οποίο η πρωινή προσευχή αντικαταστάθηκε με ένα ποίημα του Γιάννη Ρίτσου:

Βλ. και <http://www.edra.gr/modules1.php?name=News&file=article&sid=31703>

²⁵⁸ Ελένειον, ό.π., σ. 35.

παιδιών και δίνει τη σκυτάλη στις δικές τους πρωτοβουλίες και ενέργειες. Με έναν ευρηματικό, έμμετρο διάλογο της δασκάλας με τους μαθητές, ξεδιπλώνονται οι απόψεις της για το ιδανικό σχολείο του διαλόγου και της συνεργασίας:

*ΔΑΣΚΑΛΑ: «Πέστε μου τι να κάνω
με τούτα τα παιδιά
αλλά δουλειά καμιά
Φωνές παιχνίδια γέλιο
στέκω, κοιτώ κι εγώ
χωρίς δουλειά.*

*ΜΑΘΗΤΕΣ: «Έλα κυρά δασκάλα
Δεν ξέρεις όσα λες,
Εμείς αυτενεργούμε
και συ πες ότι θες
Μετρούμε συζητούμε
ζυγίζουμε καλά
της εποχής μη θέλεις
ν' αλλάζεις τα μυαλά²⁵⁹*

Η αμηχανία της δασκάλας μπροστά στη συμπεριφορά των παιδιών, που φαίνεται στο παραπάνω απόσπασμα και αποκαλύπτεται ολοκληρωτικά στο κλείσιμο του θεατρικού, δεν είναι τίποτα άλλο από τη δυσκολία του εκπαιδευτικού να προσαρμοστεί στα νέα παιδαγωγικά δεδομένα και να τα εφαρμόσει στη σχολική πράξη. Κι, όμως, η δασκάλα αυτή δεν αφορίζει τις νέες συνθήκες που επικρατούν στο σχολείο. Τις αποδέχεται με μια στωικότητα που κρύβει τη βεβαιότητα ότι πρόκειται για μια αναπότρεπτη και αναπόδραστη κατάσταση:

ΔΑΣΚΑΛΑ: Διάλειμμα παιδιά εμπρός.[...]

Α, το ξέχασα πως μόνο εγώ στην τάξη το κουδούνι περιμένω.

Κι ύστερα μου λέτε...Αυτενέργεια, ελευθερία. Αχ σχολειό κατακαημένο²⁶⁰.

Εκ πρώτης όψεως αυτή η μανιχαϊστική, σατιρική απόδοση χαρακτηριστικών στα δύο σχολεία μοιάζει να αφορά αποκλειστικά το παρελθόν, θα πρέπει όμως να θυμόμαστε πως πάντοτε η σάτιρα υπονοεί και υποκρύπτει. Η αντίθεση ανάμεσα στο σχολείο του

²⁵⁹ Ελένειον, ό.π., σσ. 36-37.

²⁶⁰ Ελένειον, ό.π., σ. 38.

παρόντος και του παρελθόντος αποτελεί πιθανόν και την προβολή στον χρονικό άξονα *παρελθόν vs παρόν* μίας ιδεολογικής σύγκρουσης που αφορά και το παρόν της συγγραφέως του έργου. Ο αυταρχικός δάσκαλος δεν αποτελεί μονάχα μία αρνητική φιγούρα του παρελθόντος αλλά αντιπροσωπεύει και μία υπαρκτή διδακτική συμπεριφορά του παρόντος. Η Χατζηχάνα μιλώντας έμμεσα για «*παλιά χρόνια*» ουσιαστικά αναφέρεται στα «*τωρινά*» διότι έχει σαν στόχο να ασκήσει κριτική σε αντιπαιδαγωγικές συμπεριφορές που έρχονται από το παρελθόν αλλά εξακολουθούν να επιβιώνουν και, πιθανότατα, κυριαρχούν.

Κλείνοντας τη μελέτη του συγκεκριμένου θεατρικού, θα μπορούσαμε να επισημάνουμε τα εξής: Το θεατρικό *Παλιά και τωρινά χρόνια* είναι η πρώτη συγγραφική απόπειρα της Φιλίσσας Χατζηχάνα. Παρά τις αδυναμίες που υπάρχουν ορισμένες φορές στην έμμετρη απόδοση των διαλόγων (χασμωδίες), καθώς πρόκειται για ένα πρώιμο έργο, συναντούμε όλα εκείνα τα ιδιαίτερα στοιχεία που χαρακτηρίζουν συνολικά το έργο της και αναδεικνύουν το ιδιαίτερο ταλέντο και τις ικανότητές της: τη ζωντανή και καθαρή γλώσσα, το πηγαίο και ανατρεπτικό χιούμορ, τη θεατρικότητα και πολυσημία του κειμένου. Με την διαβρωτική και ανατρεπτική του χρήση, η Χατζηχάνα προβληματίζει και διαπαιδαγωγεί προς μία κατεύθυνση κριτικής αμφισβήτησης της σχολικής πραγματικότητας κι έμμεσης προώθησης ενός παιδαγωγικού μοντέλου, όπου η περιέργεια, ο ενθουσιασμός και η αυτενέργεια αποτελούν τις κινητήριες δυνάμεις της μάθησης.

4.4.2.2. Η αναζήτηση

Η Αναζήτηση ανήκει σε έναν κύκλο θεατρικών κειμένων που αντλούν τη θεματική τους από τη χριστιανική θρησκευτική παράδοση. Πρόκειται ουσιαστικά για ένα μουσικό θεατρικό έργο, καθώς ο έμμετρος λόγος του εναλλάσσεται κατάλληλα με το τραγούδι. Το έργο αποτελείται από δύο πράξεις με αρκετές εικόνες. Η δομή, ή δράση και τα πρόσωπα του δραματικού κειμένου παρουσιάζουν ομοιότητες με το χρονικό της Γέννησης, ενώ γίνεται παρέμβαση στους χαρακτήρες και στην πλοκή. Οι σκηνικές οδηγίες είναι σαφείς και εκτεταμένες, στηρίζοντας αποτελεσματικά την αναπαράσταση του περιβάλλοντος όπου διαδραματίζονται τα δρώμενα. Με ανάλογη προσοχή δίνονται οδηγίες και για τα υπόλοιπα παραγωγιστικά σημεία που συγκροτούν το ανέβασμα μίας παράστασης στη σκηνή (χειρονομίες, κινήσεις του

σώματος, εκφράσεις κ.ά.)²⁶¹. Το κείμενο περιέχεται στον τόμο *Επτά θεατρικά έργα για τα δημοτικά και τα Γυμνάσια*, όπου περιλαμβάνονται, επίσης, στο τέλος του βιβλίου, οι παρτιτούρες με τους στίχους των τραγουδιών. Σύμφωνα με την έρευνά μας, ανεβάστηκε αρκετές φορές από μαθητικούς θιάσους, γνωρίζοντας σημαντική επιτυχία²⁶².

Υπόθεση

Στην πρώτη πράξη, το σκηνικό πλαίσιο μας μεταφέρει στη Ναζαρέτ της Παλαιστίνης, την εποχή του Χριστού. Ένας κήρυκας ανακοινώνει την διαταγή της Ρώμης για την απογραφή όλων των κατοίκων της Αυτοκρατορίας. Πλούσιοι και φτωχοί ετοιμάζονται να μετακινηθούν στον τόπο καταγωγής τους. Κατόπιν η δράση μεταφέρεται στη Βηθλεέμ. Ένα ζευγάρι ξενοδόχων προσπαθεί επίμονα να προσελκύσει πλούσια πελατεία στο ξενοδοχείο του, περιφρονώντας την ετοιμόγεννη Παναγία με τον Ιωσήφ. Ο άγγελος φέρνει το χαρμόσυνο μήνυμα της γέννησης του θεανθρώπου στους βοσκούς. Στη δεύτερη πράξη, οι βοσκοί σπεύδουν να προσκυνήσουν το μικρό Χριστό στη φάτνη, όπου συναντούν και τους τρεις μάγους. Στο τέλος μια ομάδα παιδιών παίρνει κι αυτή θέση στη σκηνή της Γέννησης τραγουδώντας μια προσευχή για ειρήνη και αγάπη σε όλη τη γη.

Ήρωες – Χαρακτήρες – Προσεγγίσεις

ΠΡΟΣΩΠΑ

Κήρυκας	Ιωσήφ
Α΄ Χωρικός	Παναγία
Η γυναίκα του	Παιδί
Β΄ Χωρικός	Ξενοδόχα
Η γυναίκα του	Βοσκοί
Πλούσιος	Άγγελοι
Η γυναίκα του	Αστέρια
Η υπηρέτριά του	Μάγοι
Φτωχοί ταξιδιώτες	Α΄ Άντρας

²⁶¹ Γενικά, στο συγκεκριμένο τόμο, σε κάθε θεατρικό αναφέρονται τα πρόσωπα του έργου, σκηνικές οδηγίες και υποκριτικές προτάσεις, ώστε να καθοδηγούν βήμα προς βήμα την θεατρική παράσταση.

²⁶² Ενδεικτικά αναφέρουμε την παράσταση στην Σχολή Τυφλών «Άγιος Βαρνάβας» Λευκωσίας το Δεκέμβριο του 2001. Βλ. εφημ. *Πολίτης*, 18-12-2001, σ. 40. Η *Αναζήτηση* ανέβηκε από τη σχολή και στις 18-12-1992.

Πλούσιοι ταξιδιώτες	Α΄ Γυναίκα
Α΄ αφηγητής	Β΄ Άντρας
Β΄ αφηγητής	Β΄ Γυναίκα
Χορωδία	Κυπριόπουλο
Ξενοδόχος	Κυπριόπουλα

Στην πρώτη πράξη το σημείο εκκίνησης της σκηνικής δράσης είναι η ανακοίνωση του κήρυκα για την απογραφή. Κάθε πρόσωπο μεταβάλλει την έως τότε συμπεριφορά του και ξεκινά να ενεργεί με αφετηρία αυτή την εντολή. Η συγγραφέας εμπλουτίζει το μύθο με τη δημιουργία απλών, ταπεινών ηρώων, οι οποίοι με μικρούς έμμετρους διαλόγους, προωθούν την εξέλιξή του:

*Α΄ ΧΩΡΙΚΟΣ: Στον τόπο που γεννήθηκα
πρέπει κι εγώ να πάω.
Διαταγή βασιλική
δεν κάνει ν' αψηφάω.*

*Β΄ ΧΩΡΙΚΟΣ: Περίμενε, περίμενε,
να 'ρθω κι εγώ μαζί σου,
αφού κι εγώ κατάγομαι
από την περιοχή σου²⁶³.*

Ανάλογη θέση μέσα στην πλοκή του έργου κατέχουν και οι αφηγητές. Με εύστοχο τρόπο επισημαίνουν στους θεατές στοιχεία της σκηνικής δράσης, περιγράφουν το σκηνικό πλαίσιο και τους προετοιμάζουν για την εξέλιξη που θα ακολουθήσει:

*Αυτοί που ταξιδέψανε
φτάσανε κουρασμένοι.
Δωμάτιο γυρέψανε.
Μα ας δούμε τι συνέβη²⁶⁴.*

Η πολυπρόσωπη παρουσία τους ασφαλώς δεν είναι τυχαία. Πρόκειται πιθανόν για μια συνειδητή επιλογή της Φιλίσας Χατζηχάννα, ώστε να μπορούν να συμμετέχουν ενεργά στην παράσταση όσο το δυνατόν περισσότερα παιδιά, προσθέτοντας ένα ακόμα πλεονέκτημα στις γενικότερες αρετές του έργου.

²⁶³ Φ. Χατζηχάννα, *Επτά Θεατρικά έργα για τα Δημοτικά και τα Γυμνάσια*, Λευκωσία 2004, σ. 18.

²⁶⁴ Φ. Χατζηχάννα, *ό.π.*, σ. 20.

Η επινόηση και άλλων κεντρικών για τη σκηνική δράση ηρώων επεκτείνεται σε όλη την πρώτη πράξη. Έτσι, παράλληλα με την τον Ιωσήφ και τη Μαρία, μια δεύτερη οικογένεια, πλουσίων αυτή τη φορά, αναζητεί κι αυτή ένα ασφαλές κατάλυμα που θα στεγάσει την επικείμενη γέννηση του δικού τους παιδιού. Αυτό το θεατρικό εύρημα της παρουσίας μέσα στην πλοκή του έργου δύο παράλληλων γεννήσεων εξυπηρετεί δύο στόχους: πρώτον, δίνει την ευκαιρία στη συγγραφέα να καυτηριάσει τη στάση των ανθρώπων απέναντι στον πλούτο, ενώ παράλληλα αναδεικνύει την καλοσύνη και την αθωότητα των απλών ανθρώπων. Η ξενοδόχος παρουσιάζεται φιλοχρήματη και σκληρόκαρδη. Αδιαφορεί για την ετοιμόγεννη Μαρία και προσεγγίζει το πλούσιο ζευγάρι για να εξασφαλίσει τη διαμονή τους. Μόνο ένα παιδί συμπονά το φτωχό Ιωσήφ και του προτείνει να περάσουν τη νύχτα στο ξενοδοχείο:

Ω, καλέ μου κύριε είσαι τυχερός !

Έχει ένα δωμάτιο, με κουρτίνες ροζ,

Μαξιλάρια, πούπουλο, και κανούριο στρώμα [...]

Και μια κούνια για παιδί έχουμε ακόμα²⁶⁵.

Η ανιδιοτέλεια και η αθωότητα του μικρού παιδιού συντρίβονται από την ξενοδόχο, που αποπαίρνει το παιδί και το τιμωρεί για την πρωτοβουλία του να προσκαλέσει τον Ιωσήφ με τη γυναίκα του:

Το δωμάτιο αυτό είναι κρατημένο

Γι' άρχοντα και πλούσιο και καλοντυμένο. [...]

Άκου εδώ παλιόπαιδο! Μην ξανατολμήσεις

Κουρελήδες και φτωχούς να φιλοξενήσεις²⁶⁶.

Ανάλογη συμπεριφορά παρατηρούμε και στους πλούσιους ταξιδιώτες. Η πλούσια και ετοιμόγεννη γυναίκα «*με φαντασμένο ύφος*» απαιτεί ένα δωμάτιο ανάλογο της κοινωνικής της θέσης, ενώ η ξενοδόχος σπεύδει να την εξυπηρετήσει. Αυτή είναι η μοίρα του κόσμου μας, να προκρίνει το πλούτο και να κατατρέχει τους φτωχούς, συνεχίζουν οι αφηγητές. Φαίνεται, λοιπόν, ότι η συνύπαρξη και εμπλοκή αυτών των αντιθετικών ζευγών σε αφηγηματικό αλλά και σε συμβολικό επίπεδο (πλούσιοι vs ταξιδιώτες, καλός εναντίον κακού) δημιουργούν ένα αποτελεσματικό φόντο πάνω στο οποίο θα κυλήσει ο μύθος σε αυτό το σημείο της υπόθεσης.

²⁶⁵ Φ. Χατζηγάνα, *ό.π.*, σ. 22.

²⁶⁶ Φ. Χατζηγάνα, *ό.π.*, σ. 23.

Στην επόμενη εικόνα «*βοσκοί φτωχοί και ταπεινοί*» δέχονται την επίσκεψη ενός αγγέλου. Όπως και το αγόρι, αντιπροσωπεύουν την αθωότητα και την καλοσύνη. Είναι αυτοί, οι φτωχοί και ταπεινοί της Γης, μαζί με τα παιδιά, που έχουν χώρο στην καρδιά τους, για να δεχτούν το χαρμόσυνο μήνυμα της Γέννησης:

ΑΓΓΕΛΟΣ: Μη φοβηθείτε! Ακούστε με

Και δώστε προσοχή!

Σας φέρνω μήνυμα χαράς

για ουρανό και γη!

Στην πόλη τούτη του Δαβίδ

γεννήθηκε παιδί

ΧΟΡΩΔΙΑ: Ο Βασιλιάς των ουρανών

και Κύριος στη γη.

ΑΓΓΕΛΟΣ: Θείο παιδί γεννήθηκε

σε φάτνη ταπεινή

ΧΟΡΩΔΙΑ: Τρέξτε να προσκυνήσετε

χωρίς χρονοτριβή²⁶⁷.

Όπως παρατηρούμε, οι αφηγητές, οι άγγελοι και η χορωδία εμπλέκονται δημιουργικά μέσα στη σκηνική δράση, συνομιλούν με τους ήρωες και τους θεατές, προσφέροντας ένα άρτιο, αισθητικά, αποτέλεσμα που επιβεβαιώνει τη θεατρικότητα του έργου. Το κείμενο χαρακτηρίζεται από γοργούς διαλόγους σε έμμετρο και πλούσιο λόγο, γεμάτο από παραστατικότητα και ένταση σε ρυθμό και μελωδία.

Η δεύτερη πράξη ξεκινά με την εικόνα της Μαρίας με το Χριστό αγκαλιά. Είναι η Παναγία η Βρεφοκρατούσα, η αιώνια Μάνα που εκφράζει το θεμέλιο της ζωής, τη δημιουργία, την ανανέωση και την ελπίδα. Το νανούρισμά της είναι ταυτόχρονα και μια μητρική παράκληση προς το Θείο Βρέφος εξ ονόματος όλων των ανθρώπων:

Νάνι, νάνι μωρό μου να κάνεις.

Τη μανούλα ποτέ μην πικράνεις,

Και στον κόσμο αγάπη να φέρεις,

Που του λείπει πολύ και το ζέρεις²⁶⁸.

Με την επανάληψη της προτροπής στην αρχή κάθε στροφής, όπως επίσης και με την ομοιοκαταληξία, το νανούρισμα αποκτά μουσικότητα και ρυθμό, που οδηγούν στο

²⁶⁷ Φ. Χατζηγάννα, *ό.π.*, σσ. 26-27.

²⁶⁸ Φ. Χατζηγάννα, *ό.π.*, σ. 33.

επιθυμητό αποτέλεσμα του ύπνου. Η έκφραση συναισθημάτων και ενδόμυχων επιθυμιών της μητέρας δίνει στο νανούρισμα λυρικό περιεχόμενο.

Δίπλα της στέκει ο Ιωσήφ, μία ανθρώπινη, οικεία πατρική φιγούρα, που με τα λόγια του δείχνει πρόθυμος να φροντίσει για κάθε ανάγκη της Μαρίας και του Βρέφους:

*Ω Μαρία μη λυπάσαι
και καθόλου μη φοβάσαι.
Όλα εγώ θα τα φροντίσω.
Όλα θα τα κανονίσω*²⁶⁹.

Καθώς ολοκληρώνεται το έργο, οι αφηγητές αναλαμβάνουν ακόμη μία φορά, να περιγράψουν τη σκηνική δράση, που περατώνεται με το προσκύνημα των βοσκών και των Μάγων. Όλοι συγκεντρώνονται για την τελική σκηνή της Γέννησης, ενώ η χορωδία τραγουδά μία προσευχή για τα παιδιά όλου του κόσμου. Σε αυτό το σημείο του έργου, η Φιλίσσα Χατζηχάννα πρωτοτυπεί, καθώς δημιουργεί τρεις εναλλακτικές μορφές αυτής της προσευχής, ανάλογα με το κοινό στο οποίο απευθύνεται. Στη πρώτη εκδοχή, για τα παιδιά όλου του κόσμου, η συγγραφέας στέλνει ένα πανανθρώπινο μήνυμα στοργής, φροντίδας και αγάπης για όλα τα παιδιά της Γης:

*Κάνε του κόσμου τα παιδιά
να μην ζαναπονέσουν
να έχουν στέγη για να μπουν
και ρούχα να φορέσουν
επάνω στο τραπέζι τους
να 'χουν φαΐ και γάλα
θέλουν και δώρα σίγουρα
κι ας μην είναι μεγάλα*²⁷⁰.

Δημιουργώντας, όμως, δύο ακόμη εκδοχές, απευθύνεται και στα παιδιά της ιδιαίτερης πατρίδας της, της Κύπρου. Στην πρώτη περίπτωση, η προσευχή είναι μια παράκληση για την γρήγορη επάνοδο των προσφύγων στα σκλαβωμένα χωριά:

*Τόσο καιρό στην προσφυγιά
Μαραίνεται η καρδιά μας
Κάνε να πάμε γρήγορα
στα σπίτια, στα χωριά μας*²⁷¹.

²⁶⁹ Φ. Χατζηχάννα, *ό.π.*, σ. 34.

²⁷⁰ Φ. Χατζηχάννα, *ό.π.*, σ. 36.

Η συγγραφέας, ωστόσο, προχωρά παραπέρα, και επιχειρεί ένα άλμα στο μέλλον, μαζί με μία πρόβλεψη. Η αισιοδοξία της για την τελική απελευθέρωση του νησιού, που εμφανίζεται σε όλο το έργο της, την ωθεί να γράψει και ένα τρίτο τέλος, τελείως διαφορετικό. Πρόκειται για την ευχαριστία των παιδιών της Κύπρου προς το Θεό για τη λύση που δόθηκε και την επιστροφή στα πάτρια εδάφη:

*Σ' ευχαριστώ Πατέρα μου για το μεγάλο δώρο,
σ' ευχαριστώ που έδωξες την πίκρα και τον πόνο
που έφερες τη λευτεριά στο όμορφο νησί μου
που έφερες την άνοιξη ζανά μες στη ζωή μου²⁷².*

Μελετώντας τις σκηνικές και σκηνοθετικές οδηγίες της δεύτερης πράξης γίνεται φανερό ότι η συγγραφέας προκρίνει τη σταδιακή μετεξέλιξη του έργου από θεατρικό δρώμενο σε μια εικαστική αναπαράσταση του κοσμοϊστορικού γεγονότος, επικοινωνώντας κατ' αυτόν τον τρόπο και με τα πρότυπα της εικονογραφικής διάταξης των παραστάσεων της Γεννήσεως που έχουν οικοδομηθεί από πολλούς καλλιτέχνες στη μακραίωνη πορεία της ζωγραφικής τέχνης. Θα μπορούσαμε λοιπόν να χαρακτηρίσουμε την δεύτερη πράξη ως την εικαστική κατάληξη όλης της προηγούμενης δράσης που προηγήθηκε: η περιπλάνηση των δρώντων προσώπων περατώνεται με την τοποθέτηση του κάθε πρωταγωνιστή σε ένα κάδρο που η συγγραφέας δημιουργεί.

Η αναζήτηση, επίσης, ως τίτλος του έργου, επιβεβαιώνει την κυριολεκτική, αλλά και συμβολική παρουσία της με ποικίλους τρόπους μέσω της σκηνικής δράσης. Αρχικά νοηματοδοτείται από την προσπάθεια όλων των ηρώων να βρουν ένα ασφαλές κατάλυμα. Κατόπιν, καθώς παρακολουθούμε την αναζήτηση του νεογέννητου Μεσσία από τους Μάγους και τους βοσκούς, η αναζήτηση αποκτά ένα νέο περιεχόμενο. Πλησιάζοντας, όμως, στην κορύφωση του έργου, αποκαλύπτεται και μια τρίτη, εσώτερη αναζήτηση που οδηγεί στη συμβολική ανάγνωση του τίτλου του έργου και καλύπτει τις άλλες δύο: είναι η αναζήτηση της αλήθειας, της πραγματικής αλήθειας που φέρνει στο προσκήνιο ο ίδιος ο Θεός με την ενανθρώπισή του. Έτσι εξηγείται και η συχνή επανάληψη του παρακάτω τετράστιχου από τους αφηγητές,

²⁷¹ Φ. Χατζηγάννα, *ό.π.*, σ. 37.

²⁷² Φ. Χατζηγάννα, *ό.π.*, σ. 38. Αυτή η προσευχή μοιάζει να αποτελεί την ευτυχή συνέχεια και κατάληξη του μελλοντολογικού, προφητικού μοτίβου της Χατζηγάννα για την απελευθέρωση του νησιού, όπως το συναντούμε στο *Χαρές και Λύπες*, στο *Ντιντόν*, ο *Παβελάκης μου κι εγώ* και *Στην Ποντικούπολη*.

καθώς υπενθυμίζει στους ήρωες αλλά και στους θεατές το πολύσημο περιεχόμενό του:

Τι ψάχνετε; Τι ψάχνετε

και τι αναζητείτε;

Αλήθεια αν θέλετε και φως

Στη φάτνη θα το βρείτε²⁷³.

Η υιοθέτηση της τεχνικής της περιοδικής εμφάνισης ορισμένων τετράστιχων έχει βέβαια και μια αισθητική διάσταση καθώς δίνει ρυθμό στο κείμενο. Συχνά, όμως, μέσα σε αυτά τα τετράστιχα, εμπεριέχονται και ορισμένες από τις βασικές ιδέες που διαπερνούν το έργο. Η επανάληψή τους βοηθά στο να μην τις προσπεράσουν εύκολα οι θεατές:

Λεφτά σαν έχεις φίλε μου

πρέπει καλά να ξέρεις

ό,τι ζητήσεις έχει το

χωρίς να υποφέρεις.

Αλίμονο εις τους φτωχούς

και εις τους φουκαράδες

που πάντα έρχονται μετά

από τους αφεντάδες²⁷⁴.

Συνολικά, η αναζήτηση είναι έργο με αισθητικές αρετές που πηγάζουν από την ρωμαλέα δομή, το γοργό διάλογο, τη μουσικότητα και το ρυθμό του, ενώ δε λείπουν και αρκετές ενδιαφέρουσες τεχνικές. Η θρησκευτικότητα του έργου είναι προφανής και αυτονόητη, δεν καταλήγει, όμως, σε υπερβολές και διδακτισμούς, καθώς προωθεί ευγενείς και πανανθρώπινες ιδέες με σεβασμό και γνώση για το παιδί.

4.4.2.3. Το ταξίδι

Το ταξίδι είναι ένα μουσικό θρησκευτικό δράμα, που αντλεί και αυτό τη θεματική του από τη θρησκευτική παράδοση της Γέννησης του Χριστού. Πρόκειται ουσιαστικά για μια παραλλαγή της αναζήτησης, καθώς περιγράφει τα ίδια γεγονότα, ενώ η δομή και τα δράντα πρόσωπα σχεδόν ταυτίζονται με το προηγούμενο θεατρικό. Το κείμενο, όμως, είναι πιο περιορισμένο, καθώς και η δράση είναι συμπυκνωμένη. Το έργο

²⁷³ Φ. Χατζηγάννα, *ό.π.*, σ. 24, σ. 28, σ. 29, σ. 31.

²⁷⁴ Φ. Χατζηγάννα, *ό.π.*, σ. 21, σ. 24.

αποτελείται από τρεις πράξεις με αρκετές εικόνες. Οι σκηνικές οδηγίες είναι και εδώ ιδιαίτερα αναλυτικές και κατατοπιστικές. Το κείμενο εκτείνεται σε 17 σελίδες και βρίσκεται στον τόμο που περιλαμβάνει όλα τα σχολικά θεατρικά της κείμενα.

Υπόθεση

Στην πρώτη πράξη το σκηνικό μας μεταφέρει στη Ναζαρέτ. Ο Ιωσήφ και η Μαρία ετοιμάζονται να ταξιδέψουν για τη Βηθλεέμ. Οι γείτονες τους ξεπροβοδίζουν και τους εύχονται καλό ταξίδι. Στη δεύτερη πράξη παρακολουθούμε την προσπάθειά τους να βρουν μία στέγη για να μείνουν. Ένας ξενοδόχος, με σκληρά λόγια, τους αρνείται οποιαδήποτε βοήθεια. Τελικά, αφού προσευχηθούν στο Θεό, βρίσκουν μία σπηλιά για να τους φιλοξενήσει. Η τρίτη πράξη είναι η εικόνα της Γέννησης. Η Παναγία νανουρίζει το μικρό Χριστό. Λίγο μετά καταφθάνουν για να προσκυνήσουν οι Μάγοι και οι βοσκοί. Το έργο τελειώνει με την έλευση στην σκηνή των προσφυγόπουλων της Κύπρου, που προσκυνούν και αυτά απευθύνοντας μία παράκληση, για γρήγορη επιστροφή στις πατρογονικές τους εστίες.

ΠΡΟΣΩΠΑ

A' Άγγελος	ή Χορωδία
B' Άγγελος	ή Χορωδία
Ιωσήφ	Παναγία
A' Άντρας	A' Γυναίκα
B' Άντρας	B' Γυναίκα
Γ' Άντρας	Γ' Γυναίκα
Ξενοδόχος	Περίεργοι
Η υπηρέτριά του	Αστέρια
Άγγελοι	Αστέρια
Βοσκοί	Μάγοι
Κυπριόπουλο	Κυπριόπουλα

Ήρωες – Χαρακτήρες – Προσεγγίσεις

Το ταξίδι αποτελεί μία ακόμη προσπάθεια της συγγραφέως να παρουσιάσει τη Γέννηση του Χριστού. Σε σχέση, όμως, με την *αναζήτηση*, στο συγκεκριμένο

θεατρικό εντοπίζουμε ορισμένες ενδιαφέρουσες ομοιότητες, αλλά και αξιοσημείωτες διαφοροποιήσεις²⁷⁵. Καταρχήν, εδώ, στο ταξίδι υπάρχουν δύο κύριοι χαρακτήρες γύρω από τους οποίους ξετυλίγεται το νήμα της πλοκής του έργου: ο Ιωσήφ και η Μαρία. Η παρουσία τους πάνω στη σκηνή είναι σταθερή, καθώς παρίστανται και στις τρεις πράξεις του έργου. Δεν πρόκειται για βουβά πρόσωπα: τους βλέπουμε να αναλαμβάνουν δράση, να συζητούν μεταξύ τους και να αποκαλύπτουν επί σκηνής τις ανάγκες, αλλά και τις επιθυμίες τους. Όλοι οι υπόλοιποι ήρωες οφείλουν τη σκηνική τους ύπαρξη σε αυτά τα δύο πρόσωπα, καθώς διαλέγονται μαζί τους ή περιγράφουν τις πράξεις τους.

Στην πρώτη πράξη, η αναχώρηση των δύο πρωταγωνιστών κινεί την υπόθεση. Οι αφηγητές απευθύνονται με απαγγελία στο κοινό, παρουσιάζοντας την ιστορία και κατόπιν, αλλάζοντας πρόσωπο, απευθύνονται τραγουδιστά στον Ιωσήφ και τη Μαρία, προτρέποντάς τους να σπεύσουν να φύγουν προτού νυχτώσει. Όπως είπαμε, ο Ιωσήφ και η Μαρία προωθούν με τη δράση και τα λόγια τους την εξέλιξη της ιστορίας. Τους παρακολουθούμε να συζητούν για την επίσπευση της αναχώρησης και κατόπιν να αποχαιρετούν τους γείτονες. Αυτοί οι μικροί ρόλοι των γειτόνων εμπλουτίζουν τη σκηνική δράση, καθώς άλλοτε με καλοσύνη φροντίζουν την Μαρία και εύχονται να είναι καλό το ταξίδι και άλλοτε ενημερώνουν το κοινό για το σκοπό του ταξιδιού τους (σκηνική οικονομία):

ΓΕΙΤΟΝΕΣ: Δεν μπορούν άλλο να μείνουνε,

Γιατί πρέπει να φύγουν. Είναι διαταγή,

Στη Βηθλεέμ Να πάνε για την απογραφή. [...]

Α' ΑΝΤΡΑΣ: Στο καλό! Να πάτε στο καλό

κι ο Θεός, ας είναι οδηγός²⁷⁶.

Η δεύτερη πράξη κυριαρχείται από μία αντίθεση που αποτελεί και την κύρια δοκιμασία των πρωταγωνιστών του δράματος. Πρόκειται για την άρνηση του ξενοδόχου να προσφέρει κατάλυμα στον Ιωσήφ και τη Μαρία. Αυτό το δίπολο

²⁷⁵ Ούτως ή άλλως, κάθε διασκευή ή παραλλαγή ενός μύθου είναι αναπόφευκτα μία νέα δημιουργία, η οποία, δίνει με ποικίλους τρόπους νέες διαστάσεις στον αρχικό μύθο, επιβεβαιώνοντας τις διακειμενικές σχέσεις συνύπαρξης και επικοινωνίας των κειμένων, ανεξάρτητα από την πρόθεση ή όχι του συγγραφέα Βλ. και J. Kristeva, *Recherches pour une sémanalyse (extraits)*, Seuil, Paris 1978, σ. 85: “*Tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. À la place de la notion d'intersubjectivité s'installe celle d'intertextualité*”.

²⁷⁶ Φ. Χατζηγιάννα, *ό.π.*, σ. 104.

δυναδικής συνάρτησης²⁷⁷ (Παράκληση [Ιωσήφ] εναντίον Ανταπόκρισης [ξενοδόχου]) είναι στρατηγικής σημασίας, γιατί εξυπηρετεί πολλαπλές λειτουργίες: οριοθετεί την αρχή της ενεργοποίησης των σκηνικών προσώπων της πράξης, δίνει τη δυνατότητα να σκιαγραφηθούν οι βασικοί χαρακτήρες και, τέλος, σημαδεύει το πέρασμα της περιπέτειας των ηρώων από τη δοκιμασία στη λύση.

Σε αυτήν την πράξη ο Ιωσήφ και η Μαρία εμφανίζονται τα χαρακτηριστικά που προαναφέραμε. Δεν πρόκειται, δηλαδή, για δύο βιβλικές μορφές που παρακολουθούν τα γεγονότα και περιμένουν στωικά τα αποτελέσματά τους. Αναλαμβάνουν πρωτοβουλίες, τρέχουν δεξιά και αριστερά μήπως και καταφέρουν να βρουν κάπου να μείνουν. Παρόλη την ταπεινοφροσύνη και την καλοσύνη που διακρίνει κανείς στο λόγο τους, αντιμετωπίζουν την αδιαφορία και την εχθρότητα των ανθρώπων της Βηθλεέμ. Η κυρίαρχη φιγούρα που αναλαμβάνει να αντιπροσωπεύσει αυτήν τη συμπεριφορά είναι ένας ξενοδόχος. Είναι μία μορφή που τη συναντούμε και σε άλλο θεατρικό, όμως εδώ ο χαρακτήρας του εμφανίζει κάποιες διαφοροποιήσεις. Στην *αναζήτηση*, ο ξενοδόχος και η γυναίκα του εμφανίζονται κυρίως φιλοχρήματοι: αυτός είναι κυρίως ο λόγος που αρνούνται να παραχωρήσουν ένα δωμάτιο σε κάθε φτωχό ταξιδιώτη. Εδώ, ο ξενοδόχος εμφανίζεται πιο σκληρός στη συμπεριφορά του, καθώς αρνείται κάθε συζήτηση με τον Ιωσήφ. Ο λόγος της άρνησής του δεν είναι η έλλειψη κάποιου προσδοκώμενου κέρδους, αλλά ο φόβος και η καχυποψία για τους ξένους:

ΞΕΝΟΔΟΧΟΣ: Δεν επιτρέπω να μπεις μες στο σπίτι μου

Και να ληστέψεις εμέ και τα πλούτη μου.

Δεν έχω σπίτι για τους περαστικούς²⁷⁸.

Η υποτίμηση και η ειρωνεία του στις επανειλημμένες εκκλήσεις για βοήθεια αποκαλύπτουν έναν άνθρωπο χωρίς αισθήματα, ενώ γενικά και το περιβάλλον εμφανίζεται εχθρικό απέναντι στους ταξιδιώτες. Οι περίεργοι, που παρακολουθούν τη σκηνή, επικροτούν τη συμπεριφορά του ξενοδόχου, καθώς επαναλαμβάνουν κάθε φορά τα τελευταία λόγια του (επωδός):

ΞΕΝΟΔΟΧΟΣ: άκου τι λέει και με ανησυχεί!

Μέσα στο κρύο και μέσα στη βροχή

Μ' έχει να στέκομαι και να μου μιλά...

²⁷⁷ Ε. Καψωμένος, *Αφηγηματολογία. Θεωρία και μέθοδοι ανάλυσης της αφηγηματικής πεζογραφίας*, εκδ. Πατάκης, Αθήνα 2003, σ. 215. Πρόκειται ξεκάθαρα για τον αντίμαχο, καθώς επενεργεί αρνητικά στην προσπάθεια επικοινωνίας των δρώντων υποκειμένων με το σκοπό τους.

²⁷⁸ Φ. Χατζηγιάννα, *ό.π.*, σ. 107.

Άκου τι λόγια τρελά: Να τον λυπηθώ.

Δεν είναι καλά²⁷⁹!

Στον αντίποδα των περιέργων βρίσκεται η χορωδία, που αναλαμβάνει να υπερασπιστεί το ζευγάρι με τον ίδιο τρόπο, επαναλαμβάνοντας τα λόγια του Ιωσήφ και της Μαρίας. Η δραματική κορύφωση λαμβάνει χώρα στο τέλος της δεύτερης πράξης. Αποκαμωμένοι και διωγμένοι από τους ανθρώπους, εναποθέτουν τις ελπίδες τους στο Θεό για κάποια βοήθεια, βέβαιοι ότι δεν θα τους εγκαταλείψει:

ΠΑΝΑΓΙΑ: Οι άνθρωποι μας διώξαν

βοήθεια δε μας δώσαν.

ΠΑΝΑΓΙΑ- Ξέρουμε καλέ πατέρα μας

ΙΩΣΗΦ: Μη μας εγκαταλείπεις

Και φρόντισε για μας²⁸⁰.

Σε αυτήν την επίκληση, ο Θεός ανταποκρίνεται έμμεσα, επιβεβαιώνοντας την αλληλοσυνάρτηση θεϊκού-ανθρώπινου που συναντάται ως βασική κοσμολογική αρχή στο χώρο του μυθικού σύμπαντος των θεατρικών έργων αυτής της θεματικής (Επίκληση στο Θεό [Ιωσήφ & Μαρία] vs Ανταπόκριση [θεός] = λύση & ευχαριστία). Έτσι, λοιπόν, λίγο μετά ανακαλύπτουν μία σπηλιά, θέτοντας έτσι ένα τέλος στη δοκιμασία τους. Καθώς παρακολουθούμε τους ήρωες να προχωρούν προς τη σπηλιά, η χορωδία αφηγείται τα γεγονότα που διαδραματίζονται στη σκηνή και μετά συνεχίζει με μία ευχαριστήρια προσευχή προς το Θεό για τη λύση που δόθηκε:

Ξάφνου, σαν περπατούσαν

Και γύρω τους κοιτούσαν,

Μία σπηλιά εβρήκαν

Και εκεί μέσα μπήκαν. [...]

Ξέρουμε καλέ πατέρα μας

Πως πονάς για τον καθένα μας

Δε μας εγκαταλείπεις

Κι όλους μας αγαπάς²⁸¹.

Η τρίτη πράξη ξεκινά γιορταστικά με μουσική και χορό. Η συγγραφέας δημιουργεί μικρούς ρόλους από καμπάνες, χιονούλες αστέρια, πουλιά και κοκόρια με προφανή

²⁷⁹ Φ. Χατζηγάννα, *ό.π.*, σ. 108.

²⁸⁰ Φ. Χατζηγάννα, *ό.π.*, σ. 110.

²⁸¹ Φ. Χατζηγάννα, *ό.π.*, σσ. 110-111.

στόχο την όσο το δυνατόν μεγαλύτερη συμμετοχή των παιδιών. Στη δεύτερη σκηνή συναντούμε και εδώ την εικόνα της Γέννησης. Η Παναγία παίρνει τρυφερά το παιδί της στην αγκαλιά και το νανουρίζει. Ο ρυθμός του είναι αποφασιστικός για το λίκνισμα της ανθρώπινης ύπαρξης. Τη βοηθά να γαληνέψει, να ξεφύγει από τις τραυματικές εμπειρίες που προσφέρει η ζωή στον Άνθρωπο, που φτάνει στη γη ολόγυμνος, αδύναμος, για να ανασάνει τον κρύο αέρα και να υποστεί την εισβολή από το φως και τον ήχο. Μέσα στα νανουρίσματα περνούν όλα τούτα τα συναισθήματα μαζί με το κάλεσμα του ύπνου. Ο ύπνος γίνεται σύμβολο της γαλήνης, της ανάπτυξης, του ταξιδιού στον άγνωστο κόσμο της γης, με τον ήλιο, τα πουλιά, τα δάση, τα νερά. Το νανούρισμα της Παναγίας γίνεται μια τρυφερή παράκληση σε κάθε πλάσμα του θεού, από το πιο μικρό ως το πιο μεγάλο, να φροντίσουν και αυτά με τη σειρά τους, ώστε να μην ενοχλήσουν το Δημιουργό τους:

*Κι εσείς καλά μου βόδια κι άλογά μου
και κουνουπάκια μου εσείς μικρά μου,
Ω, νάνι, νάνι μην Τον ζυπνάτε
τον ακριβό μας γιατί κοιμάται²⁸².*

Καθώς καταφθάνουν μάγοι και βοσκοί για να προσκυνήσουν, η αυλαία θα πέσει με την είσοδο των κυπριόπουλων στη σκηνή και την παράκληση προς το μικρό Χριστό για γρήγορη επιστροφή στα σκλαβωμένα χωριά. Πρόκειται για μία προσευχή που συναντούμε, με μικρές παραλλαγές, και στα υπόλοιπα χριστουγεννιάτικα θεατρικά της συγγραφέως:

*Γεννήσου χριστέ μου απόψε κοντά μας
Και κάνε να πάμε ξανά στα χωριά μας...²⁸³*

Συνολικά, το ταξίδι αποτελεί μία ακόμα ενδιαφέρουσα θεατρική εκδοχή παρουσίασης της Γέννησης του Χριστού. Ο λόγος είναι και εδώ έμμετρος και καλοδουλεμένος, η μουσική εμπλέκεται δημιουργικά με το στίχο και η ποικιλία των χαρακτήρων δίνει τη δυνατότητα να συμμετέχουν πολλά παιδιά στην παράσταση. Οι ομοιότητες που παρουσιάζει σε σχέση με ανάλογα θεατρικά κείμενα της Χατζηγάννα εντοπίζονται κυρίως στην πλοκή, στον τρόπο λύσης του δράματος, στην τελική σκηνή της Γέννησης, καθώς και στην ύπαρξη ορισμένων κοινών ηρώων, όπως ο ξενοδόχος. Τα χαρακτηριστικά των ηρώων είναι διαφορετικά, καθώς οι θεατές τους παρακολουθούν

²⁸² Φ. Χατζηγάννα, *ό.π.*, σ. 113.

²⁸³ Φ. Χατζηγάννα, *ό.π.*, σ. 115.

επί σκηνής να προσπαθούν να βρουν τη λύση στη δοκιμασία που τους περιμένει. Ο ξενοδόχος, με τη σκληρή και άκαρδη συμπεριφορά του, αποτελεί ένα αρνητικό πρότυπο, μία φιγούρα γνώριμη ακόμη και στις μέρες μας. Και εδώ εντοπίζεται ένα ακόμα ενδιαφέρον στοιχείο του συγκεκριμένου έργου. Πέρα από τα πανανθρώπινα μηνύματα της καλοσύνης, της αγάπης και της πίστης προς την ευγνωμοσύνη του Θεού που διαπερνούν το κείμενο, η συμπεριφορά του ξενοδόχου, ως παράδειγμα προς αποφυγήν, εμφανίζει ορισμένα διαχρονικά χαρακτηριστικά απέναντι στο διαφορετικό και το αλλότριο. Ο φόβος για τον ξένο αποτελεί συνήθως μια εσωτερική αρνητική αντιμετώπιση του άλλου όταν αυτός μεταναστεύει, είναι φτωχός, ανήκει σε άλλη εθνικότητα ή φυλή ή πιστεύει σε άλλη θρησκεία. Με άλλα λόγια, φοβάμαι τον άλλον, σημαίνει επιφυλάσσομαι, κοιτώ καχύποπτα, αποδοκιμάζω με μορφασμό, ενοχλούμαι, αποστρέφω το βλέμμα μου και προσπερνώ, υποτιμώ με λόγια ή χωρίς λόγια, κλείνω, ενδεχομένως, την πόρτα κατάμουτρα, σιγοψιθυρίζω υποτιμητικές εκφράσεις. Αυτή η αποστροφή για τον ξένο, που ενσαρκώνει στο συγκεκριμένο θεατρικό έργο ο ξενοδόχος, εμπεριέχει όλα αυτά τα χαρακτηριστικά και αποκτά στις μέρες μας μια δραματική επικαιρότητα. Με αφορμή, λοιπόν, το χαρακτήρα του ξενοδόχου το έργο αυτό, πέρα από το σαφή θρησκευτικό του προσανατολισμό, δίνει τη δυνατότητα και για μια παιδαγωγική συζήτηση πάνω στην ανεκτικότητα και την αποδοχή του άλλου, καθώς προσφέρει ένα θεατρικό πλαίσιο κατάλληλο για την δημιουργία ενός προγράμματος ανάπτυξης δεξιοτήτων της «κατανόησης του ξένου» και της «διαπολιτισμικής επικοινωνίας» μέσα στη σχολική πράξη.

4.4.2.4. Στη φάτνη

Είναι ένα μουσικό θεατρικό έργο με θεματολογία που πηγάζει από τη γιορτή των Χριστουγέννων. Με χαρούμενη διάθεση και πρωταγωνιστές μικρά παιδιά και ζώα, πιστεύουμε ότι απευθύνεται κυρίως στις μικρές ηλικίες. Το θεατρικό αποτελείται από δύο πράξεις. Οι σκηνικές οδηγίες είναι πάντοτε πολύ κατατοπιστικές, δίνοντας ουσιαστική βοήθεια στην όποια σκηνοθετική απόπειρα ανεβάσματος του έργου στη σκηνή.

Υπόθεση

Η πρώτη πράξη χωρίζεται σε δύο εικόνες, ενώ η δεύτερη πράξη αποτελείται μόνο από μία εικόνα. Στην πρώτη εικόνα, τα ζώα μίας φάτνης που μοιάζει με εκείνη που γεννήθηκε ο Χριστός, ετοιμάζονται να πάνε για να Τον προσκυνήσουν. Στη δεύτερη

εικόνα δύο κυπριόπουλα, ο Γιάννης και η Κατερίνα, με τη βοήθεια του αστεριού των Χριστουγέννων που τα φωτίζει, βρίσκουν και αυτά με τη σειρά τους το δρόμο για τη φάτνη της Γέννησης. Στην δεύτερη πράξη, οι άγγελοι υμνούν τη Γέννηση, ενώ οι μάγοι, οι βοσκοί και παιδιά προσκυνούν το νεογέννητο. Το έργο κλείνει με μία ευχή για λευτεριά και ειρήνη στο πολύπαθο νησί.

ΠΡΟΣΩΠΑ

Άλογο	Κατερίνα
Αλογάκι	Γιάννης
Αγελάδα	Αστέρι
Μοσχαραάκι	Α΄ Άγγελος
Προβατίνα	Β΄ Άγγελος
Αρνάκι	Αστέρια
Γαϊδουράκι	Παναγία
Α΄ Βοσκός	Ιωσήφ
Β΄ Βοσκός	Νοικοκυρές
Γ΄ Βοσκός	Άγγελοι
	Μάγοι

Ήρωες – Χαρακτήρες – Προσεγγίσεις

Η πρώτη εικόνα του έργου εισάγει αμέσως το θεατή σε μία χριστουγεννιάτικη ατμόσφαιρα, και η δράση ξεκινά μέσα σε μία φάτνη. Σε αυτό το έργο οι πρωταγωνιστές είναι τα ίδια τα ζώα, καθώς η συγγραφέας, υιοθετώντας την πανάρχαια τεχνική του ανθρωπομορφισμού²⁸⁴, δημιουργεί ένα ευχάριστο σκηνικό πλαίσιο, ιδιαίτερα προσιτό και ελκυστικό για τους μικρούς θεατές. Μέσα από στιχομυθίες που θυμίζουν σε μικρούς και μεγάλους τη συμπεριφορά μικρών παιδιών, και βοηθούν στην ταύτιση του μικρού θεατή με τους πρωταγωνιστές, τα μικρά ζώα

²⁸⁴ Με τον όρο *Ανθρωπομορφισμός* νοείται η προσπάθεια του ανθρώπου να αποδώσει σε μη ανθρώπινα όντα, αντικείμενα, φυσικά ή υπερφυσικά φαινόμενα, ανθρώπινες ιδιότητες ή μορφή. Ο όρος χρησιμοποιείται επίσης στην τέχνη για να αποδώσει την τάση του καλλιτέχνη να μεταφέρει τα νοήματά του με ανθρώπινες μορφές. Στη λογοτεχνία κλασικό παράδειγμα ανθρωπομορφισμού είναι η μορφή των ζώων στους μύθους του Αισώπου αλλά και στην μετέπειτα κλασική παγκόσμια λογοτεχνία. Στην παιδική λογοτεχνία χρησιμοποιείται συχνά η προσωποποίηση, δηλαδή να δίνεται ανθρώπινη υπόσταση και χαρακτηριστικά σε άψυχα αντικείμενα ή ζώα. Εντάσσονται σε ένα γενικότερο κλίμα ανθρωπομορφισμού και αποκτούν και αυτά ανθρώπινα χαρακτηριστικά. Όλες ανεξαιρέτα οι τέχνες άντλησαν τα θέματά τους από τον ανθρωπομορφισμό, με χαρακτηριστικό παράδειγμα τα παιδικά "κινούμενα σχέδια" τα οποία αποτέλεσαν τους πρόδρομους των σημερινών φανταστικών ηρώων των ηλεκτρονικών παιχνιδιών.

εξηγούν τις προετοιμασίες που λαμβάνουν χώρα πάνω στη σκηνή. Με έναν κεφάτο διάλογο, νευρώδη και χιουμοριστικό, καυγαδίζουν μεταξύ τους, ενώ παράλληλα οι γονείς τους, προσπαθώντας να τα νουθετήσουν, διηγούνται στα μικρά τους αλλά και ξαναθυμίζουν στους θεατές, το χρονικό της Γέννησης:

ΑΡΝΑΚΙ: Ποιος είναι ο Χριστός;

ΜΟΣΧΑΡΑΚΙ: (γελά)

Μου, μούου, δεν ξέρει ποιος είναι ο Χριστός!

ΑΡΝΑΚΙ: Μπε, μπεε, πες μου εσύ που ξέρεις.

ΜΟΣΧΑΡΑΚΙ: Ο Χριστός...ο χριστός...

(δαγκώνει τα δάχτυλα, ζύνει το κεφάλι, σφίγγει τα χείλη).

Ο χριστός είναι...είναι...Ε, ποιος είναι; Είναι ο Χριστός!

ΠΡΟΒΑΤΙΝΑ: Ο Χριστός είναι ο Γιος του Θεού.

ΑΓΕΛΑΔΑ: Απόψε γιορτάζουμε τη Γέννησή του. Γι' αυτό σας ετοιμάζουμε. Θα πάμε να Τον προσκυνήσουμε²⁸⁵.

Τα μικρά ζωάκια, οι γονείς τους και οι βοσκοί, που συμμετέχουν με καλοσύνη και αυτοί στη συζήτηση, αντιπροσωπεύουν την αθωότητα και την ταπεινότητα, τους αποδέκτες, δηλαδή, του μηνύματος που φέρνει ο Χριστός με τη γέννησή του πάνω στη γη. Το πραγματικό και το φανταστικό στοιχείο συγχρονίζονται κατά τη διάρκεια εξέλιξης της πλοκής. Το ένα διαχέεται μέσα στο άλλο. Ωστόσο, το τοπίο, το σκηνικό δε μοιάζουν σουρεαλιστικά. Πρόκειται απλά για μία πραγματικότητα, όπου όλα είναι φυσικά και ανθρώπινα, αλλά ταυτόχρονα όλα μπορούν να συμβούν.

Στη δεύτερη εικόνα, η δράση μεταφέρεται σε μία παράλληλη σκηνή. Τα δύο κυπριόπουλα, ο Γιάννης και η Κατερίνα, φορώντας κυπριακές παραδοσιακές στολές, ώστε να αναγνωρίσει ο Χριστός τον τόπο καταγωγής τους, περιμένουν να φανεί το αστέρι των Χριστουγέννων, για να τους οδηγήσει στη φάτνη του θείου Βρέφους. Έχουν σκοπό να Του ζητήσουν μία χάρη, την οποία, όμως, δεν την αποκαλύπτουν σε αυτό το σημείο του έργου. Το αστέρι εμφανίζεται στη σκηνή, τραγουδώντας:

Είμαι το αστέρι της χαράς.

Είμαι αυτό που καρτεράς

Στον ουρανό απόψε γυρίζω

Και τη χαρά σε όλους χαρίζω²⁸⁶.

²⁸⁵ Φ. Χατζηγάννα, *ό.π.*, σσ. 82-83.

Τα δύο παιδιά αρχίζουν να μαλώνουν και να κατηγορούν το ένα το άλλο. Καθώς χάνονται η αγάπη και η σύμπνοια, παρασέρνουν μαζί τους και το φως το αστεριού με αποτέλεσμα τα παιδιά να παραμείνουν φοβισμένα μέσα στο σκοτάδι. Η φωνή του αστεριού, όμως, τους θυμίζει ότι η μέρα των Χριστουγέννων είναι μία γιορτή αγάπης:

*ΑΣΤΕΡΙ: Μην είσαι λυπημένη
και στενοχωρημένη.
Δώσε χαρά, πάρε χαρά²⁸⁷.
Μην είσαι λυπημένη.*

*Απόψε η καμπάνα Χριστούγεννα σημαίνει
Κι ο Γιος του Θεού στη γη μας κατεβαίνει²⁸⁸.*

Τα δύο παιδιά υιοθετούν τις προτροπές του αστεριού και συμφιλιώνονται. Την ώρα που ξαναπιάνονται από το χέρι, το φως ξαναγυρνά, ο τόπος φωτίζεται και η τάξη επανέρχεται. Το αστέρι εμφανίζεται τραγουδώντας στη σκηνή και όλοι μαζί, ηθοποιοί και κοινό, μπορούν να συνεχίσουν απρόσκοπτα την αναζήτηση της φάτνης:

*ΓΙΑΝΝΗΣ: Να το αστέρι!
ΚΑΤΕΡΙΝΑ: Πάμε!
ΑΣΤΕΡΙ: (Μπαίνει και τραγουδά)
Είμαι το αστέρι της χαράς.
Είμαι αυτό που καρτεράς.
Στον ουρανό απόψε γυρίζω
Και τη χαρά σε όλους χαρίζω²⁸⁹.*

Εδώ οι κώδικες του θεατρικού είναι σαφείς και άκρως χρησιμοποιημένοι. Τα μικρά παιδιά, στα οποία απευθύνεται η συγγραφέας, εύκολα θα αναγνωρίσουν τις αντιθέσεις και τους συμβολισμούς που διαπερνούν το έργο. Συγκεκριμένα, τα αντιθετικά ζεύγη *αγάπη vs έλλειψη αγάπης* και *φως vs σκοτάδι* πλαισιώνουν τη συνάντηση της αφήγησης με τους συμβολισμούς και τις συμπαραδηλώσεις που προκύπτουν. Η κορύφωση της δράσης στη συγκεκριμένη εικόνα, με το σμίξιμο των χεριών του Γιάννη και της Κατερίνας, δίνει τη λύση που όλοι προσμένουν με τη

²⁸⁶ Φ. Χατζηχάννα, *ό.π.*, σ. 87.

²⁸⁷ Εδώ είναι εμφανής η διακειμενική συνομιλία της συγγραφέως με το ομώνυμο, βραβευμένο ποίημά της «*Αδέλφια δώστε και πάρτε χαρά*», χωρίς ωστόσο να μπορούμε να πούμε με βεβαιότητα εάν πρόκειται για την πηγή της έμπνευσής της ή το αντίστροφο.

²⁸⁸ Φ. Χατζηχάννα, *ό.π.*, σ. 89.

²⁸⁹ Φ. Χατζηχάννα, *ό.π.*, σ. 90.

επανεμφάνιση του φωτός και το θρίαμβο της αγάπης. Ωστόσο, το κείμενο δεν παρασύρεται σε εύκολους διδακτισμούς και απλουστεύσεις, αλλά προβάλλει τα μηνύματά του με ευχάριστο και συγκινητικό τρόπο. Αυτή τη επιλογή της να διανθίζει τα θρησκευτικά κείμενα με μικρές ευχάριστες ιστορίες αποφορτίζει το μύθο από τη σοβαρότητα, χωρίς να παρασύρεται σε παιδιάστικες περιγραφές και ερμηνείες.

Η δεύτερη πράξη αποτελείται ουσιαστικά από δύο εικόνες²⁹⁰. Στην αρχή μεταφερόμαστε στη Βηθλεέμ. Εδώ συναντούμε άλλη μία τεχνική σκηνικής παρουσίασης του χρονικού της Γέννησης. Δύο άγγελοι, στέκονται στις δύο άκρες της σκηνής, ό ένας απέναντι από τον άλλο, και αναλαμβάνουν το ρόλο του αφηγητή. Ο Ιωσήφ και η Μαρία είναι κι αυτοί παρόντες, όμως πρόκειται για δύο δρώσες σκηνικές παρουσίες χωρίς λόγο. Είναι οι άγγελοι που αναλαμβάνουν να αφηγηθούν τα γεγονότα της σκηνής, ενώ το ζευγάρι κινείται και αυτοσχεδιάζει. Η σκηνή κλείνει με την παρέλαση των αστεριών και των παιδιών.

Η δεύτερη εικόνα είναι η κλασική εικόνα της γέννησης, που συναντάται σε κάθε ανάλογο έργο της συγγραφέως. Η σκηνή συμπληρώνεται με τη συμμετοχή των ζώων που πρωταγωνιστούσαν στην αρχή του έργου. Η Παναγία κοιμίζει το μικρό Χριστό με ένα ιδιαίτερο νανούρισμα, κάπως διαφορετικό από αυτά που συναντούμε στην *αναζήτηση* ή στο *ταξίδι*. Σε αυτό το έργο η Μαρία δεν απευθύνει κάποια παράκληση προς το Χριστό για τους ανθρώπους (όπως στην *Αναζήτηση*) ούτε παρακαλεί τα πλάσματα της γης να σωπάσουν για να κοιμηθεί ο γιος της (όπως στο *Ταξίδι*). Εδώ η Μαρία απευθύνεται πρώτα προς το κοινό και σε πρώτο πρόσωπο παρουσιάζει τη μητρική της ιδιότητα, ενώ προσπαθεί, όπως κάθε μάνα, να κοιμίσει το παιδί της:

Μια μανούλα είμαι εγώ

Κι έχω το Χριστό για γιο.

Μες στη φάτνη τον κοιμίζω

*Και γλυκά τον νανουρίζω*²⁹¹.

Κατόπιν, η μητέρα στρέφεται σε δεύτερο πρόσωπο προς το βρέφος, καλώντας το τρυφερά να κοιμηθεί. Με την εναλλαγή αυτών των δύο στροφών (όπως επίσης και

²⁹⁰ Στο κείμενο, ενώ στη σ. 91 αναφέρεται ο τίτλος «Εικόνα πρώτη», δεν υπάρχει άλλη αναφορά για κάποια δεύτερη εικόνα. Πιθανόν πρόκειται για παράλειψη της συγγραφέως ή για κάποιο τυπογραφικό λάθος. Θεωρούμε ότι η δεύτερη εικόνα αυτή της πράξης ξεκινά με το τραγούδι της Παναγίας, στη σ. 93, όπως φαίνεται και από τις σκηνικές και σκηνοθετικές οδηγίες που προηγούνται από την εμφάνισή της.

²⁹¹ Φ. Χατζηγιάννα, *ό.π.*, σ. 93.

με την ζευγαρωτή ομοιοκαταληξία), το νανούρισμα αποκτά μουσικότητα και ρυθμό, που οδηγούν στο επιθυμητό αποτέλεσμα του ύπνου:

Κλείσ' τα μάτια μωρό. Κοιμήσου!

Εγώ πάντα θα 'μαι μαζί σου

Νάνι, νάνι για να σε προσέχω

*Και την έγνοια σου πάντα θα έχω*²⁹².

Το έργο βαίνει προς την ολοκλήρωσή του με την είσοδο του χορού, των αγγέλων και των μάγων. Τελευταίοι μπαίνουν στη σκηνή ο Γιάννης με την Κατερίνα, ολοκληρώνοντας έτσι την σκηνική παρουσία όλων των πρωταγωνιστών των προηγούμενων πράξεων. Είναι η στιγμή που αποκαλύπτουν τη χάρη που θα ζητήσουν από το μικρό Χριστό. Τα δύο παιδιά πλησιάζοντας στη φάτνη τραγουδούν τον πόθο της ειρήνης και της λευτεριάς, με στίχους που θυμίζουν το ποίημα της Νεσιέ Γιασίν²⁹³ για τη διαιρεμένη Κύπρο. Η αυλαία κλείνει με αυτήν ακριβώς την παράκληση:

Έχω πόνο στην ψυχή

Το δικό μου το νησί

έχει μοιραστεί στα δυο.

Θέλω να το ξαναδώ

*λεύτερο κι ειρηνικό*²⁹⁴.

Συνοψίζοντας, το συγκεκριμένο θεατρικό αποτελεί μία ακόμη ενδιαφέρουσα θεατρική απόπειρα να αποτυπωθεί το χρονικό της Γέννησης. Καθώς απευθύνεται σε μικρότερες ηλικίες, παρατηρούμε ότι περιέχει όλα εκείνα τα στοιχεία που ανταποκρίνονται στην ψυχολογία των μικρών παιδιών: μουσική και χορό, χιούμορ, αρκετή δράση και σκηνική κινητικότητα. Παράλληλα, τα ίδια τα ζώα που προσωποποιούνται, μέσα από τη δράση τους, προσφέρουν κέφι και ψυχαγωγία πάνω στη σκηνή.

4.4.2.5. Χριστουγεννιάτικη Χαρά

²⁹² Φ. Χατζηγάννα, *ό.π.*, σ. 94.

²⁹³ *Λένε πως ο άνθρωπος πρέπει την πατρίδα ν' αγαπά/έτσι λέει και ο πατέρας μου συχνά/Η δική μου η πατρίδα έχει μοιραστεί στα δυο/ποιο από τα δυο κομμάτια πρέπει ν' αγαπά.* (Απόδοση: Έλλη Παιονίδου, στο *Δεν ξεχνώ και αγωνίζομαι* (για τις τάξεις Ε' και Στ'), εκδ. Υπουργείου Παιδείας και Πολιτισμού, Λευκωσία 1995, σ. 35.

²⁹⁴ Φ. Χατζηγάννα, *ό.π.*, σ. 97.

Η Χριστουγεννιάτικη χαρά είναι και αυτή ένα μουσικό θεατρικό έργο που γράφτηκε για μικρότερα παιδιά, όπως και το θεατρικό *Στη φάτνη*. Πρόκειται για ένα μικρό θεατρικό μονόπρακτο που εκτείνεται σε 14 σελίδες και αποτελείται από δύο εικόνες. Όπως συμβαίνει και στα υπόλοιπα έργα, συμπεριλαμβάνονται οι παρτιτούρες με τα τραγούδια και τους στίχους.

Υπόθεση

Στην πρώτη εικόνα του έργου, οι χιονούλες, μικρά πλάσματα του χειμώνα, ξεκινούν να βρουν το αστέρι της χαράς. Μία από τις χιονούλες χάνει το δρόμο και απομένει μόνη της. Στην πορεία γνωρίζει έναν χιονάνθρωπο, ένα κλαδάκι, ελαφάκια και δύο μικρά παιδιά. Στο τέλος η μικρή παρέα βρίσκει το αστέρι της χαράς και όλοι μαζί χορεύουν στο ρυθμό που τραγουδά το αστέρι. Η δεύτερη εικόνα του έργου παρουσιάζει το χρονικό της γέννησης του Χριστού. Δύο άγγελοι αναλαμβάνουν να αφηγηθούν τα γεγονότα της σκηνης. Η Παναγία νανουρίζει το Χριστό, έχοντας συμπαραστάτη στο πλευρό της τον Ιωσήφ. Ύστερα καταφθάνουν για να προσκυνήσουν οι μάγοι και οι βοσκοί. Στο τέλος δύο κυπριόπουλα θα ζητήσουν και αυτά λευτεριά και ειρήνη για το νησί τους.

ΠΡΟΣΩΠΑ

Χιονούλες	Αγγελάκια
Χιονάνθρωπος	Α΄ Άγγελος
Κλαδάκι	Β΄ Άγγελος
Α΄ Ελαφάκι	Μαρία
Β΄ Ελαφάκι	Ιωσήφ
Γ΄ Ελαφάκι	Αστέρια
Αγόρι	Βοσκοί
Κορίτσι	Μάγοι
Αστέρι	Κυπριόπουλο
Καμπανούλες	Κυπριοπούλα

Ήρωες – Χαρακτήρες – Προσεγγίσεις

Το έργο ξεκινά με τις Χιονούλες που χορεύουν στη σκηνή και μετά αποχωρούν. Η μοναξιά της μοναδικής χιονούλας που απόμεινε είναι το εύρημα που επιλέγει η

συγγραφέας για να ξεκινήσει η σκηνική δράση. Η μικρή ηρωίδα είναι υποχρεωμένη να ψάξει μόνη της για το χριστουγεννιάτικο αστέρι, που το αποκαλεί και αστέρι της χαράς²⁹⁵. Στη συνέχεια οι υπόλοιποι πρωταγωνιστές της πρώτης εικόνας κάνουν την εμφάνισή τους: ο Χιονάνθρωπος, το κλαδάκι, τα ελαφάκια και τα δύο παιδιά βρίσκουν ο ένας στον άλλο έναν καλό φίλο και μία ευχάριστη συντροφιά στην αναζήτηση του αστεριού.

Όλα αυτά τα πλάσματα συγκροτούν ένα σύνολο από ευχάριστους χαρακτήρες με τους οποίους εύκολα μπορεί να ταυτιστεί το ευαίσθητο κοινό στο οποίο απευθύνονται. Η φιλία, η αγάπη και η αλληλεγγύη κυριαρχούν στις σχέσεις που αναπτύσσουν μεταξύ τους. Έτσι η συμπεριφορά τους, οι γοργοί και έντονοι διάλογοι και η γενικότερη σκηνική τους παρουσία με το χορό και το τραγούδι οδηγούν με μεγαλύτερη ευκολία τους μικρούς θεατές σε μία άμεση βιωματική επικοινωνία με την παράσταση και τα μηνύματα του έργου προκύπτουν αβίαστα χωρίς ηθικολογίες και διδακτισμούς:

ΧΙΟΝΑΝΘΡΩΠΟΣ: [...] δε μου λες ξαδελφούλα τι κάνεις εδώ μοναχή; Γιατί είσαι λυπημένη;

ΧΙΟΝΟΥΛΑ: Τι κάνω εδώ μοναχή; Αν σου πω θα με βοηθήσεις;

ΧΙΟΝΑΝΘΡΩΠΟΣ: Και βέβαια θα σε βοηθήσω. Ξαδέλφια είμαστε. Δεν το 'παμε; [...] Έλα δώσε μου το χέρι σου²⁹⁶.

Αντίθετα με το προηγούμενο θεατρικό, το μοντέλο δράσης που συναντούμε εδώ δεν υιοθετεί κάποιο στάδιο δοκιμασίας και κάθαρσης. Η αναζήτηση των ηρώων δεν φτάνει σε κάποια δραματική κορύφωση που λύνεται με την εμφάνιση του αστεριού. Η αποκάλυψή του γίνεται απρόσκοπτα, με το τραγούδι του που ακούγεται από μακριά σηματοδοτώντας ταυτόχρονα και το τέλος της πρώτης εικόνας²⁹⁷. Ένα άλλο στοιχείο που διαφοροποιεί σε αυτό το σημείο την πλοκή του θεατρικού σε σχέση με άλλα είναι ότι η έκβαση του πρώτου μέρους δεν τροφοδοτεί τη δράση στο δεύτερο μέρος, καθώς οι πρωταγωνιστές του δε συμμετέχουν στην τελική εικαστική απόδοση της σκηνης της Γέννησης.

²⁹⁵ Εδώ το αντιθετικό ζεύγος Υποκείμενο-Αντικείμενο (Χιονούλα-Αστέρι της Χαράς) γίνεται εμφανές από ξεκίνημα του έργου, το ίδιο και ο Βοηθός (Χιονάνθρωπος). Καθώς το έργο απευθύνεται σε πολύ μικρές ηλικίες, οι κινητήριες δυνάμεις του οφείλουν να είναι ξεκάθαρες στους θεατές. Άλλο ένα δείγμα, κατά τη γνώμη μας, του σεβασμού της Χατζηχάννα στη δουλειά της αλλά και στο θεατή που απευθύνεται.

²⁹⁶ Φ. Χατζηχάννα, *ό.π.*, σ. 122.

²⁹⁷ Θα μπορούσαμε να συνοψίσουμε το μοντέλο δράσης στο ακόλουθο σχήμα: Αναζήτηση vs Ανεύρεση αστεριού } Επιτυχία

Το δεύτερο μέρος του θεατρικού αποτελείται από το χρονικό της γεγονότων, το οποίο αφηγούνται οι άγγελοι και την τελική σκηνή της Γέννησης, στην οποία καταφθάνουν για να προσκυνήσουν οι βοσκοί και οι Μάγοι. Η αυλαία κλείνει με τα κυπριόπουλα να τραγουδούν όλα μαζί μία παράκληση για την επιστροφή στις πατρογονικές εστίες.

Καθώς μελετούμε την εξέλιξη της υπόθεσης, παρατηρούμε πως το κείμενο σχετίζεται άμεσα με τα άλλα θεατρικά της Χατζηχάννα που έχουν την ίδια θεματολογία. Αυτός ο συσχετισμός είναι ορατός τόσο στη δομή όσο και στο περιεχόμενο του έργου. Πέρα από την ολοφάνερα παρόμοια αφηγηματική εξέλιξη που διαπιστώνουμε σε όλα τα έργα, η *Χριστουγεννιάτικη Χαρά* εμπεριέχει ορισμένα κοινά στοιχεία καθιστώντας την ουσιαστικά μία ανάπλαση του έργου *Στη φάτνη*. Αυτό συνάγεται από την παρουσία των ίδιων σχεδόν ηρώων με το παραπάνω θεατρικό αλλά και από την ύπαρξη κοινών κειμένων. Συγκεκριμένα, στην πρώτη εικόνα το τραγούδι του αστεριού είναι το ίδιο με αυτό που συναντούμε και *Στη φάτνη*. Στη συνέχεια, η δεύτερη εικόνα του θεατρικού είναι η αφήγηση που αφορά τη μετάβαση της Μαρίας και του Ιωσήφ στη Βηθλεέμ και ταυτίζεται με το αντίστοιχο απόσπασμα του άλλου θεατρικού έργου. Το νανούρισμα της Παναγίας, που ακολουθεί, συνδυάζει δύο θεατρικές εκδοχές: ένα τμήμα από το θεατρικό *Στην φάτνη* και ένα άλλο από *Το ταξίδι*. Τέλος, το τραγούδι των κυπριόπουλων, με την ίδια ακριβώς μορφή, το συναντούμε και *Στη φάτνη*.

Πιστεύουμε ότι πρόκειται περισσότερο για ένα είδος κειμενικής αλληλοτροφοδότησης²⁹⁸ παρά για μία προσπάθεια εμπλουτισμού του ενός κειμένου με αποσπάσματα του άλλου, καθώς αυτά τα κοινά κειμενικά στοιχεία λειτουργούν αποτελεσματικά μέσα στη δομή του κάθε έργου χωρίς να μοιάζουν παράταιρα και άσχετα με την πλοκή του. Η Χατζηχάννα αντιλαμβάνεται πως το θέατρο αποτελεί εκτός των άλλων και μία τέχνη της παραλλαγής, επιδεκνύοντας τις μεταπλαστικές της ικανότητες. Άλλωστε, αυτό φαίνεται και από ένα ανέκδοτο, πολυγραφημένο θεατρικό έργο, το *Αστέρι της Χαράς* (βλ. Παράρτημα VI), το οποίο εμπεριέχει στοιχεία τόσο από τον παρόν έργο, όσο και από το θεατρικό *Χριστούγεννα σαν τότε*.

²⁹⁸ Ο Bakhtine την αποκαλεί «*διαλογική σχέση μεταξύ των κειμένων*». Αν και αναφέρεται στην σχέση συνάρτησης μεταξύ των κειμένων και λιγότερο στην παρουσία παρόμοιων κειμένων, θεωρούμε ότι η περίπτωση εμπεριέχεται στη συγκεκριμένη κατηγορία, καθώς συνιστούν ένα είδος διαλόγου ανάμεσα στα κείμενα του ίδιου του συγγραφέα (M. Delcroix, F. Hallyn, *Εισαγωγή στις σπουδές της λογοτεχνίας*, (μτφρ. I.N. Βασιλαράκης), εκδ. Gutenberg, Αθήνα 2000, σσ. 28-30).

Στη *Χριστουγεννιάτικη χαρά* συναντούμε όλα εκείνα τα στοιχεία που προκρίνει η συγγραφέας, όταν απευθύνεται σε μικρότερα παιδιά. Ο διάλογος είναι γοργός και έντονος, δίνοντας τη δυνατότητα στους μικρούς θεατές να παρακολουθήσουν με ενδιαφέρον τη σκηνική δράση που με τη σειρά της είναι πλούσια και δυνατή. Οι ήρωες, με τα λόγια και τις κινήσεις τους, μεταδίδουν μια ατμόσφαιρα κεφιού και χαράς στο κοινό χωρίς να καταφεύγουν σε παλιμπαιδισμούς και υπερβολές.

4.4.2.6. Χριστούγεννα σαν τότε

Το θεατρικό *Χριστούγεννα σαν τότε* ανήκει και αυτό στα έργα που αντλούν την έμπνευσή τους από τη γιορτή των Χριστουγέννων, συνδυάζοντας το στοιχείο της θρησκευτικής γιορτής με τη λαογραφία, τα ήθη και τα έθιμα της υπαίθρου. Το έργο αποτελείται από δύο πράξεις, η πρώτη πράξη διαρθρώνεται από τέσσερις σκηνές και εκτείνεται συνολικά σε 33 σελίδες. Το κείμενο, σε αντίθεση με τα υπόλοιπα έργα με την ίδια θεματολογία, προσεγγίζει περισσότερο τον πεζό παρά τον έμμετρο λόγο. Οι σκηνικές και σκηνοθετικές οδηγίες είναι εξαιρετικά κατατοπιστικές και εκτεταμένες, καθώς δίνεται ιδιαίτερη προσοχή στην ακριβή αναπαράσταση της εποχής.

Υπόθεση

Η πρώτη πράξη του έργου μάς μεταφέρει σε ένα παραδοσιακό σπίτι της Κύπρου, παραμονή των Χριστουγέννων. Δύο αδέρφια, ο Μελής και η Μαρία, παρακολουθούν τις οικογενειακές προετοιμασίες για τη γιορτή. Ο Μελής, θέλοντας να τρομάξει την αδερφή του, της αναφέρει τη δοξασία για τους καλικάντζαρους. Ο καλοκάγαθος Αγαθίας, μόλις καταφθάνει, επιβεβαιώνει την ύπαρξή τους, εντείνοντας το φόβο της μικρής. Καθώς οι μεγάλοι αποχωρούν, η Μαρία μένει μονάχη της και ξαφνικά αντικρίζει μπροστά της τους καλικάντζαρους. Στη συνέχεια, όμως, αποκαλύπτεται ότι πρόκειται για τον αδερφό της και τους φίλους του, που θέλησαν να της σκαρώσουν μία φάρσα. Στη δεύτερη σκηνή, όλη η οικογένεια επιστρέφει από την εκκλησία για το χριστουγεννιάτικο τραπέζι. Τα δύο αδέρφια τσακώνονται και πάλι, αλλά στο τέλος συμφιλιώνονται. Η τρίτη σκηνή μεταφέρει τη δράση την παραμονή της Πρωτοχρονιάς. Όλη η οικογένεια μαζεύεται γύρω από το τζάκι και προσμένει την αλλαγή του χρόνου, τηρώντας τα σχετικά έθιμα. Η πρώτη πράξη κλείνει με τη γιορτή των Φώτων. Η γιαγιά και η μητέρα ετοιμάζουν τα παραδοσιακά γλυκίσματα της ημέρας, ενώ περιμένουν τον παπά για τον καθιερωμένο αγιασμό. Η αυλαία κλείνει με το θίασο να ψάλλει το απολυτίκιο των Θεοφανείων.

Η δεύτερη πράξη είναι η εικόνα της Γέννησης. Οι βοσκοί και οι Μάγοι προσκυνούν το Θείο Βρέφος και το έργο τελειώνει με μία προσευχή για την επιστροφή στις πατρογονικές εστίες.

ΠΡΟΣΩΠΑ

Α΄ Αφηγητής	Β΄ Αφηγητής
Μελής	Γιαγιά
Μαρία	Πατέρας
Μητέρα	Καλικάντζαροι
Αγαθίας	Πλήθος
Παπάς	Παιδιά
Ιωσήφ	Παναγία
Άγγελοι	Αστέρια
Βοσκοί	Μάγοι

Ήρωες – Χαρακτήρες – Προσεγγίσεις

Με το θεατρικό έργο *Χριστούγεννα σαν τότε* η Φιλίσα Χατζηχάννα επιχειρεί ένα ταξίδι στο χρόνο και το χώρο, αξιοποιώντας το λαογραφικό υλικό που συνοδεύει τα Δωδεκάμερα ή Δωδεκαήμερα, την περίοδο δηλαδή που περιλαμβάνει τις δώδεκα μέρες από τα Χριστούγεννα μέχρι τα Άγια Θεοφάνεια (Φώτα). Πρόκειται ουσιαστικά για τα στιγμιότυπα από τη ζωή μίας οικογένειας, κατά την περίοδο των γιορτών, σε μία παλαιότερη εποχή, στην οποία αυτά τα παραδοσιακά έθιμα ήταν ακόμη αναπόσπαστο μέρος της καθημερινότητας²⁹⁹.

Η παράσταση δίνει από την αρχή ουσιαστικό ρόλο στον αφηγητή, καθώς είναι το πρόσωπο που αναλαμβάνει να προσκαλέσει μικρούς και μεγάλους στο θέαμα που θα ακολουθήσει. Η πρόσκληση αυτή, όμως, αφορά ιδιαίτερα τους παππούδες και τις γιαγιάδες των παιδιών που ανεβάζουν την παράσταση, καθώς τους ζητά να ταξιδέψουν στο παρελθόν μαζί με τα εγγόνια τους, για να θυμηθούν μία άλλη ευτυχισμένη εποχή, ένα χαμένο νοσταλγικό παράδεισο:

Α΄ ΑΦΗΓΗΤΗΣ: Γιαγιά, παππού, κι όλοι εσείς, καλωσορίσατε.

²⁹⁹ Η Μ. Μιράσγεζη επισημαίνει ότι αρκετοί συγγραφείς της παιδικής λογοτεχνίας, όπως ο Π. Κατσιμήχας (*Η αγέλαστη πολιτεία και οι Καλικάντζαροι*), η Ζωρζ Σαρή (*Τα στενά παπούτσια*), η Π. Τσιμικάλη (*Ψηλά στη στάνη της Γαρυφαλλιάς*), ο Γ. Αθάνας (*Χριστουγεννιάτικα τσαρούχια*), ο Δ. Μπόγρης (*Η πρωτοχρονιά του*), η Θ. Χορτιάτη αλλά και η Κύπρια Φ. Παπαλουκά (*Ιστορίες από την Κύπρο*) ενσωματώνουν τα έθιμα του δωδεκάμερου στο μυθοπλαστικό τους υλικό (Μ. Μιράσγεζη, «Οι Καλικάντζαροι στην Παιδική Λογοτεχνία», περ. *Διαδρομές*, τ. 12 (1988-89), σσ. 262-270).

Το ξέρω το χωριό πως νοσταλγήσατε.

Β' ΑΦΗΓΗΤΗΣ: Χριστούγεννα, Πρωτοχρονιά και Φώτα

Γιορτάστε τα απόψε σαν και πρώτα.[...]

Α' ΑΦΗΓΗΤΗΣ: Σαν τότε που μαζί κι αγαπημένοι

γιορτάζατε όλοι σας ευτυχισμένοι.

Κατόπιν ο δεύτερος αφηγητής συμπληρώνει πως τελικά αυτή η αναπαράσταση δεν είναι τίποτα άλλο παρά μία προσφορά των παιδιών στους αγαπημένους τους συγγενείς αλλά και μία υπόσχεση ότι αυτήν την εποχή δε θα τη σκεπάσει η λήθη:

Α' ΑΦΗΓΗΤΗΣ: Εμείς για σας και σαν εσάς

θα κάνουμε απόψε τη γιορτή μας,

Β' ΑΦΗΓΗΤΗΣ: γιατί κι εμείς όπως κι εσείς,

ποτέ δε θα ξεχάσουμε τη γη μας³⁰⁰.

Καθώς η αυλαία ανοίγει, οι θεατές αντικρίζουν το αρχικό χώρο δράσης του θεατρικού: πρόκειται για το εσωτερικό ενός παραδοσιακού σπιτιού της Κύπρου, την παραμονή των Χριστουγέννων. Στη σκηνή εμφανίζονται οι κύριοι πρωταγωνιστές του έργου, δηλαδή ο Μελής, η Μαρία, η γιαγιά και η μητέρα. Μέσα από τη στιχομυθία του Μελή με τη γιαγιά του, η συγγραφέας ξεδιπλώνει έξυπνα ορισμένα από τα παραδοσιακά έθιμα της παραμονής, όπως το βρέξιμο του σιταριού, τα παραδοσιακά κουλουράκια και τα Χριστόψωμα³⁰¹.

Η σχέση του Μελή με την αδερφή του τη Μαρία είναι ανταγωνιστική. Η σύγκρουσή τους αποτελεί την κινητήρια δύναμη δράσης ολόκληρης της πρώτης πράξης. Το όχημα με το οποίο θα ξεδιπλωθεί αυτή η σύγκρουση είναι μία από τις πιο μαγικές δοξασίες της περιόδου του Δωδεκάμερου: η εμφάνιση των Καλικάντζαρων³⁰². Τα δύο παιδιά φιλονικούν και σκιαγραφούν με τους διαλόγους τους ορισμένα από τα στοιχεία του χαρακτήρα τους:

³⁰⁰ Φ. Χατζηγάννα, *ό.π.*, σ. 43.

³⁰¹ Την παραμονή των Χριστουγέννων κάθε νοικοκυρά στην κυπριακή ύπαιθρο κυρίως ζύμωνε κουλούρια, κούμουλλα και χριστόψωμα για τη γέννηση του Χριστού που λέγονται γεννόπιτες. Επίσης παλιότερα συνήθιζαν να βρέχουν το σιτάρι ώστε να φυτρώσουν οι ρίζες του (τα λεγόμενα γένια του Αϊ Βασίλη) για να το ευλογήσει ο άγιος. Το ευλογημένο σιτάρι, το αναμίγνυαν αργότερα με το σπόρο που θα χρησιμοποιούσαν στα χωράφια τους, μαζί με ένα ρόδι για ευφορία. (*Μεγάλη Κυπριακή Εγκυκλοπαίδεια*, εκδ. Φιλόκυπρος, Λευκωσία 1981-90, λήμμα: Δωδεκάμερα)

³⁰² Ο πατέρας της ελληνικής λαογραφίας Νικόλαος Γ. Πολίτης στο βιβλίο του *Παραδόσεις* αναφέρεται σε καλικάντζαρους, καλικαντζάρους, καλικατζαράιους, αλλά και σε διάφορες ιδιοματικές μορφές όπως λυκοκατζαράιους, καρκαντζέλια, καλιτσάγκαρος, σκαλικάντζαρος κ.ά. Παράλληλα με το κοινό όνομα καλικάντζαρος είναι γνωστές και άλλες ονομασίες ανά περιοχή: κωλοβελώνηδες (παλαιά Αθήνα), καλιοντζήδες (Ηπειρος), τσιλικρωτά (Μάνη), πλανήταρος ή πλανηταρούδια (Κύπρος), κήηδες (Σύμη), καλισπούδηδες (Σάμος), σιβώτης ή σιφώτης (Καπαδοκία), χρυσαφεντάδοι (Πόντος) κ.ά. Ο

ΜΕΛΗΣ: Ωχ μυρουδιές!

ΜΑΡΙΑ: Ο νους σου στο φαΐ!

ΜΕΛΗΣ: Κι ο δικός σου στο στολίδι³⁰³!

Ο Μελής είναι ο μικρός σκανδαλιάρης της οικογένειας. Η συμπεριφορά του αναπαράγει εν μέρει τα στερεότυπα για το αγόρι-ήρωα, προσεγγίζοντας το χαρακτήρα του άτακτου παιδιού που συχνά συναντάται σε κλασικά έργα της παιδικής λογοτεχνίας. Είναι λαίμαργος, οι κινήσεις του είναι παρορμητικές και βρίσκεται σε μία ανταγωνιστική σχέση με την αδελφή του τη Μαρία. Θέλοντας να την πειράξει την φοβερίζει με την υποτιθέμενη παρουσία των καλικάντζαρων:

ΜΕΛΗΣ: Πρόσεχε! Πίσω σου στέκει ένας καλικάντζαρος!

ΜΑΡΙΑ: Μαμά³⁰⁴!

Ωστόσο, ο Μελής είναι ένα πρόσωπο αυθεντικό, κοντά στην πραγματική φύση του παιδιού, που είναι αυθόρμητο και ανυπάκουο, υποκύπτει σε πειρασμούς αλλά μαθαίνει και από τα λάθη του. Έχει ελαττώματα, που προέρχονται από την ελλιπή γνώση των κοινωνικών συμβάσεων και τη διάθεση για παιχνίδι και ελευθερία, αλλά ταυτόχρονα νιώθει ασφάλεια και θαλπωρή μέσα στην οικογένεια. Δείχνει, επίσης, μία ιδιαίτερη αδυναμία στη γιαγιά του, καθώς του μεταφέρει τη γοητεία των παραδοσιακών εθίμων, τα οποία αποτελούν τμήμα αυτής της μεγάλης, λαϊκής αφηγηματικής παράδοσης, όπως άλλωστε και τα παραμύθια. Γι' αυτό το λόγο έρχεται και σε σύγκρουση με τη μητέρα του όταν η τελευταία αμφισβητεί τα λεγόμενα της γιαγιάς του:

ΜΑΡΙΑ: Φοβάμαι!

ΜΗΤΕΡΑ: Μην είσαι ανόητη. Καλικάντζαροι δεν υπάρχουν. Πάει, τελείωσε.

ΜΕΛΗΣ: Η γιαγιά είπε πως υπάρχουν. Κι όταν το λέει η γιαγιά, πάει, τελείωσε³⁰⁵!

Ο χαρακτήρας της Μαρίας αναμφισβήτητα κινείται στο παρασκήνιο των υπολοίπων πρωταγωνιστών. Παρόλο που εκπροσωπεί τον αντίθετο πόλο στη διαμάχη με τον

λόγος για τα μικρά άτακτα πλάσματα, τα οποία κατά την παράδοση γεννιούνται την ημέρα των Χριστουγέννων και κάθε χρόνο μεταμορφώνονται σε καρακατζόληδες, από την παραμονή των Χριστουγέννων έως την ημέρα των Θεοφανείων. Ο Πολίτης, ο οποίος κατέταξε σε ιδιαίτερη αυτοτελή κατηγορία τις διηγήσεις για τα δαιμόνια αυτά, υποστήριξε ότι οι δοξασίες και οι παραδόσεις για τους καλικάντζαρους αποτελούν απήχηση του φόβου που προκαλούσαν οι μεταμφιεσμένοι κατά την περίοδο του Δωδεκαημέρου (βλ. Ν. Πολίτης, *Παραδόσεις Β, Μελέται περί του βίου και της γλώσσας του ελληνικού λαού*, εκδ. Εργάνη, Αθήνα 1965, σσ. 1240-1246. Επίσης, Μ. Ν. Χριστοδούλου, «Χριστούγεννα», περ. *Κυπριακός Λόγος*, τ. 63-64 (1979), σσ. 400-407).

³⁰³ Φ. Χατζηγάννα, *ό.π.*, σ. 46.

³⁰⁴ Φ. Χατζηγάννα, *ό.π.*, σ. 46.

³⁰⁵ Φ. Χατζηγάννα, *ό.π.*, σ. 47.

αδερφό της, η σκηνική της παρουσία γίνεται αισθητή μονάχα στη δεύτερη σκηνή, η οποία αποτελεί και την κορύφωση της πλοκής του έργου. Στις υπόλοιπες σκηνές λειτουργεί περισσότερο ως χαρακτήρας-περιβάλλον των βασικών ηρώων.

Αξίζει να εστιάσουμε την προσοχή μας και στο χαρακτήρα της γιαγιάς. Με τη στάση της δείχνει να αποτελεί περισσότερο σύμβολο συγκεκριμένων ηθικών αξιών ή αρετών παρά μία απλή σκηνική φιγούρα. Η μορφή της κυριαρχεί σε ολόκληρο το έργο, καθώς πρόκειται για τον εκπρόσωπο και φορέα αυτού του μακραίωνου λαϊκού πολιτισμού³⁰⁶. Όπως φαίνεται και στις επόμενες σκηνές, πρόκειται για έναν άνθρωπο με ευλάβεια για το Θεό, γεμάτο καλοσύνη και φροντίδα για τους συνανθρώπους της. Η στάση της απέναντι στα παραδοσιακά έθιμα είναι χαρακτηριστική. Δεν θέλει να στερήσει τη μαγεία που αντιπροσωπεύουν στα μάτια των παιδιών, γι' αυτό και προτιμά να αφήνει μετέωρο το ζήτημα της ύπαρξης ή όχι των ξωτικών των Χριστουγέννων. Η ίδια ανήκει σε μία άλλη εποχή, στην οποία αυτές οι δοξασίες δεν ήταν ακριβώς πιστευτές, αλλά αποδεκτές. Και ήταν αποδεκτές διότι ανήκαν σε έναν λαϊκό πολιτισμό, που με απλότητα και φυσικές εκδηλώσεις αντιμετώπιζε αποτελεσματικά τα θέματα υγείας, τροφής, στέγης, ψυχικής ισορροπίας, ηθικής και αισθητικής αντίληψης με ενστικτώδη λογική και αίσθηση μέτρου.

Είναι, λοιπόν, απολύτως φυσική αυτή η συναισθηματική επικοινωνία των παιδιών με τη γιαγιά τους, καθώς η λαϊκή παράδοση αντιπροσωπεύει το αυθόρμητο των εκδηλώσεων της λαϊκής, αλλά και της παιδικής ψυχής, χωρίς τη διαμεσολάβηση κάποιου συλλογισμού ή αφηρημένης σκέψης. Εδώ το λόγο έχει «η συνειρμική διανόηση και αιτιότητα»³⁰⁷. Αντίθετα, η μητέρα των παιδιών εκπροσωπεί την ορθολογικότητα του αστικού πολιτισμού, που παρασέρνει, όμως, στο διάβα του τη λαϊκή σοφία, καθώς και τη μαγεία που εμπεριέχει. Συνεπικουρούμενη και από τον πατέρα θεωρεί ότι οι λαϊκές δοξασίες φορτίζουν επικίνδυνα τον ψυχικό κόσμο των παιδιών και για αυτό τις απορρίπτει:

ΜΗΤΕΡΑ: Πάψε κι εσύ μάνα! Φοβερίζεις τα παιδιά με παραμύθια! [...]

ΜΑΡΙΑ: Μπαμπά, έχει καλικάντζαρους;

³⁰⁶ Ο Δ. Λουκάτος σημειώνει χαρακτηριστικά: «*Λέρεια πρώτη κι απαραίτητη, τιμητικό και ηρωικό πρόσωπο των ημερών αυτών, με συγκινητική φροντίδα και μόχθο για την ετοιμασία του σπιτιού και τους εορτασμούς στέκεται λες, αιώνες τώρα, πλάι στην εστία, η ελληνίδα Νοικοκυρά* (Δ. Λουκάτος, *Χριστουγεννιάτικα και των γιορτών*, εκδ. Φιλιππότη, Αθήνα 1984, σ. 54)

³⁰⁷ Γ.Α. Μέγας, *Εισαγωγή εις την Λαογραφίαν*, Αθήνα 1978, σσ. 12-13. Ανάλογη είναι και η θέση του Μ.Γ. Μερακλή: «Ο λαϊκός λόγος του παραδοσιακού αγροτικού πολιτισμού φτάνει στη νόηση μέσω της αίσθησης» (Μ.Γ. Μερακλής, *Πέντε λαογραφικά δοκίμια για τη γλώσσα και την ποίηση*, εκδ. Φιλιππότης, Αθήνα 1985, σ. 47).

ΠΑΤΕΡΑΣ: *Όχι, το είπαμε χίλιες φορές*³⁰⁸.

Ο Αγαθίας όμως, με την εμφάνισή του στην σκηνή, διαψεύδει τον πατέρα καθώς καταφθάνει τρέχοντας για να ανακοινώσει ότι οι καλικάντζαροι μπήκαν στο μύλο:

ΑΓΑΘΙΑΣ: *Τα, τα μάθατε; Πήγαν οι κα... κα...καλικάντζαροι στο, στο μύλο.*

ΜΑΡΙΑ: *Μπαμπά μου, τ' ακούς;*

ΑΓΑΘΙΑΣ: *Κα...κα...κατέβηκαν από την καμινάδα. Έκα...καμαν ακα...ακαθαρσίες μέσα στο αλεύρι*³⁰⁹.

Ο Αγαθίας εμπλουτίζει το θεατρικό έργο με μία ακόμη χαρακτηριστική φιγούρα. Το όνομά του είναι συνδηλωτικό του χαρακτήρα του, αφού αντιπροσωπεύει τον καλοκάγαθο τύπο του χωριού³¹⁰. Είναι λαίμαργος, αφελής και ευκολόπιστος, αλλά και αγαπητός σε όλους. Ζει με τους υπόλοιπους κι αυτός στο χωριό αλλά συμμετέχει και σε έναν άλλο παράλληλο κόσμο, όπου όλα είναι πιθανά και ορατά. Γι' αυτό και είναι ο μόνος που βλέπει τους καλικάντζαρους, όταν η λογική των άλλων τους εμποδίζει³¹¹. Με την αφέλεια του χαρακτήρα του, τον ελλειπτικό λόγο αλλά και τις κωμικές του κινήσεις προκαλεί το γέλιο των μικρών θεατών. Εάν προσπαθήσουμε να τον προσεγγίσουμε μέσα από την οπτική της πολιτικής ορθότητας³¹², θα καταλήγαμε πως ο χαρακτήρας του Αγαθία είναι αρκετά προβληματικός, καθώς φαίνεται να αναπαράγει τα κοινωνικά στερεότυπα που συντηρούνται από κάθε είδους πλειοψηφία απέναντι στο διαφορετικό³¹³. Σε αυτό, όμως, το επιχείρημα θα μπορούσε να αντιτείνει κανείς σύγχρονες επισημάνσεις που συναντούμε στο χώρο της παιδικής λογοτεχνίας. Σύμφωνα με αυτές «η λογοτεχνία όταν θέλει να μιλήσει για ιδέες, δεν διακηρύττει ούτε φωνασκεί, αλλά μεταμφιέζει και υπονοεί. [...] Η λογοτεχνία πολύ συχνά οικειοποιείται σκόπιμα ένα λεξιλόγιο» ή μία συμπεριφορά, θα προσθέταμε εμείς, «ακριβώς για να αναδείξει με την κατάχρησή του το αντίθετο από αυτά που

³⁰⁸ Φ. Χατζηχάννα, *ό.π.*, σσ. 47-48.

³⁰⁹ Φ. Χατζηχάννα, *ό.π.*, σ. 48.

³¹⁰ Η Κανατσούλη επισημαίνει ότι παρόλη τη μακραίωνη παρουσία του αγαθού στο λαϊκό πολιτισμό, ο χαρακτήρας του μένει ανεκμετάλλευτος στη σύγχρονη παιδική λογοτεχνία. Πρόκειται για μία αυτολογοκριτική πρόθεση η οποία προφανώς οφείλεται και στις σύγχρονες παιδαγωγικές αντιλήψεις για την ευαισθητοποίηση του παιδιού στις ανθρώπινες δραστηριότητες και το σεβασμό της διαφορετικότητας (Μ. Κανατσούλη, «Χιουμοριστικοί χαρακτήρες και τύποι των παιδικών αναγνωσμάτων», περ. *Διαβάζω*, τ. 336 (1994), σσ. 53-54). Για τη «συγγένεια» του Αγαθία με έναν ακόμα ήρωα, τον Τραλαλά, βλ. *Το Γαλάζιο Βιολί*.

³¹¹ Είναι η γνωστή παράδοση ότι μόνο οι Σαββατογεννημένοι και οι "αλαφροΐσκιωτοι" μπορούν να δουν τα ξωτικά και τους καλικάντζαρους. (Βλ. Ν.Γ. Πολίτης, *Παραδόσεις Β*, σσ. 1240-1345).

³¹² W. Sutton, «Το κίνημα της 'Πολιτικής ορθότητας' στην παιδική/νεανική λογοτεχνία», μτφρ. Αθ. Ανδρουτσοπούλου, περ. *Διαδρομές*, τ. 41 (1996), σσ. 6-8.

³¹³ Για το ζήτημα της διαφορετικότητας στο έργο της Φιλίσας Χατζηχάννα βλ. Κεφ. 4, Το πεζογραφικό έργο της Φιλίσας Χατζηχάννα.

δήθεν ισχυρίζεται. Οι εξόφθαλμες ερμηνείες και οι έτοιμες απαντήσεις στον αναγνώστη δεν έχουν θέση στο λογοτεχνικό έργο»³¹⁴. Άλλωστε, η λογοτεχνία για παιδιά δε γράφεται για να προπαγανδίσει ιδέες ή απόψεις αλλά «για να μεταφέρει ανθρώπινες εμπειρίες, και μέσα στις ανθρώπινες εμπειρίες εμπεριέχονται, χωρίς άλλο, και οι προκαταλήψεις»³¹⁵. Επιστρέφοντας στο κείμενο, ο Αγαθίας, ως μία γνώριμη, σχεδόν αρχετυπική φιγούρα του λαϊκού πολιτισμού, δεν είναι ούτε αρνητικό πρότυπο, ούτε εκπροσωπεί κάποια κοινωνική ομάδα που υφίσταται διακρίσεις στο σύγχρονο κόσμο. Οι υπόλοιποι ήρωες τον προσεγγίζουν με αγάπη και κυρίως τον αποδέχονται. Γι' αυτό η παρουσία του τελικά είναι ευπρόσδεκτη και αποδεκτή στο σημερινό θεατή. Η πλοκή στη συνέχεια αναπτύσσεται με γοργούς διαλόγους μεταξύ των κύριων ηρώων. Ο Αγαθίας, θριαμβευτικά, ανακοινώνει ότι γνωρίζει πώς να διώχνει τους καλικάντζαρους, κρατώντας στο χέρι μία κόκκινη κλωστή³¹⁶. Η μόνη που αποδέχεται τα λεγόμενά του είναι η μικρή Μαρία που έχει ήδη τρομοκρατηθεί αρκετά από αυτήν την ιστορία με τα ξωτικά. Οι θεατές βλέπουν να εξελίσσεται πάνω στη σκηνή μία παράλληλη δράση: ενώ εμφανίζονται τα παιδιά της γειτονιάς που λένε τα κάλαντα, ο Μελής φεύγει κρυφά έξω από το σπίτι. Αυτή η τεχνική επιλογή δημιουργεί ερωτήματα στο κοινό για τα αίτια της αναχώρησής του και αυξάνει το ενδιαφέρον του για την εξέλιξη της υπόθεσης. Μετά από την αποχώρηση των παιδιών, φεύγουν και οι υπόλοιποι πρωταγωνιστές από τη σκηνή για να κοιμηθούν. Η Μαρία μένει μόνη της και ξαφνικά αντικρίζει μπροστά της μία ομάδα καλικάντζαρων. Πρόκειται φυσικά για την κορύφωση της δράσης σε αυτή τη σκηνή. Η Μαρία, τρομαγμένη, προσπαθεί να τους ξεφύγει, αλλά αρπάζει από το πόδι με την κλωστή και έναν από αυτούς. Η λύση, που θα ανακουφίσει τους θεατές και τη Μαρία, δίνεται από τον πατέρα που έτρεξε να δει τι συμβαίνει και αποκαλύπτει, βγάζοντας τη μάσκα του, την ταυτότητα του αρχικαλικάντζαρου. Πρόκειται για το Μελή, που ντύθηκε μαζί με τους φίλους του καλικάντζαρος, για να τρομάξει την αδερφή του αλλά και να τηρήσει το

³¹⁴ Μ. Κανατσούλη, *Ιδεολογικές διαστάσεις της Παιδικής Λογοτεχνίας*, εκδ. Τυπωθήτω, Αθήνα 2000, σ. 216.

³¹⁵ Μ. Κανατσούλη, *ό.π.*, σ. 211.

³¹⁶ Ο Ν. Πολίτης παραθέτει τη λαϊκή παράδοση της Κύπρου: «*Αν μπορέσει κανείς τα Δωδεκάημερα και δέσει τον Πλανήταρο από το πόδι με μολίνο, με λινή κόκκινη κλωστή, θα τον έχει δούλο του να τον στέλνει όπου θέλει, σε δύσκολες δουλειές, και να τον διατάζει να του φέρνει ό,τι θέλει. Και όποιος δέσει πλανήταρο, τον βάζει κοντά σ' ένα κόσκινο και του παραγγέλνει να μετρήσει τις τρύπες του. Αυτός μετρά, ένα, δύο, και δεν μπορεί να προχωρήσει στα τρία, γιατί φοβάται την Αγία Τριάδα. Σιωπαίνει και πάλι ξαναρχίζει το ένα-δύο*». (Βλ. Ν. Γ. Πολίτης, *Παραδόσεις Α, Μελέται περί του βίου και της γλώσσης του ελληνικού λαού*, εκδ. Εργάνη, Αθήνα 1965, σ. 342).

έθιμο³¹⁷. Η αυλαία θα κλείσει με το μικρό καλικάντζαρο να συγυρίζει το σπίτι και την υπόλοιπη οικογένεια να επιστρέφει στα κρεβάτια της, καθώς η τάξη, κυριολεκτικά και συμβολικά, έχει πια αποκατασταθεί.

Η δεύτερη σκηνή μεταφέρει χρονικά τη δράση ανήμερα τα Χριστούγεννα. Οι καμπάνες των εκκλησιών χτυπούν χαρμόσυνα. Οι αφηγητές, όμως, πληροφορούν το κοινό ότι πρόκειται για τις καμπάνες από τα χωριά που σήμερα βρίσκονται υπό κατοχή. Σε αυτό το σημείο, η συγγραφέας δίνει ιδιαίτερη σημασία στην αναπαράσταση μίας νοσταλγικής ατμόσφαιρας για τα μέρη που χάθηκαν. Οι σκηνικές οδηγίες μπορούν να χαρακτηριστούν ιδιαίτερα προχωρημένες, καθώς η προτροπή για τη χρήση ακόμη και οπτικοακουστικού υλικού παράγει άφθονα ερεθίσματα και συντελεί στο ζωντάνεμα εκείνης της εποχής με εντυπωσιακότερα αποτελέσματα στην πρόσληψη των θεατών.

Τα μηνύματα της αγάπης και της συμφιλίωσης που φέρνει για όλους τους ανθρώπους η γιορτή των Χριστουγέννων κυριαρχούν σε αυτό το σημείο του έργου. Η επανεμφάνιση του Αγαθία συνοδεύεται με παρανοήσεις που οφείλονται στην αφέλεια του και προκαλούν την ευθυμία των πρωταγωνιστών αλλά και των θεατών:

ΑΓΑΘΙΑΣ: [...] Χριστός Ανέστη!

ΠΑΤΕΡΑΣ: Όχι, «Χριστός Ανέστη», Αγαθία. «Καλά Χριστούγεννα» να λες.

ΑΓΑΘΙΑΣ: Μπα; Το ίδιο δεν είναι; Χριστός και στο ένα, Χριστός και στο άλλο. Α, με σύγχυσε³¹⁸!

Τα δύο αδέρφια, αν και στην αρχή είναι μαλωμένα εξαιτίας της φάρσας που προηγήθηκε, τελικά συμφιλιώνονται, ενώ ακόμη και ο Αγαθίας είναι καλεσμένος στο παραδοσιακό, οικογενειακό, χριστουγεννιάτικο τραπέζι³¹⁹. Αυτή η οικογενειακή συνένωση, που αποτελεί μία από τις βασικές προτεραιότητες της ανθρώπινης δραστηριότητας στη διάρκεια των γιορτών, μας δίνει επιπλέον πληροφορίες για τις διατροφικές συνήθειες των Χριστουγέννων αλλά και τα παραδοσιακά παιχνίδια:

³¹⁷ Σε κάποια χωριά της Κύπρου συνήθιζαν κατά τα Δωδεκάμερα να μεταμφιέζονται σε καλικάντζαρους και να επισκέπτονται σπίτια των συγγενών τους ή να περιφέρονται στα περιβόλια και να φοβερίζουν τους κατοίκους (Βλ. Χρ. Κυπριανού, «Οι γιορτές του Δωδεκάμερου», περ. *Λαογραφική Κύπρος*, τόμ. Θ', τ. 25 (1979), σσ. 105-121).

³¹⁸ Φ. Χατζηχάννα, *ό.π.*, σ. 48.

³¹⁹ Σύμφωνα με το Δ. Λουκάτο τα θεμελιακά στοιχεία που συγκροτούσαν το παραδοσιακό ελληνικό σπίτι τις ημέρες των γιορτών ήταν η *εστία*, τα γεύματα και η φιλοξενία. (Δ. Λουκάτος, *Χριστουγεννιάτικα και των γιορτών*, εκδ. Φιλιπότη, Αθήνα 1984, σ. 55).

ΜΗΤΕΡΑ: [...] Σήμερα είσαι καλεσμένος μας. Έφτιαξα μια σούπα τραχανά³²⁰ κι ένα κοτόπουλο μούρλια!

ΜΑΡΙΑ: Μελή, να παίζουμε ζινάπι³²¹;

ΜΕΛΗΣ: Και δεν παίζουμε³²²;

Η σκηνή κλείνει με τον Αγαθία να υπενθυμίζει το περιστατικό με τους καλικάντζαρους. Εδώ το κείμενο παραμένει σκόπιμα αμφίσημο. Τίποτε δεν μας ξεκαθαρίζει εάν ο καλοκάγαθος ήρωας είδε τους μεταμφιεσμένους φίλους ή πραγματικούς καλικάντζαρους, καθώς είναι ο μόνος που έχει, σύμφωνα και με την παράδοση, αυτήν την ενορατική ικανότητα.

Τα γεγονότα της τρίτης εικόνας λαμβάνουν χώρα μέσα στο σπίτι, την παραμονή της πρωτοχρονιάς. Οι αφηγητές, σε έμμετρο λόγο, ενημερώνουν το κοινό για τις κινήσεις των ηρώων και τα δρώμενα που παρακολουθούν:

Παραμονή Πρωτοχρονιάς

και τα παιδιά της γειτονιάς

φτάνουνε με κλαδιά ελιάς

για να τα κόψουν και να πουν

Αϊ-Βασίλη, βασιλιά.

Είναι οι παραδοσιακές ιεροτελεστίες που συνόδευαν παλιά την έλευση του καινούριου χρόνου στην κυπριακή ύπαιθρο:

[...] στο πιάτο βάζουν κόλλυβα και πίτα

Μες στο ποτήρι το κρασί

Και αναμμένο ένα κερί. [...]

Καρτερούν τον Αϊ-Βασίλη να τα ευλογήσει

μαζί με το κομπόδεμα του νοικοκύρη³²³.

³²⁰ Πρόκειται για ένα παραδοσιακό χριστουγεννιάτικο φαγητό της Κύπρου. Σε αντίθεση με την Ελλάδα παράγεται από ξινόγαλο (γιαούρτι) και αλεσμένο σιτάρι (κονάρι). Αφού τα δύο συστατικά βραστούν μαζί και γίνουν ένα ομοιόμορφο μείγμα πλάθονται σε μικρά κομματάκια και απλώνονται στον ήλιο μέχρι να ξεραθούν εντελώς. Μετά αποθηκεύονται και χρησιμοποιούνται το Χειμώνα για την παρασκευή της ομώνυμης σούπας (Κ. Δ. Θεοφανώ-Δ. Κ. Πρωτοπαππά, *Παραδοσιακά Ζυμώματα της Κύπρου, Η χρήση τους και η σημασία τους στην εθιμική ζωή*, Λευκωσία 1997, σ. 149 και 178).

³²¹ Το ζινάπι είναι η κυπριακή ονομασία ενός διχαλωτού οστού της κότας (αποτελείται από την κλείδα με το στέρνο), το οποίο χρησιμοποιείται για το παραδοσιακό παιχνίδι *γιάντες* (Κ. Χατζηιωάννου, *Ετυμολογικό λεξικό της ομιλούμενης κυπριακής διαλέκτου. Ιστορία, ερμηνεία και φωνητική των λέξεων με τοπωνυμικό παράρτημα*, εκδ. Ταμασός ΛΤΔ, Λευκωσία 2000, σ. 67).

³²² Φ. Χατζηγάννα, *ό.π.*, σ. 60.

³²³ Σε πολλά χωριά της Κύπρου κατά την προηγούμενη νύκτα της Πρωτοχρονιάς τοποθετούνταν πάνω στο τραπέζι κόλλυβα, κρασί, κτενιά (τσατσάρα) για να κτενίσει τα γένια του ο Αϊ Βασίλης, ένα κλαδί

Στη συνέχεια οι πρωταγωνιστές παίρνουν το λόγο. Η γιαγιά με την μητέρα επιθυμούν να προσκαλέσουν στο σπίτι μία μοναχική ηλικιωμένη γυναίκα και επιβεβαιώνουν την αξία που δίνουν στην ανθρώπινη αλληλεγγύη.

Ύστερα συγκεντρώνονται γύρω από το τζάκι για να παίξουν το παιχνίδι που προανάγγειλαν οι αφηγητές. Εκεί μαζεύονταν όλα τα μέλη της οικογένειας για να κάνουν τις σπιτικές τους τελετές και να επανεπιβεβαιώσουν τους ισχυρούς δεσμούς που τους ενώνουν. Το τζάκι συμβολίζει την εστία, με την πλατύτερη έννοια της οικογενειακής γαλήνης και της σπιτικής συνοχής, που έπρεπε να συντηρεί, όλο το Δωδεκάμερο, την πυρά και το φως που θα έδωχαν τα ενοχλητικά πνεύματα και θα αποκάθαιραν το σπίτι από κάθε πιθανό μίσημα. Το παιχνίδι που θα παίξουν δεν είναι παρά ο απόηχος μιας πανάρχαιας μαντικής τέχνης, της εμπυροσκοπίας³²⁴. Όλα τα μέλη της οικογένειας προσπαθούν να διαγνώσουν αν τους αγαπούν τα προσφιλή τους πρόσωπα. Παίρνουν φύλλα, που τα ρίχνουν πάνω στη φωτιά και επικαλούνται τον άγιο Βασίλειο, για να τους φανερώσει την αλήθεια:

ΓΙΑΓΙΑ: Αι-Βασίλη, βασιλιά³²⁵,

σιδεροπενταδαχτυλιά,

κι αδελφέ του Καλαντά

Επήες εις την έρημον

Κι ηύρες την τύχην των τυχών,

Και πες της πως την καρτερώ

Να 'ρθει απόψε να την δω³²⁶ [...]

Η αυλαία πέφτει, ενώ εξακολουθούν να ακούγονται φωνές πίσω από αυτήν, σαφής ένδειξη ότι η δράση συνεχίζεται. Οι αφηγητές αναλαμβάνουν να συμπυκνώσουν τη σκηνική δράση και ενημερώνουν για τα τεκταινόμενα πίσω από την κλειστή σκηνή:

A' ΑΦΗΓΗΤΗΣ: κόβουν τη βασιλόπιτα

Και βρίσκουν το σελίνι

B' ΑΦΗΓΗΤΗΣ: και ο νονός και η νονά

Την πουλουστρίνα³²⁷ δίνει³²⁸.

ελιάς και το πουγγί του οικοδεσπότη, γιατί πιστεύεται ότι θα έλθει ο άγιος Βασίλειος να φάγει και να τα ευλογήσει («Δωδεκάμερα ή Δωδεκαήμερα», εφημ. Πολίτης, 27-12-2007, σ. 40)

³²⁴ Βλ. Μ. Μερακλής, «Το θέμα της μαντείας στην ελληνική λογοτεχνία», εφημ. Καθημερινή, 19-12-2004.

³²⁵ Άλλη μία παραλλαγή είναι και η παρακάτω: «*Αη Βασίλη βασιλιά/που περπατάς τζιαι καλαντάς/δείξε τζιαι φανέρωσε/αν μ' αγαπά ο (η) τάδε*» («Δωδεκάμερα ή Δωδεκαήμερα», εφημ. Πολίτης, 27-12-2007, σ. 40. Επίσης *Μεγάλη Κυπριακή Εγκυκλοπαίδεια*, εκδ. Φιλόκυπρος, λήμμα: Δωδεκάμερα)

³²⁶ Φ. Χατζηγάννα, *ό.π.*, σ. 68.

Η πρώτη πράξη συνεχίζεται με ένα ακόμη βήμα μπροστά στο χρόνο. Βρισκόμαστε πλέον στα Θεοφάνεια. Η σκηνή είναι σύντομη και περιστρέφεται γύρω από τις προετοιμασίες για τον αποχαιρετισμό του Δωδεκαήμερου και μαζί με αυτό των εθίμων και των πλασμάτων που τα συνοδεύουν. Οι νοικοκυρές του σπιτιού ετοιμάζουν τα γλυκίσματα και τα φαγητά που επιβάλλει η ημέρα. Ύστερα η γιαγιά πετά μακριά, κάπου στα παρασκήνια, αυτά που ετοιμάστηκαν, επιβεβαιώνοντας την υποψία του κοινού πως πρόκειται για μία ακόμη εθιμική τελετή³²⁹:

ΓΙΑΓΙΑ: Τσιτσίν τσιτσίν λουκάνικο

μαχαίρι μαυρομάνικο

να φαν' οι καλικάντζαροι

*και πόσσω μας να φύγουν*³³⁰.

Η σκηνή κλείνει με την άφιξη του ιερέα του χωριού. Μαζί με το βοηθό του θα κάνουν αγιασμό σε όλα τα σπίτια του χωριού³³¹. Πρόκειται για μία θριαμβευτική τελετή που σημαίνει και το τέλος του έργου.

Οι αφηγητές επιστρέφουν, για να κλείσουν το αφηγηματικό πλαίσιο που οι ίδιοι πρωτοδημιούργησαν, επαναλαμβάνοντας το έμμετρο κείμενο που χρησιμοποίησαν στην αρχή, με τη διαφορά, όμως, ότι η πρόσκληση της πρώτης σκηνης μετατρέπεται εδώ σε ευχή και νοσταλγία:

³²⁷ Φιλοδώρημα συνήθως χρηματικό (παλαιότερα, ήταν διάφοροι καρποί, όπως αμύγδαλα, σταφίδες, ρόδια κλπ.). Προέρχεται από τη γαλλική έκφραση *pour estrenne* = καλή τύχη. («Δωδεκάμερα ή Δωδεκαήμερα», εφημ. Πολίτης, 27-12-2007, σ. 40).

³²⁸ Φ. Χατζηγάννα, *ό.π.*, σ. 70.

³²⁹ Για να απαλλαγούν από τους καλικάντζαρους οι νοικοκυρές ετοίμαζαν τη μέρα των Φώτων (6 Ιανουαρίου) «ξεροτήανα» (λουκουμάδες) και τα έριχναν στη στέγη μαζί με λουκάνικο και ψωμί, απαγγέλλοντας ταυτόχρονα «*τσιτσίν, τσιτσίν λουκάνικον, κομμάτι ξεροτήανον να φα' ο καλικάντζαρος να πάει στη δουλειά του*». Πιστευόταν ότι αν δεν τους έδιναν «ξεροτήανα» κατέβαιναν από την καπνοδόχο και έφτυναν μέσα στα τηγάνια. (Χρ. Κυπριανού, «Οι γιορτές του Δωδεκάμερου», περ. *Λαογραφική Κύπρος*, τόμ. Θ', τ. 25 (1979), σσ. 105-121. Επίσης, Ν. Πολίτης, *Παραδόσεις Α, Μελέται περί του βίου και της γλώσσης του ελληνικού λαού*, εκδ. Εργάνη, Αθήναι 1965, σ. 342-343). Παρατηρούμε επίσης ότι η συγγραφέας επιλέγει να καταγράψει μία παραλλαγή πλησιέστερη στη νεοελληνική κοινή, χωρίς έντονα διαλεκτικά στοιχεία. Ο λόγος είναι προφανής, καθώς επιδιώκει να απευθύνεται σε ένα ευρύτερο κοινό.

³³⁰ Φ. Χατζηγάννα, *ό.π.*, σ. 72.

³³¹ Τα Θεοφάνεια, μετά το τέλος της λειτουργίας του Μεγάλου Αγιασμού οι ιερείς περιέρχονται τα σπίτια και καλαντίζουν, δηλ. ραντίζουν με αγιασμένο νερό όλα τα δωμάτια του σπιτιού και τους ενοίκους, ενώ ταυτόχρονα ψάλλουν το εν Ιορδάνη βαπτιζομένου σου Κύριε. Το ράντισμα τούτο πιστεύεται ότι έχει τη δύναμη να διώξει τους Καλικάντζαρους. Κάθε οικογένεια προσφέρει στον ιερέα που καλαντίζει, κουλούρια, γλυκό, ποτό, ξεροτήανα (Σολιά), κόλλυβα (Λαγουδερά), λουκάνικα (Πάφος) πωρικά (αμύγδαλα, καρύδια κλπ.) (Μαραθάσα) και νομίσματα που παλαιότερα αποτελούσαν τη χρονιάτικη πληρωμή του που γινόταν από την κοινότητα. Στο Γουδί της Πάφου έχουν στρωμένο τραπεζί (αυτή τη μέρα ανοίγουν τη ζαλατίνα) και ο ιερέας πρέπει να πάρει λίγο φαγητό και λίγο κρασί. Τον ιερέα κατά κανόνα συνοδεύουν μικρά παιδιά που φέρουν το σικλίν, δοχείο δηλ. μεταλλικό που περιέχει αγιασμένο νερό, και φανάρι, αναμμένο από το καντήλι κυρίως του Χριστού. Απ' αυτό το φως δίδουν σ' όλες τις οικογένειες. («Δωδεκάμερα ή Δωδεκαήμερα», εφημ. *Πολίτης*, 27-12-2007, σ. 40).

Α' ΑΦΗΓΗΤΗΣ: Χριστούγεννα, Πρωτοχρονιά και Φώτα

*ας ήταν να τα γιορτάζαμε σαν πρώτα*³³².

Η δεύτερη πράξη είναι η γνώριμη εικόνα της Γέννησης. Εδώ, το αφηγηματικό πλαίσιο είναι τελείως διαφορετικό, καθώς, σε αντίθεση με κάποια άλλα έργα της τα οποία καταλήγουν στην παραπάνω σκηνή, δε συναντούμε τους πρωταγωνιστές της πρώτης πράξης. Ο μόνος συνδετικός κρίκος μεταξύ των δύο πράξεων είναι οι αφηγητές που περιγράφουν με έμμετρο λόγο τα δρώμενα και καταλήγουν με την ευχή για γρήγορη επιστροφή στις πατρογονικές εστίες.

Το θεατρικό κείμενο *Χριστούγεννα σαν τότε* συγκεντρώνει πολλές αρετές: Είναι ένα άρτιο λογοτεχνικό - θεατρικό έργο, και συγχρόνως μια πλούσια πηγή λαογραφίας, μια αληθινή συλλογή ηθών, εθίμων, χαρακτήρων, που έχουν τη γοητεία της αυθεντικότητας. Ταυτόχρονα είναι και μια πλήρης, αληθινή ηθογραφία που μπορεί να σταθεί με αξιώσεις σε οποιαδήποτε επαγγελματική ή ερασιτεχνική σκηνή, γιατί έχει ένα δραματικό κορμό, λόγο που κυλά με ευχέρεια, στοιχεία που πλέκουν με τα ηθογραφικά της μέρη άνετα και πλούσια. Η παρουσία των χριστουγεννιάτικων εθίμων μέσα στην πλοκή του έργου προκύπτει αβίαστα και φυσικά, με άφθονη σκηνική δράση που κρατά αμείωτο το ενδιαφέρον, δημιουργώντας παράλληλα, σε μικρούς και μεγάλους θεατές, μία ατμόσφαιρα νοσταλγίας και αναζήτησης. Οι παρεμβάσεις των αφηγητών, στην αρχή και το τέλος του έργου, είναι ένα θαυμάσιο εύρημα και τα στιχουργήματα πολύ πετυχημένα.

Χάρη σε αυτή τη «συνομιλία» της συγγραφέως με τη λαϊκό πολιτισμό επικυρώνεται και αναβαπτίζεται ο κύκλος αυτής της διευρυμένης έννοιας της διακειμενικότητας: από τις ρίζες του λαϊκού πολιτισμού, που είναι η τελετουργική και εθιμική δράση, φθάνουμε στο εξελιγμένο "έντεχο" δρώμενο, το θέατρο για παιδιά, το οποίο μας οδηγεί πάλι σταδιακά στον λαϊκό πολιτισμό, για να αρχίσει εκ νέου η κυκλική πορεία. Μια παρόμοια προσέγγιση, στέρεα θεμελιωμένη στη θεωρητική γνώση και συνάμα εύληπτη, απαιτεί και καλό χειρισμό των εργαλείων προσέγγισης του θέματος, αλλά και σεβασμό στην πολιτισμική παράδοση. Απαιτεί, πρωτίστως, συγκλίνουσες ευαισθησίες και την αποδοχή της πολυπλοκότητας και του πολυμορφισμού των γραμματειακών ειδών και του υβριδισμού των πολιτισμικών φαινομένων. Δεν ξεχωρίζει το θέατρο, το δράμα, δεν το αποκόπτει από τις λογοτεχνικές ή όποιες άλλες ρίζες του, αλλά το τοποθετεί στο επίκεντρο της ροής του πολιτισμικού γίνεσθαι.

³³² Φ. Χατζηγιάννα, *ό.π.*, σ. 73.

Γιατί, όπως επισημαίνει και ο Marvin Carlson, «το θέατρο είναι ένας χώρος στοιχειωμένος από φαντάσματα του παρελθόντος, θεμελιωμένος στη δυνατότητα της μνήμης να συζητά με το παρελθόν και τη σύγχρονη ιστορία»³³³.

Εκτός από τις αναμφισβήτητες θεατρικές του αρετές, το κείμενο είναι παιδαγωγικά αξιοποιήσιμο, διότι προσφέρει ισχυρά κίνητρα σε όποιον θελήσει να ασχοληθεί με τη μελέτη και την παρουσίαση αυτού του πλούσιου λαογραφικού υλικού. Ταυτόχρονα, όμως, καθώς περιέχει τα πλεονεκτήματα ενός ανοικτού θεατρικού κειμένου, δίνει και τη δυνατότητα να αξιοποιηθεί μονάχα η δομή του και να αντικατασταθεί το συγκεκριμένο λαογραφικό υλικό με κάποιο άλλο, που αναφέρεται σε τοπικές ή άλλες παραδόσεις. Αυτή ακριβώς η δραστηριότητα επεκτείνει την ενασχόληση με το συγκεκριμένο θεατρικό έργο όχι μόνο στο επίπεδο της σκηνικής του απόδοσης, αλλά και στο δημιουργικό μετασχηματισμό του κειμένου του. Έτσι ο ενεργητικός ρόλος του αναγνώστη-μαθητή-θεατή δεν εξαντλείται μονοσήμαντα, αλλά του επιτρέπει να αναλάβει μια ευρεία γκάμα πρωτοβουλιών, που ξεκινούν από την απλή παρατήρηση των στοιχείων που περιέχονται στη δομή του κειμένου και φτάνουν μέχρι την μεταμόρφωση της σκηνικής αναπαράστασης και τον καθορισμό της πλοκής της ιστορίας, καθιστώντας τη σχέση του με το κείμενο και την σκηνική του αναπαράσταση ως μία σχέση διαδραστική και δημιουργική (lecture interactive vs représentation théâtrale).

4.4.2.7. Υγεία και χαρά

Το θεατρικό έργο *Υγεία και χαρά* είναι ένα μονόπρακτο «μουσικοχορευτικό σύγχρονο παραμύθι», όπως το χαρακτηρίζει η συγγραφέας. Πρόκειται για μία έντεχνη απόπειρα να παρουσιαστούν με έναν διασκεδαστικό τρόπο ζητήματα που σχετίζονται με την προληπτική υγιεινή των παιδιών. Οι εκτεταμένες σκηνικές και σκηνοθετικές υποδείξεις που προηγούνται προβάλλουν την ευελιξία του θεατρικού έργου, καθώς προσφέρει πολλαπλές, εναλλακτικές δυνατότητες σε όποιον προτίθεται να το διδάξει. Το κείμενο έχει έκταση 11 σελίδες, είναι έμμετρο, αλλά δεν περιλαμβάνονται οι μουσικές παρτιτούρες των στίχων.

Υπόθεση

³³³ “All theatre, I will argue, is as a cultural activity deeply involved with memory and haunted by repetition [...] Everything in the theatre, the bodies, the materials utilized, the language, the space itself is now and has always been haunted, and that haunting has been an essential part of the theatre’s meaning to and reception by its audience in all times and all places”. (M. Carlson, *The Haunted Stage: The Theatre as Memory Machine*, University of Michigan Press, Michigan 2001, p. 11&15).

Η Χαρά και η Υγεία φτάνουν στη χώρα της βρωμιάς. Καθώς προσπαθούν να ξεφύγουν, μία ψείρα αρπάζει το Άλφα από τη Χαρά. Το μικρό Άλφα μένει μοναχό του, ζητώντας βοήθεια. Ένα κοριτσάκι, η Μαρίνα, το βρίσκει και αποφασίζει να το βοηθήσει να ξαναβρεί τη Χαρά. Φτάνοντας σε μία άλλη χώρα, τη χώρα της καθαριότητας, υποχρεώνονται να πλυθούν, για να μπουν στην πόλη. Εκεί πληροφορούνται ότι σύντομα θα βρουν τη Χαρά, αλλά τους προειδοποιούν ότι τους παραμονεύει και ένας εχθρός. Πράγματι, μπαίνουν μέσα στην πολιτεία των γλυκών και παρασύρονται. Την επόμενη μέρα, όμως, συνέρχονται και πείθουν μία χοντρή κυρία και έναν μεθυσμένο κύριο, το Ρέμο, να τους ακολουθήσουν. Τελικά φτάνουν στον προορισμό τους, τη χώρα της Υγείας και της Χαράς. Ξεκουράζονται, πλένονται γυμνάζονται και ετοιμάζονται. Η Μαρίνα βάζει το Άλφα στη λέξη της Χαράς και οι κάτοικοι γιορτάζουν την επιστροφή του. Ακολουθεί η μεγάλη παρέλαση της υγιεινής διατροφής, όπου κάθε είδος παρελαύνει ξεχωριστά και στο τέλος, υπό τους ήχους της μουσικής, όλοι μαζί αποχωρούν.

ΠΡΟΣΩΠΑ

Μικρόβια	Ψείρες
Υγεία	Χαρά
Άλφα	Κορίτσι (Μαρίνα)
Σαπούνια	Σαμπουάν
Οδοντόπαστες	Οδοντόβουρτσες
Καραμέλες	Αναψυκτικά
Σοκολάτες	Μεθυσμένοι
Χοντροί	Χοντρή
Ρένος	Λουλούδια
Φρούτα	Λαχανικά
Γιατρός	Μάγειροι
Γάλα	Ψωμί

Ήρωες – Χαρακτήρες – Προσεγγίσεις

Το θεατρικό έργο Υγεία και Χαρά αποτελεί μία ξεχωριστή περίπτωση στο θεατρικό έργο της συγγραφέως, καθώς διαφοροποιείται στη θεματική επιλογή, στους τρόπους που πραγματώνεται ο θεατρικός λόγος, αλλά και στις τεχνικές της θεατρικής του απόδοσης.

Συγκεκριμένα, το θέμα του σχετίζεται με την υγιεινή διατροφή, αλλά και γενικότερα την ατομική υγιεινή των παιδιών³³⁴. Μέσα σε ένα φανταστικό σκηνικό πλαίσιο συναντούμε μικροσκοπικά ζώδια, μικρόβια, φρούτα, λαχανικά και αντικείμενα να αποκτούν μία ζωηρή σκηνική υπόσταση και να συνυπάρχουν επιτυχημένα με μία σειρά από διαφορετικούς και αντιφατικούς ανθρώπινους χαρακτήρες. Ο λόγος είναι έμμετρος, με ρυθμό και ένταση που προσκαλεί τους μικρούς θεατές σε μία χιουμοριστική και κεφάτη ατμόσφαιρα. Ταυτόχρονα, όμως, παρατηρούμε ότι αυτός ο λόγος ανήκει κυρίως στους αφηγητές και συγκεκριμένα στη χορωδία. Ελάχιστοι από τους υπόλοιπους ήρωες θα απευθυνθούν με τη δική τους φωνή στους θεατές. Αυτός ο σαφής διαχωρισμός μεταξύ εκφερόμενου λόγου και σκηνικής δράσης επιτρέπει στους μικρούς ηθοποιούς να εστιάσουν την προσοχή τους αποκλειστικά στις κινήσεις, στις χειρονομίες και τις σωματικές εκφράσεις που αναπτύσσουν πάνω στην σκηνή, δίνοντας τη δυνατότητα για μία ουσιαστική αξιοποίηση των παραγωγιστικών σημείων που συγκροτούν μία θεατρική παράσταση³³⁵. Κατά αυτόν τον τρόπο, το κείμενο φαίνεται να προσεγγίζει αρκετά το σκηνικό αυτοσχεδιασμό που συναντούμε συνήθως στο θεατρικό παιχνίδι, γιατί αυτή η απελευθέρωση από το λόγο βοηθά τους μικρούς ηθοποιούς να εκφράσουν ελεύθερα την εσωτερικότητά τους, υπακούοντας μόνο

³³⁴ Η μεταστροφή του σύγχρονου παιδικού θεάτρου αλλά και γενικότερα της παιδικής λογοτεχνίας σε ποικίλα κοινωνικά θέματα που αγγίζουν την καθημερινότητα των παιδιών έδωσε αρκετά δείγματα και σε αυτήν τη θεματική κατηγορία. Αναφέρουμε ενδεικτικά: Τζ. Ροντάρι, *Ο Κρεμμυδάκης και η παρέα του*, εκδ. Κέδρος, Αθήνα 1996, Ν. Αναγνωστοπούλου, *Το δικαστήριο των τροφών*, εκδ. Φυτράκης, Αθήνα 2001, Μ. Gomboli, *Η καθαριότητα είναι ομορφιά*, Θεσσαλονίκη 1998, Α. Russelmann, *Σοκολάκης και Ζαχαρούλα Τρυποδόνη*, εκδ. Άμμος, Αθήνα 1995, J. Cole, *Το μαγικό σχολικό: Μέσα στο ανθρώπινο σώμα*, εκδ. Κέδρος, Αθήνα 1995, Σ. Ζαραμπούκα, *Ο ιπποπόταμος Ιππόλυτος στον οδοντογιατρό*, εκδ. Πατάκης, Αθήνα 1992, Μ. Moss, *Η επίθεση της ψείρας*, εκδ. Μεταίχιμο, Αθήνα 2002, Μ. Αργυρού, *Το χαμόγελο της Λένιας*, εκδ. Διάπλαση, Αθήνα 2006, Α. Τερκεσίδου, *Ο Σάκης Γαλατάκης σε επικίνδυνη αποστολή*, εκδ. Διάπλαση, Αθήνα 2006, Ε. Τριβιζάς, *Η Δόνα Τερηδόνα και το μυστικό της γαμήλιας τούρτας*, εκδ. Καλέντης, Αθήνα 2001, Ε. Τριβιζάς, *Φρουτοπία*, Πατάκης, Αθήνα, Β. Ηλιόπουλος, *Παραμύθια να τα φας στο πιάτο*, εκδ. Πατάκης, Αθήνα 2006, Γ. Μασσαβέτας, *Των οσπρίων η γιορτή*, εκδ. Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 1996, Σ. Ζαραμπούκα, *Μαγογιατρός*, εκδ. Πατάκης, Αθήνα 1996, Γ. Σακελλαρίδης, *Ο πρίγκιπας Λεμόνης και η όμορφη Κρεμμύδα*, εκδ. Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 1998, *Η κακιά τερηδόνα και η οδοντόκρεμα Κλο-Κλο*, Φ. Μιχαηλίδης, *Το ψειροεστιατόριο στο Πάμε στην Εντομοχώρα*, εκδ. Πάργα, Αθήνα 2000, Μ. Καμπάνη-Ζάννη, *Φρουτολαχανοχορός*, εκδ. Θουκυδίδης, Αθήνα 1994. Ωστόσο, στο χώρο του παιδικού θεάτρου, συναντούμε λίγα τέτοια κείμενα, τα οποία σηματοδοτούνται κυρίως από τους διδακτικούς στόχους και την προθετικότητα των συγγραφέων. Η πλοκή είναι στοιχειώδης, η περιγραφή των χαρακτήρων τυπική, το χιούμορ επιφανειακό και ο διδακτικός τους προσανατολισμός εμφανής (Βλ. Ι. Τζήκας, *Λαχανοφρουτοθεραπεία*. Ανασύρθηκε στις 11-2-2008 από <http://www.theatroedu.gr/laxanofroutotherapeia.htm>). Αυτό έχει ως αποτέλεσμα η λογοτεχνική τους αξία να είναι αμφίβολη, επιβεβαιώνοντας για ακόμη μία φορά το έλλειμμα θεατρικών κειμένων για παιδιά, το οποίο έχουμε επισημάνει και πρωτότερα (Βλ. 5.5.1.1 Απολογισμός της χειμερινής θεατρικής περιόδου 2007-2008).

³³⁵ Για μία εκτενή παρουσίαση αυτών των παραγωγιστικών σημείων του θεατρικού φαινομένου βλ. Χ. Σακελλαρίου, «Για μία Σημειολογία του Παιδικού Θεάτρου», περ. *Επιθεώρηση Παιδικής Λογοτεχνίας*, τ. 6 (1991), [Αφιέρωμα στο Παιδικό Θέατρο], σσ. 31-42. Πιο αναλυτικά στο J.-M. Thomasseau, «Pour une analyse du para-texte théâtral», *Littérature*, n° 53 (1984), p. 79-103.

στους όρους και τους περιορισμούς που θέτει η χορωδία με την αφήγηση των γεγονότων. Πρόκειται ουσιαστικά για μία χιουμοριστική παντομίμα των πρωταγωνιστών που προσομοιάζει με τη συμπεριφορά των ηθοποιών σε ταινίες του βωβού κινηματογράφου.

Το έργο ακολουθεί τα κλασικά μοτίβα που συναντούμε στις παραμυθιακές αφηγήσεις, μεταπλασμένο φυσικά σε ένα κατάλληλο, θεατρικό πλαίσιο. Η χορωδία ξεκινά με την παρουσίαση της αρχική κατάσταση. Πρόκειται για την άφιξη των δρώντων προσώπων στο χώρο όπου θα λάβει χώρα η αρχική δράση, η οποία δίνει και το έναυσμα για να ξεκινήσει η μετέπειτα σκηνική δράση:

Θα σας πούμε ιστορία

Με μεγάλη φασαρία

Τον καιρό που βγήκαν βόλτα

Η χαρά και η υγεία. [...]

Έφτασαν σε κάποια χώρα

Που 'χε ακαθαρσία, βρόμα³³⁶[...]

Το απρόβλεπτο γεγονός, που σηματοδοτεί τη μετάβαση από την αρχική κατάσταση στην κατάσταση στέρησης³³⁷, είναι μία κλοπή, η αρπαγή του γράμματος Άλφα από τη Χαρά:

Κει που τρέχαν να ξεφύγουν

στο κεφάλι της χαράς

επετάχτηκε μια ψείρα

και της άρπαξε το Α³³⁸.

³³⁶ Φ. Χατζηχάννα, *ό.π.*, σ. 169.

³³⁷ Πρόκειται για τη *Situation du manqué* του Greimas (Ε. Καψωμένος, *Αφηγηματολογία. Θεωρία και μέθοδοι ανάλυσης της αφηγηματικής πεζογραφίας*, εκδ. Πατάκης, Αθήνα 2003, σ. 259). Πολύ σωστά, κατά τη γνώμη μας, οι προτεινόμενες συνθήκες αποκαλύπτονται από νωρίς και σε αυτό το έργο, καθώς πρόκειται για μία παράσταση που απευθύνεται σε μικρές ηλικίες. Έτσι από την αρχή φανερώνεται το Υποκείμενο δράσης (το Άλφα), ποιο είναι το Αντικείμενο που αναζητεί (η Χαρά) και ποιος γίνεται ο Βοηθός – Εμψυχωτής του (η Μαρίνα).

³³⁸ Το εύρημα της *φωνημικής απάλειψης* το συναντούμε συνήθως σε παιδικά λογοτεχνικά κείμενα που στοχεύουν στο γραμματισμό των νηπίων μέσα από ανάλογα λεκτικά παιχνίδια, χωρίς την ύπαρξη κάποιας εκτεταμένης πλοκής. Τέτοια παραδείγματα συναντούμε στο έργο του Τριβιζά, αλλά και σε δύο μικρές ιστορίες. Η Μ. Βαλέτα-Βασιλειάδου στο *Μια λάθος λέξη* (εκδ. Αδάμ, 1991) παρουσιάζει τις περιπέτειες της άτυχης *ζάχαρης* όταν έχασε το αρχικό της ζήτα και μεταμορφώθηκε σε *άχαρη*, καθώς και τον αγώνα της να ξανακερδίσει το χαμένο της γράμμα και την πρώτη της γλύκα. Ακριβώς το αντίθετο μας διηγείται *Η Οδοντογλυφίδα που έγινε Ογδοντογλυφίδα* της Σ. Μαντουβάλου (εκδ. Πατάκης, 2004), όπου μία οδοντογλυφίδα εξαιτίας της λαιμαργίας της μεταμορφώνεται σε Ογδοντογλυφίδα και πασχίζει να δώσει σε κάποιον το περιττό γάμα που την βαραίνει. Στο χώρο όμως του παιδικού θεάτρου η χρήση αυτού του ευρήματος, ως αίτιο για την ανάπτυξη της σκηνικής δράσης, θεωρούμε ότι είναι μία μοναδική περίπτωση.

Η δράση γίνεται έντονη καθώς το Άλφα αντιστέκεται στην επίθεση του μικρού ζωυφίου. Η χορωδία περιγράφει τα δρώμενα, χρησιμοποιώντας πλήθος σύντομων, ρυθμικών ρηματικών εκφράσεων με ομοιοκατάληκτο στίχο. Αυτή η τεχνική είναι ιδιαίτερα επιτυχημένη, γιατί συνοδεύει συμπληρωματικά, αλλά αποτελεσματικά την παράλληλη σκηνική δράση, επιβεβαιώνει τις αναπαραστατικές αρετές του κειμένου και αναδεικνύει τελικά την εμφανή θεατρικότητά του:

*Το δαγκώνει, το τσιμπάει
και αυτό κατρακυλά
πέφτει κάτω και χτυπάει
μα αυτή το κυνηγά.
Πέφτει κάτω φοβισμένο
μα η ψείρα το πατά
μεσ' στη λάσπη και το χόμα
και τρελά χοροπηδά³³⁹.*

Η προσοχή των θεατών εστιάζεται πια στην περιπέτεια του Άλφα. Η δυστυχία του γνωστοποιείται και ακολουθεί η έκκλησή του για βοήθεια. Ένα κορίτσι, η Μαρίνα, θα γίνει η βοηθός και συμπαραστάτης του και ξεκινούν μαζί την αναζήτηση της χαράς. Αυτή ακριβώς η αναζήτηση αποτελεί και το όχημα δια μέσω του οποίου θα ξεδιπλωθεί η υπόθεση του έργου. Η παράκληση του Άλφα και η άμεση ανταπόκριση του κοριτσιού είναι το μόνο σημείο του έργου που η χορωδία παραχωρεί το σκηνικό λόγο στους πρωταγωνιστές. Αυτό συμβαίνει, γιατί η συγγραφέας θέλει να αξιοποιήσει την αμεσότητα που προσφέρει ο διάλογος στην απόδοση των συναισθηματικών καταστάσεων που βιώνουν οι ήρωες, για να ταυτιστούν ευκολότερα μαζί τους και οι μικροί θεατές:

*ΑΛΦΑ: Έλα παρ' με κοριτσάκι,
Έλα πλύνε με λιγάκι,
Έχω χάσει τη χαρά μου
Κινδυνεύει κι η υγείά μου.
ΚΟΡΙΤΣΙ: Καλό Άλφα μη λυπάσαι
Και καθόλου μη φοβάσαι
Εγώ θα σε προστατέψω*

³³⁹ Φ. Χατζηγιάννα, ό.π. σ. 170.

Στη χαρά θα σ' επιστρέψω³⁴⁰.

Οι δύο πρωταγωνιστές μεταφέρονται κατόπιν σε μία άλλη πολιτεία, εκείνη της καθαριότητας. Εκεί οι κάτοικοι, για να τους επιτρέψουν την είσοδο στην πόλη, τους υποχρεώνουν να γίνουν καθαροί. Όπως και σε προηγούμενες εικόνες του έργου, η έντονη σκηνική δράση συνοδεύεται από έναν ζωντανό, ρυθμικό λόγο. Η περιγραφή της ατομικής καθαριότητας αποτυπώνεται, λοιπόν, στο κείμενο με την εκφραστικότητα που χρειάζεται για να περιγραφεί μία κεφάτη χιουμοριστική κατάσταση, όπως εδώ:

*Και επήραν τον καθένα
τον εβάλαν στην μπανιέρα.
Τα σαπούνια το νερό
στήσανε τρελό χορό.
Ήρθαν και τα σαμπουάν
να τους λούσουν τα μαλλιά
και τις ψείρες να σκοτώσουν
λάμψη κι ομορφιά να δώσουν³⁴¹.*

Όμως η βοήθεια που προσφέρεται συνοδεύεται και με μία προειδοποίηση - απαγόρευση να μην πλησιάσουν στην πολιτεία των γλυκών. Οι δύο ήρωες όμως αγνοούν τις προειδοποιήσεις των κατοίκων της καθαριότητας, παρεκκλίνουν από το δρόμο τους και ενδίδουν στους πειρασμούς των γλυκών³⁴². Η ατμόσφαιρα που συναντούν εκεί είναι χαρούμενη αλλά η διασκέδαση οφείλεται σε γαστρονομικές υπερβολές και ακραίες συμπεριφορές. Ένας καβγάς μεταξύ των συνδαιτυμόνων είναι το κεντρικό συμβάν της συγκεκριμένης εικόνας που αποκαλύπτει στους δύο ήρωες την αλήθεια για την πόλη αυτή και τους επαναφέρει στην τάξη. Κατά την αποχώρησή τους θα σώσουν και δύο από τις γκροτέσκες φιγούρες που συμμετείχαν στο γλέντι, έναν μέθυσσο και μία παχύσαρκη, οδηγώντας τους έξω από την πόλη για να βρουν όλοι μαζί την υγεία:

Απ' την πολυφαγία

³⁴⁰ Φ. Χατζηχάννα, *ό.π.*, σ. 171.

³⁴¹ Φ. Χατζηχάννα, *ό.π.*, σ. 172.

³⁴² Εδώ επιβεβαιώνεται ξανά ο παραμυθιακός χαρακτήρας της αφήγησης, καθώς αναγνωρίζουμε το αρχέτυπο μοτίβο της παρέκκλισης του ήρωα από τον τελικό του σκοπό εξαιτίας ενός εμποδίου – πειρασμού. Είναι αρκετά ενδιαφέρον και πρωτότυπο ότι αυτό το ρόλο του «αντιμάχου» τον αναλαμβάνει όχι ένα σκηνικό πρόσωπο αλλά μία σκηνική κατάσταση, η Χώρα των Γλυκών.

*το στομάχι σου πονεί.
Έλα ακολούθησέ μας,
την υγεία σου να βρεις. [...]
Έλα Ρένο, Ρένο,
εις τη χώρα της υγείας,
σκέψη να 'χεις καθαρή
και κανονική ζωή³⁴³.*

Η πρόσκληση αυτή, όμως, απευθύνεται έμμεσα και προς το κοινό που παρακολουθεί. Οι μικροί θεατές αναγνωρίζουν πάνω στη σκηνή τις δικές τους κακές διατροφικές συνήθειες και καλούνται, μαζί με τις δύο σκηνικές μορφές, να εγκαταλείψουν και αυτοί συμβολικά τη χώρα των γλυκών, για να γνωρίσουν παρακάτω την υγεία και την υγιεινή διατροφή. Αυτή η συμβολιστική αισθητική δημιουργεί σύζευξη του φανταστικού με το πραγματικό και υποβάλλει στους θεατές τον άμεσα παιδαγωγικό και μορφωτικό ρόλο της θεατρικής παράστασης.

Η τέταρτη και τελευταία εικόνα της έργου είναι μία θριαμβευτική σκηνή. Η χορωδία παραχωρεί το λόγο σε έναν γιατρό που ενημερώνει ηθοποιούς και θεατές για τα οφέλη της σωματικής άσκησης με έμμετρο και χαριτωμένο τρόπο:

*Όποιος δε θέλει να με χρειαστεί
κάθε πρωί πρέπει να γυμναστεί³⁴⁴.*

Η μετάβαση από την ανατροπή στην αποκατάσταση της τάξης σηματοδοτείται με την επιστροφή του Άλφα στη θέση του και συνοδεύεται με επιδοκμασίες από τους υπόλοιπους πρωταγωνιστές, όπως δηλώνεται και μέσα από την περιγραφή της χορωδίας-αφηγητή:

*Η Μαρίνα βάζει το Άλφα
εις τη λέξη της χαράς
κι όλοι τους χειροκροτούνε
τη Μαρίνα και το Α³⁴⁵.*

Η χώρα της Υγείας γιορτάζει την επιστροφή του Άλφα με μία πανηγυρική παρέλαση των κατοίκων της. Σε αυτό το σημείο, η θεατρική πλοκή του έργου φαινομενικά

³⁴³ Φ. Χατζηγάννα, *ό.π.*, σ. 175.

³⁴⁴ Φ. Χατζηγάννα, *ό.π.*, σ. 177. Πρόκειται για ένα έμμετρο σχόλιο που το συναντούμε αυτούσιο και στο θεατρικό *Το Γαλάζιο βιολί* (βλ. παρακάτω).

³⁴⁵ Φ. Χατζηγάννα, *ό.π.*, σσ. 177-178.

ολοκληρώνεται αλλά η παράσταση δεν τελειώνει. Αυτό οφείλεται σε ένα τελευταίο σκηνοθετικό εύρημα της συγγραφέως με προφανή παιδαγωγική σκοπιμότητα. Η παρέλαση αυτή που ακολουθεί και κλείνει τελικά την παράσταση δεν είναι τίποτα άλλο από μία έμμετρη, ευφάνταστη παρουσίαση της πυραμίδας των τροφών. Καθώς περνούν μπροστά από τους θεατές ένα προς ένα όλα τα είδη που οφείλουν να περιέχονται σε μία σωστή και ισορροπημένη διατροφή, οι αφηγητές τα παρουσιάζουν και εξηγούν τα οφέλη που προκύπτουν από την κατανάλωσή τους. Όλα αυτά εκτυλίσσονται μέσα σε μία ατμόσφαιρα ρυθμού και κεφιού που κάνει ακόμα πιο ευχάριστη την πρόσληψη των παραπάνω μηνυμάτων από τους μικρούς θεατές:

*Το όνομά του είναι γάλα
πιες το μην αφήσεις στάλα
να 'χεις κόκαλα γερά
και δοντάκια κοφτερά.
Έχει μέσα βιταμίνες,
άλατα και πρωτεΐνες
πιες το για να μεγαλώσεις
γρήγορα και να ψηλώσεις³⁴⁶.*

Σε αυτό το σημείο οφείλουμε να επισημάνουμε και ορισμένα ζητήματα που προκύπτουν από τον τρόπο λειτουργίας των χαρακτήρων σε σχέση και με το εναλλασσόμενο σκηνικό που τους περιβάλλει. Οι αντιθέσεις που κυριαρχούν μέσα στο έργο δεν αφορούν τους χαρακτήρες, αλλά το σκηνικό περιβάλλον και τις καταστάσεις που πραγματώνεται η δράση. Το κείμενο εστιάζεται στην ακριβή περιγραφή της κάθε χώρας για να αναδειχθούν τα χαρακτηριστικά της καθεμιάς και να γίνουν φανερές οι διαφορές τους. Στην αρχή, λοιπόν, η χώρα της βρομιάς έχει «ακαθαρσία» και «βρόμα» ενώ οι άνθρωποι είναι «πεινασμένοι, άπλοτοι και ψειριασμένοι». Στην ίδια πλευρά ανήκει και η χώρα των γλυκών με μία «τούρτα για πλατεία», όπου οι άνθρωποι είναι χοντροί, «μεθυσμένοι με καπνίλα σκεπασμένοι», γλεντούν, αλλά και καβγαδίζουν. Αντίθετα, στην πολιτεία της καθαριότητας, αλλά κυρίως στη χώρα της Υγείας και της Χαράς κυριαρχούν το κέφι και η καλοσύνη άμεσα συνδεδεμένα με την καθαριότητα και την υγεία. Αυτή, λοιπόν, είναι μία δεύτερη, καθαρά εσωτερική αιτία που οι ήρωες δεν απευθύνονται στους θεατές με τη δύναμη του δικού τους λόγου και αναθέτουν αυτό το έργο στη χορωδία. Το βάρος

³⁴⁶ Φ. Χατζηγάννα, *ό.π.*, σ. 178.

πρέπει να δοθεί στην ανάδειξη των αντιθέσεων μεταξύ των διαφορετικών σκηνών. Βέβαια στο κείμενο ενυπάρχουν και άλλες, ενδοσκηνικές αντιθέσεις και συζεύξεις που βοηθούν στην κατανόηση των μηνυμάτων του έργου. Για παράδειγμα, στην πρώτη εικόνα, η βρομιά συνδέεται με την πείνα, ενώ στη δεύτερη εικόνα η δίψα και η πείνα φέρνουν ως αποτέλεσμα την υποταγή στους πειρασμούς της χώρας των γλυκών³⁴⁷.

Αν θελήσουμε να συνοψίσουμε τη μελέτη του θεατρικού έργου Υγεία και Χαρά, μπορούμε να καταλήξουμε σε ορισμένες χρήσιμες διαπιστώσεις. Η συγγραφέας, δημιουργώντας ένα συμβολιστικό-παραμυθιακό πλαίσιο, μας παρουσιάζει ένα πάντοτε επίκαιρο θέμα περνώντας τα μηνύματά της με έναν διασκεδαστικό τρόπο. Ο θεατρικός της λόγος είναι άμεσος και παραστατικός, η γλώσσα στρωτή και ζωντανή και υπηρετείται επιτυχημένα από έναν γρήγορο και ρυθμικό στίχο που συμβάλλει στη δημιουργία μιας όμορφης χαρούμενης ατμόσφαιρας. Η καλή θεατρική πλοκή και οικονομία, η ανάπτυξη και η θεατρική δομή του έργου κρατούν αμείωτο το ενδιαφέρον του αναγνώστη – θεατή, ενώ η υπόθεσή του είναι μεν απλή και κατανοητή σε ένα πρώτο επίπεδο, προσφέρει, εντούτοις, και τη δυνατότητα στους μικρούς θεατές να κατανοήσουν τους βαθύτερους συμβολισμούς που ξεπηδούν μέσα από τις εικόνες του έργου. Για αυτό το λόγο θεωρούμε ότι η συνύπαρξη ψυχαγωγικού και παιδαγωγικού περιεχομένου, χωρίς την κατάργηση του καλλιτεχνικού αποτελέσματος, κρίνεται συνολικά επιτυχημένη. Από την άλλη, το έργο, επιβεβαιώνοντας και τον πολυεπίπεδο χαρακτήρα του, προσφέρει πολλαπλές δυνατότητες παιδαγωγικής αξιοποίησής του.

Καθώς το κείμενο είναι δεκτικό σε μετατροπές, δίνει τη δυνατότητα να εμπλουτιστεί με επιπλέον στίχους που θα δημιουργήσουν οι μαθητές, είτε για να περιγράψουν με το δικό τους τρόπο τη διατροφική πυραμίδα και την αλυσίδα της τροφής είτε για να διαφοροποιήσουν τη σκηνική δράση, όπως οι ίδιοι επιθυμούν. Κατά αυτόν τον τρόπο το συγκεκριμένο θεατρικό μετατρέπεται σε ένα χρήσιμο εκπαιδευτικό εργαλείο για κάθε εκπαιδευτικό που θα θελήσει να διαμορφώσει ένα πρόγραμμα αγωγής υγείας ή ένα σχέδιο εργασίας στο σχολείο με θέμα την υγιεινή διατροφή.

4.4.3. Επαγγελματικά θεατρικά έργα για παιδιά

4.4.3.1. Στην Ποντικούπολη

Η Φιλίσα Χατζηχάννα κάνει την πρώτη της εμφάνιση στο θεατρικό προσκήνιο της Κύπρου με το έργο *Στην Ποντικούπολη*. Το κείμενο πρέπει να γράφτηκε το 1979,

όταν το Υπουργείο Παιδείας της Κύπρου, με την ευκαιρία του Διεθνούς Έτους Παιδιού, προκήρυξε ένα διαγωνισμό συγγραφής παιδικού θεατρικού έργου. Η Φιλίσα Χατζηχάινα υπέβαλε το έργο και τελικά απέσπασε το πρώτο βραβείο το 1980. Ακολούθησε η βράβευση της Ποντικούπολης στο Φεστιβάλ Θεάτρου του -τότε- Ανατολικού Βερολίνου για το κείμενο και τη μουσική της. Το έργο εκδίδεται για πρώτη φορά το Δεκέμβριο του 1983, σε χίλια αντίτυπα³⁴⁸. Πρόκειται για μία προσωπική έκδοση της συγγραφέως, όπου η επιμέλεια έκδοσης ανήκει στον Μ. Χατζηχάινα ενώ το εξώφυλλο του βιβλίου, που αποτελεί και την αφίσα της παράστασης, φιλοτέχνησε ο Α. Αγγελής. Στη σελίδα 5 υπάρχει μία ανατύπωση του βραβείου, ενώ στο τέλος του βιβλίου φιλοξενούνται δέκα φωτογραφίες του Ε. Ιωαννίδη από τις παραστάσεις του έργου στη Λευκωσία. Το καθεαυτό κείμενο του έργου καλύπτει μία έκταση 48 σελίδων. Πρόκειται για μία παιδική μουσικοθεατρική παράσταση (μιούζικαλ), που αποτελείται από δύο πράξεις. Η πρώτη πράξη περιέχει τρεις εικόνες, ενώ η δεύτερη αποτελείται από δύο εικόνες που είναι μικρότερης έκτασης. Οι σκηνικές και σκηνοθετικές οδηγίες είναι κατατοπιστικές, αλλά σαφώς μικρότερης έκτασης από αυτές που συναντούμε στα σχολικά θεατρικά έργα της.

Παραστασιογραφία

Το έργο ανεβάστηκε από την παιδική σκηνή του Θεατρικού Οργανισμού Κύπρου (Θ.Ο.Κ.) στο Δημοτικό Θέατρο Λευκωσίας, σε πρώτη παράσταση το Σάββατο 9 Μαΐου του 1981, σε σκηνοθεσία των Α. Μαραγκού και Τ. Αναστασίου, με σκηνικά κοστουμιά του Α. Αγγελή, μουσική Λ. Θάνου, χορογραφίες Κ. Χριστοφίδου και μάσκες του Α. Κατσαρή. Η παράσταση, η οποία αξίζει να σημειωθεί ότι σηματοδοτεί τη μεταστροφή της παιδικής σκηνής του Θ.Ο.Κ. σε έργα κυπρίων συγγραφέων³⁴⁹, γνώρισε μεγάλη επιτυχία στις μέρες της³⁵⁰. Το έργο ανεβάστηκε και στην Ελλάδα, σε δήμους και κοινότητες της Αθήνας, το Μάρτιο του 1986 από το θίασο «Ανήσυχο

³⁴⁸Το έργο περιλαμβάνεται αυτούσιο και στην *Ανθολογία Κυπριακής Λογοτεχνίας*, τόμ. 13 [Παιδικό Θέατρο], εκδ. Χρ. Ανδρέου, Λευκωσία 1988, σσ. 228-260.

³⁴⁹ Η παιδική σκηνή του Θ.Ο.Κ. ιδρύθηκε το 1975 αλλά μόλις τη θεατρική περίοδο 1980/81 αποφάσισε να ανεβάσει έργα Κυπρίων συγγραφέων. Πρόκειται για *Τα δύο αδέρφια και το μαύρο ποτάμι* της Έλλης Παιονίδου (εκδ. Σύγχρονη Εποχή, Αθήνα 1987) και την *Ποντικούπολη* της Φιλίσας Χατζηχάινα. Είναι αξιοσημείωτο ότι και τα δύο έργα πραγματεύονται το ίδιο θέμα, το πραξικόπημα και την εισβολή, με παρόμοιο τρόπο, τη δημιουργία ενός αλληγορικού παραμυθιακού πλαισίου. Υπάρχουν όμως και διαφορές καθώς το έργο της Παιονίδου είναι ένα είδος θεατρικής πρόζας ενώ η *Ποντικούπολη* κλίνει περισσότερο προς μία παιδική μουσική παράσταση. Αναμφισβήτητα, οι θεατές εκείνη την περίοδο στην Κύπρο είχαν την ευκαιρία να παρακολουθήσουν, σχεδόν παράλληλα, δύο παραλλαγές στο ίδιο -συμβολικά- θέμα, καθιστώντας πολύ ενδιαφέρουσες τις αναπόφευκτες συγκρίσεις. (βλ., επίσης, υποσημ. 120 & 215).

³⁵⁰ Βλ. εφημ. *Απογευματινή* Κύπρου, *Ελευθεροτυπία* Κύπρου (Παράρτημα VI).

Θέατρο», σε σκηνοθεσία Γ. Ματαράγκα, σκηνικά και κοστούμια του ιδίου και μουσική και χορογραφίες Λ. Θάνου³⁵¹. Πιο πρόσφατα, η παράσταση ανεβάστηκε στις 18 Μαρτίου 2007, στη Θεατρική Σκηνή Αλίμου «Κάρολος Κουν», από τη θεατρική ομάδα «Κάλτσες Ριγέ» του Σώματος Ελληνικού Οδηγισμού (Σ.Ε.Ο.)³⁵².

Υπόθεση

Στην Ποντικούπολη η ζωή κυλά ήρεμα και ευτυχισμένα. Ο Γαλατάς μοιράζει το γάλα, ο Ψωμάς το ψωμί του, ο Τούμπη ο τεμπέλης αρνείται να δουλέψει και ο τσιγκούνης ο Σουβλομούτης αρνείται να ξοδέψει. Ο γερο-Σοφός είναι ο εκλεγμένος αρχηγός τους. Φροντίζει καθημερινά για το καλό της πόλης, διδάσκει στους μικρούς να προσέχουν το Γάτο και συμβουλεύει τους μεγάλους να είναι πάντοτε ενωμένοι. Μία μέρα, όμως, ο Γάτος, με τη βοήθεια του φιλόδοξου Σουβλομούτη και του αφελούς Τούμπη, καταφέρνει να μπει στην πόλη. Τη χωρίζει στη μέση με συρματοπλέγματα και σκορπίζει παντού τον τρόμο και τη δυστυχία. Τα μικρά ποντικάκια, όμως, δεν ξεχνούν τα λόγια του Σοφού και αποφασίζουν να ενώσουν τις δυνάμεις τους. Καταστρώνουν, λοιπόν, ένα σχέδιο, αιχμαλωτίζουν το Γάτο και ελευθερώνουν την πόλη τους.

ΠΡΟΣΩΠΑ

Χήρα	Ψωμάς
Γαλατάς	Ξεχασούλα
Κρικρίτς	Φαντασμένη
Σουβλομούτης	Τούμπη
Πίπη	Ριής
Σοφός	Γάτος
Σπουργίτης	

Τα καλλιτεχνικά έργα, όπως κάθε ανθρώπινη δραστηριότητα, είναι και αυτά προϊόντα των καιρών τους, του πολιτισμικού πλαισίου μέσα στο οποίο παράγονται, αλλά και του κοινού στο οποίο απευθύνονται. Έτσι εξηγείται αυτή η θεματική εμμονή της κυπριακής παιδικής λογοτεχνίας στα τραγικά γεγονότα του πραξικοπήματος και της εισβολής, ιδιαίτερα κατά τα πρώτα χρόνια. Αυτή η καταγραφή των γεγονότων εμφανίζεται συχνά με έναν λόγο υπαινικτικό, αλλά ξεκάθαρα αναγνωρίσιμο για τους

³⁵¹ Βλ. εφημ. *Ριζοσπάστης*, 18-3-1986, *Μεσημβρινή, Ακρόπολις*

³⁵² Ανάκτηση από τον ιστότοπο του περιοδικού *MUSIC HEAVEN* την 11-3-2008: <http://www.musicheaven.gr/html/modules.php?name=Search&forum=1&member=anderchan>

συμβολισμούς που εμπεριέχει, καθώς οι συγγραφείς επιζητούν από τη μία να γίνουν κατανοητά τα μηνύματα του έργου τους, ενώ από την άλλη σέβονται τις ιδιαιτερότητες και τις ευαισθησίες των θεατών .

Η *Ποντικούπολη* της Φιλίσσας Χατζηχάνα είναι και αυτή ένα αλληγορικό κείμενο που αναφέρεται στα δραματικά γεγονότα της κυπριακής ιστορίας³⁵³. Όπως σημειώνει χαρακτηριστικά η ίδια «είναι μία κωμωδία που περιγράφει μία τραγωδία με πολύ τραγούδι, χιούμορ και χορό». Πράγματι, το έργο περιέχει μία κωμική επιφάνεια και ένα σοβαρό υπόστρωμα. Η οργάνωση της ιστορίας πραγματώνεται πάνω σε μια πολυεπίπεδη βάση που συγκροτείται από τρία επάλληλα στρώματα υλικού. Το πρώτο στρώμα του υλικού ανήκει ουσιαστικά στη σφαίρα της φαντασίας, καθώς το δραματικό υλικό εξέλιξης της ιστορίας είναι παραμυθιακό. Το δεύτερο στρώμα ανήκει στην περιοχή της πολιτικής ιστορίας και λειτουργεί ως απόηχος. Το τρίτο στρώμα ανήκει στον τομέα της ιδεολογίας και των συμβολισμών που πηγάζουν μέσα από το έργο.

Τα γεγονότα υποτίθεται ότι λαμβάνουν χώρα σε μία πόλη με ήρωες ποντικούς. Η πρώτη πράξη ξεκινά με την είσοδο του Γαλατά πάνω στη σκηνή. Η συγγραφέας θέλει να κερδίσει από την πρώτη στιγμή την προσοχή του μικρού, αλλά απαιτητικού θεατή και για αυτό το λόγο επιλέγει ένα δυσπρόστατο, αλληλοσυμπληρούμενο τρόπο παρουσίασης των σκηνικών γεγονότων. Καταρχήν, ο σκηνικός λόγος εκφέρεται από τους ίδιους τους ήρωες με έναν ζευγαρωτό, ομοιοκατάληκτο στίχο, ο οποίος μεταφέρει με ρυθμό και ζωντάνια στην πλατεία τη χαρούμενη, ειδυλλιακή ατμόσφαιρα που αρχικά επικρατεί στην Ποντικούπολη³⁵⁴:

*ΓΑΛΑΤΑΣ: Πρωί πρωί ζυπνώ
κι αμέσως ξεκινώ
να φέρω γαλατάκι
σε κάθε ποντικάκι.*

³⁵³ Η *αλληγορία* είναι μία μεταφορική μέθοδος, όπου ο δημιουργός «άλλα λέγει και άλλα νοεί», καλύπτοντας την πραγματική του ιδέα με μία φανταστική εικόνα. Η θεατρική τέχνη την προσεγγίζει από τη φύση της περισσότερο από κάθε άλλο είδος τέχνης, καθώς όλα τα επί σκηνής δρώμενα, όσο ρεαλιστικά και αν τα παρουσιάζει ο δραματουργός, δεν είναι ποτέ η πραγματικότητα αλλά «μία μεταφορά, μία παραβολή, μία αλληγορία της πραγματικότητας. Ο Ηθοποιός ήταν από γεννησιμιού του το υποκατάστατο του Ανθρώπου και οι ρίζες του θεάτρου βρίσκονται στις θρησκευτικές αναπαραστάσεις του βίου θεών και νεκρών, καθώς και την επιστροφή των ανθρώπων στο βασίλειο των ζώων δηλ. σε έδαφος καθαρά αλληγορικό». (Α. Σολωμός, *Θεατρικό Λεξικό. Πρόσωπα και πράγματα στο παγκόσμιο θέατρο*, εκδ. Κέδρος, Αθήνα 1989, σ. 28).

³⁵⁴ Πρόκειται για μία από τις βασικές κινήσεις στην πλοκή των παραμυθιακών καταστάσεων, δηλαδή η διακοπή της πρωταρχικής παραδεισένιας κατάστασης ως αφορμή για να ξεκινήσει η εξέλιξη της υπόθεσης.

*Σηκωθείτε σηκωθείτε
γάλα φρέσκο για να πιείτε.
Είναι δυναμωτικό
για τον κάθε ποντικό*³⁵⁵.

Παράλληλα, όμως, οι κινήσεις των πρωταγωνιστών πάνω στη σκηνή εκφέρονται με παντομίμα³⁵⁶. Η Χατζηχάννα υιοθετεί πολύ συχνά αυτή τη θεατρική τεχνική στα έργα της. Η έλλειψη λόγου και η τόσο εύκολα αναγνωρίσιμη γλώσσα του σώματος, που είναι κοινή για όλους τους ανθρώπους, καθώς και ο συμπυκνωμένος χρόνος, προσδίδουν στη θεατρική παντομίμα, τη θέση που κατέχει η ποίηση στη λογοτεχνία. Εδώ, όμως, η παντομίμα δεν αναπληρώνει αλλά εμπλουτίζει τον ποιητικό λόγο, καθώς δίνει τη δυνατότητα σε όλο το σώμα να κάνει σαφή τα αισθήματα και τις παρορμήσεις και να μεταδώσει αυτό που αποτελεί βίωμα, συγκίνηση, χαρά, δημιουργώντας ένα πετυχημένο, αισθητικά, πλαίσιο παρουσίασης της υπόθεσης.

Στη συνέχεια του έργου εμφανίζονται με τη σειρά όλοι οι πρωταγωνιστές του έργου, μικροί και μεγάλοι. Με την τεχνική της ονοματολογίας των προσώπων του έργου³⁵⁷ παρουσιάζεται είτε η ιδιότητα του πρωταγωνιστή (ο Γαλατάς, ο Ψωμάς, η Χήρα, ο Σοφός) είτε τα στοιχεία του χαρακτήρα του (η Ξεχασούλα, η Φαντασμένη), στοχεύοντας στην αποτελεσματικότερη πρόσληψη των σημασιών τους από τους θεατές. Αφού αυτοπαρουσιαστούν με έμμετρο λόγο, συνεχίζουν με χιουμοριστικό τρόπο να σηματοδοτούν το χαρακτήρα που προσδίδει το όνομά τους ή απλά να τον αποκαλύπτουν με τις ενέργειές τους:

ΧΗΡΑ: Τι συμβαίνει Ξεχασούλα;

*ΞΕΧΑΣΟΥΛΑ: Να, ήθελα να μου δώσεις...να μου δώσεις...να μου δώσεις...Αχ! Το ξέχασα*³⁵⁸! [...]

Όλη η πρώτη εικόνα του θεατρικού εστιάζεται στη σκιαγράφηση των χαρακτήρων. Η συγκεκριμένη παρουσίαση ορθά κρίνεται απαραίτητη, γιατί πρέπει να δοθούν στον θεατή οι προτεινόμενες συνθήκες μέσα στις οποίες θα εξελιχθεί το έργο. Αυτές τις

³⁵⁵ Φ. Χατζηχάννα, *Στην Ποντικούπολη*, Λευκωσία 1983, σ. 9. Την επόμενη στροφή από το τραγούδι του Γαλατά (*Έχει μέσα βιταμίνες...δοντάκια κοφτερά*) τη συναντούμε αυτούσια και στο θεατρικό *Υγεία και Χαρά* (Φ. Χατζηχάννα, *Επτά Θεατρικά έργα για τα Δημοτικά και τα Γυμνάσια*, Λευκωσία 2004, σ. 178).

³⁵⁶ Θεωρούμε ότι ούτως ή άλλως η παντομίμα προσεγγίζει όσο καμία άλλη θεατρική τεχνική τον ορισμό του Αριστοτέλη για τη θεατρική πράξη "...μίμησις πράξεως σπουδαίας και τελείας, μέγεθος εχούσης...".

³⁵⁷ Α. Ακριτόπουλος, «Θεματική, ιδεολογία και παιδαγωγία στο παιδικό θέατρο», περ. *Επιθεώρηση Παιδικής Λογοτεχνίας*, τ. 12 (1997), σ. 134.

³⁵⁸ Φ. Χατζηχάννα, *ό.π.*, σ. 11.

πληροφορίες η συγγραφέας τις παρέχει μέσα από τους χαρακτήρες και όχι μέσα από την πλοκή. Η επιτυχημένη παρουσίαση των χαρακτήρων και η σκηνική τους πληρότητα σε αυτό το σημείο του έργου θα τροφοδοτήσουν με επιτυχία και την εξέλιξή του³⁵⁹.

Ανάλογα με τον τρόπο λειτουργία τους, θα μπορούσαμε να χωρίσουμε τις σκηνικές παρουσίες του έργου σε τρεις κατηγορίες. Στην πρώτη ανήκουν οι κύριοι πρωταγωνιστές του έργου. Είναι εκείνοι οι ήρωες που μοιάζουν οικείοι, προσιτοί, ώστε οι μικροί θεατές να μπορούν να ταυτιστούν μαζί τους. Πρόκειται για θετικούς χαρακτήρες με ψυχολογικό βάθος και συνοχή, γεμάτοι με καλοσύνη και συναισθήματα. Τέτοιοι ήρωες είναι τα ποντικάκια της ιστορίας, οι κύριοι πρωταγωνιστές της σκηνής: ο Κρικρίτς, η Πίπη, ο Ριρής, αλλά και ο Σπουργίτης. Ο Κρικρίτς είναι ο χαρακτήρας του μικρού ζιζάνιου, που συναντούμε σταθερά σε όλα τα έργα της Χατζηχάννα. Ζωηρός και σκανταλιάρης, σκαρώνει φάρσες μαζί με τη φίλη του την Πίπη και προκαλούν την ευθυμία των θεατών καθώς βλέπουν τα καμώματά τους και την αντίδραση των παθόντων. Ωστόσο, μαζί με τα υπόλοιπα παιδιά θα τα καταφέρουν καλύτερα από τους μεγάλους στον αγώνα για να ελευθερωθεί η πόλη από το Γάτο. Ακόμα και ο Ριρής, ο καλομαθημένος γιος της Φαντασμένης ξεπερνά τον εαυτό του, ταυτίζεται με τα υπόλοιπα παιδιά στο τέλος του έργου και γίνεται και αυτός ιδιαίτερα συμπαθής.

Δίπλα στους μικρούς ήρωες στέκονται οι ενήλικοι πρωταγωνιστές του έργου, όπως ο Γαλατάς, ο Ψωμάς και η Ξεχασούλα. Οι δύο πρώτοι αντιπροσωπεύουν τους ανθρώπους του μόχθου, γεμάτοι απλότητα, τιμότητα και ειλικρίνεια. Είναι χαρακτηριστικό ότι ο Ψωμάς αρνείται να πάρει χρήματα από τη φτωχή Χήρα και συντάσσεται μαζί με τα παιδιά στην προσπάθειά τους να απελευθερώσουν την πόλη από το Γάτο.

Στη δεύτερη κατηγορία ηρώων ανήκουν ο Σουβλομούτης, η γυναίκα του η Φαντασμένη και ο Τούμπης. Πρόκειται για γκροτέσκες φιγούρες που αποτελούν αρνητικά πρότυπα συμπεριφοράς αλλά με τα υπερβολικά χαρακτηριστικά τους προκαλούν και το γέλιο των θεατών. Ο Σουβλομούτης είναι ο χαρακτηριστικός τύπος

³⁵⁹ Η El. Dipple μας μεταφέρει την άποψη του H. James, ο οποίος, αν και αναφέρεται στο μυθιστόρημα, υποστηρίζει με θέρμη αυτή τη δυνατότητα αντιμεταθέσεων από το χαρακτήρα στην πλοκή σημειώνοντας μεταξύ άλλων ότι: «Τι άλλο είναι ο χαρακτήρας από τον προσδιορισμό του περιστατικού; Τι άλλο είναι το περιστατικό από την παρουσίαση του χαρακτήρα; [...] Μία γυναίκα όρθια ν' ακουμπάει το χέρι της στο τραπέζι και να σε κοιτάει με έναν ορισμένο τρόπο, να ένα περιστατικό. [...] Ταυτόχρονα όμως διαγράφεται και ένας χαρακτήρας (El. Dipple, *Πλοκή*, μτφρ. Κ. Ιορδανίδης, εκδ. Ερμής, Αθήνα 1972, σ. 13).

του τσιγκούνη. Το πάθος του για το χρήμα γεννά πολλές χιουμοριστικές καταστάσεις επάνω στη σκηνή:

ΣΟΥΒΛΟΜΥΤΗΣ: Δώσε μου μισό ψωμί. Όχι, όχι ένα τέταρτο.

ΨΩΜΑΣ: Ψωμιά πουλάω, όχι φέτες για μαρμελάδα!

ΣΟΥΒΛΟΜΥΤΗΣ: Τόσο θέλω, τόσο πληρώνω³⁶⁰.

Ήδη όμως, από τις πρώτες στιγμές της σκηηνικής του παρουσίας το κοινό θα πληροφορηθεί ότι υιοθέτησε την Πίπη³⁶¹ για να αρπάξει την περιουσία των γονιών της, αποκαλύπτοντας τις σκοτεινές πλευρές του χαρακτήρα του:

ΨΩΜΑΣ: [...] Άτυχο κι αυτό! Έφαγε τη μαμά του και τον μπαμπά του ο γάτος κι αυτός πήρε όλη την περιουσία τους για να το κρατήσει³⁶².

Όμως, η φιλοχρηματία του και η εξουσιομανία του θα αποδειχθούν καταστροφικές για την πόλη, διότι αυτόν θα προσεταιριστεί ο Γάτος για να πετύχει τα σχέδιά του. Στο τέλος, η προδοσία δεν μένει ατιμώρητη, καθώς θα υποχρεωθεί από τον ίδιο του το γιο να χαρίσει όλη την περιουσία του στην Ποντικούπολη. Ανάλογη συμπεριφορά συναντούμε και στη Φαντασμένη. Στην πρώτη πράξη, η μεγαλομανία και η κενοδοξία της μοιάζουν ακίνδυνες και αστείες αν και η περιφρονητική συμπεριφορά της προς τους άλλους δημιουργεί αμφίθυμα συναισθήματα στο κοινό:

ΦΑΝΤΑΣΜΕΝΗ: Μέσα γρήγορα: Όσο καιρό είσαι σπίτι μου δε σου επιτρέπω να μιλάς με φωχοκουρελήδες³⁶³.

Στη συνέχεια, όμως, μετά το πραξικόπημα ενάντια στο Σοφό, εκδηλώνεται και γίνεται ιδιαίτερα αντιπαθητική:

ΦΑΝΤΑΣΜΕΝΗ: Θέλετε δε θέλετε, εμείς θα κυβερνούμε³⁶⁴!

Η Φαντασμένη και ο σύζυγός της είναι μονοδιάστατοι χαρακτήρες. Όταν ο γιος τους, ο Ριρής, απαιτεί να επανορθώσουν για το κακό που προκάλεσαν στην πόλη χαρίζοντας τα πλούτη τους, δεν παρουσιάζουν κάποια κρίση συνείδησης που θα τους οδηγήσει στη μετάνοια και την κάθαρση. Είναι ο φόβος του Γάτου και η απόρριψη

³⁶⁰ Φ. Χατζηχάννα, *ό.π.*, σ. 17.

³⁶¹ Η ορφάνια είναι μία κατάσταση που δημιουργεί ιδιαίτερα συγκινησιακή διάθεση στους θεατές και συγχρόνως τους προετοιμάζει για τις δυσκολίες που θα αντιμετωπίσει ο ήρωας κατά την εξέλιξη του έργου. Αν και στα κλασικά έργα παιδικής λογοτεχνίας η συχνή παρουσία του παιδιού χωρίς οικογένεια φαίνεται ότι απεικόνιζε την υψηλή θνησιμότητα εκείνης της εποχής, η παρουσία του σε σύγχρονα κείμενα αποτελεί περισσότερο μία συγγραφική τεχνική προκειμένου ο ήρωας να κερδίσει τη συμπάθεια των αναγνωστών-θεατών ή και το αντίστροφο, για να γίνει αντιπαθέστερος ο αρνητικός πρωταγωνιστής του έργου.

³⁶² Φ. Χατζηχάννα, *ό.π.*, σ. 17.

³⁶³ Φ. Χατζηχάννα, *ό.π.*, σ. 13.

³⁶⁴ Φ. Χατζηχάννα, *ό.π.*, σ. 44.

από το παιδί τους που θα τους διαφοροποιήσει τη συμπεριφορά και θα τους αναγκάσει τελικά να υποταχθούν στη θέληση του γιου τους.

Ο Τούμπης προκαλεί και αυτός το γέλιο των θεατών με το λόγο, αλλά και τις κινήσεις του που οφείλονται στην τεμπελιά και τη λαιμαργία που τον διακρίνουν³⁶⁵.

Η συμμαχία του με το Σουβλομούτη είναι περισσότερο προϊόν της αφελείας του παρά η εκδήλωση ενός βίαιου, κακού χαρακτήρα. Για το λόγο αυτό στο τέλος ενώνει τις δυνάμεις του με τους υπόλοιπους ποντικούς, σώζει την Πίπη από τα νύχια του Γάτου και ανακοινώνει σε όλους την ειλικρινή μεταμέλειά του:

*ΤΟΥΜΠΗ: Ευχαριστώ, ευχαριστώ. Από σήμερα θα είμαι ένας τίμιος, εργατικός και καλός ποντικός*³⁶⁶.

Η τρίτη κατηγορία χαρακτήρων του έργου περιέχει δύο σοβαρές παρουσίες³⁶⁷ και μία απουσία με βαρύνουσα σημασία για την εξέλιξη του έργου. Η Χήρα, αν και πρόκειται για μία φτωχή γυναίκα, χαίρει σεβασμού από όλους τους κατοίκους της Ποντικούπολης. Η σκηνική της παρουσία δεν είναι σημαντική αλλά το ηθικό βάρος που κομίζει είναι παρόν καθόλη τη διάρκεια της παράστασης. Η συγγραφέας, με έναν έμμεσο αλλά χαριτωμένο τρόπο, δίνει το λόγο στην Ξεχασούλα, για να αποκαλύψει αρκετά νωρίς πως πρόκειται για τη χήρα του μεγαλύτερου ήρωα της πόλης:

*ΞΕΧΑΣΟΥΛΑ: [...] Κάθε μέρα που βλέπω το άγαλμα του άντρα σου εκεί στην πλατεία, καμαρώνω και λέω μέσα μου: «Ήταν γείτονάς μου ο ήρωας της Ποντικούπολης»*³⁶⁸[...]

Εδώ, λοιπόν, αποκαλύπτεται ένας ήρωας, που αν και δεν εμφανίζεται ποτέ πάνω στη σκηνή, η έμμεση παρουσία του σηματοδοτείται μέσα από τις πράξεις του. Ο ήρωας σύζυγος της χήρας είναι ο ηθικός δείκτης, το πρότυπο συμπεριφοράς και ένα παράδειγμα αυτοθυσίας και φιλοπατρίας για κάθε έντιμο κάτοικο της πόλης.

Εκείνος, όμως, που εκπροσωπεί περισσότερο την ηθική μέσα στο έργο είναι ο γερο-Σοφός. Η μορφή του παραπέμπει ξεκάθαρα και με ποικίλους τρόπους, όπως θα δούμε

³⁶⁵ Ο Τούμπης, ο Αγαθίας (βλ. 4.4.2.6. *Χριστούγεννα σαν τότε*), και εν μέρει ο Παντοπώλης (βλ. 4.4.3.2. *Το Γελαστό Μουστάκι*) αντιπροσωπεύουν μερικές από τις όψεις μίας αρχετυπικής φιγούρας που έλκει την καταγωγή της από το χώρο της λαϊκής παράδοσης και των παραμυθιών. Οι αρχετυπικές φιγούρες ανήκουν σε ένα σύμπαν που περιλαμβάνει, ανάμεσα σε άλλα, μία σειρά συμπεριφορών και καταστάσεων που έχουν απασχολήσει την ανθρώπινη ψυχή από την απαρχή της ύπαρξής της. Για αυτό και η επαναλαμβανόμενη επαφή με αυτά τα υλικά ξυπνάει ενδεχομένως 'κοιμισμένα' κομμάτια της ψυχής και τα καλεί να έρθουν στη επιφάνεια για να πλουτίσουν το παιδί και τον ψυχισμό του αλλά και να συμβάλλουν στην διαχείριση των εσωτερικών και ασυνειδήτων συναισθηματικών συγκρούσεων.

³⁶⁶ Φ. Χατζηχάννα, *ό.π.*, σ. 54.

³⁶⁷ Λέγοντας σοβαροί, εννοούμε ότι οι ήρωες αυτοί δεν παράγουν γέλιο στους θεατές ούτε ο λόγος τους είναι χιουμοριστικός. Είναι οι σκηνικές φιγούρες που παράγουν ηθική και δίνουν το μέτρο της αρετής μέσα στο έργο.

³⁶⁸ Φ. Χατζηχάννα, *ό.π.*, σ. 12.

παρακάτω, στον αρχιεπίσκοπο Μακάριο, αποτελεί σημείο αναφοράς για τους πρωταγωνιστές, αλλά εξυπηρετεί και τους γενικότερους, παιδευτικούς στόχους του έργου. Ο Σοφός δεν είναι από τους ήρωες που βοηθούν στην εξέλιξη της σκηνικής δράσης, άλλωστε εμφανίζεται μόνο στην αρχή και στο τέλος του έργου. Πρόκειται, όμως, για τη σκηνική φιγούρα που αντιπροσωπεύει το καλό και την αρετή και διδάσκει σε ηθοποιούς αλλά και θεατές το *δέον*. Για το λόγο αυτό και η συγγραφέας του αναθέτει έναν ακόμη ρόλο, αυτόν του δασκάλου των παιδιών της πόλης, με σκοπό να διαπαιδαγωγήσει ποντικούς, αλλά και θεατές.

Η Χατζηχάννα αφιερώνει μία ολόκληρη εικόνα για να περιγράψει το Ποντικοσχολείο. Οι μικροί μαθητές εμφανίζονται τραγουδώντας πάνω στη σκηνή. Μόλις εμφανιστεί ο γερο- Σοφός, το μάθημα αρχίζει. Τα μικρά ποντίκια δείχνουν αεικίνητα, όπως διαφαίνεται από την έντονη σκηνική δράση και από τους γρήγορους και εναλλασσόμενους διαλόγους. Η ατμόσφαιρα είναι χαρούμενη και το γέλιο προκύπτει είτε μέσα από χιουμοριστικές καταστάσεις, όπως οι φάρσες που σκαρώνουν μεταξύ τους τα παιδιά, είτε από λεκτικά παιχνίδια, όπως για παράδειγμα η απάντηση που δίνει η Πίπη στο δάσκαλό της. Εδώ συναντούμε μία κλασική μέθοδο κατασκευής χιουμοριστικού στοιχείου³⁶⁹, όπου το αστείο προκύπτει από ένα παράδοξο παιχνίδι μεταξύ της μεταφοράς και της κυριολεξίας, που περικλείει στοιχεία αλήθειας και αναλήθειας την ίδια στιγμή:

*ΠΙΠΗ: Χθες έφαγα το Αλφαβητάρι
κι έμαθα γράμματα πολλά³⁷⁰.*

Ο γερο- Σοφός, εκτός από γράμματα και αριθμούς, αξιοποιεί τη σχολική τάξη, για να διδάξει και αξίες, δίνοντας τη δυνατότητα στη συγγραφέα να μεταφέρει ορισμένα από τα βασικά μηνύματα του έργου:

ΣΟΦΟΣ: [...] Εμείς δεν ξεχωρίζουμε πλούσιους και φτωχούς. Όλα τα ποντίκια είναι αδέρφια. Όλοι έχουμε μαμά ποντίκινα και μπαμπά ποντικό³⁷¹.

Παράλληλα, όμως, δεν αρκείται στην από καθέδρας διδασκαλία. Λίγο παρακάτω, η συγγραφέας τον παρουσιάζει να υπερασπίζεται με θέρμη τη βιωματική προσέγγιση

³⁶⁹ Πρόκειται για την *ασυνεννοησία*, μία μορφή του χιούμορ που βασίζεται στη διαφορετική γλωσσική χρήση ανάμεσα σε δύο ή περισσότερα άτομα (Μ. Κανατσούλη, *Ο μεγάλος περίπατος του γέλιου*, εκδ. Έκφραση, Αθήνα 1993, σ. 34).

³⁷⁰ Φ. Χατζηχάννα, *ό.π.*, σ. 22. Πολύ αργότερα, ο Ε. Τριβιζάς (*Ο Ιγνάτιος και η γάτα*, εκδ. Καλέντης, Αθήνα 2001) θα κατασκευάσει μία ολόκληρη ιστορία με αφορμή αυτό το παιχνίδι της αμφισημίας μεταξύ μεταφοράς και κυριολεξίας. Οι ομοιότητες είναι εμφανείς καθώς ο ήρωας ποντικός της ιστορίας του, ο Ιγνάτιος, αποφασίζει και αυτός να μορφωθεί τρώγοντας βιβλία.

³⁷¹ Φ. Χατζηχάννα, *ό.π.*, σ. 23.

της γνώσης ως βασική προϋπόθεση για την ανάπτυξη της κριτικής σκέψης των μαθητών του³⁷². Έτσι αποφασίζει να οδηγήσει τα μικρά ποντίκια έξω από το σχολείο, κοντά στην Πύλη της Ποντικούπολης, για να δουν από μακριά το Γάτο και να σχηματίσουν άποψη με τα ίδια τους τα μάτια για τη μορφή του:

ΣΟΦΟΣ: Έτσι που λέτε παιδιά μου. Οι παλιοί δάσκαλοι όταν μιλούσαν στους μαθητές τους για το γάτο, τους τον έδειχναν μόνο σε εικόνες ή τον ζωγράφιζαν στον πίνακα. Όλα αυτά όμως δεν έδειχναν τον πραγματικό γάτο αλλά ένα άκακο ζωάκι. Τόσο γλυκό, που τα ποντίκια έτρεχαν να τον βρουν να παίζουν μαζί του. Και τότε «Χραπ!» εκείνος τ' άρπαζε»³⁷³.

Τελικά, οι παιδαγωγικές του μέθοδοι αποδεικνύονται ιδιαίτερα αποτελεσματικές. Αυτό διαφαίνεται μέσα από τα λόγια του αιώνιου εχθρού του αλλά και από τις πράξεις των μαθητών του, καθώς είναι εκείνοι που τελικά θα βρουν το θάρρος να επαναστατήσουν ενάντια στην αυθαίρετη εξουσία του Σουβλομούτη και την εισβολή του Γάτου μέσα στην πόλη :

ΓΑΤΟΣ: [...] Από τότε που έγινε Αρχηγός τους δεν ξεγελιέται κανένας ποντικός. Τους έχει κάνει ξεφτέρια³⁷⁴.

Το σχολικό διάλειμμα που ακολουθεί δίνει αφορμή στη συγγραφέα να αξιοποιήσει μία οικεία τεχνική που τη συναντούμε σε όλα τα έργα της³⁷⁵. Το θεατρικό παιχνίδι των παιδιών ενσφηνώνεται στην κύρια πλοκή του έργου και δημιουργεί ένα νέο εγκιβωτισμένο δραματικό πλαίσιο μέσα στην εξέλιξή του. Κάτι ανάλογο θα συναντήσουμε και λίγο παρακάτω, στο σημείο όπου η Φαντασμένη κάνει μία μεγάλη γιορτή στο σπίτι της. Σε αυτήν την εικόνα, το ενσωματωμένο θεατρικό πλαίσιο είναι μία σύντομη παράσταση κουκλοθέατρου που λαμβάνει χώρα πάνω στη σκηνή, εμπλουτίζοντας με έναν ακόμη τρόπο τη συνολική θεατρική δράση .

Σε αυτήν ακριβώς τη σκηνή το έργο φτάνει στη δραματική του κορύφωση. Ο Σουβλομούτης μαζί με τον Τούμπη εισβάλλουν στη γιορτή και ανακοινώνουν την ανάληψη της εξουσίας και το θάνατο του γερο-Σοφού. Η αλληγορική μετάπλαση

³⁷² Όπως έχουν δείξει ποικίλες παιδαγωγικές έρευνες η κριτική σκέψη στο παιδί διαμορφώνεται ποιοτικά και έχει τις περισσότερες πιθανότητες εξέλιξης, όταν καλλιεργείται μέσω βιωμάτων, πρωτοβουλιών και κοινωνικής συνδιαλλαγής (βλ. L.Vygotsky, *Νους στην κοινωνία: Η ανάπτυξη των ανώτερων ψυχολογικών διαδικασιών*, επιμ. Στ. Βοσνιαδού, μφρ. Στ. Βοσνιαδού & Α. Μπίμπου, εκδ. Gutenberg, Αθήνα 1997).

³⁷³ Φ. Χατζηχάννα, *ό.π.*, σ. 32.

³⁷⁴ Φ. Χατζηχάννα, *ό.π.*, σ. 32.

³⁷⁵ Ο σχολικός χώρος ως σκηνικό πλαίσιο αυτής της εικόνας έχει αρκετές ομοιότητες με το θεατρικό «Παλιά και τωρινά χρόνια» (βλ. 5.6.1). Για το θέατρο μέσα στο θέατρο βλ. και 5.6.2.2 β. *Το Γελαστό μουστάκι*.

αυτούσιων περιστατικών από τα δραματικά γεγονότα της πρόσφατης ιστορίας που στοιχειώνουν την κυπριακή πραγματικότητα εμφανίζεται εδώ με σαφείς κειμενικές και περικειμενικές αναφορές, αναγνωρίσιμες από μικρούς και μεγάλους θεατές³⁷⁶. Οι ενέργειες των δύο συνωμοτών, αλλά και η μετέπειτα αποκάλυψη της Πίπης, ότι γερο-Σοφός ξέφυγε από τη δολοφονική απόπειρα εναντίον του είναι μια άμεση αναφορά στα γεγονότα που ακολούθησαν το πραξικόπημα της 15ης Ιουλίου στην Κύπρο, ενώ οι σκηνικές οδηγίες που ακολουθούν προτείνουν τη διαίρεση της Ποντικούπολης με συρματοπλέγματα, όπως ακριβώς συμβαίνει και στην πραγματικότητα που βιώνουν οι θεατές³⁷⁷.

Όμως η σκηνική δράση οφείλει να ανακουφίσει τους μικρούς θεατές, να ανατρέψει αυτή την πραγματικότητα, έστω και προσωρινά μέσα στην αίθουσα, για να καταλήξει σε μία αισιόδοξη προοπτική για το μέλλον της Κύπρου. Οι μικροί ποντικοί ενώνουν τις δυνάμεις τους και από τις δύο πλευρές της χωρισμένης Ποντικούπολης, κόβουν το συρματοπλέγμα και φυλακίζουν μέσα σε αυτό το Γάτο. Η σκηνή της περικύκλωσης του Γάτου παρουσιάζεται με έναν ευρηματικό τρόπο, καθώς παρακολουθούμε να εναλλάσσονται λόγος, παντομίμα και μουσική. Είναι η τελική εικόνα του έργου, όπου επανέρχεται η τάξη που διαταράχτηκε, θριαμβεύει το σωστό και απονέμεται δικαιοσύνη. Η αξία της σημαίνεται με τη νίκη των αδυνάτων επί του κακού ισχυρού. Είναι μία νίκη που προέρχεται από την ενότητα και τη συνεργασία των μικρών ηρώων και όχι από την εμφάνιση ενός «από μηχανής θεού» ή εξωγενών παραγόντων. Η συγγραφέας δίνει το λόγο στο γερο-Σοφό, για να υπογραμμίσει αυτή τη ουσιαστική αλήθεια που αποτελεί και το κυρίαρχο ιδεολογικό μήνυμα του έργου. Ελπίζει, όμως, ότι οι υποδείξεις του θα αφυπνίσουν και τις συνειδήσεις των ενήλικων θεατών που συνοδεύουν τα παιδιά μέσα στην αίθουσα³⁷⁸.

³⁷⁶Χαρακτηριστική είναι η μαρτυρία μίας μαθήτριας, όπως δημοσιεύεται στον τύπο εκείνης της εποχής: «*Την Κυριακή πήγα με την πιο μικρή αδερφή μου στο Θέατρο. Είδαμε το έργο «Στην Ποντικούπολη». Το έργο είχε πολύ χιούμορ, μουσική και χορό. Μιλούσε για τον τόπο μας, για το πραξικόπημα και την εισβολή, αλλά με έναν τρόπο που μου άρεσε πολύ. Μου άρεσαν πολύ οι μάσκες και οι χοροί. Η αδερφή μου γελούσε με τα παθήματα των μικρών ποντικών. Ήταν μια όμορφη Κυριακή. Ευχαριστήθηκα πολύ. Κούλα Γεωργιάδου, Λευκωσία».* (εφημ. Αγών Λευκωσίας, Βλ. Παράρτημα VI).

³⁷⁷Φ. Χατζηγάννα, *ό.π.*, σσ. 43-47. Ο τρόπος με τον οποίο γνωστοποιείται ότι ο αρχηγός είναι ζωντανός αλλά και οι παραγγελίες του προς τους κατοίκους θυμίζουν έντονα το δραματικό διάγγελμα του Μακαρίου μετά την απόπειρα δολοφονίας του στις 15 Ιουλίου 1974 (Βλ. 2.1.2. Η ανατροπή του Μακαρίου και η εισβολή του Αττίλα). Έτσι ο απόηχος ενός ιστορικού γεγονότος εισβάλλει μέσα στο έργο και μεταπλάθεται σε στοιχείο της εξέλιξης του έργου.

³⁷⁸Ένα έργο για παιδιά απευθύνεται και στους ενήλικες συνοδούς τους. Αυτό αποτελεί μια ιδιαίτερη πρόκληση για τον συγγραφέα. Γράφω θέατρο για παιδιά σημαίνει ότι δομώ με τέτοιο τρόπο το έργο ώστε κάθε θεατής, ανάλογα με την ηλικία του, να μπορεί να το απολαμβάνει σε διαφορετικό επίπεδο. Αυτός ο τρόπος γραφής, εκτός των άλλων, εξασφαλίζει και τη μακροβιότητα του έργου, επειδή το

ΣΟΦΟΣ: Αγαπημένοι μου, είμαι περήφανος για σας! (Αγκαλιάζει τα ποντικάκια). Με τέτοια παιδιά η Πόλη μας δε θα χαθεί! Αυτά μας έδειξαν πώς να αγωνιστούμε! Αυτά μας έδειξαν πως πρέπει να 'μαστε ενωμένοι. Τα ποντικάκια ξανάφεραν τη λευτεριά στην πόλη μας³⁷⁹.

Σε όλο το έργο, όπως είναι φυσικό, κυριαρχεί η συμβολιστική αντίθεση ανάμεσα στο καλό, που εκπροσωπούν ο Σοφός, τα παιδιά και οι αγνοί κάτοικοι της πόλης και το κακό που εκπροσωπεί ο Γάτος, αλλά έμμεσα και οι μωροφιλόδοξοι κάτοικοί της. Το νόημα εξυφάνεται και με δευτερεύουσες αντιθέσεις, που συγκροτούν μια επαρκή και λειτουργική χαρακτηρισιολογία προσώπων. Για παράδειγμα, απέναντι στον πλούσιο και πλεονέκτη άνθρωπο, η δραματουργός προτάσσει τον φτωχό, τίμιο και δίκαιο άνθρωπο. Στο τέλος, τα παιδιά απελευθερώνουν την πόλη όχι μόνο από το γάτο, αλλά και από τη διχόνοια και την απραξία, παρέχοντας πολλαπλές συμβολικές ερμηνείες των σκηνικών γεγονότων.

Αν και πρόκειται για την πρώτη επίσημη απόπειρα της Φιλίσας Χατζηχάννα στο χώρο της δραματουργίας, το θεατρικό έργο *Στην Ποντικούπολη* γνώρισε μεγάλη επιτυχία και οι αρετές του έργου αναγνωρίζονται ευρύτατα από κοινό αλλά και από μελετητές³⁸⁰. Η υπόθεση εξελίσσεται με άνεση και πειστικότητα και συνδυάζει με επιτυχία το ποιητικό, το κωμικό και το δραματικό στοιχείο, κρατώντας συνεχώς σε ένταση το ενδιαφέρον του θεατή. Παίζει με τη γλώσσα, τους ήχους, τους ρυθμούς, την ευφάνταστη κίνηση και τους αυτοσχεδιασμούς, αγγίζοντας παράλληλα άλλοτε με διακριτικό και άλλοτε με ξεκάθαρο τρόπο σοβαρότερα θέματα όπως η ανθρώπινη ματαιοδοξία, η εκμετάλλευση, η κατάχρηση εξουσίας αλλά και η αγάπη για την πατρίδα, η συντροφικότητα, η αξία της συνεργασίας και της συλλογικής δράσης.

Η αλληγορική διάσταση του έργου εμπλουτίζει το παραμυθιακό πλαίσιο της ιστορίας και οι καταστάσεις παίρνουν αληθινές διαστάσεις, καθώς σχετίζονται άμεσα με πραγματικά βιώματα. Αυτή, όμως, η πολυεπίπεδη οργάνωση του αφηγηματικού

παιδί μπορεί να το βλέπει και να το ξαναβλέπει καθώς μεγαλώνει, κατανοώντας και απολαμβάνοντας νέα στοιχεία κάθε φορά.

³⁷⁹ Φ. Χατζηχάννα, *ό.π.*, σ. 55. Η συγγραφέας επανέρχεται συχνά στην ιδέα ότι τα παιδιά, που αποτελούν την ελπίδα και το μέλλον του κόσμου, μπορούν να βρουν εκείνες τις λύσεις που οι μεγάλοι αδυνατούν να δουν. Κάτι ανάλογο θα συναντήσουμε και στο μυθιστόρημά της *Η Ντιντόν, ο Παβελάκης μου κι εγώ*, βλ. κεφ. 5

³⁸⁰ «Μεγάλη επιτυχία παρουσιάζουν οι παραστάσεις της Παιδικής Σκηνής του Θ.Ο.Κ. με το έργο της Φιλίσας Χατζηχάννα *Στην Ποντικούπολη*» εφημ. Απογευματινή Λευκωσίας, «*Η 'Ποντικούπολη' σε δήμους και κοινότητες όχι μόνο της Αθήνας αλλά και της επαρχίας είναι ένα θέαμα, που τους τελευταίους μήνες ενθουσιάζει μικρούς και μεγάλους*», (εφημ. Μεσημβρινή 15-3-86). Στο σκεπτικό της βράβευσής του διαβάζουμε: «*Το έργο χαρακτηρίζει σωστή θεατρική δομή και ζωντανός διάλογος...*» (βλ. Παράρτημα VI).

υλικού επιτρέπει περειαίρω συμβολικές αναγνώσεις, καθιστώντας το ουσιαστικά ένα κείμενο οικουμενικό, καθώς αναδεικνύει σύγχρονα και πανανθρώπινα μηνύματα.

Οι χαρακτήρες του κειμένου, μείζονες και ελάσσονες, χαρακτηρίζονται από έντονες συνδηλώσεις που συντελούν στην ανάδειξή τους ως αρχετυπικές μορφές μίας ιδιόμορφης ανατροπής.

Η γλώσσα του κειμένου είναι στρωτή και ζωντανή, οι διάλογοι σύντομοι και λειτουργικοί, ενώ η θεατρική πλοκή εμπλουτίζεται με άλλα θεατρικά είδη όπως η παντομίμα και το κουκλοθέατρο. Τα τραγούδια τα οποία περιλαμβάνονται στο κείμενο χρησιμοποιούνται ως ενισχυτικά του χαρούμενου κλίματος της παράστασης, ενώ το δραματικό στοιχείο συνυπάρχει διακριτικά, όποτε είναι απαραίτητο. Τέλος, η ειλικρίνεια και ο ρεαλισμός της πλοκής καθιστά το περιεχόμενο εύληπτο και βιωματικά συγγενικό με αυτό των ανήλικων θεατών.

Αξίζει, όμως, να σταθούμε και στην *παραλλαγή* της *Ποντικούπολης*, όπως καταγράφεται στα σχολικά θεατρικά έργα της συγγραφέως³⁸¹. Η εξέλιξη της δραματικής ακολουθίας παραμένει η ίδια, ενώ οι περισσότεροι χαρακτήρες του έργου εμφανίζονται και εδώ (ο Σοφός, ο Τούμπη, ο Σουβλομύτης και η Φαντασμένη, ο Ψωμάς, ο Γαλατάς). Παράλληλα όμως μπορούμε να εντοπίσουμε και ορισμένες ενδιαφέρουσες παρεκκλίσεις σε σχέση με το πρωτότυπο, που οφείλονται κυρίως στον προσανατολισμό του έργου για σχολική χρήση. Καταρχήν, το κείμενο, σε σχέση με την αρχική Ποντικούπολη, έχει αρκετούς περιορισμούς. Η έκταση είναι μικρότερη από το πρωτότυπο έργο και η σκηνική δράση σαφώς συμπυκνωμένη. Αλλά και τα μορφικά χαρακτηριστικά του κειμένου παρουσιάζουν σημαντικές διαφορές. Τα διαλογικά μέρη μεταξύ των πρωταγωνιστών είναι ελάχιστα και κατά συνέπεια η δράση δεν προκύπτει από το λόγο τους. Η Χατζηχάννα μεταπλάθει τους διαλόγους σε συμπυκνωμένη αφήγηση γεγονότων και επινοεί τρεις αφηγητές, οι οποίοι αναλαμβάνουν πολλαπλές λειτουργίες: να παρουσιάσουν την υπόθεση του έργου, να ενώσουν με τα λόγο τους τις διάφορες σκηνές και να περιγράψουν περιστασιακά τις σκηνικές καταστάσεις. Ωστόσο, αυτοί οι αφηγητές δεν είναι ολότελα αποτραβηγμένοι από τους ήρωες και τη σκηνική δράση. Τους παρακολουθούμε να απευθύνονται στο κοινό, να συζητούν μεταξύ τους, αλλά και να εμπλέκονται σε σύντομους, ρυθμικούς διαλόγους με τους ήρωες της ιστορίας:

Β' ΑΦΗΓΗΤΗΣ: Είδες το γάτο;

³⁸¹ Φ. Χατζηχάννα, *Επτά Θεατρικά έργα για τα Δημοτικά και τα Γυμνάσια*, ό.π., σ. 139-164.

ΠΟΝΤΙΚΑΚΙΑ: Αμέεε!

Γ' ΑΦΗΓΗΤΗΣ: Ζωντανό;

ΠΟΝΤΙΚΑΚΙΑ: Αμέεε!

Α' ΑΦΗΓΗΤΗΣ: Πώς ήταν;

ΠΟΝΤΙΚΑΚΙΑ: Δηλαδή...ο μπαμπάς μου τον είδε και μου το 'πε³⁸².

Παρατηρούμε στη συνέχεια ότι απουσιάζουν ορισμένοι από τους κεντρικούς χαρακτήρες που συναντήσαμε στην αρχική Ποντικούπολη και αντικαθίστανται από πολλές και μικρές σκηνικές παρουσίες. Ο στόχος είναι προφανής. Καθώς πρόκειται για μία σχολική παράσταση, η συγγραφέας επιδιώκει την όσο το δυνατόν μεγαλύτερη συμμετοχή των μαθητών. Είναι, πιθανό, επίσης ότι θεωρεί πως το σχολικό θέατρο οφείλει καταρχήν να εστιάζει στην ψυχαγωγία των μικρών ηθοποιών, χωρίς το βάρος της εκμάθησης πολύπλοκων ρόλων, με αποτέλεσμα η υποκριτική να εξαντλείται σε μικρούς διαλόγους και τραγούδια. Έτσι αντικαθιστά τα δύσκολα προς εκμάθηση διαλογικά μέρη με το συμπυκνωμένο λόγο των αφηγητών και κρατάει για τους μικρούς ηθοποιούς μόνο το έμμετρο στοιχείο του κειμένου, τα τραγούδια που ερμηνεύουν.

Η αλληγορία δείχνει να ξεμακραίνει από τον ιστορικό της απόηχο και προσεγγίζει περισσότερο τον ψυχαγωγικό προσανατολισμό του έργου. Τα μηνύματα του έργου εξακολουθούν να είναι ισχυρά, περνούν, όμως, μέσα από ένα πιο ανάλαφρο πλαίσιο. Όλα αυτά τα στοιχεία ενισχύουν την άποψη ότι η Χατζηχάννα, σε αυτή τη μορφή του έργου, προσδοκά να ενισχύσει τον παραμυθιακό χαρακτήρα σε σχέση με το ιδεολογικό φορτίο που μεταφέρει το άλλο της κείμενο.

Αυτή η πετυχημένη αναπλαισίωση του λογοτεχνικού υλικού αναδεικνύει για άλλη μία φορά τη συγγραφική ευελιξία της Φιλίσας Χατζηχάννα, αλλά και τη σοβαρότητα με την οποία αντιμετωπίζει την κάθε θεατρική περίπτωση.

4.4.3.2. Το γελαστό μουστάκι

Το Γελαστό Μουστάκι είναι το δεύτερο θεατρικό έργο της Φιλίσας Χατζηχάννα. Πρόκειται, χωρίς αμφιβολία, για το πιο γνωστό και επιτυχημένο έργο της συγγραφέως. Τον Απρίλιο του 1982 κέρδισε το πρώτο βραβείο στο διαγωνισμό συγγραφής παιδικού θεατρικού έργου του Θ.Ο.Κ. Το κείμενο εκδίδεται για πρώτη φορά την ίδια εποχή που εκδίδεται και η Ποντικούπολη, δηλαδή το Δεκέμβριο του 1983. Η επιμέλεια έκδοσης ανήκει και εδώ στον Μ. Χατζηχάννα, ενώ το εξώφυλλο

³⁸² Φ. Χατζηχάννα, *Επτά Θεατρικά ...*, ό.π., σσ. 147.

του βιβλίου, που αποτελεί και την αφίσα του έργου, φιλοτέχνησε η Έλσα Λουκαΐδου. Στη σελίδα 5 αυτής της έκδοσης υπάρχει μία ανατύπωση του βραβείου, ενώ στο τέλος του βιβλίου φιλοξενούνται έντεκα φωτογραφίες του Ε. Ιωαννίδη από τις παραστάσεις στη Λευκωσία. Το καθαυτό κείμενο του έργου καλύπτει μία έκταση 66 σελίδων. Το *Γελαστό Μουστάκι* είναι μία μονόπρακτη μουσική κωμωδία, που αποτελείται από επτά εικόνες. Οι σκηνικές και σκηνοθετικές οδηγίες είναι μικρής έκτασης αλλά ιδιαίτερα κατατοπιστικές και απαραίτητες, διότι σε ορισμένα σημεία του έργου η συγγραφέας επιλέγει ορισμένες πρωτότυπες σκηνικές επιλογές που ξεπερνούν τη συνήθη σκηνογραφική πραγματικότητα.

Παραστασιογραφία

Το έργο ανεβάστηκε από την παιδική σκηνή του Θεατρικού Οργανισμού Κύπρου (Θ.Ο.Κ.) στο Δημοτικό Θέατρο Λευκωσίας, σε πρώτη παράσταση στις 17 Οκτωβρίου του 1982, σε σκηνοθεσία του Κ. Δημητρίου, με σκηνικά και κοστούμια του Ν. Κουρούση, μουσική Χρ. Φιλίππου και χορογραφίες της Α. Χήτον, ενώ ο καραγκιοζοπαίχτης Ιδαλίας δίδαξε τη χρήση των φιγούρων του Καραγκιόζη. Η ανάμνηση αυτής της επιτυχίας φαίνεται ότι οδήγησε τους ιθύνοντες του Οργανισμού και σε ένα δεύτερο ανέβασμα του έργου, το 1994. Η πρεμιέρα της νέας παράστασης δόθηκε στις 17 Οκτωβρίου 1994, στο Πατίτσειο Δημοτικό Θέατρο Λεμεσού, σε σκηνοθεσία Α. Μαραγκού, με σκηνικά και κοστούμια του Σ. Εσκιτζιάν, μουσική Χρ. Φιλίππου και χορογραφία του Ν. Ρήγου³⁸³. Το 1988, το *Γελαστό Μουστάκι* ανεβάστηκε στη Μεγάλη Βρετανία από το Θέατρο Τέχνης του Λονδίνου³⁸⁴ και στην Ελλάδα, από το θίασο του Κ. Κόκκορη, ενώ το 1992 το έργο ανεβάστηκε από τη Σχολή Τυφλών «Άγιος Βαρνάβας». Τέλος, η παράσταση βιντεοσκοπήθηκε και μεταδόθηκε τόσο από την κυπριακή (Ρ.Ι.Κ.) όσο και από την ελληνική τηλεόραση (Ε.Ρ.Τ.).

³⁸³ Ο ιστότοπος του Θ.Ο.Κ. αναφέρει ως πρεμιέρα του έργου την 24η Οκτωβρίου 1993. Υποθέτουμε πως αναφέρεται στην πρεμιέρα του στο Δημοτικό Θέατρο Λευκωσίας. (<http://www.thoc.org.cy/gr/archive/Production.aspx?ProductionID=207>)

³⁸⁴ Το Θέατρο Τέχνης ιδρύθηκε το 1957 στο Λονδίνο από Κύπριους που υπηρετούν την τέχνη και την ομογένεια για πάνω από 50 χρόνια. Στη συγκεκριμένη παράσταση, ο Γιώργος Ευγενίου επιφέρει ορισμένες μετατροπές στο κείμενο, στους χαρακτήρες του έργου αλλά και στη σκηνοθετική του απόδοση. (Βλ. Επίσημος ιστότοπος του Θεάτρου Τέχνης Λονδίνου: <http://home.btconnect.com/theatrotechnics>. Επίσης βλ. τη δίγλωσση παράσταση (ελληνικά/αγγλικά) που δόθηκε στο Birmingham της Αγγλίας στις 4 Σεπτεμβρίου του 1988: <http://video.google.co.uk/videoplay?docid=-7586769962766344532> ή http://aspects.no-ip.org/theatro_technis/Gelasto_Moustaki_play.htm)

Υπόθεση

Σε ένα σύγχρονο αρχοντόσπιτο, κάπου στην Κύπρο, ζουν δύο αξιαγάπητα, μα και ζωηρά αγόρια, ο Νίκος και ο Λίνος, μαζί με τον πατέρα τους, το φιλοχρήματο Μάκη, και τη μητέρα τους, τη γλυκιά και καλοσυνάτη Άννα. Κοντά τους ζει και η στριμμένη θεία Κοραλλία, η οποία ελπίζει πως μία μέρα θα παντρευτεί έναν αριστοκράτη. Τα παιδιά ελπίζουν ότι σύντομα θα γνωρίσουν τον παππού τους, το γερο-Νικόλα, που ζει εγκλωβισμένος στα κατεχόμενα και όλοι τον φωνάζουνε Γελαστό μουστάκι. Πράγματι, ο παππούς τους καταφθάνει και μοιράζει σε όλους χαρά και καλοσύνη. Φροντίζει για τα πάντα μέσα στο σπίτι, βρίσκει λύσεις σε δύσκολες καταστάσεις, βοηθάει τον Παντοπώλη να κερδίσει την εκλεκτή της καρδιάς του, την Κοραλλία, και σώζει τα παιδιά από έναν μεγάλο κίνδυνο. Η Κοραλλία, όμως, τον αντιπαθεί και καταφέρνει να τον διώξει σε ένα γηροκομείο. Στο τέλος, το Γελαστό μουστάκι αποφασίζει να μοιράζεται τη ζωή του ανάμεσα στα αγαπημένα του εγγόνια και στους ηλικιωμένους φίλους του.

ΠΡΟΣΩΠΑ

Νίκος	Λίνος
Κοραλλία	Μάκης
Άννα	Γελαστό Μουστάκι
Παντοπώλης	

Το *Γελαστό Μουστάκι* κατέχει, κατά τη γνώμη μας, μία ιδιαίτερη θέση στη σύγχρονη θεατρική δημιουργία για παιδιά. Αυτή η διαπίστωση δεν συνάγεται μόνο από τις θεατρικές αρετές και τις ενδιαφέρουσες τεχνικές του. Η εμφάνισή του δηλώνει και μία καινούρια εποχή στο χώρο του κυπριακού παιδικού θεάτρου, καθώς σηματοδοτεί τη μεταστροφή της δραματουργίας από το χώρο της φαντασίας στη σύγχρονη πραγματικότητα.

Αυτή η αλλαγή προσανατολισμού δεν ήταν τυχαία. Την περίοδο που γράφτηκε το έργο, στις αρχές της δεκαετίας του 1980, έχουμε ορισμένες ενδιαφέρουσες μεταβολές στην Κύπρο. Στο οικονομικό-πολιτικό πεδίο, η κυπριακή κοινωνία επουλώνει τις πληγές του πολέμου και στρέφεται δυναμικά στην οικονομική ανάπτυξη. Στο χώρο της λογοτεχνίας, απότοκος αυτών των κοινωνικών μεταβολών είναι η σταδιακή απομάκρυνση της θεματολογίας από την περιγραφή των τραγικών

γεγονότων και η στροφή σε σύγχρονα κοινωνικά θέματα. Βέβαια, όπως έχουμε αναφέρει και σε προηγούμενο κεφάλαιο³⁸⁵, αυτή η αλλαγή προσανατολισμού σημαίνει και μία προσπάθεια συνάντησης της κυπριακής λογοτεχνίας με τις σύγχρονες της λογοτεχνικές αναζητήσεις. Ήδη, από τα μέσα της δεκαετίας του 1970, παρατηρούνται ανάλογες τάσεις και στην ελλαδική παιδική λογοτεχνία.

Θα μπορούσαμε, επίσης, να επισημάνουμε ότι και στη συνολική εργογραφία της Φιλίσας Χατζηχάννα, το Γελαστό Μουστάκι αποτελεί μία τομή στην συγγραφική της πορεία, καθώς βρίσκεται στο μεταίχμιο ανάμεσα στην κυπροκεντρική και την ευρύτερη θεματική της. Πρόκειται, δηλαδή, για το πρώτο της έργο, όπου το θέμα δεν αντλείται από τα τραγικά γεγονότα της εισβολής και της κατοχής αλλά εισέρχεται μέσα σε αυτό ως απόηχος της πλοκής του έργου, γιατί στην περίπτωση αυτή κυριαρχεί η σύγχρονη κοινωνική προβληματική. Τις παραμέτρους αυτής της προβληματικής, όπως και τα ιδεολογικά μηνύματα που προκύπτουν, θα εξετάσουμε διεξοδικά παρακάτω.

Κάθε θεατρικός συγγραφέας, στην αρχή του έργου, χαράζει πάντοτε τα όρια του κόσμου μέσα στο οποίο θα εξελιχθεί το θεατρικό έργο. Διεγείρει την προσοχή του κοινού, δημιουργώντας μία κατάσταση που το υποχρεώνει να προσδοκά τις επόμενες καταστάσεις που θα ξεπηδήσουν από αυτήν. Αυτές οι βραχυπρόθεσμες και μακροπρόθεσμες προσδοκίες για την εξέλιξη του έργου είναι μία από τις γενεσιουργές αιτίες εκείνης της περιέργειας, που «αναγκάζει» το θεατή, όχι απλά να παρακολουθεί τη δράση, αλλά και να εισέρχεται μέσα σε αυτήν.

Η Φιλίσα Χατζηχάννα, καθώς ανοίγει η αυλαία, αντιλαμβάνεται την αναγκαιότητα να γνωρίσει αμέσως στους μικρούς θεατές τις προτεινόμενες συνθήκες του έργου, με την παρουσίαση των βασικών πρωταγωνιστών, αλλά και να αξιοποιήσει το συγγραφικό της ρόλο ως γεννήτορας προσδοκιών που θα ενσπείρει ερωτήματα στο κοινό και θα το αναγκάσει να παραμείνει μέσα στο θεατρικό μικρόκοσμο που ανοίγεται μπροστά του.

Η πρώτη εικόνα του έργου ξεκινά με την έμμετρη αυτοπαρουσίαση όλων των σκηνικών χαρακτήρων, μία τεχνική που τη συναντούμε και σε άλλα θεατρικά της κείμενα³⁸⁶. Όπως είναι φυσικό, οι πρώτοι ήρωες που θα εμφανιστούν είναι εκείνοι που το κοινό θα ταυτιστεί μαζί τους, δηλαδή τα δύο αγόρια του έργου. Ο Νίκος και ο Λίνος, οι αιώνιοι ταραξίες του λογοτεχνικού σύμπαντος της Φιλίσας Χατζηχάννα, θα

³⁸⁵ Βλ. 2.2.2 *Η παιδική λογοτεχνία στην Κύπρο*.

³⁸⁶ Βλ. 4.4.3.1. *Στην Ποντικούπολη*.

είναι οι συνοδοί των ανήλικων θεατών στο θεατρικό ταξίδι που τους περιμένει. Χωρίς να χάνεται χρόνος και κατ' επέκταση η προσοχή των θεατών, οι δύο μικροί ήρωες αναγγέλλουν την είσοδο της θείας Κοραλλίας, η οποία με το τραγούδι της προσφέρει στους θεατές μία πλήρη εικόνα του χαρακτήρα της:

ΚΟΡΑΛΛΙΑ: Είμαι κομψή κι ωραία νέα

ετών μονάχα...άντα εννέα³⁸⁷. [...]

Το κωμικό στοιχείο προκύπτει αυθόρμητα από αυτή την αναντιστοιχία μεταξύ της πραγματικής εικόνας της θείας Κοραλλίας σε σχέση με τον τρόπο που περιγράφει τον εαυτό της. Άλλωστε, ένα απολαυστικό στοιχείο για τους μικρούς θεατές είναι και «η συνενοχή ή γνώση που συμμερίζονται με ένα από τα πρόσωπα σε βάρος κάποιου άλλου»³⁸⁸. Ο Νίκος και ο Λίνος επικυρώνουν αυτή τη σχέση με τους μικρούς τους φίλους αφού αμέσως ξεκινούν να σατιρίζουν και να πειράζουν τη θεία τους:

ΝΙΚΟΣ: Νιάοοοο!

ΚΟΡΑΛΛΙΑ: (Πετάγεται τρομαγμένη, στραβοπατά, πέφτει, φωνάζει)

Αααα! Ένα ...μια...Ααα! Γάτα! [...]

ΛΙΝΟΣ: Θύμωσες και φάνηκαν πάλι οι γραμμούλες στο πρόσωπό σου.

ΚΟΡΑΛΛΙΑ: (Αναστατωμένη). Γραμμούλες; (Κοιτάζεται στο καθρεφτάκι).

ΝΙΚΟΣ: Ναι, γραμμούλες, από αυτές που έχουν οι γριές. Να, μια εδώ³⁸⁹!

Το έργο είναι ολιγοπρόσωπο και για αυτό το λόγο θα ήταν αδόκιμος ο διαχωρισμός σε πρωτεύοντες και δευτερεύοντες χαρακτήρες. Θα μπορούσαμε, όμως, να τους χωρίσουμε σε πρόσωπα δραματικά τυποποιημένα και πρόσωπα με αδιαφιλονίκητη ατομικότητα.

Η Κοραλλία είναι μία υπερβολική, γκροτέσκο αλλά και μονοδιάστατη, επίπεδη φιγούρα³⁹⁰. Ο ρόλος της δεν περιέχει βαθύτερα συναισθήματα και η συμπεριφορά της ακροβατεί ανάμεσα στη γελοιοότητα, την αφέλεια και την κακία. Το όνειρό της είναι ένας αριστοκρατικός γάμος και τα χαρακτηριστικά της παραπέμπουν σε αρχετυπικές φιγούρες της γεροντοκόρης, που συναντούμε στη δραματολογία αλλά και γενικότερα

³⁸⁷ Φ. Χατζηγάννα, *Το Γελαστό Μουστάκι*, Λευκωσία 1983, σ. 10.

³⁸⁸ S.W. Dawson, *Δράμα και Δραματικό Στοιχείο*, μτφρ. Ι. Ράλλη-Κ. Χατζηδήμου, εκδ. Ερμής, Αθήνα 1974, σ. 69.

³⁸⁹ Φ. Χατζηγάννα, *ό.π.*, σσ. 10-11.

³⁹⁰ Εάν θελήσουμε να τη συγκρίνουμε με αντίστοιχες σκηνικές φιγούρες από άλλα έργα της Χατζηγάννα, η Κοραλλία μας φέρνει στο νου χαρακτήρες όπως η Φαντασμένη της *Ποντικούπολης* ή η Ερμιόνη στο *Γαλάζιο Βιολί*.

στη λογοτεχνία³⁹¹. Η ανοησία και η ματαιοδοξία της θα την οδηγήσει τελικά στο γάμο με τον Παντοπώλη, αφού πειστεί ή μάλλον ξεγελαστεί, ότι ο μέλλον σύζυγος κατάγεται από αριστοκρατική οικογένεια.

Ο ρόλος της «αντιμάχου» που της ανατίθεται σε σχέση με το Γελαστό Μουστάκι κατά την διάρκεια του έργου μοιάζει λογικός, γιατί εκείνος, σε αντίθεση με την Κοραλλία, αντιπροσωπεύει τις αληθινές αξίες της ζωής. Χαρακτηριστικό είναι πως πρόκειται για την κατεξοχήν φορέα στερεοτυπικών και μειωτικών χαρακτηρισμών μέσα στο έργο. Τα παιδιά είναι γι' αυτήν *παλιόπαιδα, διαβολάκια και κακοαναθρεμμένοι*. Το Γελαστό Μουστάκι είναι *κλέφτης, αγενής, μουστακαλάς, χωριάτης, αγριόγερος, μουρλόγερος και παλιόγερος*. Ο παντοπώλης της χαρακτηρίζεται *ψιλικατζής, χαζός και θεότρελος*, ενώ η Μαρία, η υπηρέτρια, είναι *γρουσούζα, αγράμματη και αχάριστη*. Η συμπεριφορά της προκαλεί τη θυμηδία του κοινού καθόλη τη διάρκεια του έργου, χωρίς να προκύπτει κανένας λόγος να προχωρήσει βαθύτερα η παρουσίαση του χαρακτήρα της. Η ύπαρξή της καθορίζεται μόνο από τις πράξεις της, είναι όμως κομβική για την εξέλιξη της υπόθεσης, διότι εξαιτίας της θα φύγει κάποια στιγμή από το σπίτι ο γερο-Νικόλας.

Ενώ αποχωρούν η Κοραλλία και τα παιδιά, εμφανίζεται ο Μάκης για να διακηρύξει την πίστη του στο χρήμα:

ΜΑΚΗΣ: Σαν έχεις λεφτά μπορείς να πετάς

*Σαν είσαι φτωχός μιλάς μοναχός*³⁹²

Η υπερβολική σχέση του Μάκη με τον πλούτο τον κατατάσσει φαινομενικά στο πλευρό της Κοραλλίας, ως έναν ακόμη επίπεδο χαρακτήρα. Και όμως, από την αρχή η μορφή του δείχνει να μην υπακούει στη μανιχαϊστική διάκριση ανάμεσα σε καλούς και κακούς χαρακτήρες. Η συμπεριφορά του μάλλον προσεγγίζει σε έναν χαρακτήρα αλλοτριωμένο από το χρήμα, που μοιάζει υπνωτισμένος και αδυνατεί να δει τις ουσιαστικές αξίες της ζωής. Εξοργίζεται με τις φιλανθρωπίες της Άννας και όταν αντιλαμβάνεται τη συμπάθεια του παντοπώλη στην θεία του, της ζητά να τον ανέχεται για να μη χάσει την έκπτωση που τους κάνει. Στην αρχή της γνωριμίας του με το Γελαστό Μουστάκι, δείχνει να το συμπαθεί, αλλά χρησιμοθηρικά, γιατί του κάνει ένα σωρό δουλειές που κοστίζουν και έτσι τον απαλλάσσει από τα έξοδα. Όταν το Γελαστό Μουστάκι προσφέρει τις οικονομίες του, απορεί, γιατί αυτή η

³⁹¹ «Οποιαδήποτε λογοτεχνική μορφή είναι δυνατόν να προέρχεται από μία στοιχειώδη, αρχική γλωσσική μορφή» (Αλ. Ζερβού, «Ευγένιος ο παρωδός, της εποχής κληρωτός, ή οι περιπέτειες των λέξεων και των κειμένων», *Κείμενα*, τ. 6 (2007), σ. 6). Ανάκτηση στις 27-3-2008 από <http://keimena.ece.uth.gr>

³⁹² Φ. Χατζηγάννα, *ό.π.*, σ. 11.

συμπεριφορά βρίσκεται έξω από το αξιακό του πλαίσιο. Αλλά η σκέψη του φτάνει ως εκεί. Με το μέτρημα των χρημάτων το ύφος αλλάζει, ο Μάκης επανέρχεται και ξαναβρίσκει τον εαυτό του:

*ΜΑΚΗΣ: Παράξενος άνθρωπος! Σου δίνει τα λεφτά του και παίρνει, λέει, χαρά. Σου βάζει την ευχή του γιατί πήρες, λέει, τα λεφτά του. Παράξενος άνθρωπος. (Μετράει τα λεφτά). Μπόλικο είναι. Ωραίο πράγμα τα λεφτά. Ωραίο πράγμα!(Βγαίνει)*³⁹³

Ο Μάκης εκπροσωπεί μια συγκεκριμένη κοινωνική συμπεριφορά που έχει αρχίσει να αναδύεται εκείνη την εποχή. Η Χατζηχάννα τον σατιρίζει, τον κριτικάρει αλλά παρόλα αυτά τον συμπαθεί. Είναι άλλωστε και ο μόνος ήρωας που απευθύνεται στο κοινό, εν είδη μονολόγου, για να εκμυστηρευτεί τις δήθεν βαθύτερες σκέψεις του, επιζητώντας μάλλον τη συναίνεσή του. Και όμως αργότερα όλα αυτά θα ανατραπούν και ο Μάκης θα μετατραπεί σε θετικό ήρωα.

Δίπλα στο Μάκη στέκεται η γυναίκα του η Άννα. Θετική ηρωίδα η ίδια, εξοργίζεται με την φιλαργυρία του Μάκη και προσπαθεί να ισορροπεί, χωρίς πάντοτε να τα καταφέρνει, ανάμεσα σε δύο ζωντανά παιδιά, μια υστερική θεία και έναν σύζυγο που ασχολείται μόνο με το χρήμα και τις δουλειές του. Φροντίζει, όμως, να κρατά μέσα της τις αξίες που της δίδαξε από μικρή το Γελαστό Μουστάκι:

[...] Να 'σαι καλή, να 'σαι ευγενική

χαρά να δίνεις σ' όλους

*κι ας είσαι η πιο φτωγή*³⁹⁴.

Μελετώντας τη δομή του έργου, παρατηρούμε πως η συγγραφέας, στην πρώτη εικόνα, δημιουργεί μία κατάσταση προσμονής για όλους, σκηνικά πρόσωπα και θεατές. Αυτή η αναμονή αφορά φυσικά τον ήρωα γύρω από τον οποίο θα εξελιχθεί η υπόθεση του έργου, το Γελαστό Μουστάκι. Η Χατζηχάννα χρησιμοποιεί διάφορους τρόπους, για να υπενθυμίζει την επερχόμενη έλευσή του. Εκτός από την κόρη του την Άννα, που τον επικαλείται στις δύσκολες στιγμές, οι δύο μικροί ταραξίες, ο Νίκος και ο Λίνος, εμφανίζονται κάθε τόσο και επαναλαμβάνουν μία φράση, της οποίας οι αποδέκτες βρίσκονται πάνω στη σκηνή, αλλά και κάτω στην πλατεία:

*ΝΙΚΟΣ-ΛΙΝΟΣ: Έρχεται – έρχεται το Γελαστό Μουστάκι*³⁹⁵!

Το Γελαστό Μουστάκι οφείλει, όμως, να εμφανιστεί και για έναν ακόμη λόγο. Όπως φαίνεται και παρακάτω, είναι ο μόνος που μπορεί να φέρει την ισορροπία πάνω στη

³⁹³ Φ. Χατζηχάννα, *ό.π.*, σ. 22.

³⁹⁴ Φ. Χατζηχάννα, *ό.π.*, σ. 12.

³⁹⁵ Φ. Χατζηχάννα, *ό.π.*, σ. 11.

σκηνή και να μειώσει τις εντάσεις ανάμεσα στους χαρακτήρες, με τις ιδέες του αλλά και με τη συμπεριφορά του. Σε αυτήν την ατμόσφαιρα εξαίρεση αποτελεί, βέβαια, η Κοραλλία. Η αντίθεσή της, ωστόσο, είναι απαραίτητη, όπως προαναφέραμε, για την εξέλιξη της υπόθεσης.

Η Χατζηγάννα χρησιμοποιεί άλλη μία δραματουργική τεχνική, για να κρατήσει αμείωτο το ενδιαφέρον των θεατών. Η άφιξη του παππού είναι περιπετειώδης. Το γράμμα που ειδοποιούσε για την άφιξή του ξεχάστηκε από το Μάκη. Έτσι ενώ το ζευγάρι έχει αναχωρήσει για να τον αναζητήσει, το Γελαστό Μουστάκι καταφθάνει. Πρόκειται για μία *παράλληλη δράση*, ένας συνδυασμός έκπληξης, ματαιώσης και εκπλήρωσης προσδοκιών. Η Κοραλλία εκδηλώνει την αντιπάθειά της από την πρώτη στιγμή μέσα από μία κατάσταση παρεξήγησης (τον περνάει για πραματευτή). Ο γερο-Νικόλας δίνει τα διαπιστευτήρια του και αλλάζει την ατμόσφαιρα:

*Το Γελαστό Μουστάκι είμ' εγώ
και πάντα θα με δείτε να γελώ
Το Γελαστό Μουστάκι είμ' εγώ
γέλιο, χαρά μ' αρέσει να σκορπώ.*

Αξίζει να σημειωθεί ότι από την πρώτη κιόλας εικόνα του έργου φανερώνονται οι αρετές του κειμένου και η άρτια θεατρική δομή του. Η σκηνική δράση είναι δυναμική και αδιάκοπη. Ο ένας χαρακτήρας διαδέχεται τον άλλο επάνω στη σκηνή. Η υπόθεση εξελίσσεται αβίαστα, χωρίς κενά στη δράση, με τραγούδι, διαλόγους και κωμικές καταστάσεις, όπου η μία ακολουθεί την άλλη με γρήγορους ρυθμούς που καθηλώνουν το μικρό θεατή. Ένα ενδεικτικό στοιχείο της σωστής και προσεγμένης δουλειάς στη δομή του έργου είναι ότι στην πρώτη εικόνα του θα συναντήσουμε δέκα επιμέρους σκηνικές καταστάσεις. Οι διάλογοι είναι και αυτοί γρήγοροι, σε απλή και κατανοητή γλώσσα.

Αν η πρώτη εικόνα του έργου αφορά την εμφάνιση του κεντρικού ήρωα, η δεύτερη εικόνα σκιαγραφεί το χαρακτήρα του μέσα από τον τρόπο που διαχειρίζεται και επιλύει όλα τα καθημερινά προβλήματα. Το Γελαστό Μουστάκι τα πάει περίφημα με ό,τι καταγίνεται: πλένει, καθαρίζει, μαγειρεύει, μαστορεύει, αλλά κυρίως γίνεται ο καλύτερος παιδαγωγός για τα εγγόνια του, καθώς διδάσκει τις αξίες της ανθρωπιάς και της καλοσύνης με κέφι, γέλιο και χαρά³⁹⁶. Στο τέλος της σκηνής,

³⁹⁶Χαριτωμένη και ιδιαίτερα παραστατική είναι η σκηνή όπου παππούς και εγγονός βάζουν ταυτόχρονα φάρμακο ο ένας στον άλλον, ένα παιχνίδι που μηχανεύεται το Γελαστό μουστάκι για να

όλες αυτές οι δραστηριότητες συμπυκνώνονται και εικονογραφούνται πολύ παραστατικά και με μία σκηνή παντομίμας, μεταφέροντας στους θεατές, με έναν πολύ διασκεδαστικό τρόπο, την χαρούμενη ατμόσφαιρα που έχει δημιουργηθεί μέσα στο σπίτι. Τα εγγόνια του, ο Λίνος και ο Νίκος, γίνονται οι βοηθοί του κυριολεκτικά, αφού και αυτοί συμβάλλουν στις δουλειές του σπιτιού, αλλά και συμβολικά, διότι τον υποστηρίζουν και του συμπαραστέκονται στον αγώνα του για την αποκατάσταση της ισορροπίας στο διαταραγμένο σκηνικό κόσμο και την εκπλήρωση των επιθυμιών του.

Με το κλείσιμο αυτής της εικόνας, η Χατζηχάννα επιχειρεί, για πρώτη φορά σε αυτό το έργο, να διαρρήξει τη θεατρική σύμβαση μεταξύ σκηνικών δρώμενων και πλατείας, προκαλώντας την ενεργή συμμετοχή του κοινού στα σκηνικά δρώμενα και μετατρέποντας τη σκηνική πράξη σε βιωματική πραγματικότητα³⁹⁷. Έτσι, λοιπόν, ζητάει από τα παιδιά να ενώσουν τις φωνές τους με αυτές του Λίνου και του Νίκου, για να φωνάζουν όλοι μαζί το Γελαστό Μουστάκι που κουφάθηκε. Εκείνος ανταποκρίνεται στις φωνές, κατεβαίνει από τη σκηνή και περνά γελώντας ανάμεσα από τους μικρούς θεατές.

Η τρίτη εικόνα του έργου είναι ιδιαίτερα σημαντική για την εξέλιξη του. Καταρχήν αποκαλύπτεται το όνειρο ενός ήρωα, η επιθυμία δηλαδή του Παντοπώλη να παντρευτεί την Κοραλλία. Ο Παντοπώλης ανήκει και αυτός, όπως και η Κοραλλία, στην κατηγορία των μονοδιάστατων χαρακτήρων του έργου³⁹⁸. Πρόκειται για μία σκηνική φιγούρα που συγκροτείται γύρω από τη βαθύτερη επιθυμία του και εξαντλείται μέχρι εκεί. Η αγαθοσύνη του εξηγεί το σφοδρό, για εκείνον, και κωμικό για το κοινό, έρωτά του για τη θεία Κοραλλία. Αυτή η αντίφαση μεταξύ της οπτικής του ήρωα και της αντικειμενικής σκηνικής πραγματικότητας αποτελεί αυτούσια μία

μπορέσει να βάλει φάρμακο στην πληγή του εγγονού του χωρίς εκείνος να το καταλάβει. (Φ. Χατζηχάννα, *ό.π.*, σ. 29). Ανάλογη σκηνή θα συναντήσουμε και στο θεατρικό έργο *Το Γαλάζιο Βιολί* (βλ. υποσημ. 452).

³⁹⁷ Ο Γραμματάς επισημαίνει πως μία βασική παράμετρος που καθορίζει την επιτυχία στην επικοινωνία μεταξύ θεάματος και κοινού στο θέατρο για παιδιά είναι «αυτή η αγωνιώδης στόχευση για αύξηση της συμμετοχής του ανήλικου θεατή στη δράση, για πρόκληση ολοένα και μεγαλύτερου ενδιαφέροντος και τελικά για πολλαπλασιασμό των διόδων επαφής με την πλατεία» (Θ. Γραμματάς, *Fantasyland, Θέατρο για παιδικό και νεανικό κοινό*, *ό.π.*, σ. 223). Πρόκειται για μία εξωκειμενική επιλογή, συνήθως του σκηνοθέτη, με στόχο να αυξήσει τη συμμετοχή του κοινού. Εδώ όμως, αυτή η πρόσκληση για συμμετοχή προβλέπεται από το ίδιο το κείμενο και αποτελεί μέρος της θεατρικής σύμβασης, εγγεγραμμένη από την ίδια τη συγγραφέα. Με αφορμή αυτή την επισήμανση, οφείλουμε να παρατηρήσουμε ότι η Χατζηχάννα φροντίζει σε όλο το φάσμα των θεατρικών της έργων να δημιουργεί ένα «ασφαλές περιβάλλον» σκηνοθετικών και σκηνογραφικών οδηγιών, απαραίτητη προϋπόθεση για μία πετυχημένη επικοινωνία του σκηνοθέτη-δημιουργού με το συγγραφέα-δημιουργό, όπως υποστηρίζει και ο J.-M. Thomasseau («Pour une analyse du para-texte théâtral», *Littérature*, n° 53 (1984), p. 79-103).

³⁹⁸ Βλ. υποσημ. 176.

απολαυστική χιουμοριστική κατάσταση για τους θεατές³⁹⁹. Το Γελαστό Μουστάκι λύνει και αυτό το πρόβλημα, βοηθώντας τον Παντοπώλη να κερδίσει τελικά τη συμπάθεια της Κοραλλίας.

Σε αυτή τη σκηνή, όμως, συντελείται και η πρώτη δραματική κορύφωση του έργου. Η πυρκαγιά που ξεσπά ξαφνικά στο σπίτι και ο κίνδυνος που προκύπτει για τη ζωή των παιδιών είναι το εύρημα της συγγραφέως που χρησιμεύει διπλά για την εξέλιξή του: ο Μάκης, σε μία κρίση συνείδησης αντιλαμβάνεται τα λάθη του και μετανοεί. Το Γελαστό Μουστάκι σώζει τα παιδιά από τη φωτιά και η συμπάθεια του Μάκη μετατρέπεται σε αληθινή αγάπη:

ΜΑΚΗΣ: Άννα σύνελθε! Να σωθούν τα παιδιά μου και δε θα ξαναμιλήσω ποτέ για λεφτά και πλούτη. [...]

Είναι μεγάλη καρδιά το Γελαστό Μουστάκι⁴⁰⁰!

Έτσι το Γελαστό μουστάκι βοηθά και στην μεταλλαγή του Μάκη, ο οποίος μέχρι το τέλος του έργου θα βρίσκεται πια στο πλευρό του, για να τον υπερασπίζεται από τις επιθέσεις της Κοραλλίας.

Οι τρεις επόμενες εικόνες του έργου συγκροτούνται από πολλαπλούς συμβολισμούς και πρωτότυπες τεχνικές που συναντώνται, κατά τη γνώμη μας, μόνο σε δραματικά κείμενα υψηλού επιπέδου. Αρχικά, ο μονόλογος του γερο- Νικόλα, αποκαλύπτει τη βαθύτερη επιθυμία του, να γυρίσει πίσω στο χωριό του, αλλά και το δράμα του, ότι αυτή η επιθυμία είναι πια αδύνατον να πραγματοποιηθεί:

ΓΕΛΑΣΤΟ ΜΟΥΣΤΑΚΙ: [...] Καλά είμαι εδώ πέρα με τα εγγόνια μου και την κόρη μου, μα πεθύμησα το σπίτι μου, πεθύμησα το χωριό μου. Ας ήτανε να ξαναπάω πίσω! Τώρα πια! Μιας κι ήρθα απ' εδώ, οι Τούρκοι δε δέχονται να ξαναπατήσω το ποδάρι μου απ' εκεί. Αν ήξερα το δρόμο, θα πήγαινα γιαλό, γιαλό και νύχτα για να μη με δουν.[...] Θα τους διώξουμε όμως δε θα τους διώξουμε; Και τότε, τίποτα δε με κρατά⁴⁰¹.

Ο λόγος του είναι επιφωνηματικός και ερωτηματικός, απαιτεί δηλαδή την προσοχή και ζητά μία ανταπόκριση, και για αυτό στρέφεται προς το κοινό. Στόχος του είναι αυτή η ανταπόκριση να γίνει μία εσωτερική διαδικασία συναισθηματικής εμπλοκής και ευαισθητοποίησης των θεατών σε ένα πρόβλημα που δεν αφορά μόνο τον

³⁹⁹ Για την *ασυμφωνία*, ως μία κατεξοχήν τεχνική παραγωγής χιουμοριστικών καταστάσεων, βλ. Κ. Κωστίου, *Εισαγωγή στην Ποιητική της Ανατροπής. Σάτιρα, ειρωνεία, παρωδία, χιούμορ. Β' έκδοση αναθωρημένη*, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα 2005, σσ. 72-73.

⁴⁰⁰ Φ. Χατζηχάννα, *ό.π.*, σ. 41.

⁴⁰¹ Φ. Χατζηχάννα, *ό.π.*, σ. 46.

σκηνικό ήρωα, αλλά, δυστυχώς, επεκτείνεται και στην τρέχουσα πραγματικότητα του κοινού.

Το Γελαστό μουστάκι μονολογεί και παράλληλα η δράση εξελίσσεται. Η τηλεόραση χαλάει και τα παιδιά δεν μπορούν να δουν κινούμενα σχέδια. Ο παππούς βρίσκει την ευκαιρία να γνωρίσει στους εγγονούς του μια λαϊκή ψυχαγωγία που πρώτη φορά συναντούν, τον Καραγκιόζη. Οι συμβολισμοί είναι προφανείς. Τα σύγχρονα παιδιά, αποκομμένα από τις παραδόσεις, έχουν απολέσει ένα μεγάλο και σημαντικό κομμάτι του λαϊκού πολιτισμού. Το Γελαστό Μουστάκι αναλαμβάνει να τους μυήσει σε ένα θέαμα, το οποίο, εκτός των άλλων, επιζητά την ενεργοποίηση και τη συμμετοχή του θεατή, σε αντίθεση με την τηλεόραση, που δημιουργεί και χρειάζεται μόνο παθητικούς δέκτες⁴⁰².

Καθώς το Γελαστό μουστάκι βγάζει τις φιγούρες από τη βαλίτσα και πηγαίνει πίσω από το πανί, μία νέα, εγκιβωτισμένη θεατρική παράσταση αρχίζει. Η δραματουργική τεχνική του *θεάτρου μέσα στο θέατρο*⁴⁰³ επανέρχεται συχνά στο έργο της Φιλίσας Χατζηχάννα. Άλλοτε πρόκειται για ένα κείμενο όπου η δράση είναι

⁴⁰² Το στοιχείο της αμεσότητας στην επικοινωνιακή σχέση του καραγκιοζοπαίχτη και των ηρώων του από τη μια και των θεατών από την άλλη, η έλλειψη ενός κλειστού, απαραβίαστου κειμένου, η δυνατότητα τροποποίησης ανάλογα με τις απαιτήσεις και τις προσδοκίες ενός συγκεκριμένου κοινού «διευκολύνει αποφασιστικά την εύληπτη υποδοχή του θεάματος από τους θεατές» και καθιστά τον Καραγκιόζη ένα θέαμα ιδανικό για ανήλικους θεατές (Βλ. Γρ. Σηφάκης, *Η παραδοσιακή δραματουργία του Καραγκιόζη*, εκδ. Στιγμή, Αθήνα 1984). Δικαίως ο Βασίλης Αναγνωστόπουλος επισημαίνει ότι ο Έλληνας Καραγκιόζης ως ήρωας του θεάτρου σκιών, έχει τη θέση εκείνη που δίνουν οι Ιταλοί στον Πινόκιο, οι Γάλλοι στον Γκινιόλ, οι Βέλγοι στον Τεν-Τεν, οι Ρώσοι στον Πετρούσκα, θέση παιδικού εθνικού ήρωα (Β. Αναγνωστόπουλος, *Θέατρο σκιών και Εκπαίδευση*, εκδ. Καστανιάτης, Αθήνα 2003), κυρίως χάρη στη διαχρονική αγάπη των μικρών θεατών αλλά και την αποδοχή που συναντά ακόμη και σήμερα στο παιδικό κοινό. Πνεύμα ατίθασο, όπως κι εκείνο, καταφέρνει «να παραμένει ένα ασυμβίβαστο, παντοτινό παιδί» (Μ. Κανατσούλη, *Ο μεγάλος περίπατος του γέλιου...*, σ. 97). Ειδικά στη Κύπρο, πολλοί και αξιόλογοι καραγκιοζοπαίχτες τίμησαν αυτή τη λαϊκή τέχνη με σεβασμό στο αντικείμενό τους και μεγάλη επιτυχία (Βλ. Κ.. Γ. Γιαγκουλλής, «Το Θέατρο Σκιών της Κύπρου. Θεώρηση και προοπτική», περ. *Διαβάζω*, τ. 123 (1985), [αφιέρωμα: Κυπριακά Γράμματα], σσ. 31-34. Επίσης Α. Γ. Χοτζάκογλου, *Το θεματολόγιο του Κυπριακού θεάτρου Σκιών και η παρουσία της Κύπρου στα έργα Ελλαδικών Καραγκιοζοπαικτών: Μια πρώτη προσέγγιση*, Εταιρεία Κυπριακών Σπουδών, Λευκωσία 2004. (Ανάτυπο από το «Δελτίον της Εταιρείας Κυπριακών Σπουδών», τόμ. ΞΣτ', 2004), σσ. 21-246).

⁴⁰³ Σύμφωνα με την Α. Ubersfeld, το *θέατρο εν θεάτρω* (γαλλ. *Théâtre dans le théâtre*, αγγλ. *Play within the play*, γερμ. *Theater im theater*) υπάρχει όταν α. ένα θεατρικό στοιχείο είναι σαν απομονωμένο και εμφανίζεται, με τη σειρά του, ως αντικείμενο του βλέμματος των θεατών τοποθετημένων επί σκηνής β. όταν συνυπάρχουν επί σκηνής παρατηρούντες και παρατηρούμενοι και γ. Όταν ο θεατής της σκηνής βλέπει ηθοποιούς σε μία παράσταση που ο ίδιος παρακολουθεί (Α. Ubersfeld στο D. Coutu, A. Rey (ed.) *Le Théâtre*, Bordas, Paris 1980, p. 95). Πρόκειται ουσιαστικά για μία «μεταβολή της δραματικής κατάστασης κατά την οποία οι πρωταγωνιστές χωρίζονται σε θεατές και ηθοποιούς μίας νέας δραματικής πράξης, χωρίς να υπάρχει συνέχεια ανάμεσα στην εξωτερική και την εγκιβωτισμένη ιστορία» (*Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Bordas, Paris 1999, pp. 822-823). Η «συνγένειά» του με τεχνικές όπως ο εγκιβωτισμός ή το *mise en abyme* είναι προφανής. Ίσως γι' αυτό, ο Μ. Shmeling θεωρεί ότι, το θέατρο μέσα στο θέατρο συνιστά μία τεχνική της «αντιπαράθεσης» με το κείμενο, και κατά συνέπεια συνδέεται στενά με την *παρωδία*, μία φόρμα δηλαδή η οποία εξ' ορισμού επιδιώκει την αντιπαράθεση (Μ. Schmeling, *Métathéâtre et intertexte: Aspects du théâtre dans le théâtre*, Lettres Modernes, Paris 1982, p. 9).

ανεξάρτητη από το υπόλοιπο έργο⁴⁰⁴, ενώ μερικές φορές προέρχεται από κάποια άλλο είδος θεατρικού δρώμενου, ενισχύει τα νοήματα του κυρίως έργου ή διακόπτει και «αραιώνει» το βηματισμό της αφήγησης⁴⁰⁵.

Εδώ, όμως, το «θέατρο μέσα στο θέατρο» λειτουργεί με πιο σύνθετο τρόπο, καθώς προέρχεται μάλιστα από ένα άλλο είδος θεάματος, το θέατρο σκιών. Τα όρια του σε σχέση με το κειμενικό περιβάλλον του είναι δυσδιάκριτα. Συνδιαλέγεται σε διαρκή ένταση με το κυρίως κείμενο, εισβάλλει μέσα σε αυτό, εμπλέκει τους πρωταγωνιστές του, τροφοδοτεί με νέες μορφές και φωνές το συνολικό σκηνικό πλαίσιο, διεκδικεί τη δική του ύπαρξη και στο τέλος αποκτά τη δική του φωνή. Αυτό το παιχνίδι της συγγραφέως με τη θεατρική σύμβαση φορτίζει τη σκηνική δράση με πολλαπλές σημάνσεις και νέους συμβολισμούς, καθώς προσκαλεί τους σκηνικούς ήρωες, αλλά και έμμεσα τους θεατές, να ξαναδούν την πραγματικότητα με ένα νέο βλέμμα⁴⁰⁶.

Πράγματι, ο Καραγκιόζης-Γελαστό Μουστάκι συνομιλεί και εμπλέκεται με έναν διαφορετικό τρόπο από τον κτήτορά του. Δείχνει να διεκδικεί την ανεξαρτησία από το δημιουργό του, καθώς ο λόγος του είναι ευθύς, σαρκαστικός και σκωπτικός. Εάν υιοθετήσουμε την ψυχαναλυτική ερμηνεία, ίσως να πρόκειται για το καταπιεσμένο alter ego που απελευθερώνεται, όντας οχυρωμένος πίσω από το πανί και τη φωνή του ήρωά του. Ούτως ή άλλως, οι θεατές παρατηρούν ένα αριστοτεχνικό πολυφωνικό παιχνίδι μεταξύ του γερο-Νικόλα και του Καραγκιόζη που τους ανακουφίζει και τους ευχαριστεί, γιατί ο Καραγκιόζης-Γελαστό Μουστάκι μιλάει επιτέλους με τη γλώσσα της αλήθειας στην Κοραλλία και στο τέλος την εξοργίζει:

ΚΑΡΑΓΚΙΟΖΗΣ: Καλησπέρα μαντάμ Κοραλλία.

ΚΟΛΛΗΤΗΡΗΣ: Καλησπέλα κυλία μαντάμ Κοραλλία.

ΚΑΡΑΓΚΙΟΖΗΣ: Πες μας ένα καλησπέρα. Εκτός κι αν σου χρωστούμε.

ΚΟΡΑΛΛΙΑ: Τον κακό σου και τον ανάποδό σου, που θα με πεις κυρία.

Στραβομούτσουνε, στραβοπόδη, καμπούρη!

⁴⁰⁴ Βλ. *Παλιά και τωρινά χρόνια*.

⁴⁰⁵ Βλ. Το κουκλοθέατρο *Στην Ποντικούπολη*.

⁴⁰⁶ Κατά τον Μπαχτίν, σύμφωνα με την Κρίστεβα (J. Kristeva. *Σημειωτική. Recherches pour une sémanalyse*, éd. du Seuil, Paris 1969) η πραγματικότητα μετατρέπεται σε κείμενο στα κείμενα έμπειρων πεζογράφων. Το ίδιο συμβαίνει και στο θέατρο, κυρίως στο θέατρο εν θεάτω: η ζωή αντιμετωπίζεται ως παράσταση, έχοντας επομένως μυθική και άρα εφήμερη ιδιότητα. Οι διακειμενικές σχέσεις πολλαπλασιάζονται και είναι περισσότερο ορατές και αναγνωρίσιμες καθώς δίπλα στα κείμενα, την πραγματικότητα, το θέατρο και το συγκεκριμένο έργο προστίθεται το θέατρο μέσα στο θέατρο που είναι ο καθρέφτης όλων των προηγούμενων.

ΚΑΡΑΓΚΙΟΖΗΣ: Ε, τι να γίνει ματεμουαζέλ! Δεν είμαστε όλοι όμορφοι σαν την αφεντομουτσούνάρα σου!

ΚΟΛΛΗΤΗΡΗΣ: Σώπα καλέ Καλαγκιόζη, που θα την πεις όμολφη. Αυτή είναι σαν τη μητέλα της μητέλας της καλαγκοζομητέλας σου. [...]

ΚΑΡΑΓΚΙΟΖΗΣ: Έλα εδώ και μην ενοχλείς την κυρία...μπαρντόν τη δεσποσύνη. Έχασε φαίνεται στα χαρτιά και έχει τα νευράκια της.

ΚΟΡΑΛΛΙΑ: (Πηγαίνει πάνω κάτω θυμωμένη) Α! Μ' αυτό είναι ανυπόφορο! Να μας βρίζουν κατάμουτρα. Δεν μπορεί να συνεχιστεί αυτή η κατάσταση. Δεν μπορεί⁴⁰⁷!

Η συνέχεια του έργου επιφυλάσσει μία ακόμη δραματική κορύφωση. Η Κοραλλία διώχνει το Γελαστό Μουστάκι από το σπίτι. Αυτός όμως δεν έχει πουθενά για να πάει και η Κοραλλία αποφασίζει να τον στείλει σε ένα γηροκομείο. Η σκηνή που του ανακοινώνει την απόφασή της είναι ιδιαίτερα δραματική, μεστή σε ιδέες και συναισθήματα, γιατί το Γελαστό μουστάκι αντιλαμβάνεται ότι η μοίρα του ταυτίζεται τελικά με αυτή του Καραγκιόζη:

ΓΕΛΑΣΤΟ ΜΟΥΣΤΑΚΙ: Κατάλαβα. Μα το κακό είναι πως δεν έχω τίποτα, μονάχα την αγάπη μου γι αυτούς. Ένα σπιτάκι κι ένα χωραφάκι που είχα εκεί στο χωριό, τα πήρανε οι Τούρκοι. Το χωριό μου! Αν ήξερα το δρόμο, θα πήγαινα γιαλό γιαλό και νύχτα να μη με δουν οι Τούρκοι. (Παίρνει τη φιγούρα του Καραγκιόζη). Καημένε Καραγκιόζη! Πάντα φτωχός και καταφρονεμένος. Πάντα κυνηγημένος από τους δυνατούς. (Γελά) Δε βαριέσαι. Έτσι ειν' η ζωή Καραγκιόζη⁴⁰⁸.

Το έργο στη συνέχεια οδεύει προς τη λύση του. Ο Παντοπώλης, με ένα τέχνασμα που του πρότεινε το Γελαστό Μουστάκι λίγο πριν φύγει, πείθει την Κοραλλία ότι είναι αριστοκράτης. Το χιούμορ προκύπτει από αυτή την αναντιστοιχία μεταξύ της λεκτικής ανοησίας του Παντοπώλη και της ανόητης σοβαρότητας της Κοραλλίας :

ΠΑΝΤΟΠΩΛΗΣ: Δεσποινίς Κοραλλία...κατάγομαι από... αριστοκρατική οικογένεια! [...] Δηλαδή ο προπροπροπάππος του παππού του παππού μου, ήταν...υπηρέτης σε έναν αριστοκράτη.

ΚΟΡΑΛΛΙΑ: Υπηρέτης;

⁴⁰⁷ Φ. Χατζηγάννα, *ό.π.*, σ. 51. Αυτή η «παρωδιακή υφοποίηση της γλώσσας» του Καραγκιόζη κατανοεί μία βασική προϋπόθεση του χιουμοριστικού ύφους, την οποία βλέπουμε ότι χειρίζεται ιδιαίτερα επιτυχημένα η Χατζηγάννα: την αναγνώριση της πολυμορφίας και της ποικίλης διαστρωμάτωσης της λογοτεχνικής γλώσσας και την εισαγωγή της ιδιαίτερης ιδιολέκτου του ήρωα, εδώ του Καραγκιόζη (Βλ Μ. Μπαχτίν, *Προβλήματα Λογοτεχνίας και Αισθητικής*, εκδ. Πλέθρον, Αθήνα 1980, σσ. 170-171). Ένα ανάλογο παιχνίδι ανάμεσα στον Παύλο και τον Παβελάκη θα συναντήσουμε και στο μυθιστόρημα *Η Ντιντόν, ο Παβελάκης μου κι εγώ*.

⁴⁰⁸ Φ. Χατζηγάννα, *ό.π.*, σ. 54.

ΠΑΝΤΟΠΩΛΗΣ(Συγχύζεται) Ναι...δηλαδή...όχι...ο αριστοκράτης ήταν υπηρέτης του πρόπροπροπάππου του παππού, του παππού μου!

ΚΟΡΑΛΛΙΑ: Σοβαρά;

ΠΑΝΤΟΠΩΛΗΣ: Σοβαρότατα⁴⁰⁹.

Η εξαφάνιση, ωστόσο, του παππού αναστατώνει όλους τους υπόλοιπους. Ακόμα και ο Μάκης συμμαρίζεται πια την αγωνία της Άννας και των παιδιών. Στην επόμενη σκηνή τα παιδιά ανακαλύπτουν ότι η υπαίτιος της εξαφάνισης του γερο- Νικόλα δεν είναι άλλη από τη θεια- Κοραλλία. Όταν εκείνη τους αναγγέλλει το γάμο της με τον Παντοπώλη, ο Μάκης της ζητά να αποκαλύψει πού βρίσκεται το Γελαστό Μουστάκι, αλλιώς δε θα παρευρεθεί στο γάμο.

ΜΑΚΗΣ: Δε μ' ενδιαφέρουν τα λεφτά σου, κατάλαβέ το. Εκείνο που μ' ενδιαφέρει είναι να βρεθεί το Γελαστό Μουστάκι. Αλλιώς γάμος δε γίνεται⁴¹⁰!

Η κρίση συνείδησης του Μάκη, η κάθαρση και η μεταστροφή του είναι πια ολοκληρωτική, καθώς δείχνει ότι έχει εγκαταλείψει για πάντα τις παλιές αξίες που πρόσβευε. Έτσι η Κοραλλία αναγκάζεται να αποκαλύψει και στους υπόλοιπους ήρωες αυτό που ήδη γνωρίζουν οι θεατές, το πού, δηλαδή, βρίσκεται το Γελαστό Μουστάκι. Η έκτη εικόνα, προτελευταία του έργου, κυριαρχείται από το δίλημμα του βασικού ήρωα, την τελική, εσωτερική δοκιμασία του πριν από το θριαμβευτικό τέλος. Η σκηνική δράση μεταφέρεται σε ένα άλλο χώρο, το γηροκομείο. Εδώ η Χατζηχάννα μας επιφυλάσσει μία ευρηματική σκηνική αντιστροφή της θεατρικής πραγματικότητας. Το ορατό μέρος της σκηνής είναι το πίσω μέρος του πανιού του Καραγκιόζη και μπροστά από αυτό, αόρατοι στο κοινό, υποτίθεται ότι βρίσκονται οι ηλικιωμένοι τρόφιμοι του γηροκομείου. Πρόκειται, χωρίς αμφιβολία, για ένα ακόμα αριστοτεχνικό παιχνίδι με τη θεατρική σύμβαση. Η πραγματική σκηνή του θεάτρου μετατρέπεται στα παρασκήνια μίας ακόμα εγκιβωτισμένης θεατρικής παράστασης, ενώ τα πραγματικά παρασκήνια γίνεται η αόρατη πλατεία ενός κοινού που οι πραγματικοί θεατές ακούνε τις φωνές του, αλλά δε θα το δουν ποτέ. Το Γελαστό Μουστάκι, με την πλάτη γυρισμένη στην -αληθινή- πλατεία, δίνει μία ακόμα παράσταση θεάτρου σκιών. Οι έντονες εκκλήσεις της οικογένειάς του για άμεση επιστροφή στο σπίτι κλονίζουν την αρχική του απόφαση να παραμείνει στο γηροκομείο. Την ίδια ώρα, οι αόρατοι γέροι ζητούν τη συνέχιση της παράστασης. Σε

⁴⁰⁹ Φ. Χατζηχάννα, *ό.π.*, σ. 59.

⁴¹⁰ Φ. Χατζηχάννα, *ό.π.*, σ. 63.

αυτό το σημείο του έργου, η εξωτερική σκηνική πραγματικότητα εισέρχεται βαθμιαία στην εγκιβωτισμένη παράσταση του Καραγκιόζη διαρρηγνύοντας τα όριά τους:

ΓΕΡΟΙ (ακούγονται οι φωνές τους) Κολλητήρι! Καραγκιόζη! Πού πήγατε και χαθήκατε;

ΓΕΛΑΣΤΟ ΜΟΥΣΤΑΚΙ: Οι γέροι και οι γριούλες! (Δείχνει προς τα μέσα). Ανυπομονούν να συνεχίσω την παράσταση. Σαν παιδιά χαίρονται! (Παίρνει τη φιγούρα του Κολλητήρη)

ΚΟΛΛΗΤΗΡΗΣ: (Μπαίνει τρεχάτος στη σκηνή) Δύο λεττά, δύο λεττά! Εδώ στα παρασκήνια έχει μεγάλη επίθεση, μεγάλη υπόθεση! [...]

ΓΕΡΟΙ: (ακούγονται οι φωνές τους) Ε, Καραγκιόζη! Πού πήγες και χάθηκες;

ΚΑΡΑΓΚΙΟΖΗΣ (Γελά) Ακόμα δεν πήγα πουθενά. Τώρα θα πάω. Παντρεύεται η Κοραλλία με τον Παντοπόλη⁴¹¹!

Το πολυφωνικό παιχνίδι ανάμεσα στο χάρτινο και το σκηνικό ήρωα επανέρχεται για μία ακόμη φορά. Ο σκηνικός ήρωας μπαίνει και βγαίνει συνεχώς από τον ένα ρόλο στον άλλο, όπως ακριβώς, σε ένα άλλο επίπεδο, μαινοβγαίνει ο αληθινός ηθοποιός μέσα στο ρόλο του και τον εαυτό του. Έτσι δημιουργούνται τρία επάλληλα επίπεδα θεατρικής αναπαράστασης, όπου το ένα γεννά το άλλο: ηθοποιός → σκηνικός ήρωας (Γελαστό Μουστάκι) → χάρτινος ήρωας (Καραγκιόζης). Αυτές οι συνεχείς εναλλαγές μεταξύ ζωής και θεάτρου στο έργο δεν μας οδηγούν απλά στο συμπέρασμα ότι η ζωή είναι θέατρο, αλλά γίνονται αφορμή για ένα νέο μήνυμα, ακόμη παραπέρα: το θέαμα που παρακολουθούμε εγκιβωτισμένο πάνω στη σκηνή της σκηνής είναι η ίδια μας η ζωή, κλεισμένη μέσα σε θεατρικό έργο.

Το έργο πλησιάζει στη δραματική κορύφωση αυτής της εικόνας. Ενώ ο Νίκος και ο Λίνος ετοιμάζονται να φύγουν μαζί με τον παππού τους, οι γέροι τον καλούν να μείνει κοντά τους. Τον χρειάζονται, για να προσφέρει και σε εκείνους ψυχαγωγία, χαρά και ευχαρίστηση. Το Γελαστό Μουστάκι είναι η κατεξοχήν συμβολική μορφή της ανιδιοτελούς προσφοράς και η άρνησή του θα ισοδυναμούσε με ακύρωση της σκηνικής του προσωπικότητας. Το δίλημμα, λοιπόν, του πρωταγωνιστή είναι μεγάλο, τόσο μεγάλο που ίσως ο ίδιος δεν μπορεί να το σηκώσει. Μέσα από μία καθαρτήρια διαδικασία, που αποφορτίζει την κρισιμότητα της στιγμής με τη μετάθεση και το χιούμορ, το Γελαστό Μουστάκι μεταβιβάζει την απόφαση στο alter ego του, τον

⁴¹¹ Φ. Χατζηγιάννα, *ό.π.*, σσ. 66-67.

Καραγκιόζη. Και τότε, ως δια μαγείας, βρίσκεται η λύση. Το Γελαστό Μουστάκι θα μοιράσει τη φροντίδα του ανάμεσα σε αυτούς που τον αγαπούν και τον χρειάζονται:

ΚΟΛΛΗΤΗΡΗΣ: Μπαμπάκο, έχεις τσείρες και τύνεις την κεφαλά σου;

ΚΑΡΑΓΚΙΟΖΗΣ: Όχι βρε μπουμπουνοκέφαλε, σκέφτομαι! [...]

Λοιπόν αποφάσισα.[...] Τη μέρα (σημ. εννοεί το Γελαστό Μουστάκι) θα είναι με τα παιδιά. Σαν κοιμούνται όμως, θα 'ρχεται εδώ με τους φίλους του, τους γέρους, να λένε τα αστεία τους, να κουβεντιάζουν και να περνούν την ώρα τους. Κατάλαβες⁴¹²;

Η λύση που δίνεται ικανοποιεί τους ήρωες, αλλά και τους θεατές, γιατί κανένας δεν μένει δυσαρεστημένος και το έργο ολοκληρώνεται με μία τελική θριαμβευτική σκηνή. Η Κοραλλία παντρεύεται τον «αριστοκράτη» Παντοπώλη της. Γύρω τους, οι υπόλοιποι ήρωες του έργου, αλλά μαζί τους νοερά και οι θεατές, διακηρύττουν την αγάπη τους για το Γελαστό Μουστάκι, μαζί και την εκπλήρωση των προσδοκιών όλων των ηρώων του έργου.

Το *Γελαστό Μουστάκι* φιλοξενεί το πορτρέτο ενός γνήσιου, ανοιχτόκαρδου λαϊκού ανθρώπου με ήθος και υψηλό φρόνημα, ο οποίος πάντοτε έχει έναν καλό λόγο για όλους. Το ανεξάντλητο χιούμορ του, αλλά πολλές φορές και ο αυτοσαρκασμός του, είναι από τα βασικά χαρακτηριστικά γνωρίσματα της συμπεριφοράς του. Τα χρησιμοποιεί, ωστόσο, ως έναυσμα για μια ανθρώπινη και ουσιαστική προσέγγιση με τους άλλους. Αυτός ο εγκλωβισμένος παππούς, που επιστρέφει από τα κατεχόμενα, μπορεί να είναι φτωχός σε περιουσία, αλλά είναι πλούσιος σε αξίες και ιδανικά. Καθώς, όμως, μεταφέρει το αξιακό φορτίο μιας άλλης εποχής, αδυνατεί να κατανοήσει τις μεταλλαγές που υφίσταται η νεότερη κοινωνία από την οποία βρισκόταν αποκομμένος και αντιμετωπίζει με έκπληξη τις αλλαγές στις συμπεριφορές και στη νοοτροπία των ανθρώπων. Η παρουσία του μέσα στο έργο είναι ο καμβάς πάνω στο οποίο θα στηθεί ένας γενικότερος προβληματισμός για την ευμάρεια και τον καταναλωτισμό που φαίνεται πια να επικρατεί. Είναι η φωνή της αφύπνισης, που υπενθυμίζει τις πραγματικές αξίες της ζωής, τη χαρά της προσφοράς, την καλοσύνη, την καλή καρδιά, το γέλιο και την ξενοιασιά σε μία κοινωνία που στρέφεται με ταχείς ρυθμούς στις υλικές απολαύσεις. Παρόλα αυτά η στάση ζωής του δεν ακούγεται παρωχημένη, αλλά σύγχρονη, γιατί φαίνεται να προσεγγίζει καλύτερα από όλους την παιδική ψυχή. Καθώς αντιμετωπίζει τα παιδιά με σεβασμό, ευαισθησία και πηγαίο χιούμορ, γίνεται κοινωνός των προβλημάτων τους, των ανησυχιών τους,

⁴¹²Φ. Χατζηγιάννα, *ό.π.*, σσ. 68-69.

ακόμα και συνεργός τους σε ενέργειες που ανατρέπουν τις ιδεολογικές προτεραιότητες του οικογενειακού τους περιβάλλοντος. Ο παππούς φαίνεται ικανός να σηκώσει το βαρύ φορτίο του «εμψυχωτή», να αποτελέσει τον εργάτη της ψυχικής ενότητας της οικογένειας, τον τροφό της ηρεμίας της, το σύμβουλο ζωής. Επομένως, η λειτουργική παρουσία του εντός της οικογένειας υπηρετεί την πραγματική ανάγκη των σύγχρονων οικογενειών για ψυχική ενότητα των μελών τους.

Όμως δεν είναι μόνο τα παιδιά που προσεγγίζονται με σεβασμό και ευαισθησίες, αλλά και οι ηλικιωμένοι. Η οικογένεια είναι το φυσικό περιβάλλον του γέροντα. Εντούτοις, το ίδρυμα, έστω και αν πρόκειται για μία έσχατη λύση ανάγκης, είναι μία υπαρκτή κοινωνική πραγματικότητα. Αυτή την πραγματικότητα, η συγγραφέας δεν την αποκρύπτει ούτε την εξωραΐζει. Προωθεί την ιδέα ότι ακόμα και εκεί υπάρχει χώρος για να αναπτυχθεί η ανθρώπινη ευαισθησία και να διατηρηθεί ο οργανικός ψυχικός δεσμός αυτών των ανθρώπων με την υπόλοιπη κοινωνία. Το Γελαστό Μουστάκι, με την τελική απόφασή του, αναλαμβάνει το ρόλο του εμψυχωτή και για τους ηλικιωμένους φίλους του, μία πράξη σεβασμού και ευαισθησίας που δίνει μαθήματα συμπεριφοράς σε μία κοινωνία, που όλο και περισσότερο εμφανίζει μια σχεδόν «ρατσιστική» αναληγσία έναντι της τρίτης ηλικίας. Για όλους αυτούς τους λόγους, οι αξίες και τα μηνύματα του έργου, που ο γερο- Νικόλας κυρίαρχα εκπροσωπεί, ξεφεύγουν από το στενά πλαίσια της εποχής και του τόπου που γράφεται το κείμενο και γίνονται διαχρονικά, οικουμενικά και πανανθρώπινα.

Για τη Φιλίσα Χατζηγάννα, το Γελαστό Μουστάκι είναι ένας από τους πιο σημαντικούς ήρωες του λογοτεχνικού της σύμπαντος. Ίσως και για αυτό, λίγο αργότερα, αποφάσισε να παρατείνει τη λογοτεχνική του παρουσία, φτιάχνοντας με αφορμή το χαρακτήρα του, έναν ολόκληρο κύκλο μικρών ιστοριών όπου τον συναντούμε ξανά, απαλλαγμένο οριστικά από τους χωροχρονικούς περιορισμούς του ομώνυμου θεατρικού της έργου⁴¹³.

⁴¹³ Για την ακρίβεια, η συγγραφέας επινοεί δύο Γελαστά μουστάκια, τα οποία μάλιστα συναντιούνται κάποια στιγμή στις *Μικρές ιστορίες της Κατερίνας*. Πρόκειται για μία «διασταύρωση» μυθοπλαστικού υλικού, αφού ο γερο-Νικόλας του θεατρικού έργου συναντά το Μανόλη, τον παππού της Κατερίνας και πρωταγωνιστή των μικρών ιστοριών (Βλ. 5.5.1.1 *Μικρές ιστορίες της Κατερίνας*). Επίσης, ένα από τα πρώτα ποιήματα της Φιλίσας Χατζηγάννα (Βλ. Κεφ. 6, Το ποιητικό έργο της Φιλίσας Χατζηγάννα) μοιάζει επίσης να περιέχει εν σπέρματι αυτόν τον χαμογελαστό παππού, αφήνοντας μία δημιουργική εκκρεμότητα που θα λυθεί αργότερα με την γένεση του λογοτεχνικού και θεατρικού ήρωα: «Παπού, πολύ μ' αρέσουν τα άσπρα σου μουστάκια τα φρύδια, τα μαλλιά σου τα στρογγυλά γυαλάκια./Σαν βρίσκομαι κοντά σου περνώ πολύ ωραία. Μέσα στο σπίτι είσαι η πιο καλή παρέα/ Έχω μονάχα ένα μικρό παραπονάκι. Σαν λείεις παραμύθια, κοιμάσαι και λιγάκι» (Φιλίσα Χατζηγάννα, *Χαμόγελα*, Λευκωσία 1980, σ. 21).

Το *Γελαστό Μουστάκι*, της Φιλίσας Χατζηχάννα, όπως έχουν επισημάνει και πολλοί μελετητές⁴¹⁴, αποτελεί ένα ιδιαίτερα αξιόλογο κείμενο, γεμάτο σημασίες, με πολλές θεατρικές αρετές και ποικίλες, επιτυχημένες θεατρικές τεχνικές.

Η *δραματική δράση* είναι έντονη και ο ρυθμός της γρήγορος και ζωηρός. Περιλαμβάνει μια αλληλουχία καταστάσεων που έλκουν την προσοχή του θεατή, καθώς η καθεμιά ξεπηδά από εκείνη που προηγήθηκε και προκαλεί την προσδοκία μιας παραπέρα αλλαγής ως το τέλος του έργου. Η συγγραφέας γνωρίζει πολύ καλά ότι η δημιουργία δραματικής έντασης επιτείνει τη αγωνία των θεατών και συντελεί στην επιτυχημένη πρόσληψη του έργου. Για το λόγο αυτό χειρίζεται με επιδεξιότητα ποικίλες θεατρικές τεχνικές, όπως η εναγώνια εκκρεμότητα, η έκπληξη και η ανατροπή. Παράλληλα, ο εγκιβωτισμός του Καραγκιόζη, ως ένα διαρκές παιχνίδι με τη θεατρική σύμβαση, επιτελεί πολλαπλές και σημαντικές λειτουργίες, τόσο στο επίπεδο της σκηνικής δράσης όσο και στο επίπεδο του συμβολισμού και των μηνυμάτων του έργου, ενώ οι πρωτότυπες σκηνικές και σκηνοθετικές προτάσεις δημιουργούν τις προϋποθέσεις για μία επιτυχημένη θεατρική παράσταση.

Η *δομή του έργου* ακολουθεί μία γραμμική πορεία, γνώριμη στους μικρούς θεατές και απαραίτητη για την επιτυχημένη πρόσληψη του έργου: από την προσμονή και την εκπλήρωση της επιθυμίας, στην αναταραχή και την αποκατάσταση του διαταραγμένου σύμπαντος.

Το *θέμα*, που κινείται στη σύγχρονη πραγματικότητα, εξυφαίνεται κυρίως με δυαδικές αντιθέσεις σημασιών, καταστάσεων και χαρακτήρων που βοηθούν αποτελεσματικά στην κατανόηση των μηνυμάτων του έργου. Έτσι, στη λογική της φιλοχρηματίας αντιτάσσεται η γενναιοδωρία, στον καθωσπρεπισμό η ανεμελιά. Στην παθητικότητα, τη ιδεολογική μονομέρεια και τον πνευματικό ευνουχισμό που επιβάλλει η τηλεόραση αντιβάλλονται η φαντασία, η σκωπτικότητα και η ανυπακοή του Καραγκιόζη, ενώ στην κυρίαρχη αντίθεση χαρακτήρων μεταξύ Κοραλλίας και γερο- Νικόλα, ο τελευταίος θριαμβεύει κυριολεκτικά, με την επιστροφή του, αλλά και συμβολικά, με την πλήρη αποδοχή των αξιών και ιδεών που πρεσβεύει.

Ο *διάλογος* είναι πλούσιος και ευρηματικός, το χιούμορ διαπερνά ολόκληρο το έργο, προκύπτει μέσα από τους διαλόγους και τις καταστάσεις χωρίς παιδιακισμούς ή απλουστεύσεις. Οι *στίχοι* του έργου είναι ευρηματικοί και καλοδουλεμένοι, ενώ η

⁴¹⁴ Ο Β.Δ. Αναγνωστόπουλος θεωρεί ότι το έργο «ανταποκρίνεται στην *ψυχολογία των παιδιών και δημιουργεί μία όμορφη θεατρική ατμόσφαιρα*» («Το Γελαστό Μουστάκι» βιβλιοκριτική, περ. *Διαδρομές*, τ. 2 (1986), σ. 131) ενώ ανάλογες θετικές κρίσεις διατυπώνει και ο Γ. Κιτρομηλίδης συναινώντας στην καταλληλότητα του έργου για τα παιδιά.

γλώσσα είναι πλούσια σε λέξεις και εκφράσεις, χωρίς επιτηδεύσεις, υπερβολές και ιδιοματισμούς, πάντοτε σύμφωνη με το γνωστικό επίπεδο των παιδιών στα οποία απευθύνεται.

Τέλος, αυτή η ανθρωπιστική θέαση των καταστάσεων, έτσι όπως αποδίδεται παραστατικά από τη συγγραφέα, δίνει τη δυνατότητα κοινωνικής αφύπνισης χωρίς να επιμερίζει την αισθητική απόλαυση, καλλιεργώντας ταυτόχρονα τη γλωσσική επικοινωνία σε πολλαπλά επίπεδα ερμηνείας και σήμανσης.

Όλα αυτά τα στοιχεία, κατά τη γνώμη μας, καθιστούν το Γελαστό Μουστάκι, ένα από τα πιο ενδιαφέροντα θεατρικά έργα για παιδιά της σύγχρονης νεοελληνικής δραματουργίας.

4.4.3.3. Ο Τρελάρας

Ο *Τρελάρας* αποτελεί την τρίτη συγγραφική απόπειρα της Φιλίσσας Χατζηχάνα στο χώρο του επαγγελματικού θεάτρου για παιδιά. Κέρδισε το δεύτερο βραβείο συγγραφής παιδικού θεατρικού έργου του Θ.Ο.Κ. το 1985, ενώ εκδόθηκε για πρώτη φορά τον Απρίλιο του 1986 στη Λευκωσία. Προσωπική κι αυτή η έκδοση, με την επιμέλεια να ανήκει και εδώ στον Μ. Χατζηχάνα, ενώ το εξώφυλλο του βιβλίου είναι μία έγχρωμη φωτογραφία του Ε. Ιωαννίδη από την παράσταση του έργου. Στη σελίδα 3 αυτής της έκδοσης υπάρχει μία ανατύπωση του βραβείου, ενώ στο τέλος του βιβλίου φιλοξενούνται έντεκα φωτογραφικά στιγμιότυπα του Ε. Ιωαννίδη από τις δοκιμές του έργου, όταν πρωτοανεβάστηκε στη Λευκωσία. Το καθεαυτό κείμενο του έργου καλύπτει μία έκταση 58 σελίδων. Ο *Τρελάρας* είναι ένα έντεχνο παραμύθι που αποτελείται από τρεις πράξεις. Ο χαρακτήρας του έργου, οι συχνές εναλλαγές του σκηνικού τοπίου αλλά και οι πολλές σκηνικές λεπτομέρειες επέβαλαν στη συγγραφέα μία εκτεταμένη και λεπτομερειακή καταγραφή σκηνικών και σκηνοθετικών οδηγιών, οι οποίες είναι απαραίτητες για την επιτυχημένη αναπαράσταση του έργου και την ορθή απόδοση των καταστάσεων που περιγράφονται στο κείμενο.

Παραστασιογραφία

Το έργο ανεβάστηκε από την παιδική σκηνή του Θεατρικού Οργανισμού Κύπρου (Θ.Ο.Κ.) στο Δημοτικό Θέατρο Λευκωσίας, σε πρώτη παράσταση στις 6 Απριλίου του 1986, σε σκηνοθεσία της Μόνικας Βασιλείου, σκηνικά και κοστούμεια της Μ. Λοϊζίδου και μουσική του Στ. Αργύρη. Πιο πρόσφατα, το έργο ανεβάστηκε στις 4 Ιανουαρίου 2008, στο Cine Studio του Πανεπιστημίου Λευκωσίας από την Παιδική

Θεατρική Ομάδα της Σχολής Καλών και Εφαρμοσμένων Τεχνών ΑΙΓΑΙΑ, σε σκηνοθεσία της Νάτιας Χαραλάμπους.

Υπόθεση

Σε μία παραμυθένια χώρα, ο Μπουρμπούλας, μαζί με τον συνεργάτη του το στρατηγό Τρομάρα, εκθρονίζει τον άρχοντα Ευγένιο και παίρνει την εξουσία. Κατασκευάζει διάφορα μαγικά φάρμακα και μεταμορφώνει όλους τους κατοίκους της χώρας σε ρομπότ, για να τον υπηρετούν, χωρίς να διαμαρτύρονται. Ο Τρελάρας, ένας περιπλανώμενος και καλοκάγαθος γελωτοποιός, αν και πεινασμένος, χαρίζει τη ζωή σε ένα κουκί και ένα χρυσόψαρο που στη συνέχεια αποδεικνύονται μαγικά. Αργότερα συναντά τον Ευγένιο, που αν και τυφλώθηκε, κατάφερε να ξεφύγει από τον Μπουρμπούλα. Μαζί ανακαλύπτουν ότι ο Τρελάρας είναι ο χαμένος γιος του. Μέσα από ένα σωρό εμπόδια και δοκιμασίες, ο Τρελάρας καταφέρνει να σώσει τη μητέρα του και την αδερφή του τη Φανή, διώχνει μακριά τον Μπουρμπούλα και τον Τρομάρα και ξαναφέρει το χαμόγελο στα χείλη των ανθρώπων της χώρας του.

ΠΡΟΣΩΠΑ

Τρομάρας	Μπουρμπούλας
Φανή	Α΄Φρουρός
Ευγένιος	Τρελάρας
Β΄Φρουρός	Χρυσόψαρο
Αρχόντισσα	Τσιγγάνα

Αν η *Ποντικούπολη* χαρακτηρίζεται από μία προφανή αλληγορία και το *Γελαστό Μουστάκι* από την μετατόπιση της θεματικής στο ρεαλισμό και την πραγματικότητα, ο *Τρελάρας* αποτελεί την πρώτη προσπάθεια της συγγραφέως να μεταφέρει την υπόθεση ενός έργου της σε ένα ξεχωριστό παραμυθιακό σύμπαν που συγκροτείται με υλικά που προέρχονται από τη δική της φαντασία και εμπνέεται από τη λαϊκή παράδοση και το χώρο του παραμυθιού.

Το έργο γράφεται το 1986, όταν η στροφή της κυπριακής λογοτεχνίας σε ποικίλα θέματα έχει ελαττώσει ακόμη περισσότερο τις αναφορές στο κυπριακό πρόβλημα. Πιθανότατα, η συγκεκριμένη θεματική μεταστροφή στο θεατρικό έργο της Χατζηχάνα αποτυπώνει αφενός τα μηνύματα των καιρών και αφετέρου την επιθυμία της να δοκιμάσει τις δυνάμεις της και να ασχοληθεί με τη λογοτεχνία στην πιο πλατιά

της έκφραση. Ίσως, όμως, υπάρχει ακόμη μία εξήγηση γι' αυτή την αλλαγή κατεύθυνσης της συγγραφέως. Τη χρονιά που ανεβάστηκε το έργο, η Φιλίσα Χατζηχάννα έλαβε μία υποτροφία από την Διεθνή Νεανική Βιβλιοθήκη⁴¹⁵ που εδρεύει στο Μόναχο. Η τελική μελέτη με την οποία ολοκλήρωσε εκεί τις σπουδές της αφορούσε τα Κυπριακά Παραμύθια. Φαίνεται, λοιπόν, ότι τα ζητήματα σύζευξης λαϊκής παράδοσης και παιδικής λογοτεχνίας την απασχολούσαν ιδιαίτερα και συστηματικά εκείνη τη χρονική περίοδο. Άλλωστε και η ίδια, σε μία συνέντευξή της δεν αφήνει αμφιβολίες για τις προθέσεις της αναφορικά με αυτό το έργο: *«είναι ένα θεατρικό έργο με πολλά στοιχεία από τα κυπριακά παραμύθια. Εκείνο που έχω πάρει δηλαδή είναι το μαγικό στοιχείο από τα κυπριακά παραμύθια και έχω προσπαθήσει να το δώσω μέσα σε ένα μύθο που έχω επιλέξει η ίδια. Πάντα με μάγευαν τα κυπριακά παραμύθια και πάντα έλεγα ότι κάπου πρέπει να πάρουν τα παιδιά ό,τι μπορούν να πάρουν»*⁴¹⁶.

Ειδολογικά, ο *Τρελάρας* έχει λοιπόν αφετηρία το χώρο του έντεχνου παραμυθιού. Πρόκειται για ένα λογοτεχνικό είδος με ιδιαίτερα χαρακτηριστικά και σημαντική διάδοση στο χώρο της παιδικής λογοτεχνίας. Συχνά το θέατρο για παιδιά αξιοποιεί το έντεχνο παραμύθι ως θεματική επιλογή, γι' αυτό και άλλωστε, τα τελευταία χρόνια, πολλές επιτυχημένες θεατρικές παραστάσεις βασίζονται σε αυτό. Θα πρέπει, όμως, να το ξεχωρίσουμε τόσο από το *παραμυθόδραμα*, το οποίο αποτελεί τη θεατρική διασκευή γνωστών μύθων ή παραμυθιών όσο και από το *σύγχρονο παραμύθι*, διότι πληροί μόνο ορισμένες από τις προϋποθέσεις ένταξής του, όπως αυτές καταγράφονται από την Κανατσούλη⁴¹⁷ ή τον Β.Δ. Αναγνωστόπουλο⁴¹⁸.

⁴¹⁵ Για τη Διεθνή Βιβλιοθήκη του Μονάχου, την εκεί παρουσία της συγγραφέως και τη μελέτη της βλ. κεφ. 3.

⁴¹⁶ Βλ. Παράρτημα IV.

⁴¹⁷ Κατά την Κανατσούλη, (Μ. Κανατσούλη, *Εισαγωγή στη θεωρία και κριτική της παιδικής λογοτεχνίας*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 1997, σ. 94) το σύγχρονο παραμύθι *«κουβαλά όλες τις αναστολές, προβληματισμούς, συμπλέγματα, αμφιβολίες ενός σύγχρονου συγγραφέα»*. Αυτό συμβαίνει επειδή αποτελεί είδος που γράφεται από επώνυμους συγγραφείς και είναι επομένως, σε πολύ μεγαλύτερο βαθμό, φορέας προσωπικών βιωμάτων, σε αντίθεση με το λαϊκό παραμύθι, το οποίο φέρει βιώματα που χαρακτηρίζονται από συλλογικότητα και ομαδικότητα.

⁴¹⁸ Ο Β.Δ. Αναγνωστόπουλος (*Τάσεις και εξελίξεις της παιδικής λογοτεχνίας στη δεκαετία 1970-1980*, Οι Εκδόσεις των φίλων, Αθήνα 1986, σσ. 93-95), θεωρεί ότι στο σύγχρονο παραμύθι *«διατηρείται το μαγικό μοτίβο, [...] αλλά είναι ένας συγκερασμός της πραγματικότητας με τη φαντασία»*. Επίσης αποφεύγονται η βία και οι αγριότητες, εισάγονται στοιχεία από τα τεχνολογικά επιτεύγματα του ατόμου, καλλιεργείται μία προβληματική σε σύγχρονα θέματα, μειώνεται η αναφορά στη μυθολογία και τη λαογραφία και υποχωρεί ο διδακτισμός. Με βάση αυτές τις δύο θεωρητικές οπτικές, θεωρούμε ότι οι όροι *έντεχνο* και *σύγχρονο* παραμύθι δεν αλληλοεπικαλύπτονται αλλά χαρακτηρίζονται από μία σχέση υπαλληλίας, καθώς τα περισσότερα από τα στοιχεία που χαρακτηρίζουν ένα σύγχρονο παραμύθι δεν συναντούνται κατ' ανάγκη και στο έντεχνο παραμύθι. Ο *Τρελάρας* εμφανίζει ορισμένα από τα χαρακτηριστικά του σύγχρονου παραμυθιού, όπως η ύπαρξη των υπνωτισμένων «ανθρώπων - ρομπότ»

Το έργο ακολουθεί τους κύριους άξονες της παραμυθιακής σύνθεσης που είναι συνήθως η ανάγκη, η αντιπαλότητα, ο αγώνας, η περιπέτεια, η νίκη και η τελική δικαίωση. Συναντούμε, επίσης, και ορισμένα από τα χαρακτηριστικά στοιχεία του παραμυθιού, που μεθοδικά αναλύει ο Βλαντιμίρ Προπ στη μορφολογική θεωρία του, όπως είναι οι *δωρητές* και τα *μαγικά μέσα*. Το δραματικό μοντέλο που υιοθετείται εμφανίζει τα βασικά αντιθετικά ζεύγη που θεωρούνται απαραίτητα για τη αποτελεσματική λειτουργία του, τα οποία συνιστούν έναν από τους βασικούς, κοινούς αφηγηματικούς κανόνες των παραμυθιών, όπως αναφέρει και ο Axel Olrik στους λεγόμενους «επικούς νόμους» του⁴¹⁹.

Η πρώτη εικόνα του έργου εισάγει τους θεατές σε έναν κόσμο σαφέστατα παραμυθιακό. Πρόκειται για το εσωτερικό ενός παλατιού όπου η αρχοντική επίπλωση συνυπάρχει με τεχνολογικούς αυτοματισμούς, καλώδια και εργαλεία. Είναι ο κόσμος του σύγχρονου παραμυθιού, όπου το φανταστικό και το ονειρικό συγχρωτίζονται με στοιχεία από την πραγματικότητα, αποσυνδεδεμένα όμως από το χρηστικό τους πλαίσιο και ενδεδυμένα με συμβολιστικές διαστάσεις. Πράγματι, καθώς εμφανίζονται οι δύο σκηνικές φιγούρες, ο Μπουρμπούλας και ο Τρομάρας, και ξεκινά η σκηνική δράση, οι συμβολισμοί ονομάτων, μέσων και καταστάσεων του έργου (Τρομάρας = τρομερός, ψεκαστήρας = έλεγχος της συνείδησης των πολιτών, τεχνολογία = μέσο υποδούλωσης), σημειολογούν αμέσως μία ατμόσφαιρα τυραννική, μία χώρα όπου η τεχνολογία έχει γίνει υποχείριο στα χέρια ανήθικων ανθρώπων. Οι θεατές αντιλαμβάνονται ότι η αρχική κατάσταση του έργου αναφέρεται σε ένα διαταραγμένο σύμπαν και ότι οι σκηνικές παρουσίες που παρακολουθούν αντιπροσωπεύουν το δίδυμο των αρνητικών πρωταγωνιστών του έργου⁴²⁰. Με ένα μυστικό υγρό, ο

και η αντικατάσταση ορισμένων παραδοσιακών μαγικών μέσων με σύγχρονες, υποτίθεται, συσκευές. Αυτή όμως η αντικατάσταση του υπερφυσικού με την τεχνολογία είναι αποσπασματική και συνυπάρχει με πολύ περισσότερα μαγικά στοιχεία του παραδοσιακού παραμυθιού, όπως τα μαγικά σκουφιά, τα ψάρια που μιλάνε ή ο ανθρωπομορφισμός των ουράνιων σωμάτων, ενώ επίσης δεν διαφοροποιείται ούτε η θεματική, ούτε η δομή αλλά ούτε και η λειτουργία των χαρακτήρων του σε σχέση με το παραδοσιακό παραμύθι. Επομένως, η ειδολογική του κατάταξη στο χώρο του σύγχρονου παραμυθιού εγείρει πολλές επιφυλάξεις.

⁴¹⁹ Με βάση τη θέση ότι η αφήγηση του παραμυθιού ακολουθεί πάντα κοινούς αφηγηματικούς κανόνες ο Axel Olrik, το 1908, διατύπωσε τους λεγόμενους δώδεκα *επικούς νόμους*. Οι κυριότεροι από αυτούς είναι: *ο νόμος της επανάληψης* (das Gesetz der Wiederholung/the law of repetition), όπου η επανάληψη αφορά από δοκιμασίες των ηρώων μέχρι φραστικά μοτίβα, *ο νόμος των τριών ή του αριθμού τρία* (das Gesetz der Driezahl/the law of three), που αφορά τρία πρόσωπα ή έργα, (με το σπουδαιότερο), *τα δύο πρόσωπα επί σκηνής* (das Gesetz der Zweiheit/ the law of two to a scene), *ο νόμος της αντίθεσης* (das Gesetz der Gegensatzes/ the law of contrast), *η αποκορύφωση της πλοκής* κ.ά. (Βλ. το κεφάλαιο «Ο Alex (sic) Olrik και οι επικοί νόμοι» στο Χ. Χατζητάκη-Καψωμένου (επιμ.), *Το νεοελληνικό λαϊκό παραμύθι*, εκδ. Ινστιτούτου Νεοελληνικών Σπουδών, Θεσσαλονίκη 2002, σσ. 133-136).

⁴²⁰ Ως δίδυμο, οι «αντίμαχοι» του έργου, Μπουρμπούλας και Τρομάρας, συναντώνται και σε άλλα θεατρικά της Χατζηχάννα. (βλ. το δίδυμο Σουβλομούτης-Τούμπη στην *Ποντικούπολη*). Εδώ όμως οι

Μπουρμπούλας μετατρέπει τους υπηκόους του σε άβουλα ρομπότ. Ο λόγος του και οι ενέργειές του φανερώνουν ένα αδίστακτο και άσπλαχνο δικτάτορα. Η συγγραφέας, όμως, φροντίζει από πολύ νωρίς να υπονομεύσει τους δύο αντιμάχους, σατιρίζοντας τη συμπεριφορά τους μέσα από λεκτικό χιούμορ και καταστάσεις. Ο λόγος για τον οποίο η συγγραφέας επιλέγει αυτό το κωμικό πλαίσιο είναι μάλλον προφανής: η απώθηση που προκαλεί ένας κακός χαρακτήρας αμβλύνεται με την κωμική πραγμάτευσή του.

Ο Μπουρμπούλας διαβάζει μίκυ - μάους και παίζει με κουρδιστά παιχνίδια ενώ η ανοησία του Τρομάρα μοιάζει παράταιρη σε σχέση με το όνομά του. Η διακωμώδηση της εξουσίας του Μπουρμπούλα, αλλά και της ανοησίας του Τρομάρα αποσκοπεί όχι μόνο στο να προκαλέσει το γέλιο, αλλά και να προιδεάσει το κοινό για την μελλοντική ανατροπή τους:

Α΄ ΦΡΟΥΡΟΣ: Εί-μαι έ-να ρο-μπότ. Εί-μαι έ-να ρο-μπότ. [...]

ΜΠΟΥΡΜΠΟΥΛΑΣ: Προσκύνησέ με!

ΤΡΟΜΑΡΑΣ: (Σκύβει μέχρι κάτω τρομαγμένος). Προσκυνώ!

ΜΠΟΥΡΜΠΟΥΛΑΣ: (Τον κλοτσά). Όχι εσύ ανόητε! [...]

ΜΠΟΥΡΜΠΟΥΛΑΣ: (στον Τρομάρα) Ξέδεσέ τον. (Στο Φρουρό). Κούρδισέ μου όλα τα παιχνίδια μου⁴²¹.

Οι προσταγές και οι υποκλίσεις φαντάζουν ταιριαστές σε ένα παραμυθιακό περιβάλλον με άρχοντες και υπηρέτες. Καθώς, όμως, το σκηνικό και η συμπεριφορά των χαρακτήρων αποκλίνουν από το αναμενόμενο (με όλους αυτούς τους τεχνολογικούς αυτοματισμούς, τα κουρδιστά παιχνίδια και τα κόμικς), το κείμενο αυτοϋπονομεύεται και αποκτά έναν παρωδιακό χαρακτήρα, γιατί αυτά τα στοιχεία μοιάζουν να έχουν απομονωθεί από το φυσικό τους χώρο, όπως επισημαίνει και ο Μπαχτίν⁴²². Στη δημιουργία έντονου ρυθμού και χιούμορ συμβάλλουν, επίσης, αρκετά μορφολογικά και θεματικά στοιχεία του κειμένου: στίχος, επανάληψη, ομοιοτέλετο, ομοιοκαταληξία, υλικά ενεργητικά όσο και απαραίτητα για κάθε παιδικό θέαμα.

Στη δεύτερη εικόνα της πρώτης πράξης, ο σκηνικός διάκοσμος αλλάζει. Η δράση μεταφέρεται σε ένα υπαίθριο τοπίο. Εδώ αποκαλύπτονται οι πραγματικές

χαρακτήρες δεν είναι τόσο επίπεδοι γιατί οφείλουν να κρατήσουν μεγάλο μέρος από τη σκηνική δράση, ενώ παράλληλα βοηθούν και στην ανάδειξη της συμπεριφοράς του κεντρικού ήρωα. (Για παράδειγμα, ο Μπουρμπούλας δείχνει να πάσχει όταν θυμάται τη γυναίκα του αλλά η εμφάνιση αισθημάτων σταματάει μέχρι εκεί)

⁴²¹ Φ. Χατζηγιάννα, *Ο Τρελάρας*, Λευκωσία 1986, σ. 11.

⁴²² Μ. Μπαχτίν, *ό.π.*, σσ. 155-161.

ταυτότητες των ηρώων, ξεδιαλύνονται οι μεταξύ τους σχέσεις και κοινοποιείται στο κοινό η επιδίωξη του βασικού πρωταγωνιστή. Πρώτος απ' όλους κάνει την εμφάνισή του ο Ευγένιος και γνωστοποιεί στο κοινό, με έμμετρο τρόπο, τη δυστυχία του. Η παθητική στάση για την κατάσταση που βρίσκεται δεν αλλάζει ούτε όταν ένα μαγικό Χρυσόψαρο (η μεταμορφωμένη γυναίκα του) δίνει το χρησμό ότι πλησιάζει η ημέρα της απελευθέρωσής του από τον ίδιο του το γιο⁴²³. Στη συνέχεια, όχι τυχαία, εμφανίζεται και ο Τρελάρας. Είναι πεινασμένος, βρίσκει ένα κουκί, ψαρεύει το Χρυσόψαρο αλλά γεμάτος καλοσύνη, τους χαρίζει τη ζωή. Τότε το Χρυσόψαρο του προσφέρει τρεις χάρες για να πραγματοποιήσει τις επιθυμίες του.

Από αυτό το σημείο και μετά το κείμενο δημιουργεί προσμονές και υποψίες για τη πιθανή συγγενική σχέση που μπορεί να υφίσταται μεταξύ των δύο ηρώων που βρίσκονται επάνω στη σκηνή. Αυτό το παιχνίδι της σταδιακής αποκάλυψης της πραγματικής ταυτότητας του Ευγένιου και του Τρελάρα δημιουργεί μία δραματική ένταση, μια εναγώνια εκκρεμότητα που γεννά στο μικρό θεατή έντονα συναισθήματα και προσδοκίες για την τελική έκβαση των γεγονότων. Ο Ευγένιος ζητά πληροφορίες από τον Τρελάρα για τη ζωή του και εκείνος αποκαλύπτεται σταδιακά και στους θεατές. Η αμφισημία του ονόματός του απαιτεί ορισμένες διευκρινίσεις σχετικά με το περιεχόμενο του χαρακτήρα του. Ο Τρελάρας δεν είναι ούτε ο αρχετυπικός τρελός των παραμυθιών, ούτε καν ο αφελής και αγαθός της λαϊκής λογοτεχνίας⁴²⁴. Είναι μόνος, περιπλανώμενος, χωρίς κανένα να νοιάζεται για αυτόν. Παρόλα αυτά αντιμετωπίζει όλες τις δυσκολίες με χιούμορ, καλή καρδιά, κουράγιο και ψυχική δύναμη. Οι συνθήκες της ζωής του τον ανάγκασαν να γίνει γελωτοποιός⁴²⁵, να

⁴²³ Εάν υιοθετήσουμε την ψυχαναλυτική ερμηνεία της παθητικής συμπεριφοράς του πατέρα στον κόσμο των παραμυθιών, θα μπορούσαμε να υποστηρίξουμε ότι με τη στάση του δίνει στο παιδί το μήνυμα ότι θα πρέπει να μάθει να τα βγάζει πέρα μόνο του χωρίς να στηρίζεται πάντα σε κάποιον ενήλικα. Αντίθετα η μητέρα μέσα στα παραμύθια είναι ένας χαρακτήρας πιο δυναμικός και ευμετάβλητος. Πράγματι, η μητέρα του Τρελάρα στο συγκεκριμένο θεατρικό αποτελεί κυρίαρχο και απαραίτητο πρόσωπο για την εξέλιξη του έργου. Μεταμορφώνεται σε Χρυσόψαρο και Τσιγγάνα, δίνει χρησμούς και βοηθά τον ήρωα να πετύχει το σκοπό του.

⁴²⁴ Όσον αφορά τη λαϊκή λογοτεχνία, πολλές φορές η κουταμάρα συνδέεται με την τρέλα (λωλάδα – λωλός, πελλός στην Κύπρο) Ο τρελός εκφράζει στις αστείες διηγήσεις τον υπερθετικό της κουταμάρας (βλ. Μ. Μερακλής, *Ευτράπελες διηγήσεις – το κοινωνικό τους περιεχόμενο*, Εστία, Αθήνα 1980)

⁴²⁵ Ο γελωτοποιός (γαλλ. *bouffon*, αγγλ. *jester* ή *fool*), ως πρόσωπο του οποίου η πραγματική ή προσποιητή ηλιθιότητα αποτελεί πηγή γέλιου που του επιτρέπει να χωρατεύει και να ειρωνεύεται ακόμα και τον κύριό του, εμφανίζεται ήδη από την εποχή των φαρισσών της Αιγύπτου και καταλήγει έως τις Αυλές της Ευρώπης του 18ου αιώνα. Άλλοτε περιπλανώμενος και άλλοτε υποτακτικός ενός ηγεμόνα, προορισμένος να τον διασκεδάσει, τον συναντούμε επίσης σε ταβέρνες ακόμα και σε σπίτια. Η μορφή του υπήρξε ιδιαίτερα σημαντική στις εικαστικές τέχνες, στη λογοτεχνία και στο δράμα. Ακόμα και ο ίδιος ο Σαίξπηρ δημιούργησε ορισμένους από τους καλύτερους τύπους γελωτοποιών σε έργα του, όπως ο *Βασιλιάς Αηρ*, η *Δωδεκάτη Νύχτα* και *Όπως σας αρέσει* (Πηγή: *Εγκυκλοπαίδεια*

προσποιείται τον τρελό στους ισχυρούς, χωρίς, όμως, να δίνει λόγο σε κανέναν, κρατώντας πάντοτε την ανθρωπιά και τα ψυχικά του χαρίσματα:

ΤΡΕΛΑΡΑΣ: Όχι, όχι δεν είμαι τρελός [...] Κάνω τον τρελό και διασκεδάζω τον κόσμο, τους αρχόντους, τους βασιλιάδες⁴²⁶. [...] Δεν ξέρω από πού κρατά η σκούφια μου. [...] μεγάλωσα στα χωριά κι έλεγα αστεία, έκανα τούμπες στους καφενέδες, στα πανηγύρια. Μου έδιναν καραμέλες, λίγο φαΐ. [...] Ένας άρχοντας με είδε στην πλατεία ενός χωριού. Του άρεσαν οι τρέλες μου και με πήρε στο αρχοντικό του να τον διασκεδάζω. Έτσι έγινα ο τρελός του παλατιού του⁴²⁷.

Φαίνεται, λοιπόν, ότι ο Τρελάρας είναι ένας νέος ανασφαλής, αδύναμος και ανώριμος που αγνοεί την πραγματική του φύση, τους προσωπικούς του στόχους, την πραγματική του ταυτότητα. Προξενεί, όμως, τη συμπάθεια του μικρού θεατή και τον καλεί, έμμεσα, να ταυτιστεί μαζί του. Αυτή η ταύτιση επέρχεται ασυνείδητα, σαν ένας αυτόματος ψυχολογικός μηχανισμός που οφείλεται στην αίσθηση ότι ο Τρελάρας μοιράζεται μαζί του πολύ περισσότερα κοινά γνωρίσματα από αυτά που φαίνονται. Γιατί και το παιδί-θεατής, όσο ισορροπημένο κι αν είναι, δοκιμάζεται από δύο αντιθετικά συναισθήματα που βρίσκονται πάντοτε σε σύγκρουση: την ανάγκη για ανεξαρτησία και αυτοπραγμάτωση και την ανάγκη για συναισθηματική ασφάλεια και προσκόλληση στην οικογενειακή θαλπωρή⁴²⁸.

Με την τελευταία χάρη του Χρυσόψαρου, ο Τρελάρας χαρίζει το φως στον τυφλό Ευγένιο. Το παιχνίδι της αποκάλυψης εξελίσσεται γοργά, χωρίς διακοπές, με ευρήματα που εισάγουν το θεατή, σταδιακά, στη τελική αποκάλυψη. Η αναγνώριση του χαμένου γιου από τον πατέρα συνδυάζει, σύμφωνα και με την αριστοτελική κατηγοριοποίηση⁴²⁹, την αναγνώριση «*δια των σημείων*» με εκείνη που προκύπτει «*εκ συλλογισμού*»:

Πάπυρος Λαρούς Μπριτάνικα, τόμ. 16, εκδ. Πάπυρος, Αθήνα 1984, σσ. 242-243 [λήμμα: γελωτοποιός].

⁴²⁶ Φ. Χατζηγάννα, *ό.π.*, σ. 18.

⁴²⁷ Φ. Χατζηγάννα, *ό.π.*, σ. 24.

⁴²⁸ Σύμφωνα με το ψυχαναλυτικό μοντέλο προσέγγισης, τα παραμύθια μεταφέρουν σημαντικά μηνύματα στο συνειδητό, στο προσυνειδητό και στο ασυνείδητο. Όπως ξετυλίγονται οι ιστορίες των παραμυθιών, ενσαρκώνουν τις πιέσεις του Εκείνου (id), επιτρέπουν την αναγνώρισή τους και υποδεικνύουν δρόμους για την ικανοποίηση των πιέσεων που, όμως, ευθυγραμμίζονται με τις απαιτήσεις του Εγώ (Ego) και του Υπερεγώ (Superego) (βλ. Μ. Καίλα, Γ. Ξανθάκου, «Η ψυχαναλυτική προσέγγιση του παραμυθιού», περ. *Επιθεώρηση Παιδικής Λογοτεχνίας*, τ. 3 (1988), Αφιέρωμα: Το παραμύθι και οι παραμυθάδες, σσ. 55-67. Για τον ορισμό των παραπάνω ψυχιατρικών όρων βλ. Ν. Μάνος, *Ερμηνευτικό Λεξικό Ψυχιατρικών Όρων*, εκδ. University Studio Press, Θεσσαλονίκη 1987, σσ. 95, 136 & 269).

⁴²⁹ Η αναγνώριση είναι ένας αριστοτελικός όρος σχετικός με την τραγική τέχνη του 5^{ου} π.Χ. αιώνα. Είναι η «*εξ αγνοίας εις γνώσιν μεταβολή, η εις φιλίαν ή εις έχθραν, των προς ευτυχίαν ή δυστυχίαν ώρισμένων. Καλλίστη δε αναγνώρισις, όταν άμα περιπέτεια γίνονται, οίον έχει η εν τω Οιδίποδι*»

ΕΥΓΕΝΙΟΣ: (εν. ο γιος μου) Έχει σημάδι του κορμιού που αναγνωρίζω. [...]

Κόκκινο τσαμπί σταφύλι / κάτω από το γόνατο, /τ' αριστερού ποδιού⁴³⁰.

Μετά από την αναγνώριση αρχίζει ο αγώνας των ηρώων για την αποκατάσταση του διαταραγμένου θεατρικού σύμπαντος. Ο Τρελάρας μεταμορφώνεται σε πραγματικό δρων υποκείμενο του έργου, καθώς παίρνει την πρωτοβουλία να ελευθερώσει τη χώρα του από την τυραννία του Μπουρμπούλα και να αποκαταστήσει τον πατέρα του στο θρόνο:

ΤΡΕΛΑΡΑΣ: [...] Σαν ξεκαθαρίσω με τον Μπουρμπούλα, θα επιστρέψεις άρχοντας στο αρχοντικό σου⁴³¹.

Σε αυτόν τον κειμενικά παρόντα στόχο του ήρωα, ενυπάρχει ακόμα ένας, καθαρά συμβολικός: το ξεπέρασμα των εμποδίων, η διαχείριση των δυσκολιών που θα προκύψουν και η τελική νίκη είναι η προσπάθειά του να κατακτήσει την εσωτερική του ισορροπία στο δρόμο προς την ενηλικίωση.

Οι μαγικές δυνάμεις του έργου φανερώνονται μπροστά του και γίνονται αρωγοί στο έργο του. Οι βοηθοί του χωρίζονται στα άμεσα πρόσωπα της οικογένειάς του και στα φυσικά στοιχεία. Αρχικά η μητέρα του, με τη μορφή του Χρυσόψαρου του προσφέρει τις *τρεις ευχές*, ενώ ο πατέρας του χαρίζει το *μαγικό του σκούφο*, για να γίνεται *αόρατος*⁴³². Κατόπιν, με τη βοήθεια του μαγικού κουκιού που γίνεται θεόρατο δέντρο, ανεβαίνει ψηλά στον ουρανό και συναντά τον Ήλιο και το φεγγάρι, για να του χαρίσουν ένα *μαγικό μαντίλι*⁴³³.

(Αριστοτέλους, Ποιητική, XI, 2). Τα είδη της αναγνώρισης είναι, σύμφωνα με τον Αριστοτέλη, πέντε: α. Δια των σημείων (ουλές, ρούχα, δαχτυλίδια, φυλακτό, κλπ.) Χρησιμοποιείται για λόγους αμηχανίας β. Πεπονημένη υπό του ποιητού (πειστήρια Ορέστη στην Ιφιγένεια εν Ταύροις) Τη σκαρώνει ο δραματουργός χωρίς να ανήκει στο μύθο. γ. Δια μνήμης, όταν συγκινείται κάποιος βλέποντας κάτι που του ξυπνά αναμνήσεις (Ο Οδυσσεύς στο νησί των Φαιάκων) δ. Εκ συλλογισμού αναγνώριση Ο Ορέστη και Ηλέκτρας σε συνδυασμό με τα σημεία ε. Εξ αυτών των πραγμάτων. Από τα ίδια τα γεγονότα που προκαλούν την αναπάντεχη αποκάλυψη (Σοφοκλή Οιδίπους) Αυτή είναι και η *πασών βελτίστη* (Αριστοτέλους, XVI, 1-8). Από αυτή την εποχή και πέρα ξεκινά μια μακρά παράδοση από αναγνωρίσεις χαμένων συγγενών που θα αποτελούν συχνά τη μοναδική ενεργό αιτία της θεατρικής πλοκής. (Α. Σολωμός, *Θεατρικό Λεξικό, ό.π.*, σσ . 33-34).

⁴³⁰ Φ. Χατζηγάννα, *ό.π.*, σ. 26.

⁴³¹ Φ. Χατζηγάννα, *ό.π.*, σ. 34.

⁴³² Πανάρχαια η καταγωγή αυτού του μαγικού μέσου απόκρυψης, αφού σύμφωνα με τον Μ. Μερακλή, το συναντούμε ήδη στον αρχαίο μύθο ως «κυνή Αΐδος», το σκουφάκι δηλαδή από δέρμα, που φορούσε η Αθηνά για να γίνεται αόρατη. (Μ. Μερακλής, «Το δώρο στο παραμύθι και στην παράδοση», εφημ. *Καθημερινή*, 1-1-2006).

⁴³³ Το κουκί, που φουτρώνει ως τον ουρανό, είναι ένα μαγικό αντικείμενο που συναντάται συχνά σε ελληνικές παραμυθιακές παραλλαγές. Τα ουράνια σώματα (ο ήλιος, το φεγγάρι, ο αυγερινός) συνήθως εμφανίζονται στα παραμύθια ως δωρητές ή ως αντίμαχοι. (βλ. Τα σχόλια στο παραμύθι «Φύλλο φύλλο την κουκιά» από την Μ. Καπλάνογλου. Ανάκτηση από <http://dim-ag-marin-lerou.dod.sch.gr/selides/el/param5.htm> στις 22-3-2008).

Όλα τα μαγικά μέσα αλλά και οι δωρητές εμπλέκονται αριστοτεχνικά με την πλοκή του έργου. Πρόκειται, κατά τη γνώμη μας, για ένα ακόμη δείγμα της εξαιρετικά δουλεμένης και προσεκτικά σχεδιασμένης δομής της υπόθεσης. Κάθε πράξη, κάθε ενέργεια έχει τη σκοπιμότητά της, αιτιολογεί την παρουσία της και στηρίζει την εξέλιξη του έργου. Καθώς σχηματοποιούμε την πλοκή του έργου, η ακολουθία των σκηνικών πράξεων γίνεται ξεκάθαρη: α. Το Χρυσόψαρο δίνει την ευχή στον Τρελάρα → Με την ευχή ο Τρελάρας δίνει το φως στο Ευγένιο → Ο Ευγένιος αναγνωρίζει τον Τρελάρα.

β. Ο Τρελάρας σώζει το κουκί → Το κουκί τον ανεβάζει στον ήλιο και το φεγγάρι → Ο Τρελάρας ξεπερνά τη δοκιμασία⁴³⁴ και ικανοποιεί τον ήλιο και το φεγγάρι → Ο ήλιος και το φεγγάρι του προσφέρουν το μαγικό μαντίλι.

Τα δύο ουράνια σώματα συμμετέχουν σε ένα ακόμη επεισόδιο. Όταν ο Τρομάρας αποπειράται να σκαρφαλώσει και εκείνος στη μαγική κουκιά, μεταμορφώνονται σε *εχθρικοί δωρητές* και τον τιμωρούν. Η διαφορετική αντιμετώπιση έχει και διαφορετικά αποτελέσματα:

Ο Τρομάρας ανεβαίνει στον ήλιο και στο φεγγάρι → Ο Τρομάρας δυσαρεστεί τον ήλιο και το φεγγάρι → Ο ήλιος και το φεγγάρι τον γεμίζουν βατράχια.

Η πρώτη πράξη κλείνει με μία προειδοποίηση προς τον Τρομάρα από την Τσιγγάνα, προετοιμάζοντας και τους θεατές για αυτά που πρόκειται να ακολουθήσουν:

ΤΣΙΓΓΑΝΑ:[...] Ήρθε ο καιρός να πληρώσετε για όλα Τρομάρα. Κι εσύ κι ο Μπουρμπούλας⁴³⁵.

Ενώ στην πρώτη πράξη ο ήρωας ανακαλύπτει την πραγματική του ταυτότητα, στη δεύτερη πράξη την αποκρύπτει, φορώντας ξανά τη μάσκα του γελοιοποιού. Το σκηνικό μεταφέρεται πάλι στο παλάτι. Η εξέλιξη της υπόθεσης κινείται από το ένα γεγονός στο άλλο, κτίζεται πάνω σε αποκαλύψεις και μεταβολές και καταλήγει σε μία

⁴³⁴ ΦΕΓΓΑΡΙ: Όποιος κι αν είσαι μίλησε/ και κάνε μας τη χάρη. ΗΛΙΟΣ: Ποιος είναι πιο όμορφος εγώ ή το φεγγάρι; (Φ. Χατζηχάννα, *ό.π.* σσ. 32-33). Αυτή τη μορφή ο Προπ τη χαρακτηρίζει ως *εξασθενημένη μορφή της δοκιμασίας*, γιατί η ίδια η δοκιμασία απουσιάζει και η ερώτηση παίρνει το χαρακτήρα της έμμεσης δοκιμασίας (Β. Γ. Προπ, *Μορφολογία του Παραμυθιού*, μτφρ. Α. Παρίση, εκδ. Καρδαμίτσα, Αθήνα 1991, σσ. 46-47). Αξίζει να σημειωθεί πως ολόκληρο το επεισόδιο αποτελεί μία ενδιαφέρουσα περίπτωση διακειμενικής αλίευσης και λειτουργικής ενσωμάτωσης ενός παραδοσιακού παραμυθιακού μοτίβου σε μία σύγχρονη μετάπλασή του. Στο παραδοσιακό κυπριακό παραμύθι *Το χερομόλι* (στην εκδοχή που περιέχεται στο περ. *Αυγερινός*), ο γέρος και η γριά βρίσκουν το κουκί, το φυτεύουν κι αυτό μεγαλώνει. Όταν ο γέρος ανεβαίνει ψηλά, είναι ο Χειμώνας και το Καλοκαίρι που επιβραβεύουν πρώτα το γέρο και αργότερα τιμωρούν τη γριά. Όμως σε μία άλλη παραλλαγή αυτού του παραμυθιού με τον τίτλο *Η κουκιά κι ο γέρος* επανεμφανίζονται ο Ήλιος και το Φεγγάρι να μαλώνουν (Κ. Καφαντάρης, *Ελληνικά λαϊκά παραμύθια, Ο Φεγγαράς*, τόμ. 2, εκδ. Οδυσσεύς, Αθήνα 1988, σσ. 31-35). Η προσπάθεια αυτή και το συνολικό της αποτέλεσμα αποτελεί ένα ακόμη δείγμα, κατά τη γνώμη μας, της δημιουργικής ικανότητας της συγγραφέως.

⁴³⁵ Φ. Χατζηχάννα, *ό.π.*, σ. 37.

τελική κορύφωση στο τέλος της πράξης. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα η δράση να είναι έντονη, ενώ τα συναισθήματα των πρωταγωνιστών αλλάζουν με γοργό ρυθμό έχοντας ως στόχο να κρατήσουν σε εγρήγορση το ενδιαφέρον των μικρών θεατών. Ο Τρελάρας φροντίζει αρχικά να κερδίσει την εμπιστοσύνη του Μπουρμπούλα. Η εμφάνιση της Τσιγγάνας, όμως, ανατρέπει την κατάσταση και λειτουργεί ως καταλύτης για την κορύφωση του δράματος. Με την ίδια προφητεία, ειδοποιεί την κόρη της τη Φανή ότι πλησιάζει η σωτηρία της και προειδοποιεί τον Μπουρμπούλα ότι πλησιάζει το τέλος του. Η Φανή αναγνωρίζει τον αδερφό της. Αναπάντεχα, όμως, η ταυτότητα του Τρελάρα αποκαλύπτεται από τον Τρομάρα, για να βρεθεί αντιμέτωπος με τον αντίμαχό του, τον Μπουρμπούλα. Ο τελευταίος μεταμορφώνει τα δύο αδέρφια σε ρομπότ. Έτσι η πράξη τελειώνει με την προσωρινή επικράτηση των αρνητικών χαρακτήρων, κρατώντας σε αγωνία στους θεατές για την τύχη των θετικών πρωταγωνιστών και την τελική έκβαση της υπόθεσης.

Δίπλα στο γνώριμο πια σημάδι αναγνώρισης του Τρελάρα, το κόκκινο τσαμπί σταφύλι, προστίθεται μία ακόμη διακειμενική συνάντηση με τον κόσμο των κλασικών παραμυθιών, που προκαλεί το θεατή να ανακαλέσει στη μνήμη του και εμπλουτίζει στέρεα την υπόθεση του έργου. Πρόκειται για το γοβάκι της μητέρας - Τσιγγάνας, σημάδι αναγνώρισης και αυτό της δικής της ταυτότητας από τους αντιμάχους του έργου.

Η τρίτη και τελευταία πράξη του έργου μεταφέρει τη δράση σε ένα ερημονήσι. Τα δύο αδέρφια, ο Τρελάρας και η Φανή, απομονωμένα και άβουλα πλάσματα - ρομπότ, τρώνε άσπρα και μαύρα σύκα. Η λύση που δίνεται δεν προέρχεται από τις ενέργειες του ήρωα, αλλά, με ένα κάπως μετέωρο για την υπόθεση του έργου εύρημα⁴³⁶: ο Τρελάρας ξαναβρίσκει τα λογικά τους χάρη στο νερό της θάλασσας και στη συνέχεια σώζει και την αδελφή του. Ο πρωταγωνιστής έχει πια βρει την πραγματική του ταυτότητα (λίγο αργότερα, ο Φρουρός, που έχει κι εκείνος γιατρευτεί, τον αποκαλεί «*αρχοντόπουλο*») και αναλαμβάνει πλήρη δράση. Με το μαντίλι, το μαγικό μέσο, αποφασίζει να σώσει τη μητέρα του και καταστρώνει ένα

⁴³⁶ Ορθά όμως η συγγραφέας επισημαίνει ότι αυτές οι απρόβλεπτες λύσεις που εμφανίζονται ξαφνικά στην εξέλιξη του έργου, επαναλαμβάνουν καταστάσεις γνώριμες στην εμπειρία του παιδιού : « *Οι σχέσεις του με τις δυσκολίες που συναντά στη ζωή [...] είναι οι σχέσεις των ηρώων των παραμυθιών με τις σκοτεινές δυνάμεις [...]. Ο τρόπος του για να ανταπεξέλθει είναι όλοι εκείνοι οι από μηχανής θεοί που παρουσιάζονται σαν μαγικά δώρα για να το βοηθήσουν. [...] Δε λείπει από το παιδί ούτε η εμπειρία των μαγικών δώρων, των δώρων της Πρωτοχρονιάς και των Χριστουγέννων. Και για μεγάλο διάστημα οι γονείς υπήρξαν για το παιδί μαγικοί δωρητές με απεριόριστες δυνατότητες*» (Φ. Χατζηγιάννα, «Παιδί και παραμύθι», περ. *Διαδρομές*, τ. 9 (1988), σ. 63).

σχέδιο, για να ξεγελάσει τον Μπουρμπούλα. Η δράση μεταφέρεται για ένα επεισόδιο ξανά στη λίμνη. Εκεί, ο Τρελάρας, με τη βοήθεια του μαντιλιού και τη συνδρομή των ουράνιων δωρητών του σώζει τη μητέρα του που αποκτά επιτέλους την πραγματική της μορφή. Είναι φανερό πια ότι το έργο βαίνει προς το τέλος του. Για το λόγο αυτό είναι απαραίτητο να συγκεντρωθούν πάνω στη σκηνή όλοι οι πρωταγωνιστές, καθώς ακολουθεί η τελική δοκιμασία του έργου και η οριστική αναμέτρηση του δρώντος υποκειμένου με τον αντίμαχό του. Αν, όμως, η δράση σχεδιάζεται και προωθείται από τον κυρίως ήρωα, το σχέδιό του υλοποιείται σε συνεργασία με τους υπόλοιπους. Η Φανή αποκοιμίζει τον Τρομάρα, ο ένας Φρουρός βρίσκει τον ψεκαστήρα και ο δεύτερος Φρουρός ετοιμάζει το καράβι για να αναχωρήσουν. Η ανατροπή είναι οριστική και η πλήρης αποκατάσταση του διαταραγμένου θεατρικού σύμπαντος σηματοδοτείται από την τελευταία σκηνή του έργου. Ο Μπουρμπούλας και ο Τρομάρας, εγκαταλειμμένοι στο ερημονήσι, αντιμετωπίζουν την δίκαιη τιμωρία για τις πράξεις τους. Η υπονόμηση του Μπουρμπούλα πραγματώνεται πλήρως με την άρνηση πια ακόμα και του Τρομάρα να τον υπηρετήσει και καταλήγει στην πλήρη αντιστροφή των ρόλων τους, καθώς το αφεντικό γίνεται υπηρέτης και ο δούλος αφέντης:

ΤΡΟΜΑΡΑΣ: Δεν είμαι στρατηγός σου!

ΜΠΟΥΡΜΠΟΥΛΑΣ: Γιατί;

ΤΡΟΜΑΡΑΣ: Γιατί έτσι! [...] Γιατί εγώ είμαι ο πιο δυνατός από σένα, γιατί βαρέθηκα να κάνω ό,τι μου λες και γιατί αν πεις όχι, θα σε ρίξω στη θάλασσα. (Διατάζει). Δώσε μου σύκα, Μπουρμπούλα.

ΜΠΟΥΡΜΠΟΥΛΑΣ:[...] Στις προσταγές σας, άρχοντά μου⁴³⁷.

Ενώ ακούγεται από μακριά το χαρούμενο τραγούδι των υπολοίπων, ο Μπουρμπούλας και ο Τρομάρας τρώνε τα μαύρα σύκα, βγάζουν κέρατα στο κεφάλι και αρχίζουν να γελούν σαν πραγματικοί τρελοί, σε αντιδιαστολή με την υποτιθέμενη τρέλα του Τρελάρα⁴³⁸.

Ο Τρελάρας αποτελεί τη συνάντηση της Φιλίσας Χατζηχάννα με το παραμύθι, το πιο αγαπητό λογοτεχνικό είδος των παιδιών, το είδος που μιλάει για το καλό και το

⁴³⁷ Φ. Χατζηχάννα, *Ο Τρελάρας*, ό.π., σσ. 64-65.

⁴³⁸ Η Χατζηχάννα εδώ ενσωματώνει λειτουργικά και έντεχνα ένα ακόμη παραμυθιακό μοτίβο στο δικό της μύθο. Διαβάζουμε στο παραμύθι *Τα μαγικά σύκα* από τη συλλογή του Johann Georg von Hahn (1811- 1869): «Έπειτα από κάμποσο είδε δυο σκυιές, που η μια έκανε μαύρα και η άλλη άσπρα σύκα· κάθισε στον ίσκιο τους κι έφαγε από τους καρπούς τους. Όποτε έτρωγε ένα μαύρο σύκο, φύτρωνε αμέσως στο μέτωπο ένα κέρατο, κι όταν έπειτα έτρωγε ένα άσπρο σύκο, το κέρατο έπεφτε» (J.G. von Hahn, *Ελληνικά παραμύθια*, μτφρ. Δ. Κούρτοβικ, εκδ. Opera, Αθήνα 1991, σ. 176).

κακό με πολύ απλό τρόπο. Σε αυτό, λοιπόν, έδωσε νέα πνοή, στηριγμένη στην παραδοσιακή λαϊκή μορφή του. Το επέλεξε, γιατί μιλά στις καρδιές των παιδιών, έχει τεράστια ψυχαγωγική και παιδαγωγική δύναμη και επομένως διαμορφωτική αξία⁴³⁹. Το συγκεκριμένο έργο είναι ένα λογοτεχνικό επίτευγμα προσεκτικής επιλογής λέξεων και ορθής δόμησης της δραματικής πλοκής, που τέρπει αλλά και διδάσκει τους μικρούς θεατές.

Η λογοτεχνική μορφή του, που μεταμορφώνει το παραμυθιακό υλικό σε θεατρικό παραμύθι, ανανεώνει το συγκεκριμένο είδος, όχι βέβαια προς την κατεύθυνση άλλων ειδών. Η συγγραφέας γνωρίζει ότι η γραμμικότητα της παραμυθικής αφήγησης δεν πρέπει να διασαλευτεί, γιατί πιθανόν θα δυσκολέψει την πρόσληψη του θεάματος από τους μικρούς θεατές. Η παρέμβασή της συνίσταται στο να την καταστήσει περισσότερο ελκυστική, εμπλουτίζοντάς την με καινούρια, ενδιαφέροντα στοιχεία. Πώς όμως πραγματώνεται μια λαμπρή και φιλόδοξη όπως αυτή ιδέα σε πράξη; Κυρίως με τον συνδυασμό δράσης, ανατροπών, λεκτικής φαντασίας, χιούμορ, παρωδίας, σάτιρας και ποίησης. Σε προϋπάρχοντα συστατικά στοιχεία του λαϊκού παραμυθιού δίνει νέα μορφή. Το νεωτερικό στοιχείο διαπερνά όλα τα στοιχεία της λογοτεχνικότητας του παραμυθιού της, είτε συστατικά είτε συμβατικά και εμπειρικά: τη μυθοπλαστική αφήγηση, την ποίηση που αναβλύζει από τη λεκτική φαντασία, το χιούμορ που μεταλλάσσεται σε παρωδία ή σε σάτιρα.

Οι διάλογοι του έργου εμπλέκονται πετυχημένα με τα έμμετρα μέρη του και είναι σύντομοι, γρήγοροι, ζωντανοί, γεμάτοι χιούμορ και ευρηματικότητα. Οι στίχοι, που αποδίδονται κυρίως από τις μαγικές δυνάμεις του έργου, ξεχωρίζουν για την ρυθμική τους ποικιλομορφία, η οποία δημιουργείται από ποικιλία μέτρων και στιχουργικών τεχνασμάτων.

Αν θελήσουμε να εντοπίσουμε την κυρίαρχη ιδέα του έργου, θα μπορούσαμε επιγραμματικά να τη συνοψίσουμε στη φράση ότι η αγάπη είναι ο μαγικός καταλύτης, που σταματά κάθε κακό. Η Αρχόντισσα ξεφεύγει από το θάνατο με τη δύναμη της αγάπης⁴⁴⁰, ενώ η καλοσύνη και η αγάπη του Τρελάρα είναι η δύναμη (ο υποκινητής του έργου) που τον ωθεί να σώσει την οικογένειά του, τους κατοίκους της χώρας και να φέρει τη δικαιοσύνη.

⁴³⁹ «Τα παιδιά αγαπούν τα παραμύθια ίσως γιατί μέσα σ' αυτά βρίσκουν τον ίδιο τους τον εαυτό: τον τρόπο σκέψης τους, τις συναισθηματικές τους καταστάσεις, τις ανησυχίες τους. [...] Το παραμύθι πρωταρχικό σκοπό έχει να τέρψει» (Φ. Χατζηχάννα, «Παιδί και παραμύθι», περ. *Διαδρομές*, τ. 9 (1988), σ. 62).

⁴⁴⁰ Λέει η Τσιγγάνα στον Τρομάρα: «...η δύναμη της ζωής και της αγάπης που ζει μέσα στο νερό της λίμνης μ' έκανε χρυσόψαρο» (Φ. Χατζηχάννα, *Ο Τρελάρας*, ό.π., σ. 48).

Άλλοτε με άμεσο τρόπο και άλλοτε έμμεσα και υποβλητικά, ο μικρός θεατής οδηγείται στη θέαση του θριάμβου της αρετής και του καλού, όπως συνήθως συμβαίνει σε όλα τα παραμύθια. Η αρετή εμφανίζεται ως θάρρος, τόλμη και διεκδίκηση, αλλά και αγάπη προς τους γονείς και το δίκαιο. Το παράδειγμα της αρετής απλώνεται τόσο στον οικογενειακό, αλλά και στον κοινωνικό χώρο, καθώς ο ήρωας ενώνει την οικογένειά του και απελευθερώνει τη χώρα του από το κακό. Όμως ο Τρελάρας, συμβολικά, αντιπροσωπεύει και «τον υγιή αγώνα του ανθρώπου για επιβίωση. Του ανθρώπου που δεν έχει χάσει την ανθρωπιά και τα ψυχικά του χαρίσματα, ενός ανθρώπου ανόθευτου, που με τη σημερινή κρίση της κοινωνίας μας θα τον λέγαμε τρελό»⁴⁴¹. Έτσι, λοιπόν, το έργο αποτελεί και μία έμμεση υπενθύμιση για τις πραγματικές αξίες της ζωής σε ένα κόσμο «που όσο πάει και φθείρεται» αλλά και ένα προμήνυμα ότι η μονομερής ανάπτυξη της τεχνολογίας εις βάρος της ηθικής ανάπτυξης του ατόμου ελλοχεύει κινδύνους οριστικής απώλειας της ανθρωπιάς.

Όλα αυτά τα στοιχεία συνηγορούν στην άποψη ότι το έργο αποτελεί συνολικά μία πετυχημένη θεατρική σύνθεση, που συνδυάζει τη διαχρονικότητα των μηνυμάτων του κλασικού παραμυθιού με την επικαιρότητα της μετάπλασής του σε ένα σημερινό παραμύθι και συνταιριάζει την αισθητική αρτιότητα του παραμυθιακού προτύπου με τη νεότερη μορφολογία του σύγχρονου θεάτρου για παιδιά. Σε ένα τέτοιο θεατρικό πλαίσιο, οι σημερινοί μικροί θεατές με ευχαρίστηση αναγνωρίζουν τον εαυτό τους και οι μεγάλοι συνοδοί τους ξαναγίνονται παιδιά.

4.4.3.4 Το γαλάζιο βιολί

Το Γαλάζιο Βιολί υπήρξε το τελευταίο θεατρικό έργο της Φιλίσας Χατζηχάννα στο χώρο του επαγγελματικού θεάτρου για παιδιά. Το κείμενο, σε αντίθεση με τα υπόλοιπα θεατρικά της έργα, υποβλήθηκε μόνο για το ρεπερτόριο της Παιδικής Σκηνης του Θ.Ο.Κ. και εκδόθηκε για πρώτη φορά το 1989 στην Αθήνα από τις εκδόσεις Gutenberg. Η επιμέλεια έκδοσης ανήκει στη Μαρία Τσαούση ενώ την εικονογράφηση του βιβλίου φιλοτέχνησε η Βάσω Ψαράκη. Το κείμενο του έργου καλύπτει μία έκταση 74 σελίδων. Το Γαλάζιο Βιολί είναι ένα έντεχνο παραμύθι που αποτελείται από οκτώ εικόνες. Ο χαρακτήρας του έργου, οι συχνές εναλλαγές του σκηνικού τοπίου, αλλά και οι πολλές σκηνικές λεπτομέρειες επέβαλλαν στη συγγραφέα μία εκτεταμένη και λεπτομερειακή καταγραφή σκηνικών και σκηνοθετικών οδηγιών, οι οποίες είναι απαραίτητες για την επιτυχημένη

⁴⁴¹ Συνέντευξη της Φιλίσας Χατζηχάννα στην εφημ. *Αγών* Λευκωσίας, 6-4-1986, σ. 14.

αναπαράσταση του έργου και την ορθή απόδοση των καταστάσεων που περιγράφονται στο κείμενο.

Παραστασιογραφία

Το έργο ανεβάστηκε από την παιδική σκηνή του Θεατρικού Οργανισμού Κύπρου (Θ.Ο.Κ.) στο Δημοτικό Θέατρο Λευκωσίας, σε πρώτη παράσταση στις 4 Φεβρουαρίου του 1990, σε σκηνοθεσία της Μόνικας Βασιλείου, σκηνικά και κοστούμια της Στέλλας Μιχαηλίδου και μουσική της Λένιας Σέργη. Μάλιστα η παράσταση βιντεοσκοπήθηκε και από τότε μεταδίδεται συχνά από την κυπριακή ραδιοτηλεόραση (Ρ.Ι.Κ.). Το έργο ανεβάστηκε και στην Ελλάδα, από το Θεατρικό Τμήμα του Συλλόγου Φίλων Γραμμάτων και Τεχνών του Δήμου Δράμας το Μάρτιο του 1994, σε σκηνοθεσία Χρήστου Καδόγλου, κοστούμια της Άννας Γκούσδη, σκηνικά της Λίτσας Βασιλού και του Χρήστου Καδόγλου και μουσική του Δημήτρη Παναγιωτίδη και της Λίτσας Κυρίτση⁴⁴². Λίγο αργότερα, το 1998, το Περιφερειακό Γυμνάσιο Ευλοτύμπου επέλεξε το έργο για να συμμετάσχει στους Θ΄ Παγκύπριους Αγώνες Σχολικού Θεάτρου. Η παράσταση έλαβε χώρα στις 18 Μαρτίου εκείνης της χρονιάς, στο Δημοτικό Θέατρο Λάρνακας.

Υπόθεση

Κάποτε σε μία πόλη ζούσε ένας σπουδαίος μουσικός που είχε ένα γαλάζιο βιολί. Όταν του το έκλεψαν, άφησε ευχή και κατάρα στους απογόνους του να το ξαναβρούν και στους κατοίκους της πόλης να μην το ξαναχάσουν, γιατί θα τους βρει μεγάλο κακό. Ύστερα από χρόνια καταφθάνει ένας νεαρός, ο Κύπρος, μακρινός απόγονος του βιολιστή, κρατώντας στα χέρια του το γαλάζιο βιολί για να το επιστέψει στην πόλη. Όμως, ο πονηρός Λούπης, προσπαθεί να του το κλέψει σε ένα δάσος έξω από την πόλη. Μία νεράιδα του δάσους, μαγεμένη από τον ήχο του βιολιού, βοηθάει τον Κύπρο αλλά σε αντάλλαγμα του παίρνει τη φωνή. Άλαλος πια, ο νεαρός βιολιστής μπαίνει στην πόλη και συναντά τους τωρινούς κατοίκους της: το Δήμαρχο, τη γυναίκα του την Ερμιόνη, την Αστέρω, την αδερφή της, τη Δεσποινίς Χαμόγελο, τη γιατρίνα και τον Αστυνομικό. Ο Μιχάλης, ο γιος της Ερμιόνης γίνεται φίλος με το βιολιστή όμως η μητέρα του τον αντιπαθεί. Ο Λούπης ξεγελάει την Ερμιόνη και τη

⁴⁴² Βλ. «Το γαλάζιο βιολί», εφημ. *Ηχώ Δράμας*, 24-3-1994, σ. 3. Ο Σύλλογος Γραμμάτων και Τεχνών του Δήμου Δράμας ιδρύθηκε το 1958 και είναι ένας από τους μακροβιότερους πολιτιστικούς συλλόγους της περιοχής. Σε μία συνέντευξή του, το 2007, ο πρόεδρος του Συλλόγου Τάσος Πούλιος αναφέρεται ιδιαίτερα στην παράσταση του έργου, η οποία υπήρξε και η εναρκτήρια παράσταση του Θεατρικού τμήματος. (βλ. εφημ. *Ψίθυροι Press* Δράμας, αρ. φ. 157, 10-5-2007).

Αστέρω, κατακλέβει την πόλη και κατηγορεί το βιολιστή για τις κλοπές. Οι κάτοικοι προπηλακίζουν το βιολιστή και τον οδηγούν στη φυλακή, ενώ ο Λούπης αρπάζει το βιολί. Αμέσως τότε ενεργοποιείται η παλιά κατάρα: τα δέντρα μαραίνονται, ο ποταμός ξεραίνεται και τα παιδιά αρρωσταίνουν. Οι κάτοικοι μετανιώνουν, ελευθερώνουν το βιολιστή και τρέχουν στο δάσος, για να ξαναβρούν το βιολί. Στο τέλος ο Λούπης συλλαμβάνεται, ο βιολιστής παίρνει πίσω το βιολί του και η νεράιδα του ξαναδίνει τη φωνή του. Ο βιολιστής ανακηρύσσεται πανηγυρικά δήμαρχος της πόλης και υπόσχεται ότι από εδώ και πέρα θα χαρίζει χαρά και ευτυχία σε όλους, παίζοντας το γαλάζιο βιολί.

ΠΡΟΣΩΠΑ

Βιολιστής	Αστέρω
Λούπης	Δήμαρχος
Μιχάλης	Γιατρός
Αστυνομικός	Νεράιδα
Ερμιόνη	Φωνές πολιτών

Όπως αναφέραμε, το *Γαλάζιο Βιολί* γράφεται το 1989, σε μία εποχή όπου η συγγραφέας συγκαταλέγεται ήδη ανάμεσα στις πιο παραγωγικές και αξιόλογες μορφές της κυπριακής παιδικής λογοτεχνίας. Η ίδια, σε μία συνέντευξή της, αναφέρεται στα κίνητρα συγγραφής του συγκεκριμένου θεατρικού έργου: «Όταν πριν από λίγα χρόνια δίδασκα στους μαθητές μου το παραμύθι του «Πέτρου και του λύκου» του Προκόφιεφ, τα παιδιά εντυπωσιάστηκαν από την παρουσία των μουσικών οργάνων και κυρίως του βιολιού. Μου ζήτησαν, λοιπόν, και άλλα κείμενα με βιολιά και μου έριξαν την ιδέα να γράψω κάτι που να σχετίζεται με το βιολί...Είναι αλήθεια πως πάντοτε αγαπούσα το βιολί, και το ξεχώριζα από τα άλλα μουσικά όργανα. Έτσι, σε λίγο καιρό έγραψα το «Γαλάζιο βιολί» και το διάβασα στους μαθητές μου»⁴⁴³. Φαίνεται, λοιπόν, ότι η αγάπη της για το συγκεκριμένο μουσικό όργανο και η επιθυμία της να προσφέρει επιπλέον ψυχαγωγία στους μαθητές της υπήρξαν οι κύριες γενεσιουργές αιτίες συγγραφής του συγκεκριμένου θεατρικού έργου.

Ειδολογικά το *Γαλάζιο Βιολί* ανήκει, όπως και ο *Τρελάρας*, σε εκείνο το είδος του θεάτρου που μεταφέρει το παιδί σε φανταστικούς τόπους, ενθαρρύνοντας την

⁴⁴³ Γ. Κιτρομηλίδης, «Φιλίσα Χατζηχάννα», *ό.π.*, σ. 128.

ανάγκη του για φυγή στις περιοχές της μαγείας και του ονείρου⁴⁴⁴. Άλλωστε οι φαντασμαγορίες, οι θρύλοι και τα παραμύθια χρησιμοποιούν αυτό το φανταστικό στοιχείο στο θέατρο για παιδιά για να ενδυναμώσουν τη φαντασία τους και να περάσουν μέσα από μεταφορές και αλληγορίες νέα μηνύματα. Ο μύθος, καθαρό δημιούργημα, όπως προείπαμε, της συγγραφέως, ανήκει στο χώρο του έντεχνου παραμυθιού διότι, αν και εμπνέεται από το μαγικό, λαϊκό παραμύθι, εισάγει παράλληλα στοιχεία ρεαλισμού από το σύγχρονο κοινωνικό χώρο. Αυτή η σύζευξη φανταστικού και πραγματικού στοιχείου οριοθετείται από δύο ξεχωριστά, εύκολα αντιληπτά επίπεδα στα οποία εξελίσσεται η υπόθεση. Πρόκειται για τον κόσμο του δάσους, όπου κυριαρχεί το φανταστικό και εξωπραγματικό στοιχείο και τον κόσμο της πόλης, όπου κυριαρχεί το ρεαλιστικό στοιχείο.

Πράγματι, η πρώτη εικόνα του έργου διαδραματίζεται σε ένα δάσος⁴⁴⁵. Με τη δράση που αμέσως εξελίσσεται πάνω στη σκηνή, η συγγραφέας επιλέγει, ορθά, να ξεκαθαρίσει από την αρχή τις προτεινόμενες συνθήκες του έργου: ο ήρωας και ο αντίμαχος του έρχονται αντιμέτωποι από την πρώτη κιόλας στιγμή της σκηνικής δράσης για ένα ποθητό αντικείμενο, που εμφανίζεται και αυτό ενώ ο διάλογός τους γίνεται το μέσο δια του οποίου ξεκαθαρίζονται τα αίτια αυτής της σύγκρουσης. Έτσι δίνονται έγκαιρα εξηγήσεις για τις πράξεις των ηρώων ώστε να μη μένουν μετέωρες οι αρχικές απορίες των μικρών θεατών:

ΒΙΟΛΙΣΤΗΣ: (Τρομαγμένος) Ποιος είσαι; Τι θέλεις από μένα;

ΛΟΥΠΗΣ: (Άγρια). Το βιολί! Δώσε μου το βιολί! [...]

ΒΙΟΛΙΣΤΗΣ: [...] Μην το παίρνεις. Πρέπει να το πάρω στην πόλη Το ορκίστηκα στον πατέρα μου κι εκείνος στον παππού μου κι ο παππούς μου στον προπάππου μου.[...]

*ΛΟΥΠΗΣ: [...] Αυτό το βιολί αξίζει μια ολόκληρη περιουσία. Τόσον καιρό το γύρευα. [...]*⁴⁴⁶

⁴⁴⁴ Ο R. Deldime, προτείνει μία κατηγοριοποίηση του θεάτρου για παιδιά με βάση τις επιδιώξεις του δραματουργού, χωρίζοντάς το σε *διδασκτικό, ηθοπλαστικό, πολιτικό, ποιητικό* και *θέατρο-παιχνίδι*. Προσεγγίζοντας το έργο μέσα από την τυπολογία του Deldime, θα μπορούσαμε να πούμε ότι το συγκεκριμένο έργο πληροί περισσότερο τα κριτήρια ώστε το εντάξουμε στο *ποιητικό θέατρο*. (βλ. R. Deldime, *Θέατρο για την παιδική και νεανική ηλικία*, (μτφρ. Θ. Γραμματάς), εκδ. Τυπωθήτω-Γιώργος Δαρδανός, Αθήνα 1996, σσ. 32-35).

⁴⁴⁵ Πρόκειται για μία παραβίαση της παραμυθιακής ακολουθίας. Ξεπερνώντας το στάδιο παρουσίασης κάποιας αρχικής κατάστασης, η πλοκή του έργου ξεκινά απότομα, με τη μορφή της *δολιοφθοράς* (βλ. Β.Γ. Προπ., *Μορφολογία του παραμυθιού, ό.π.*, σσ. 132-136).

⁴⁴⁶ Φ. Χατζηχάννα, *Το Γαλάζιο Βιολί*, εκδ. Gutenberg, Αθήνα 1989, σσ. 9-10. Η ιερότητα της αποστολής του βιολιστή επικυρώνεται και με αυτή την μακραίωνη αλυσίδα μεταβίβασης του ηθικού χρέους της αποστολής από πατέρα σε γιο.

Το δάσος, όπου λαμβάνει χώρα η αρχική σκηνική δράση, είναι ένας ενδιάμεσος κόσμος, σύμβολο πολλαπλότητας του κόσμου στο ανθρώπινο επίπεδο και σύμβολο της μεγάλης σύγκρουσης. Στο μαγικό παραμύθι, το βαθύσκιο δάσος είναι η απόλυτη επικράτεια του αβέβαιου, κατοικητήριο σκοτεινών δυνάμεων και μαγικός τόπος παράξενων συναντήσεων, μια εσωτερική, συμβολική, κατάσταση μέσα από την οποία πρέπει να περάσει ο αναζητητής. Η ιστορική καταγωγή του μοτίβου συνδέεται με το μυστηριώδες δάσος, όπου ο ήρωας πηγαίνει για να συναντήσει πρόσωπα, να μνηθεί στη ζωή και να κατακτήσει τα μυστικά της, σύμφωνα με τις αρχέγονες τελετουργίες μύησης των νέων στην εφηβεία⁴⁴⁷.

Και στο *Γαλάζιο Βιολί*, το δάσος οριοθετεί το υπερφυσικό και το άγνωστο, ενώ το πέρασμα από αυτό αναδύεται ως μία διαδικασία μύησης που οδηγεί τον ήρωα στη γνώση του καλού και του κακού. Η σκηνική παρουσία που αναλαμβάνει αυτό το ρόλο του μύστη είναι η νεράιδα του έργου.

Ο βιολιστής βλέπουμε ότι ξεκινά από μία κατάσταση στέρησης⁴⁴⁸, καθώς ο αντίμαχος του, ο Λούπης, αρπάζει προσωρινά το βιολί. Η νεράιδα, ως από μηχανής θεός, αρχικά λειτουργεί ως βοηθός του ήρωα, καθώς ακινητοποιεί με μαγικό τρόπο το Λούπη και του επιστρέφει το βιολί. Όμως, ο νεαρός υφίσταται κατόπιν και ένα αδίκημα από μέρους της, γιατί η νεράιδα ουσιαστικά προβάλλει μία απαίτηση εκχώρησης⁴⁴⁹, όσον αφορά το φυσική του παρουσία κοντά της. Βρισκόμαστε, λοιπόν, μπροστά σε μία νέα αρνητική κατάσταση του ήρωα, καθώς το τίμημα για την αποχώρησή του από το δάσος είναι η ίδια του η φωνή. Στην ίδια, όμως, αρνητική κατάσταση βρίσκεται πια και ο αντίμαχος του, ο Λούπης, διότι δεν τα κατάφερε. Για να πληρώσει τη στέρησή του, θα αναλάβει και αυτός δράση αποκρύπτοντας την ταυτότητά του.

Η πόλη είναι το σκηνικό δράσης της δεύτερης εικόνας του έργου, όπου το κεντρικό γεγονός είναι η άφιξη του βιολιστή. Πριν, όμως, φτάσουμε σε αυτό το περιστατικό, η δράση που προηγείται παρουσιάζει τους κατοίκους της και σκιαγραφεί το χαρακτήρα του καθενός. Το *Γαλάζιο Βιολί* μεταφέρει στη σκηνή για ακόμη μία φορά τους κυριότερους ήρωες του δραματουργικού σύμπαντος της Φιλίσας Χατζηχάννα. Ο χαρακτήρας του Μιχάλη, το παιδί του έργου, συγκροτείται από τα γνώριμα υλικά που συναντώνται σε όλα της έργα. Ζωηρός και σκανταλιάρης, πρόθυμος για πειράγματα

⁴⁴⁷ Β. Γ. Προπ, «Οι ιστορικές ρίζες των μαγικών παραμυθιών», μτφρ. Ευαγγ. Ντάτση, περ. *Επιθεώρηση Παιδικής Λογοτεχνίας*, τ. 3 (1988), σσ. 108-112.

⁴⁴⁸ Βλ. υποσημ. 337.

⁴⁴⁹ Β. Γ. Προπ, *Μορφολογία του Παραμυθιού*, ό.π., σ. 162.

και παιχνίδι κάθε ώρα και στιγμή είναι συνάμα αθώος, αγνός και τρυφερός, άλλωστε γι' αυτό και στέκεται στη συνέχεια στο πλευρό του βιολιστή ως βοηθός του. Ανάλογες ομοιότητες παρατηρούμε και στους υπόλοιπους ήρωες του έργου, όπως για παράδειγμα στη μητέρα του την Ερμιόνη, μία γκροτέσκα φιγούρα που εξελίσσεται σε βασική πρωταγωνίστρια του έργου ή στην αφελή αδερφή της, την Αστέρω⁴⁵⁰. Το χιούμορ, πάντοτε παρόν στο έργο, εμφανίζεται με ποικίλους τρόπους και διάφορες τεχνικές, άλλοτε ως λεκτικό και άλλοτε ως χιούμορ καταστάσεων. Ο Μιχάλης τρέχει, για να ξεφύγει από τους διατροφικούς καταναγκασμούς της μητέρας του. Οι υπερβολές της υπονομεύονται με ένα έξυπνο τρόπο από τα λεγόμενά της, ενώ η Αστέρω, μόνιμη επωδός του λόγου της, ενισχύει αυτή την αστεία ατμόσφαιρα:

ΕΡΜΙΟΝΗ: Είναι νηστικό!

ΑΣΤΕΡΩ: Νηστικό.

ΕΡΜΙΟΝΗ: Δεν έβαλε μπουκιά στο στόμα του!

ΑΣΤΕΡΩ: Στόμα του! [...]

ΕΡΜΙΟΝΗ: [...] Ήπιε μονάχα ένα ποτήρι γάλα ...

ΑΣΤΕΡΩ: Γάλα...

ΕΡΜΙΟΝΗ: Έφαγε δύο αυγά...

ΑΣΤΕΡΩ: Αυγά...

ΕΡΜΙΟΝΗ: Μια καπιρίτσα με βούτυρο και μέλι...[...]Τίποτα, τίποτα δεν έβαλε στο στόμα του⁴⁵¹!

Ο Δήμαρχος, που συνέχεια ανησυχεί για την υγεία του, εμπλέκεται και αυτός σε σύντομους, χιουμοριστικούς διαλόγους με τη γιατρό της πόλης. Εκείνη φαίνεται να μη γνωρίζει επαρκώς την ιατρική, αλλά χρησιμοποιεί μόνιμα το χαμόγελο ως φάρμακο για κάθε αρρώστια. Όλοι αυτές οι σκηνικές φιγούρες, εμφανώς υπερβολικές στη συμπεριφορά τους, εμπλέκονται σε συνεχείς εύθυμες καταστάσεις με έντονη δράση που προσφέρουν γέλιο στους θεατές⁴⁵², αλλά και ενισχύουν την εικόνα μίας αρχικής παραδεισένιας κατάστασης, γνώριμης στην παραμυθιακή ακολουθία, η οποία διακόπτεται συνήθως από ένα αναπάντεχο περιστατικό, απαραίτητο για την εκκίνηση της σκηνικής δράσης. Γνώριμη στο έργο της συγγραφέως είναι και η έμμετρη

⁴⁵⁰ Η σύγκριση των χαρακτήρων μας επιτρέπει να συγκροτήσουμε ορισμένες κατηγορίες ηρώων του συνολικού θεατρικού της έργου με παρόμοια χαρακτηριστικά: (Φαντασμένη - Κοραλλία - Ερμιόνη) ή (Ξεχασούλα - Αστέρω).

⁴⁵¹ Φ. Χατζηγιάννα, *ό.π.*, σ. 17.

⁴⁵² Σε μία ιδιαίτερα χαριτωμένη και παραστατική σκηνή του έργου, που έντονα θυμίζει ανάλογες σκηνές από το *Γελαστό Μουστάκι* (βλ. υποσημ. 396) η Ερμιόνη και η Αστέρω, στην προσπάθειά τους να ταΐσουν το Μιχάλη, καταλήγουν να ταΐζουν η μία την άλλη.

αυτοπαρουσίαση των ηρώων, μία σκηνική κατάσταση που προσφέρει ευθυμία στους μικρούς θεατές.

Η άφιξη του βιολιστή αποτελεί την αφορμή, για να ξεδιπλωθούν δύο διαφορετικές στάσεις απέναντι στο νεοφερμένο. Από τη μια πλευρά έχουμε την ξενοφοβική συμπεριφορά της Ερμιόνης. Η Χατζηχάγνα συχνά επανέρχεται στο θέμα⁴⁵³, αντλώντας εικόνες από εκείνο το απέραντο στρώμα προκαταλήψεων για τον ξένο, που έλκει την καταγωγή του από ένα μακραίωνα συλλογικό φαντασιακό πλαίσιο. Για την Ερμιόνη ο βιολιστής είναι ένας «άγνωστος» που στη συνέχεια θα γίνει «αλήτης». Η στάση της κρύβει και μία σκοπιμότητα: φοβάται μήπως επιβεβαιωθεί η προφητεία της ιστορίας του βιολιού που προβλέπει πως ο βιολιστής θα γίνει Δήμαρχος. Από την άλλη, όμως, όλοι οι υπόλοιποι κάτοικοι αντιμετωπίζουν με κατανόηση και συμπάθεια τον καινούριο επισκέπτη, ενώ ο Μιχάλης, ο γιος της Ερμιόνης, βρίσκει στο πρόσωπό του έναν καλό φίλο.

Το έργο σημαδεύεται, επίσης, από την ύπαρξη ενός ήρωα που δεν εμφανίζεται ποτέ πάνω στη σκηνή, αλλά η παρουσία του φανερώνεται από τις έμμεσες αναφορές των υπόλοιπων πρωταγωνιστών. Πρόκειται για μία γνώριμη τεχνική στο έργο της Χατζηχάγνα, που εξυπηρετεί ποικίλες σκοπιμότητες, χρήσιμες και αναγκαίες για την εξέλιξη του έργου. Ο Τραλαλάς, αυτή η αναγνωρίσιμη φιγούρα του αγαθού⁴⁵⁴, παρεκκλίνει από την πρόεπουσα συμπεριφορά, χωρίς, όμως, αυτό να ενοχλεί κανέναν, παρά μόνο την καχύποπτη Ερμιόνη. Είναι ταυτόχρονα εκείνος που γνωρίζει καλύτερα από όλους την παράδοση που συνοδεύει το Γαλάζιο Βιολί:

ΜΙΧΑΛΗΣ: Αλήθεια, γιατί δεν έχουμε βιολιά στην πόλη μας; [...]

*ΑΣΤΥΝΟΜΙΚΟΣ: (Στον Μιχάλη) δεν έτυχε να σου πει καμιά φορά ο Τραλαλάς την ιστορία; [...]*⁴⁵⁵

Κάπως αναπάντεχα, η δεύτερη εικόνα κλείνει με την είδηση του πνιγμού του:

*ΑΣΤΥΝΟΜΙΚΟΣ: [...] Ο Τραλαλάς πνίγηκεεεε! Έπεσε στο ποτάμι και πνίγηκεεεε!*⁴⁵⁶

⁴⁵³ Η αρνητική στάση της Ερμιόνης έναντι του ξένου μας θυμίζει έντονα την ανάλογη συμπεριφορά του ξενοδόχου στα δύο θεατρικά : *Η αναζήτηση* και *Το ταξίδι*.

⁴⁵⁴ Ο Τραλαλάς, αν και εδώ παρουσιάζεται «να πίνει ένα δυο ποτήρια παραπάνω», αντλεί και αυτός τα χαρακτηριστικά του από τη φιγούρα του «τρελού-αγαθού-αλαφροϊσκιωτού», επικοινωνώντας εμφανώς με τον Αγαθία του θεατρικού *Χριστούγεννα σαν τότε* (βλ. 4.4.2.6). Όπως και εκείνος έχει την ικανότητα να βλέπει τον κόσμο του υπερφυσικού και των πνευμάτων. Η παρουσία του ή μάλλον η απουσία του από τη σκηνική δράση μας παραπέμπει και στο θεατρικό της έργου *Στην Ποντικούπολη*. Εκεί βέβαια, ο απών ήρωας είναι φορέας αξιών ενώ εδώ ο Τραλαλάς είναι φορέας γνώσης.

⁴⁵⁵ Φ. Χατζηχάγνα, *ό.π.*, σ. 22.

⁴⁵⁶ Φ. Χατζηχάγνα, *ό.π.*, σ. 28.

Η απώλεια του Τραλαλά μοιάζει σημαντική και αποτελεί την αφετηρία των δεινών της πόλης. Ο καλοκάγαθος τρελός είναι φορέας της ενορατικής γνώσης του υπερφυσικού κόσμου, ο μόνος που θα μπορούσε να αναγνωρίσει το πραγματικό ήρωα (το βιολιστή) και να αποκαλύψει τον ψεύτικο ήρωα ή αντίμαχο του (το Λούπη).

Πράγματι, όταν ο Λούπης⁴⁵⁷ καταφθάνει στην πόλη, αποκρύπτει την πραγματική του ταυτότητα και τις σκοτεινές του επιδιώξεις. Προσεταιρίζεται την Ερμιόνη, την ξεγελά και έμμεσα της υπόσχεται πως μπορεί να παντρευτεί την αδερφή της. Ο στόχος του είναι να ληστέψει την πόλη και να αρπάξει το Γαλάζιο Βιολί. Η Ερμιόνη τον προσκαλεί στο σπίτι της και γίνεται βοηθός του, γιατί οι επιδιώξεις τους συμπίπτουν: όπως κι εκείνος, θέλει να διώξει από την πόλη το βιολιστή. Ο Λούπης δηλώνει ότι «δεν είναι όποιος κι όποιος» και γεμίζει με κολακειές τις δύο αδερφές (τις αποκαλεί «υπέροχες», «εξαιρετικές» και «ευγενικές κυρίες»). Είναι χαρακτηριστική η αντίφαση που περιέχουν τα λόγια της, όταν αναφέρεται στους δύο νεοφερμένους, ένας ακόμη τρόπος να υπονομευτούν οι στάσεις και οι αξίες που αντιπροσωπεύει ο χαρακτήρας της:

ΕΡΜΙΟΝΗ: [...] Κουβαλητός μας ήρθε πριν από δέκα μέρες. Ξένος κι αυτός! (Αλλάζει ύφος). Βέβαια κι εσείς είστε ξένος αλλά, ξένους σαν κι εσάς τους δεχόμαστε με ευχαρίστηση⁴⁵⁸.

Μία αξιοπρόσεκτη ιδιαιτερότητα του έργου είναι και οι διπλοί ρόλοι των χαρακτήρων. Όσα δρώντα πρόσωπα αναλαμβάνουν π.χ. το ρόλο του βοηθού του βιολιστή γίνονται αυτόματα αντίμαχοι του Λούπη, γιατί εμποδίζουν ταυτόχρονα την πραγματοποίηση της επιθυμίας του δεύτερου και την πραγματοποίηση της επιθυμίας του πρώτου. Ο συγκρητισμός αυτός των δρώντων προσώπων φαίνεται καλύτερα στα δύο μοντέλα δράσης που αναδύονται από την ανάλυση του έργου:

Δρών υποκείμενο : Βιολιστής

Αντικείμενο: Γαλάζιο Βιολί

Αντίμαχος: Λούπης

Δρών υποκείμενο : Λούπης

Αντικείμενο: Γαλάζιο Βιολί

Αντίμαχος: Βιολιστής

⁴⁵⁷ Και εδώ, όπως και στην *Ποντικούπολη*, υιοθετείται η ονοματολογία των προσώπων: ο (Α)λούπης, η Δεσποινίς – Χαμόγελο, ο Τραλαλάς, η Αστέρω, ο Δήμαρχος κι ο Αστυνομικός (βλ. υποσημ. 357). Η συγγραφέας φροντίζει να στείλει έμμεσα μηνύματα στους μικρούς θεατές για τον κρυφό συμβολισμό ορισμένων ονομάτων με ένα λεκτικό αστέιο που, όπως μας μεταφέρει η Κανατσούλη, ο Φρόνιτ τα ονομάζει «αστεία της λαθεμένης ανάγνωσης» (Μ. Κανατσούλη, *Ο μεγάλος περίπατος του γέλιου*, ό.π., σ. 92). Δίνει λοιπόν το λόγο στο Δήμαρχο για να αποκαλύψει - άθελά του υποτίθεται - την ετυμολογική καταγωγή του ονόματος του ψεύτικου ήρωα: «Τι δουλειά κάνετε κύριε Αλούπη; ΛΟΥΠΗΣ: Λούπης. Λούπης, χωρίς το Α. ΔΗΜΑΡΧΟΣ: Τι δουλειά κάνετε λοιπόν κύριε Αλούπη χωρίς το Α; (Φ. Χατζηγάννα, ό.π., σ. 51).

⁴⁵⁸ Φ. Χατζηγάννα, ό.π., σ. 44.

	Ερμιόνη		Μιχάλης
Βοηθός:	Μιχάλης		Βοηθός: Ερμιόνη
	Νεράιδα		
Μαγικό μέσο:	Γαλάζιο Βιολί		Μαγικό μέσο: Γαλάζιο Βιολί

Έτσι εξηγείται και η αντίδραση του Μιχάλη στην παρουσία του Λούπη. Ως βοηθός του βιολιστή νιώθει μια ανεξήγητη αντιπάθεια για τον προσκεκλημένο της μητέρα του:

ΜΙΧΑΛΗΣ: [...] δε μ' αρέσει η φάτσα του⁴⁵⁹!

Ο Λούπης στη συνέχεια βάζει μπρος το σχέδιό του. Αφού επιδοθεί σε διάφορες κλοπές μέσα στην πόλη, καταγγέλλει ότι υπαίτιος των κλοπών είναι τάχα ο βιολιστής. Η ραδιουργία του Λούπη οικοδομείται βαθμιαία, με μία καλοδουλεμένη γραμμική κλιμάκωση της επίθεσης, παραδίδοντας μαθήματα για το πώς κατασκευάζεται μία συκοφαντία. Αρχικά ξεκινά σαν μία φήμη που διογκώνεται: «*γυρίζω όλη τη χώρα και ακούω*», η οποία στη συνέχεια μεγεθύνεται και γίνεται συγκεκριμένη: «*όλη η χώρα είναι τρομοκρατημένη από δαύτον*», ενώ στο τέλος καταλήγει πως «*αυτά που άκουσα θα σας κάνουν να ανατριχιάσετε*». Με ανάλογο τρόπο ξετυλίγεται και η κατηγορία της κλεψιάς. «*Και το βιολί από κάπου το 'χει κλέψει κι αυτό*» για να συνεχίσει πως «*είναι ο μεγαλύτερος κλεφταράς της χώρας*» για να καταλήξει ότι «*μέχρι και τράπεζες λήστεψε*»⁴⁶⁰. Ως εδώ βρισκόμαστε μπροστά σε μια τυπική διαδικασία παραγωγής και διάχυσης μιας φήμης, η κατασκευή της οποίας όμως, προκειμένου να γίνει έγκυρη και πειστική, οφείλει να αποκτήσει και ένα ευρύτερο νομιμοποιητικό πλαίσιο. «*Πες πως το 'γραψαν οι εφημερίδες ή πως το είπε το ραδιόφωνο*», προτείνει η Ερμιόνη και ο Λούπης αποφασίζει να κατασκευάσει την είδηση:

ΑΣΤΕΡΩ: Το είπε το ραδιόφωνο;

ΛΟΥΠΗΣ: Ναι, το είπε, το είπε. [...] Να δεις πως άρχιζε... (Σκέφτεται). Προσοχή, προσοχή. Επικίνδυνος κλέφτης νεαρής ηλικίας κυκλοφορεί στη χώρα. Την τελευταία φορά φορούσε γαλάζιο κουρελιασμένο παντελόνι, κόκκινο ξεσκισμένο πουκάμισο, ήταν ζυπόλυτος και κρατούσε ένα γαλάζιο βιολί (στην Αστέρω) Ναι, έτσι έλεγε, τ' άκουσα⁴⁶¹.

⁴⁵⁹ Φιλίσα Χατζηγάννα, *ό.π.*, σ. 46.

⁴⁶⁰ Φ. Χατζηγάννα, *ό.π.*, σ. 53.

⁴⁶¹ Φ. Χατζηγάννα, *ό.π.*, σ. 55.

Το σύντομο, αυστηρό και δήθεν αντικειμενικό ύφος του λόγου του, υιοθετεί τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της ραδιοφωνικής είδησης⁴⁶² και προσθέτει αληθοφάνεια στα λεγόμενά του. Χρησιμοποιώντας την ραδιοφωνική ιδιόλεκτο παρασύρει και την Αστέρω για να τη χρησιμοποιήσει ως όχημα διάδοσης της φήμης:

ΑΣΤΕΡΩ: (Με σιγουριά) Κι εγώ το άκουσα.

ΛΟΥΠΗΣ: Να γυρίσεις στην πόλη και να πεις σ' όλους αυτό που άκουσες από το ραδιόφωνο⁴⁶³.

Εύστοχα, κατά τη γνώμη μας, η συγγραφέας επιλέγει το ραδιόφωνο και όχι την τηλεόραση. Η τηλεόραση, μια πιο σύγχρονη εφεύρεση, θα δημιουργούσε στους μικρούς θεατές επικίνδυνες, για τη συνοχή της ιστορίας και την αχρονικότητα του θεατρικού παραμυθιού, χωροχρονικές συμπαραδηλώσεις. Το ραδιόφωνο διαταράσσει λιγότερο το σκηνικό σύμπαν, γιατί, όπως και το παραμύθι, υπαινίσσεται και δε δείχνει, συναλλάσσεται με το παρελθόν και τη νοσταλγία και αφήνει ελεύθερη τη φαντασία του ακροατή.

Η σκοπιμότητα εδώ παίζει τον κυρίαρχο ρόλο. Η περιρρέουσα ατμόσφαιρα που δημιούργησε ο αντίμαχός του βιολιστή είναι πια εύκολο να παρασύρει τους ευφάνταστους κατοίκους της πόλης για το βέβαιον της ενοχής του. Ο ξένος, φτωχός και άλαλος, χωρίς τη δύναμη αλλά και τη θέληση να υπερασπιστεί τον εαυτό του, γίνεται ο αποδιοπομπαίος τράγος της πόλης. Οι κάτοικοι τον προπηλακίζουν, του συμπεριφέρονται βάνανυσα και τον λοιδορούν:

ΓΙΑΤΡΟΣ: Μεγάλο κακό γίνεται έξω. Είναι όλοι λυσσασμένοι.

ΦΩΝΕΣ: Στη φυλακή, στη φυλακή

να μπει ο βιολιστής

ο αρχιληστής⁴⁶⁴!

Γνωρίζουμε ότι στο κόσμο του παραμυθιού ο ήρωας συνήθως συγκρούεται με τον αντίπαλό του, περνάει από δοκιμασίες και τελικά πετυχαίνει το σκοπό του. Εδώ τα πράγματα εμφανίζονται κάπως διαφορετικά. Ο βιολιστής δεν έχει διάθεση να συγκρουστεί με κανέναν, όποιος και αν είναι αυτός, ακόμα και ο αντίμαχός του. Τα στωικά χαρακτηριστικά του μετά από τη σύλληψή του δε συνηγορούν στον αρχικό του χαρακτηρισμό ως δρώσα δύναμη του έργου. Βρισκόμαστε όμως στο σημείο όπου

⁴⁶² Βλ. A. Crissell, *Understanding Radio*, Routledge, London 1986, σσ. 63-73.

⁴⁶³ Φ. Χατζηγάννα, *ό.π.*, σ. 55.

⁴⁶⁴ Φ. Χατζηγάννα, *ό.π.*, σ. 57.

οι κρυφές συνυποδηλώσεις του κειμένου βαθμιαία εμφανίζονται, όπως διαφαίνεται μέσα από τις ενδοκειμενικές σκηνοθετικές υποδείξεις της συγγραφέως:

ΑΣΤΥΝΟΜΙΚΟΣ: (προχωρεί αργά προς το βιολιστή με τις χειροπέδες στο χέρι. Ο βιολιστής τον κοιτάζει λυπημένα. Ο αστυνομικός διστάζει. Ο βιολιστής για να τον βγάλει από τη δύσκολη θέση του απλώνει τα χέρια. Ο αστυνομικός του περνά χειροπέδες και τον οδηγεί προς το παράθυρο, στο πλήθος). Ο βιολιστής θα μπει στη φυλακή, όπως το θέλετε. (Φωνές, φασαρία, κακό). Μπορεί όμως και να κάνουμε λάθος. Δε φαίνεται κακός.

ΦΩΝΕΣ: Στη φυλακή, στη φυλακή⁴⁶⁵.

Χάρη σε αυτή τη πετυχημένη σύζευξη λόγου και σκηνοθετικών οδηγιών η σκηνή που παρακολουθούν οι θεατές γίνεται ιδιαίτερα δραματική, με έντονη θεατρικότητα και σαφείς διακειμενικές αναφορές. Ο μύθος συναντά αλληγορικά το θρησκευτικό μοτίβο του πάσχοντος Χριστού, καθώς το πορτρέτο του βιολιστή και η συμπεριφορά του πλήθους⁴⁶⁶ εναντίον του συνθέτουν την εικόνα μίας συμβολικής σταύρωσης, μία αλληγορική υπόμνηση της βαθιάς θρησκευτικότητας της συγγραφέως, που διαπερνά άλλοτε έμμεσα και άλλοτε άμεσα ολόκληρο το έργο της.

Ο Μιχάλης είναι ο μόνος που αντιδρά έντονα σε αυτά που συμβαίνουν. Η συνωμοσία που στήθηκε βασίζεται στο φόβο της απώλειας των κεκτημένων, αλλά και στην αδυναμία των υπόλοιπων ηρώων να δουν την πραγματική αλήθεια. Η δραματική του έκκληση γίνεται και ένα έμμεσο κάλεσμα στους θεατές για αύξηση της συμμετοχής στη δράση, ένα από εκείνα τα σκηνικά γεγονότα που πυροδοτούν την «ενεργοποίηση του ψυχοπνευματικού κόσμου του μικρού θεατή προκειμένου να επέμβει στα σκηνικά δρώμενα και να επιβραβεύσει ή να αποδοκιμάσει πρόσωπα με τα οποία ταυτίζεται και εξομοιώνεται»⁴⁶⁷. Κανείς όμως πια δεν τον ακούει:

ΜΙΧΑΛΗΣ: Μα τι πάθατε όλοι σας; (στο δήμαρχο γλυκά) Μπαμπά, ξέχασες την ιστορία του Τραλαλά; Ξέχασες το γαλάζιο βιολί; Ξέχασες...

ΕΡΜΙΟΝΗ: Μιχάλη, πάψε!

ΔΗΜΑΡΧΟΣ: Σιωπή Μιχάλη!

ΜΙΧΑΛΗΣ: Κατάλαβα! Φοβάσαι μη σου φάει τη θέση του δημάρχου. Φοβάστε⁴⁶⁸!

⁴⁶⁵ Φ. Χατζηγάννα, *ό.π.*, σ. 62.

⁴⁶⁶ Όπως και στο *Γελαστό Μουστάκι*, για λόγους θεατρικής οικονομίας, το πλήθος είναι σκηνικά απόν από τη δράση του έργου και η παρουσία του επιβεβαιώνεται μονάχα ακουστικά, από τις φωνές του.

⁴⁶⁷ Θ. Γραμματάς, *Fantasyland*, *ό.π.*, σ. 224.

⁴⁶⁸ Φ. Χατζηγάννα, *ό.π.*, σ. 58.

Την ώρα που οι κάτοικοι φυλακίζουν το βιολιστή, ο Λούπης κλέβει το βιολί. Αμέσως ενεργοποιούνται οι μαγικές δυνάμεις του και ένας σεισμός συγκλονίζει την πόλη. Τα παιδιά αρρωσταίνουν και το τοπίο ξεραίνεται.

Μέχρι εδώ έχουμε δράση, μοντέλα δράσης και δρώντα υποκείμενα. Η στιγμή όμως που συνειδητοποιείται η ενεργοποίηση της κατάρας είναι ένα γεγονός που σχετίζεται όχι τόσο με τη δράση αλλά με τη γνώση. Ποιος αναλαμβάνει να γίνει πληροφορητής, πομπός ταυτόχρονα και δέκτης γνώσης; Είναι η Ερμιόνη, η ουσιαστική αντίμαχος του βιολιστή. Τα γεγονότα επαναξιολογούνται και αποκτούν νόημα, η δράση γίνεται ερμηνευτική και έτσι συναντιόμαστε για ακόμη μία φορά στο έργο της Φιλίσας Χατζηχάννα με την περίφημη αναγνώριση του Αριστοτέλη, το πληροφορικό εκφώνημα που μετασχηματίζει τη μη γνώση σε γνώση⁴⁶⁹. Εδώ όμως η αναγνώριση δεν αφορά μόνο ένα συγκεκριμένο πρόσωπο αλλά και μία κατάσταση:

ΕΡΜΙΟΝΗ: (Κλαίει). Η κατάρα του βιολιστή! Αυτή έπεσε στην πόλη μας! (Λες και τούτη τη στιγμή ανακαλύπτει το νόημα της ιστορίας του βιολιστή).

Κι ο βιολιστής μας έβαλε κατάρα και ευχή,

Πως αν το ξαναχάσουμε η πόλη να ερημωθεί.

Να μαραθούνε τα δεντρά, να γυμνωθούνε τα βουνά.

(Κλαίει και χαϊδεύει το Μιχάλη). Να κιτρινίσουν τα παιδιά. [...]

ΟΛΟΙ: [...] Αυτός είναι ο βιολιστής που περιμέναμε⁴⁷⁰!

Πίσω από την αναγνώριση και την ανακάλυψη της πραγματικής αλήθειας βλέπουμε πως η Ερμιόνη, πέρα από την αναγνώριση της ταυτότητας του ποθητού αντικειμένου και του κατόχου του αναγνωρίζει, μαζί με τους υπόλοιπους και την πραγματική ταυτότητα του ενός δρώντος υποκειμένου:

ΓΙΑΤΡΟΣ: [...] Αν αυτός είναι ο βιολιστής που περιμέναμε, τότε ποιος είναι ο κλέφτης;

ΑΣΤΥΝΟΜΙΚΟΣ: (Της δίνει το γράμμα του Λούπη). Αυτός! [...]

ΓΙΑΤΡΟΣ: Ο Λούπης λοιπόν⁴⁷¹!

Το παραμυθιακό θέμα της μεταμόρφωσης του ήρωα κάνει την εμφάνισή του και σε αυτό το έργο. Όπως βλέπουμε, η δοκιμασία της Ερμιόνης, η αρρώστια, δηλαδή, του Μιχάλη, αλλάζει τη συμπεριφορά της και τη μετατρέπει σε θετική ηρωίδα. Η μεταστροφή της Ερμιόνης παρασέρνει ολόκληρη την πόλη. Με μία μαζική κρίση

⁴⁶⁹ Βλ. υποσημ. 429.

⁴⁷⁰ Φ. Χατζηχάννα, *ό.π.*, σ. 70.

⁴⁷¹ Φ. Χατζηχάννα, *ό.π.*, σ. 70.

συνείδησης όλοι οι κάτοικοι, ο ένας μετά τον άλλο αντιλαμβάνονται αυτό που έχασαν:

ΑΣΤΥΝΟΜΙΚΟΣ: Κι εμείς τον φυλακίσαμε

ΔΗΜΑΡΧΟΣ: Κι εμείς τον ταπεινώσαμε!

ΕΡΜΙΟΝΗ: Κι εμείς τον αρνηθήκαμε!

ΑΣΤΕΡΩ: Τον αρνηθήκαμε⁴⁷²!

Στο επίπεδο των λειτουργιών η Ερμιόνη, από αντίμαχος του βιολιστή μετατρέπεται σε βοηθός και συμπαραστάτης του. Σε αυτήν τη κύρια δοκιμασία του έργου, που αποτελεί και τη δραματική του κορύφωση, η επίλυση του προβλήματος αποτελεί μία μορφή αγώνα που αναλαμβάνει με τη σειρά της να διεκπεραιώσει. Την επίλυσή του, όμως, δεν την αναλαμβάνει μόνη της. Συνεπικουρείται πια από ολόκληρη την πόλη, που στέργει μαζί με εκείνη στην αναζήτηση του Γαλάζιου βιολιού. Ο στόχος είναι φυσικά η κατάκτηση, κατά κάποιον τρόπο, του *ποθητού Αντικειμένου* και η *εξάλειψη της στέρησης*.

Η επόμενη εικόνα του έργου οδηγεί στην τελική λύση. Η πλοκή του έργου ακολουθεί μία κυκλική πορεία και η δράση επιστρέφει στο δάσος, εκεί από όπου ξεκίνησε η αρχική κατάσταση για να κλείσουν οι εκκρεμότητες που άνοιξαν στην πρώτη εικόνα. Οι κάτοικοι της πόλης διεισδύουν στον ονειρικό κόσμο που αντιπροσωπεύει η φύση, για να βρουν τη λύση ενώ η φωνή της νεράιδας επιβεβαιώνει το πέρασμά τους σε αυτό το μαγικό σύμπαν. Η νεράιδα είναι αόρατη. Μόνο ο Μιχάλης, που βρίσκεται λόγω πυρετού σε μία οραματική κατάσταση, και ο βιολιστής μπορούν να τη βλέπουν.

ΕΡΜΙΟΝΗ: Δώσε μας το, δώσε μας το γαλάζιο βιολί.

ΦΩΝΗ ΝΕΡΑΪΔΑΣ: Έπρεπε να το φυλάζετε προτού το χάσετε. Σαν το είχατε όμως δεν το θέλατε⁴⁷³.

Η νεράιδα με τα λόγια που απευθύνει στους κατοίκους της πόλης αγγίζει την κυρίαρχη ιδέα του θεατρικού έργου: οι άνθρωποι συνήθως δεν εκτιμούν αυτό που έχουν και μόνο όταν νιώσουν την απώλειά του αρχίζουν πάλι να το αναζητούν. Τους θέτει, όμως, και μπροστά σε μία διλημματική κατάσταση, που έχει ως κύριο αποδέκτη της την Ερμιόνη, διότι υπήρξε μέχρι εκείνο το σημείο η κύρια αντίμαχος του βιολιστή:

⁴⁷² Φ. Χατζηγιάννα, ό.π., σ. 70.

⁴⁷³ Φ. Χατζηγιάννα, ό.π., σ. 76.

ΝΕΡΑΪΔΑ: Θα ζαναβρείτε το βιολί κι ο βιολιστής τη φωνή του και θα είστε ελεύθεροι να φύγετε, αν...

ΟΛΟΙ: Κάποιος από μας δεχτεί να μείνει στη θέση του⁴⁷⁴!

Η αγάπη ως συναίσθημα δεν είναι δυνατό να έχει κάποια αξία, αν δεν αντέχει και δεν δοκιμάζεται στη ζωή. Διαφορετικά θα ήταν δύσκολο και να οριστεί το ουσιαστικό περιεχόμενό της. Γι' αυτό ακριβώς η ηρωίδα, αν πράγματι αγαπά, πρέπει και να το αποδείξει. Και αυτό δεν είναι δυνατό, αν δεν νιώθει έτοιμη να προσφερθεί για να γλιτώσει το παιδί της αλλά και ολόκληρη την πόλη από το κακό, γιατί η θυσία αποτελεί το αξιακό υπόστρωμα της αληθινής αγάπης διαχρονικά, σε παλιούς και νεότερους πολιτισμούς. Η Ερμιόνη, όπως και ο Μάκης στο *Γελαστό Μουστάκι*⁴⁷⁵, δηλώνει έτοιμη τελικά να θυσιαστεί και να εγκαταλείψει την επίπλαστη ευμάρεια, την εξουσία και τα υλικά πλούτη για να συναντήσει τις πραγματικές αξίες τις ζωής. Το ίδιο έτοιμοι, όμως, δηλώνουν και οι υπόλοιποι κάτοικοι της πόλης:

ΕΡΜΙΟΝΗ: Εγώ φταίω για όλα! Εγώ θα μείνω.

ΑΣΤΕΡΩ: Εγώ! Εγώ!

ΓΙΑΤΡΟΣ: Άστε, καλύτερα εγώ!

ΔΗΜΑΡΧΟΣ: Είμαι ο δήμαρχος της πόλης και οφείλω να θυσιαστώ για αυτή και τους πολίτες.

ΜΙΧΑΛΗΣ: Δε θέλω να μείνει κανένας! Κανένας!

ΝΕΡΑΪΔΑ: Κι αυτό μπορεί να γίνει [...] αν κάποιος μου ζαναζωντανέψει τα δέντρα του δάσους⁴⁷⁶.

Η απαίτηση του ήρωα οφείλει να ικανοποιηθεί διότι θα λυτρώσει συναισθηματικά το παιδικό κοινό που κύρια ταυτίζεται μαζί του⁴⁷⁷ αλλά και γιατί θα σημάνει το τέλος της κατάστασης στέρησης για όλους, στο δάσος και τη πόλη. Με τη βοήθεια της νεράιδας, ο κάτοικοι συλλαμβάνουν το Λούπη και παίρνουν πίσω το βιολί. Σε αυτό το σημείο, ο βιολιστής αναλαμβάνει δράση, γίνεται, δηλαδή, πάλι το κύριο δρων υποκείμενο του έργου. Παίρνει το βιολί στα χέρια του και ζαναπαίζει τη μελωδία που

⁴⁷⁴ Φ. Χατζηγάννα, *ό.π.*, σ. 77.

⁴⁷⁵ Βλ. υποσημ. 400. Όπως ο Μάκης στο *Γελαστό μουστάκι*, η Ερμιόνη μεταμορφώνεται. Η στάση της είναι μία αφορμή να παρατηρήσουμε τη δραματουργική εξέλιξη της συγγραφέως όσον αφορά τη χαρακτηρισμολογία των προσώπων. Ενώ αρχικά οι αντίμαχοι των έργων της δεν μεταμορφώνονται (βλ. Φαντασμένη) βλέπουμε ότι επιλέγει τελικά την εξέλιξη του χαρακτήρα.

⁴⁷⁶ Φ. Χατζηγάννα, *ό.π.*, σ. 77.

⁴⁷⁷ Ο Γραμματάς επισημαίνει ότι στην περίπτωση του θεάτρου για παιδιά αυτή η έννοια της κάθαρσης «εντοπίζεται καταλυτικά και υπερθετικά φορτισμένη, σε τρόπο που η θεατρική παράσταση μετατρέπεται σε βιωματική πραγματικότητα που επηρεάζει πολυδιάστατα τη συνείδηση των ανήλικων θεατών». (Θ Γραμματάς, *Fantasyland*, *ό.π.*, σ. 233).

μάγεψε τη νεράιδα. Οι θαυμαστές δυνάμεις του βιολιού, που έμμεσα εμφανίζονται και νωρίτερα⁴⁷⁸, αποκαλύπτονται θριαμβευτικά σε αυτή τη δραματική κορύφωσή του έργου. Το βιολί, ως μαγικό μέσο, έχει τη δύναμη να μεταμορφώσει το παραμυθιακό τοπίο και να εξαλείψει την κατάσταση στέρησης. Η ηθική μεταμόρφωση των χαρακτήρων δημιούργησε τις προϋποθέσεις για την τελική νίκη επί του αντιμάχου και την οριστική επαναφορά της αρχικής παραδεισένιας κατάστασης:

*ΦΩΝΗ ΝΕΡΑΪΔΑΣ: Πρασίνισε το δάσος μου! Παίξε το βιολί σου βιολιστή! Η Μουσική σου ξεπέρασε τα μάγια μου! Σ' ευχαριστώ που μου ζωντάνεψες το δάσος*⁴⁷⁹!

Στην τελική θριαμβική εικόνα του έργου η συγγραφέας επιφυλάσσει μία τελευταία αποκάλυψη, που αφορά αποκλειστικά τους θεατές. Το όνομα του βιολιστή (Κύπρος) δε σημαίνει τίποτε για τους ήρωες του έργου, ούτε προσθέτει κάποιο ουσιαστικό στοιχείο στην εξέλιξή του. Κατευθύνει, όμως, τους θεατές σε μία έσχατη επανερμήνευση των σκηνικών γεγονότων και δημιουργεί νέους, συμβολικούς συνειρμούς και παραλληλισμούς για το νεαρό βιολιστή σε σχέση με την μοίρα του νησιού.

Το Γαλάζιο Βιολί είναι ένα ονειρόδραμα, γεμάτο με χρώματα και εικόνες. Η Φιλίσα Χατζηχάννα με το τελευταίο, όπως αποδείχτηκε, θεατρικό της έργο, αρδεύει δημιουργικά από την παράδοση των μαγικών παραμυθιών θέματα και μοτίβα, τα ανανεώνει μέσα από τη δύναμη των εικόνων και τον λεκτικό τους πλούτο και τα φορτίζει έντεχνα με φανερές ή κρυφές συνυποδηλώσεις. Αν ο *Τρελάρας* ακολουθεί τις παραδοσιακές συμβάσεις του λαϊκού παραμυθιού (ξεκάθαρες και προκαθορισμένες συνθήκες, γραμμική πλοκή, μαγικό στοιχείο), το *Γαλάζιο Βιολί* δεν αρκείται πια στην εισδοχή παραδοσιακών, νεοτερικών και αναγνωρίσιμων στοιχείων, αλλά προχωρά ακόμα παραπέρα, καθώς το πρωτογενές υλικό που μεταφέρει από το λαϊκό παραμύθι, αγνώριστο πια, μετασχηματίζεται για να συγκροτηθεί ένας καινούριος, πρωτότυπος μύθος, μέσα στον οποίο φαντασία και ρεαλισμός συγκρούονται και συνυπάρχουν. Η μαγεία διαποτίζει ολόκληρο το έργο, της οποίας σιγά-σιγά αναγνωρίζουμε την προέλευση, τις διάφορες εκφάνσεις και δυνατότητές της, χωρίς να την απογυμνώνει, όμως, από το μυστήριο και το υπερφυσικό.

⁴⁷⁸ Στην τρίτη εικόνα του έργου, όταν ο Λούπης προσπαθεί να μπει στο σπίτι του βιολιστή για να το αρπάξει, το βιολί ενεργοποιεί τις μαγικές του δυνάμεις για να τον διώξει: *ΛΟΥΠΗΣ: Με χτύπησαν! Κι έπαιζαν βιολιά, γαλάζια βιολιά, χόρευαν, φώναζαν κι είχαν και κάτι μουστάκες!* (Φ. Χατζηχάννα, *ό.π.*, σ. 38). Ίσως μάλιστα τα μουστάκια των βιολιών να είναι ένα μικρό διακειμενικό παιχνίδι της συγγραφέως, φόρος τιμής στο αγαπημένο της Γελαστό Μουστάκι.

⁴⁷⁹ Φ. Χατζηχάννα, *ό.π.*, σ. 79.

Η Χατζηχάννα για μία ακόμη φορά επισημαίνει απλά πως η αθωότητα της παιδικής ψυχής, βρίσκεται πιο κοντά στην αλήθεια, περισσότερο απ' τους ενήλικους αυτού του κόσμου και απευθυνόμενη στα παιδιά αγγίζει τους μεγάλους στις μνήμες των παιδικών τους χρόνων. Τους ξαναφέρνει κοντά, σ' αυτά που έχασαν, γιατί τα ξέχασαν. Στα απλά, καθημερινά δώρα της ζωής, στη φιλία, την αγάπη, την προσφορά και τη θυσία. Η συγγραφέας επανέρχεται στο θέμα της απώλειας των πραγματικών αξιών και της ανάγκης για γρήγορη επανάκτησής τους πριν είναι ήδη πολύ αργά. Πρόκειται ξεκάθαρα για μία ακόμη αλληγορική υπόμνηση του χαμένου, νοσταλγικού παραδείσου που υπήρξε για εκείνη η Κύπρος, ένα μοτίβο αρκετά συνηθισμένο στο χώρο της κυπριακής παιδικής λογοτεχνίας, ιδιαίτερα μετά τα τραγικά γεγονότα του 1974. Ο κόσμος της σκηνικής πόλης προσφέρει μαθήματα στον κόσμο της πραγματικότητας που παρακολουθεί την παράσταση, ζητώντας από αυτόν να στρέψει την προσοχή ξανά στην Κύπρο, που την έχει εγκαταλείψει, επιδιώκοντας εφήμερους πλουτισμούς και υλικές απολαύσεις.

Η *δομή* του θεατρικού έργου έχει ωριμάσει. Είναι σύνθετη, καλοδομημένη, με σαφείς και αναγνωρίσιμες τις παραμυθιακές λειτουργίες, δείγμα της ιδιαίτερης σπουδής της συγγραφέως στο χώρο του παραμυθιού. Τα μουσικά μέρη του έργου έχουν υποχωρήσει, δείχνουν όμως πιο ισορροπημένα σε σχέση με το υπόλοιπο υλικό. Ομοίως ισορροπημένη αποδεικνύονται η παρουσία και συμμετοχή των δύο φύλων στην πλοκή του έργου. Οι μάχες δεν είναι προνόμιο μόνο των ανδρών, ούτε τα δάκρυα το μόνο όπλο των γυναικών. Απέχει βέβαια αρκετά από το πνεύμα της πολιτικής ορθότητας, το οποίο άλλωστε δεν είναι και το ζητούμενο. Μας παρουσιάζει, όμως, στην χορεία των ηρώων της και γυναίκες, οι οποίες -καλές ή κακές, έξυπνες ή ανόητες- συμμετέχουν ενεργά στην πλοκή.

Μία *πλοκή*, η οποία είναι πλουσιότατη, σύνθετη, χωρίς να γίνεται περίπλοκη. Το εύρος, όμως, του έργου δίνει το χώρο και το χρόνο που χρειάζεται για ν' απλωθεί ολοκληρωμένα. Άριστη η απόδοση χαρακτήρων, ζωντανοί οι διάλογοι, πρωτότυπος ο τρόπος γραφής, με γεγονότα και καταστάσεις που μοιάζουν βγαλμένα από την ίδια τη ζωή. Σε σχέση με προηγούμενα θεατρικά της έργα, τα χαρακτηριστικά των ηρώων μοιάζουν να έχουν εξελιχτεί, έχοντας αποκτήσει μεγαλύτερο βάθος. Πάντοτε, βέβαια, οι αντίμαχοι του έργου είναι φιγούρες υπερβολικές, γιατί κατά βάση είναι κωμικοί, γκροτέσκοι χαρακτήρες που οφείλουν να αυτοϊπονομεύονται και να σατιρίζονται, έτσι ώστε να προκαλούν το γέλιο των θεατών. Ταυτόχρονα τους βλέπουμε να

συγκινούνται, να πάσχουν και να βρίσκονται σε διλήμματα, να ξεπερνούν τα όριά τους και στο τέλος να μεταμορφώνονται σε θετικούς ήρωες.

Τα πρόσωπα του έργου έχουν επιλογή. Δεν σύρονται ακούσια. Και οι επιλογές τους ορίζονται από τις αρχές τους, το χαρακτήρα τους και τις συγκεκριμένες συγκυρίες. Έτσι αναδύονται τόσο υπαρξιακά διλήμματα όσο και οι ωφελμιστικοί πειρασμοί που διανθίζουν το έργο και μας κάνουν κοινωνούς στα πάθη των πρωταγωνιστών. Δεν πρόκειται για τον κόσμο του απόλυτου άσπρου και του απόλυτου μαύρου που συναντούμε στο παραδοσιακό παραμύθι γι' αυτό και εμφανίζονται συχνά εκπλήξεις και ανατροπές. Η πένα της συγγραφέως προσθέτει χρωματικές παραλλαγές, όχι για να θολώσει το άσπρο και το μαύρο, αλλά για να δώσει βάθος στους χαρακτήρες.

Το *χιούμορ*, πάντοτε παρόν στο έργο της, αποκτά νέες εκφραστικές δυνατότητες και ελαφραίνει τις δραματικές σκηνές του έργου. Μοιάζει να ξεμακραίνει κάπως από την υπερβολή και την έκδηλη σατιρική γελοιογράφηση ορισμένων χαρακτήρων, αφού συναντώνται ακόμα και στοιχεία *σουρεαλιστικού ή μαύρου χιούμορ*⁴⁸⁰, πάντοτε, όμως, προσεκτικά και μετρημένα ώστε να μην ακυρώνεται η γοητεία του ονειρικού κόσμου μέσα στον οποίο έχει προσκαλέσει το μικρό θεατή.

Η Φιλίσα Χατζηχάννα στάθηκε συγγραφέας που δε σταμάτησε ποτέ να αναζητά την εξέλιξη και ανανέωση της θεατρικής της γραφής. Παρόλα αυτά με το Γαλάζιο Βιολί, ο κύκλος των θεατρικών της έργων κλείνει, σε μία περίοδο μάλιστα κατά την οποία η θεατρική γραφή της αποκτούσε μία μεγαλύτερη ωριμότητα⁴⁸¹. Όπως αναφέρει και η ίδια σε μία συνέντευξή της, πιθανόν να αισθάνθηκε ότι εξάντλησε τα όρια ενασχόλησης με το συγκεκριμένο είδος και αποφάσισε πως πρέπει να στρέψει το ενδιαφέρον της και σε άλλους συγγραφικούς δρόμους. Πράγματι, την επόμενη, και τελευταία, δεκαετία της ζωής της ασχολήθηκε συστηματικά με τις μικρές ιστορίες και το παιδικό μυθιστόρημα σε συνέχειες, δείχνοντας πως είχε καταφέρει να βρει το λογοτεχνικό είδος που της ταίριαζε ακόμη περισσότερο.

⁴⁸⁰ Αυτά τα στοιχεία αφορούν κυρίως το χαρακτήρα της γιατρού. Ξεκινά με το *παράλογο* (για να αναφέρει το χρώμα στο πρόσωπο του δημάρχου που γλόμιασε ξαφνικά, του βάζει ρουζ ενώ κρατάει το θερμόμετρο ανάποδα και τον εξετάζει με τα ακουστικά) και συνεχίζει με *μαύρο χιούμορ*: «Πρέπει να πηγαίνω. Έχω αρρώστους που περιμένουν. Πάω να δω πόσοι πέθαναν», λέει ύστερα στο δήμαρχο (Φ. Χατζηχάννα, *ό.π.*, σσ. 18-19).

⁴⁸¹ Ο Μίμης Χατζηχάννας καταθέτει τη μαρτυρία πως η Φιλίσα ήθελε πια να ασχοληθεί και με το θέατρο για ενήλικες, γι' αυτό και στο αρχείο της βρέθηκε ανέκδοτο υλικό με θεατρικά έργα για μεγάλους.

4.4.4 Άλλα έργα

Στην ενότητα αυτή περιλήφθησαν η *Γη των πατέρων μου* και το *Αθάνατοι στη μνήμη και στην καρδιά*. Πρόκειται για δύο έργα, που βρίσκονται στο μεταίχμιο ανάμεσα στο θεατρικό και το ποιητικό γένος και κατά συνέπεια ανακύπτει ένα ερώτημα για το λογοτεχνικό είδος στο οποίο ανήκουν. Επιλέξαμε τελικά την ένταξή τους στο κεφάλαιο, που αναφέρεται στο θεατρικό έργο της συγγραφέως, κυρίως διότι πρόκειται για έργα που προορίζονται να παρουσιαστούν σε κοινό και επομένως η αναπαραστατική ιδιότητα κυριαρχεί έναντι των πεζόμορφων και των ποιητικών τους στοιχείων. Υπό ένα άλλο πρίσμα, η Χατζηχάνα επιβεβαιώνει και εδώ την ικανότητα να διαλέγεται και να συνθέτει κάθε είδος έκφρασης, αρκεί να υπηρετεί με επιτυχία τη συγγραφική της διάθεση.

4.4.4.1. Γη των πατέρων μου

Η *Γη των πατέρων μου* αποτελεί μία ξεχωριστή δημιουργία μέσα στο συνολικό έργο της Φιλίσσας Χατζηχάνα, τόσο από πλευράς θεματογραφίας όσο και ως προς το είδος και τον τρόπο της σκηνικής πραγμάτωσης. Η έκδοσή του ήρθε πολύ πρόσφατα, την άνοιξη του 2009, όταν ο Μίμης Χατζηχάνας αποφάσισε ότι το έργο οφείλει να γίνει ευρύτερα γνωστό στο αναγνωστικό κοινό. Όπως ακριβώς συνέβαινε και στα πρώτα χρόνια της συγγραφικής δραστηριότητας της συζύγου του, ο ίδιος ανέλαβε εξ ολοκλήρου την επιμέλεια και έκδοση του έργου στο τυπογραφείο «ΘΕΟΠΡΕΣΣ» ΛΤΔ της Λευκωσίας, φιλοτεχνώντας παράλληλα το πολύ προσεγμένο εξώφυλλο του βιβλίου. Μέσα στις 52 συνολικά σελίδες του, εκτός από το έργο, περιλαμβάνονται τα τραγούδια και οι ύμνοι που ακούγονται στην παράσταση, ενώ αξίζει να σημειωθεί ότι στην τελευταία σελίδα εμπεριέχεται ψηφιακός δίσκος (DVD) με ολόκληρη την παράσταση του έργου. Τέλος, στη σελίδα 11 του βιβλίου το έργο προλογίζει ο Αντώνης Χατζηρούσος, εκπρόσωπος των Μαρωνιτών στην Κυπριακή Βουλή.

Παραστασιογραφία

Το έργο ανεβάστηκε για μία και μοναδική φορά στις 8 Μαρτίου του 1996, στο κατάμεστο Δημοτικό Θέατρο της Λευκωσίας, με πρωτοβουλία της χορωδίας του καθεδρικού ναού των Μαρωνιτών Κύπρου και υπό την υψηλή προστασία του τότε Αρχιεπισκόπου Μαρωνιτών Κύπρου κ.κ. Πέτρου Τζεμαγέλ. Η μουσική των τραγουδιών ανήκε στο Δημήτρη Κωνσταντίνου, η διεύθυνση χορωδίας στη Γεωργία Μάρκου, την ανάγνωση των κειμένων (αφηγητές) έκαναν οι Ιωσήφ Χατζητζοβάννης

και Μπερναντέτ Τζιοβάννη, στο πιάνο συνόδευε η Μαρία Ορφανίδου και στην κιθάρα η Jagueline Ascott. Στην παράσταση συμμετείχαν επίσης τα χορευτικά συγκροτήματα της Νεολαίας Ένωσης Μαρωνιτών Ανθούπολης και της Νεολαίας Μαρωνιτών Ανθούπολης ενώ, όπως είναι φυσικό, η διδασκαλία και η γενική επιμέλεια της παράστασης ανήκε στην ίδια τη συγγραφέα.

Με το έργο αυτό η Φιλίσα Χατζηχάνα αποτίει τον οφειλόμενο φόρο τιμής προς την κοινότητά της, τους Μαρωνίτες της Κύπρου, αλλά και προς τα σκλαβωμένα εδάφη τους, τη *Γη των πατέρων της*. Η απόδοση του κειμένου γίνεται με τη μορφή του *θεατρικού αναλογίου*⁴⁸²: δύο αφηγητές διαλέγονται και προωθούν την αφηγηματική ροή, ενώ παράλληλα ο λόγος τους διακόπτεται από τραγούδια και θρησκευτικούς ύμνους.

Ο στόχος του κειμένου αποκαλύπτεται στην εισαγωγή: «να φωτιστούν [...] οι πιο σημαντικές πτυχές και οι σταθμοί της ιστορίας των Μαρωνιτών της Κύπρου και κατ' αναλογία μια πτυχή της ιστορίας της Κύπρου. Μια πτυχή άγνωστη για τους πολλούς, αλλά όχι ασήμαντη»⁴⁸³, στην ουσία όμως το έργο εξελίσσεται σε έναν ύμνο αγάπης και ευχαριστίας προς τη γενέθλια γη της μαρωνιτικής κοινότητας, την Κύπρο. Θεματογραφικά, ανήκει φυσικά σε εκείνη την ευρύτερη ενότητα των καλλιτεχνικών δημιουργημάτων της Κύπρου, τα οποία τίθενται υπό τη σκέπη του τίτλου «*Δεν ξεχνώ και αγωνίζομαι*». Ο τόπος μνήμης εδώ είναι προσδιορισμένος: πρόκειται για τα τέσσερα μαρωνίτικα χωριά, την Αγία Μαρίνα, τον Ασώματο, την Καρπάσια και τον Κορμακίτη, από τα οποία ξεριζώθηκαν οι Μαρωνίτες το καλοκαίρι του 1974.

⁴⁸² Το *θεατρικό αναλόγιο* είναι μια παραγνωρισμένη και ίσως παραγκωνισμένη σκηνική μορφή, που δεν της δίνεται συχνά ο λόγος, όπου η ανάγνωση ενός έργου που απευθύνεται σε κοινό, σε κάποιο ακροατήριο, γίνεται από ηθοποιούς οι οποίοι δανείζουν στο κείμενο τη φωνή τους. Προσφέρεται ιδιαίτερα για μια αυθεντική γνωριμία με τα θεατρικά κείμενα, για την τριβή με τη θεατρική γραφή και την καλλιέργειά της, για την έμφαση στην αθέατη σχεδόν πλευρά του θεάτρου που είναι η λογοτεχνία του θεάτρου, κάτι που σχεδόν συστηματικά αγνοείται. Παράλληλα, αναδεικνύει τη ζωντάνια και την ιδιαιτερότητα της γραφής αυτής, χωρίς να προχωράει στη μορφή την οποία δημιουργεί η μεσολάβηση, το φίλτρο του σκηνοθέτη επάνω στη σκηνή. Από το ίδιο κείμενο μάλιστα μπορεί να προκύψουν τόσες διαφορετικές μορφές σκηνικής επένδυσης του κειμένου ή έμπνευσης της σκηνής από το κείμενο όσοι και οι σκηνοθέτες που καταπιάνονται μαζί του. «*Είναι το μεταίχμιο του θεάτρου μεταξύ κειμενικής και σκηνικής κατάστασης, πριν από το στάδιο δηλαδή κατά το οποίο το κείμενο αποκτά έναν χωρικό σκελετό (mise en espace) και στη συνέχεια ντύνει ή ντύνεται τεχνικά, ιδεολογικά και εικαστικά στη σκηνή, ανάλογα με την πρόθεση και την αντίληψη του εκάστοτε σκηνοθέτη*» (Μπ. Νικάκη, «*Θεατρικό Αναλόγιο*», <http://www.theaterinfo.gr/theatreplays/theatre criticism/2008/theatrikoanalogio/index.html>). Εδώ, βέβαια, το συγκεκριμένο έργο της Χατζηχάνα προορίζεται εξ αρχής για αυτή τη μορφή σκηνικής μεταφοράς, χωρίς ωστόσο να αποκλείει τη δραματική μετάπλασή του σε ολοκληρωμένη θεατρική πράξη.

⁴⁸³ Φ. Χατζηχάνα, *Γη των πατέρων μου*, Λευκωσία 2009, σ. 13. Γενικότερα, για την ιστορία της Μαρωνιτικής κοινότητας στην Κύπρο βλ. κεφ. 3 Φιλίσα Χατζηχάνα: βιογραφικό σχέδιασμα.

Ο μεταιχμιακός χαρακτήρας του κειμένου (μίμηση vs διήγηση) καθορίζει και τον τρόπο προσέγγισής του: το έργο, παρόλο που εκτίθεται στη σκηνή, προορίζεται για να εξιστορήσει και όχι να αναπαραστήσει. Με βάση το περιεχόμενό του μπορούμε να το χωρίσουμε σε δύο μέρη. Το πρώτο μέρος (σσ. 15-25) αποκαλύπτει αρχικά τα στοιχεία που συγκροτούν την ταυτότητα της κοινότητας και οριοθετεί τις χωροχρονικές της συντεταγμένες: ο χώρος εδώ και 12 αιώνες είναι η Κύπρος, η ταυτότητα *κυπριακή*, το θρήσκευμα *χριστιανικό καθολικό* και το πνεύμα, η παιδεία και ο πολιτισμός *ελληνικά*. Η μαρωνίτικη ταυτότητα είναι, κατά τη συγγραφέα, απότοκος μίας εθελούσιας συμμετοχής των μελών της στην ελληνική κυπριακή ταυτότητα του νησιού, την οποία εμπλουτίζει με την πανάρχαια χριστιανική παράδοση που μεταφέρουν οι Μαρωνίτες από την Εγγύς Ανατολή. Μία παράδοση, με την οποία πρωτοσυναντήθηκε γόνιμα ο ελληνισμός, από την ελληνιστική περίοδο και τη Ρωμαϊκή εποχή μέχρι και τα χρόνια του πρώιμου Βυζαντίου.

Το χρονικό των γεγονότων που ξετυλίγεται στη συνέχεια, καλύπτει ολόκληρη την περίοδο της μαρωνίτικης παρουσίας στο νησί, εστιάζοντας σε ορισμένες ημερομηνίες-σταθμούς. Όπως αναφέραμε, τα ιστορικά γεγονότα δεν μονοπωλούν την αφήγηση, καθώς συχνά διασταυρώνονται πετυχημένα και ισορροπημένα τόσο με παύσεις και περιγραφές, που αναδεικνύουν την ιδιοσυστασία της μαρωνίτικης κοινότητας, όσο και με μουσικά αποσπάσματα, που περιέχουν θρησκευτικούς ύμνους αλλά και τραγούδια.

Τέσσερα είναι τα κύρια στοιχεία που χαρακτηρίζουν διαχρονικά τους Μαρωνίτες της Κύπρου, σύμφωνα με το κείμενο: η αγροτική τους καταγωγή⁴⁸⁴, η φιλειρηνική τους διάθεση, οι πολλές δοκιμασίες που πέρασαν μα και η βαθιά θρησκευτική πίστη που κράτησε ζωντανή την ύπαρξη της κοινότητας στο διάβα των αιώνων. «*Εραστές της γης και της ειρήνης, φιλόξενοι, αγνοί, κυνηγημένοι, ταλαιπωρημένοι, διωγμένοι και κατατρεγμένοι*» και από το 1974 «*πρόσφυγες και εγκλωβισμένοι*», με «*μοναδικό τους όπλο*» το «*Σταυρό του Κυρίου*»⁴⁸⁵, οι Μαρωνίτες έβρισκαν πάντοτε καταφύγιο στη γη της μόνης πατρίδας που γνώρισαν, της Κύπρου. «*Πατρίδα μου, γη των παιδιών μου, παντοτινή μου αγάπη*», διακηρύσσουν οι δύο αφηγητές και συνεχίζουν: «*Αν δεν ήταν η Κύπρος να δεχτεί τους δικούς μου*

⁴⁸⁴ «*Αν κάποιος ήθελε να περιγράψει γενικά τις θρησκευτικές κοινότητες της Κύπρου, θα έλεγε ότι οι Λατίνοι αποτελούν την μπουρζουαζία (αστική ελίτ), οι Αρμένιοι ανήκουν στην τάξη των εμπόρων και οι Μαρωνίτες είναι οι άνθρωποι της γης*», γράφει ο Αλέξανδρος-Μιχαήλ Χατζηλύρας («Οι Μαρωνίτες της Κύπρου (αφιέρωμα)», περ. *Χρονικό*, εφημ. Πολίτης, 1-6-2008, σ. 21).

⁴⁸⁵ Φ. Χατζηγάννα, *ό.π.*, σ. 16.

προγόνους, πώς θα υπήρχα εγώ να χαρώ απογόνους; [...] Αν δεν υπήρχε η Κύπρος και τα άγια της χώματα, δε θα είχε για μένα το ουράνιο τόξο όλα τα χρώματα⁴⁸⁶».

«Πατρίδα άλλη δε γνωρίσαμε ποτές. Μάνα γη, μάνα Κύπρος, πατρίδα μας μοναδική που από τον όγδοο αιώνα μας θρέφεις, μας αγκαλιάζεις, μας ανασταίνεις. Εσύ ποτέ δε μας πρόδωσες, ούτε σε προδώσαμε», συνεχίζουν οι αφηγητές λίγο πιο κάτω⁴⁸⁷.

Στο δεύτερο μέρος (σσ. 25-36) οι αφηγητές προσκαλούν τους θεατές σε ένα νοερό ταξίδι «πίσω στα χωριά». Ο χαμένος παράδεισος ανασυσταίνεται με τοπωνύμια και σκηνές από την καθημερινή ζωή των ανθρώπων στις δουλειές τους, στους αγρούς, στις γιορτές και στις χαρές τους. Η συγγραφέας αφιερώνει λίγα λόγια για κάθε μαρωνίτικο χωριό ξεχωριστά, χωρίς να λησμονεί τους εγκλωβισμένους που «γεμάτοι υπομονή περιμένουν». Το κείμενο κορυφώνεται με μία έκκληση στους δυνατούς του κόσμου (Τι σκοπεύετε να κάνετε για την πατρίδα μας και το λαό της;) και ολοκληρώνεται με μία ευχαριστήρια προσευχή προς το Θεό:

Α΄ ΑΦΗΓΗΤΗΣ: Αν δε μας έδινες την πίστη, Κύριε,

πώς θα επιβιώναμε;

Β΄ ΑΦΗΓΗΤΗΣ: Αν δε μας έδινες την ελπίδα, Κύριε,

πώς θα περιμέναμε καλύτερες μέρες;

Α΄ ΑΦΗΓΗΤΗΣ: Αν δε μας έδινες την αγάπη, Κύριε,

πώς θα σε υμνούσαμε

με όλους τους λαούς της γης⁴⁸⁸;

Η Αγάπη, η Πίστη και η Ελπίδα, εκτός των άλλων και μια συμβολική υπενθύμιση των τριών θυγατέρων της Αγίας Σοφίας, σύμφωνα με την Παράδοση της Εκκλησίας, είναι οι ζωοποιές δυνάμεις στις οποίες στηρίζονται οι Μαρωνίτες για να συνεχίσουν τον

⁴⁸⁶ Φ. Χατζηχάννα, *ό.π.*, σ. 18.

⁴⁸⁷ Σε αντίθεση με τους Ελληνοκύπριους ή τους Τουρκοκύπριους, οι οποίοι βιώνουν τη χώρα τους ως προέκταση ενός φαντασιακού χώρου, όπου φέρονται να ανήκουν (Βλ. Μπ. Αντερσον, *Φαντασιακές κοινότητες. Στοχασμοί για τις απαρχές και τη διάδοση του εθνικισμού*, μτφρ. Π. Χαντζαρούλα, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα 1997, σσ. 26-28), οι Μαρωνίτες, σύμφωνα με τη συγγραφέα, αποτελούν μία κοινότητα που δεν έχει κανένα άλλο σημείο αναφοράς εκτός από την γενέθλια γη, την Κύπρο, γι' αυτό και είναι οι μόνοι που αισθάνονται εντονότερα την κυπριακότητά τους. (Τηρουμένων των αναλογιών Αν οι Μαρωνίτες ήταν πλειοψηφία θα διεκδικούσαν πιθανόν την αποκλειστικότητα της κυπριακότητας, όπως περίπου οι βόσνιοι μουσουλμάνοι στην Β-Ε, σπρώχνοντας ε/κ και τ/κ στην ελληνικότητα και την τουρκοικότητα τους. «Είμαστε το νησί των ορφανών καλαμαράδων, ενώ θα έπρεπε να είμαστε το νησί των περήφανων Κυπραίων», έχει ειπωθεί κάποτε, υποδηλώνοντας το μετέωρο βήμα ανάμεσα στην τοπική κυπριακότητα και την ευρύτερη ελληνικότητα που συγκροτεί την ταυτότητα του σύγχρονου Κύπριου).

Για αυτό και οι τ/κ δεν χωρούν στο συλλογική αναπαράσταση των ε/κ εθνικιστών και θέλουν να τους πετάξουν στη θάλασσα ενώ αντίστοιχα οι τ/κ εθνικιστές θεωρούν αυτονόητη τη διχοτόμηση (είναι λιγότεροι, δεν πετάς την πλειοψηφία στη θάλασσα).

⁴⁸⁸ Φ. Χατζηχάννα, *ό.π.*, σ. 36.

αγόνα τους. Πίστη στον Θεό και την δύναμη του, πίστη και στον άνθρωπο, στη μεγάλη δύναμη που κρύβει μέσα του, ώστε να υπομένει τόσα χρόνια να ζει μακριά από τα χωριά του. Αγάπη για την πατρίδα, τη «φύτρα», τη γλυκιά νήσο Κύπρο, τον τόπο που καλοδέχτηκε πριν από χίλια τόσα χρόνια τα παιδιά του αγίου Μάρωνα και προφύλαξε την θρησκευτική τους πίστη αλλά και για τον συνάνθρωπο, την ειρήνη, τη δουλειά και τη ζωή. Και τέλος ελπίδα για το καλύτερο που έρχεται, την επόμενη μέρα που ο ήλιος θα ξαναγεννηθεί και οι Μαρωνίτες θα μπορέσουν ελεύθεροι να επιστρέψουν στα χωριά τους.

Στο κείμενο συνυπάρχουν δύο διαφορετικά επίπεδα ύφους. Το πρώτο, που καλύπτει τον πληροφοριακό-αντικειμενικό χαρακτήρα του, υπηρετείται από τον πεζολογικό τόνο των αφηγητών, χωρίς ομοιοκαταληξία, με την εκφραστική λιτότητα που αναμένει κανείς σε ένα χρονικό. Αντίθετα, το δεύτερο υφολογικό επίπεδο, το οποίο εμπλέκεται σχεδόν αζεχώριστα με το πρώτο, χαρακτηρίζεται από την ομοιοκατάληκτη μορφή του, εμπλουτίζοντας το κείμενο με τη συσσωρευμένη χρήση επιθέτων και ποικίλων σχημάτων λόγου, που προωθούν τη μετάβαση από το πεζολογικό-πληροφοριακό ύφος σε ένα ύφος ποιητικότερο και λυρικότερο. Αυτή η μετάβαση γίνεται σχεδόν ανεπαίσθητα, με το έντονο υποκειμενικό χρώμα να κυριαρχεί σταδιακά στο δεύτερο μέρος του έργου, όπου επιχειρείται η ανασύσταση του παρελθόντος. Η ατμόσφαιρα γίνεται νοσταλγική και οι λυρικοί τόνοι, καθώς ξεπηδούν μνήμες και αυτοβιογραφικά στοιχεία μέσα από τις σελίδες του βιβλίου, θυμίζουν έντονα το κλίμα που κυριαρχεί τόσο στα πρώιμα πεζογραφικά έργα της συγγραφέως όσο και σε ένα σχολικό θεατρικό της έργου (Βλ. 4.4.2.6. *Χριστούγεννα σαν τότε*). Σε αυτή τη δημιουργία συγκινησιακού κλίματος κατευθύνουν τον αναγνώστη-θεατή τόσο η πετυχημένη ενσωμάτωση των μαρωνίτικων ύμνων όσο και η παρουσία των τραγουδιών που έγραψε η ίδια η συγγραφέας. Πέντε από αυτά (*Γη των πατέρων μου, Κορμακίτης, Ασώματος, Καρπάσια, Αγία Μαρίνα*) είναι καλοδουλεμένα πάνω στην παραδοσιακή μορφή του ιαμβικού δεκαπεντασύλλαβου με ζευγαρωτή ομοιοκαταληξία και ισοσύλλαβο στίχο, ενώ στην προσευχή *Ύμνος στον Άγιο Μάρωνα* η ιδιόμορφη εσωτερική ρίμα που περιέχει, καθώς και η απροσδιόριστη μετρική του φόρμα (δακτυλική με επιφυλάξεις) δίνει την εντύπωση ότι κάθε στίχος εμπεριέχει ουσιαστικά άλλους δύο. Τόσο το τραγούδι *Γη των πατέρων μου*, που θυμίζει έντονα στο θέμα του και στη γραφή του τα πρώιμα ποιητικά έργα της συγγραφέως, όσο και τα τέσσερα ποιήματα, τα οποία έχουν για τίτλο το καθένα το όνομα ενός από τα μαρωνίτικα χωριά, ξεχειλίζουν από μνήμες, συναισθήματα και

περιγραφές, ενδεδυμένα με έναν λυρικό δυναμισμό, που ενδυναμώνει τις αναπαραστατικές προθέσεις της συγγραφέως και θυμίζει έντονα ανάλογες στιγμές από τη δημοτική και λόγια παράδοση της νεοελληνικής ποίησης, ενώ η πρωτοπρόσωπη αφήγηση εντείνει ακόμα περισσότερο αυτή την τελική εντύπωση ανασύστασης του χώρου δια μέσω της μνήμης:

*Δίπλα στο ακρωτήρι σου, χωριό μου Κορμακίτη,
η περηφάνια ήσουνα για κάθε Μαρωνίτη.*

*Ο Πλάστης μου σε προίκισε, με ομορφιά και χάρη
κι έγινες Κορμακίτη μου της μαρωνιάς καμάρι⁴⁸⁹.*

*Έχω φυλάζει το κλειδί της πόρτας του σπιτιού μου,
την ώρα μόνο καρτερώ του επαναπατρισμού μου.
Στο σπίτι που γεννήθηκα να μπω να ξαποστάσω
και μες απ' τα χαλάσματα τον Πλάστη να δοξάσω⁴⁹⁰.*

Τέλος, οφείλουμε να επισημάνουμε πως οι -μεταφρασμένοι από την ίδια στα ελληνικά- μαρωνίτικοι θρησκευτικοί ύμνοι εκτός των άλλων προσδίδουν στο έργο το χαρακτήρα ενός ανεκτίμητου ντοκουμέντου για τη διατήρηση και διάσωση της μαρωνιτικής θρησκευτικής παράδοσης.

Συμπερασματικά, σαν μία συνολική αποτίμηση αυτού του ξεχωριστού κειμένου της Φιλίσας Χατζηχάνα, θα μπορούσαμε να παρατηρήσουμε ότι η αξία της *Γης των πατέρων μου*, αποδεικνύεται πολύπλευρη. Πέρα από τις αναμφισβήτητες λογοτεχνικές αρετές, χάρη στις οποίες η συγγραφέας κατορθώνει να μετουσιώσει τις συγγραφικές της προθέσεις της σε τέχνη, το κείμενο κομίζει παράλληλα και τις παιδαγωγικές του αρετές, προσφέροντας τη δυνατότητα να αξιοποιηθεί στην εκπαίδευση ως ένα κείμενο γνωριμίας με τη μαρωνίτικη κοινότητα και την ιστορική της διαδρομή, τόσο για τα παιδιά της ίδιας της κοινότητας όσο και για τα παιδιά ολόκληρης της Κύπρου.

4.4.4.2. Αθάνατοι στη μνήμη και στην καρδιά

Μια σύντομη ακόμη δημιουργία της Φιλίσας Χατζηχάνα που λαμβάνει τη μορφή αφήγησης-θεατρικού αναλογίου είναι και το έργο της *Αθάνατοι στη μνήμη και στην καρδιά*. Το έργο παρουσιάστηκε στα Λατσία, ένα προάστιο της Λευκωσίας στις 26

⁴⁸⁹ Φ. Χατζηχάνα, *ό.π.*, σ. 44.

⁴⁹⁰ Φ. Χατζηχάνα, *ό.π.*, σ. 46.

Ιουλίου 1996, πλαισιώνοντας καλλιτεχνικά τα εγκαίνια του Μνημείου Πεσόντων και Αγνοουμένων του τοπικού Δήμου. Μέχρι σήμερα (2009) το έργο δεν ευτύχησε να εκδοθεί. Απλά, ο Μίμης Χατζηχάνας προχώρησε σε ορισμένες φωτοτυπικές ανατυπώσεις του πρωτότυπου κειμένου, προσμένοντας ίσως την κατάλληλη χρονική στιγμή και την ανάλογη υποστήριξη από κάποιον φορέα για να το εκδώσει στο μέλλον.

Το έργο αναφέρεται σε μία ανοιχτή πληγή που εξακολουθεί να ταλαιπωρεί την κυπριακή κοινωνία εδώ και 36 χρόνια: την άγνοια για την τύχη των αγνοούμενων από την τουρκική εισβολή του 1974. Όπως δηλώνεται, αποτελείται από δύο μέρη: στο πρώτο μέρος (*Στους πεσόντες*), το οποίο μπορεί να χαρακτηριστεί και εισαγωγικό, γίνεται μία αναφορά στους κατά καιρούς πεσόντες του κυπριακού λαού *«από τα παλιά χρόνια μέχρι τα τωρινά»*, που *«πέθαναν μα έμειναν για πάντα στη μνήμη και στην καρδιά»*, ενώ το δεύτερο μέρος επικεντρώνεται στο συνεχιζόμενο δράμα των αγνοουμένων.

Πέρα από τις όποιες λογοτεχνικές του αρετές, το στοιχείο που προσδίδει ιδιαίτερο ενδιαφέρον στο συγκεκριμένο έργο της Φιλίσας Χατζηχάνας είναι ότι η συγκρότησή του βασίζεται σε μία γνώριμη και αγαπημένη τεχνική της: την παρουσίαση του ίδιου θέματος μέσα από διαφορετικές οπτικές γωνίες. Πιο συγκεκριμένα, η αφηγηματική εκφορά του κειμένου γίνεται από τρεις διαφορετικούς αφηγητές, τη μητέρα, τη σύζυγο και το γιο, οι οποίοι κάνουν έκκληση για επιστροφή σε ένα κοινό αγαπημένο τους πρόσωπο, τον αγνοούμενο γιο, σύντροφο και πατέρα αντίστοιχα. Κατά συνέπεια, το κείμενο χωρίζεται σε τρεις ενότητες, με την καθεμία να περιέχει ένα πεζό και ένα έμμετρο μέρος. Στο πρώτο μέρος κάθε ενότητας ο κατά περίπτωση αφηγητής ανεβάζει τους τόνους και το ύφος του κειμένου γίνεται λυρικό και δραματικό. Η γλώσσα του κειμένου είναι καλοδουλεμένη, γεμάτη καλολογικά στοιχεία που προσδίδουν στο κείμενο ένα λυρικό ύφος που ταιριάζει με την περίσταση της παρουσίασης του έργου στα αποκαλυπτήρια του μνημείου.

Το πιο ενδιαφέρον σημείο του κειμένου εμφανίζεται στο δεύτερο μέρος κάθε ενότητας, το τραγούδι. Ουσιαστικά πρόκειται για τρεις παραλλαγές του ίδιου τραγουδιού, ένα για κάθε αφηγηματικό πρόσωπο. Αποτελείται από πέντε τετράστιχες στροφές, μία εκ των οποίων (η πρώτη) είναι κοινή και στα τρία τραγούδια με μόνη διαφορά την επίκληση στο τελευταίο στίχο. Όσο για τον τελευταίο, είναι ιαμβικός δεκαπεντασύλλαβος, αβίαστος και καλοδουλεμένος, με ζευγαρωτή ομοιοκαταληξία και προσεγμένη ισοσυλλαβία. Σε αυτό το τραγούδι, που στήνεται με μαεστρία πάνω

στους δρόμους του δημοτικού μοιρολογιού, και το οποίο δεν αποκρύπτει τις επιδράσεις του από ανάλογης μορφής μεγάλες στιγμές της σύγχρονης ελληνικής ποίησης, όπως ο *Επιτάφιος* του Γ. Ρίτσου, ο πόνος της μάνας, της συντρόφου, του παιδιού δεν πηγάζει από την οριστική απώλεια του αγαπημένου προσώπου αλλά από την πολύχρονη αγωνία για την τύχη του και την κρυφή ελπίδα ότι μπορεί κάποτε να επιστρέψει πίσω:

*Τον Πενταδάχτυλο κοιτώ και ψάχνω τη μορφή σου
στήνω αυτί και αγροικώ ν' ακούσω τη φωνή σου.
Όλο αγναντεύω το γιαλό, πάσχω να σ' εντοπίσω
βγάζω φωνή, βγάζω κραυγή, '΄Παιδί μου γύρνα πίσω!⁴⁹¹'*

*Γιε μου λεβέντη μου εσύ, παιδί μου αγαπημένο
μοναδικέ μου θησαυρέ, σπλάχνο μου λατρεμένο
Πού να 'σαι πού να βρίσκεσαι, ποια μοίρα σε βαραίνει
εκείνοι που σε πήρανε να 'ναι καταραμένοι.*

*Σε είπαν αγνοούμενο. Σε είπαν ξεγραμένο.
Κλείνω τ' αυτιά μου στο κακό. Εγώ σε περιμένω.
Γέρασα να σε καρτερώ, γέρασα και σε ψάχνω.
Ας ήταν να σε ξαναδώ κι ύστερα ας πεθάνω [...] ⁴⁹².*

Θα λέγαμε λοιπόν ότι με το έργο *Αθάνατοι στη μνήμη και στην καρδιά* η Φιλίσα Χατζηχάνα αποδεικνύει για μία ακόμη φορά την δημιουργική ικανότητά της να οικειοποιείται επιδέξια τόσο τη λόγια όσο και τη λαϊκή λογοτεχνική παράδοση αξιοποιώντας παράλληλα ποικίλες τεχνικές έτσι ώστε να μετουσιώνει την έμπνευσή της σε ένα σύνθετο, πρωτότυπο έργο προσφέροντας ένα άρτιο αισθητικό αποτέλεσμα.

4.5 Συμπεράσματα

Κλείνοντας τη μελέτη των παραπάνω κειμένων της Φιλίσας Χατζηχάνα, μπορούμε να καταλήξουμε σε ορισμένα συμπεράσματα αναφορικά με το συνολικό θεατρικό της έργο. Οι λόγοι που ώθησαν τη συγγραφέα στην ενασχόληση με το θεατρικό κείμενο για παιδιά υπήρξαν σημαντικοί και πολυποικίλοι. Ως δραματουργός επηρεάζεται από τις παιδικές, προσωπικές της εμπειρίες, γοητεύεται από την καθημερινή της επαφή με

⁴⁹¹ Στο τραγούδι της συντρόφου και του παιδιού, ο τελευταίος στίχος ολοκληρώνεται με τη φράση «Αγάπη μου έλα πίσω» και «Πατέρα γύρνα πίσω» αντίστοιχα.

⁴⁹² Φ. Χατζηχάνα, *Αθάνατοι στη μνήμη και στην καρδιά*, σ. 4.

τα παιδιά και δοκιμάζεται από την πολιτική και κοινωνική πραγματικότητα του τόπου της. Συχνά εμπνέεται από τη λαϊκή και θρησκευτική παράδοση της πατρίδας της, ενώ μέσα από τα έργα της διαφαίνεται ο σεβασμός με τον οποίο προσεγγίζει την λαϊκή παράδοση και κληρονομιά. Για τη Φιλίσα Χατζηχάννα είναι ζήτημα ζωτικό όχι μόνο η διάσωση κάποιων αισθητικών στοιχείων της παράδοσης, αλλά και η ανάπλαση των διαδικασιών, μέσα από τις οποίες ο άνθρωπος μπορεί να είναι περισσότερο συμφιλωμένος με τον εαυτό του και το περιβάλλον του.

Η πολύχρονη σπουδή και ενασχόληση με το συγκεκριμένο είδος αποτυπώνονται τόσο στη συγγραφική της εξέλιξη όσο και στην θεματική της διαφοροποίηση με το πέρασμα των χρόνων. Κύριοι θεματικοί άξονες της δραματουργίας της υπήρξαν η επιστροφή στις αληθινές αξίες της ζωής, η αγάπη, η φιλία και η ανθρώπινη αλληλεγγύη, θέματα που αναπτύσσονται άλλοτε με αλληγορικό και μυθικό και άλλοτε με ρεαλιστικό τρόπο και συναντώνται και στο υπόλοιπο συγγραφικό της έργο. Με τα έργα της, η συγγραφέας προβάλλει τη σημασία παγκόσμιων και πανανθρώπινων ιδεών, όπως αυτή της ελευθερίας, αλλά και άλλων εννοιών, όπως αυτές της σοφίας και της γνώσης. Τονίζει ακόμη τη διαχρονική αξία των ανθρώπινων συναισθημάτων και σχέσεων σε αντιδιαστολή με τις εφήμερες αξίες του υλικού πλούτου και, τέλος, θίγει σύγχρονα κοινωνικά ζητήματα, όπως η αποδοχή του διαφορετικού και τα προβλήματα της σύγχρονης οικογένειας. Όπως διαφαίνεται και στο υπόλοιπο έργο της, συχνά το παρελθόν προσλαμβάνει τις διαστάσεις ενός χαμένου παραδείσου, μία ιδέα που έντονα αναπτύσσεται στη λογοτεχνία της Κύπρου μετά τα γεγονότα της εισβολής. Εδώ, όμως, συνδέεται, όπως και η ίδια η Χατζηχάννα παραδέχεται, και με τη νοσταλγία και τη μελαγχολία για τη χαμένη παιδικότητα, αλλά και τη ματαίωση των χαμένων προσδοκιών.

Στη δραματουργία της Χατζηχάννα συναντά κανείς ποικίλες καταστάσεις, κωμικές, παράξενες, αλληγορικές ακόμα και τραγικές. Η συγγραφέας δεν εξαντλείται στην αποτύπωση κοινωνικών καταστάσεων ή στη μεταφορά παιδαγωγικών αντιλήψεων στο χώρο του θεάτρου. Κατά τη γνώμη μας, η Φιλίσα Χατζηχάννα είναι μία συγγραφέας που ψυχανεμίζεται πως κάτι δεν πάει καλά στη ανθρώπινη φύση του καιρού μας. Πάντοτε, όμως, μέσα από το έργο της αναδύεται μία πίστη και μία αισιοδοξία για το μέλλον που οφείλεται στην αγάπη και την εμπιστοσύνη που δείχνει στα παιδιά.

Οι ήρωές της φαίνεται να ανήκουν σε ένα αρχικό πυρήνα έμπνευσης. Με το πέρασμα του χρόνου αλλάζουν και μεταμορφώνονται, ακολουθώντας τη συγγραφική

εξέλιξη της δημιουργού. Δυνατοί και στέρεοι χαρακτήρες, ακόμα και οι δευτερεύοντες, μοιάζουν τελικά να ανήκουν οι περισσότεροι σε τύπους με γνωρίσματα καθολικής ισχύος, όπως ο κλέφτης, η φαντασμένη, ο σοφός, η σοφή γιαγιά και ο σοφός παππούς, η στοργική μητέρα με επίκεντρο πάντα το αιώνιο, χαρούμενο παιδί. Συχνά οι ήρωες ανατρέπουν τις καταστάσεις που τους τυχαίνουν, ξεπερνούν τον εαυτό τους και δίνουν τη λύση. Στα έργα που το θέμα τους είναι γνωστό, για να τραβήξει το ενδιαφέρον του κοινού είτε δημιουργεί νέους σκηνικούς ήρωες ώστε να αναρωτηθούμε ποιος θα είναι ο ρόλος τους, είτε εμπλουτίζει συναισθηματικά τις ήδη γνωστές φιγούρες. Στα έργα με πρωτότυπο θέμα δημιουργεί καταστάσεις που εξάπτουν από την αρχή την περιέργεια του μικρού θεατή, για να κρατήσει αμείωτο το ενδιαφέρον αλλά δημιουργεί και συμπάθειες τέτοιες ώστε να προκύπτει αβίαστα η ταύτιση μαζί τους.

Το *χιούμορ* βρίσκεται παντού και κυριαρχεί. Αντιλαμβάνεται την παιδαγωγική αξία του και το αναγνωρίζει ως κινητήριο μοχλό για τη θεατρική ψυχαγωγία και διδασχία του παιδιού. Άλλοτε ως παρωδία και σάτιρα, άλλοτε με υπερβολή και παρωδία προκαλεί το γέλιο ή την ευθυμία μέσω κωμικών εικόνων ή περιγραφών και δημιουργεί οικειότητα στους θεατές για τα σκηνικά δρώμενα. Μαύρο και σουρεαλιστικό χιούμορ, το ανοίκειο μεταξύ σοβαροφάνειας και ιλαρότητας, η παρεξήγηση και η εμπλοκή μεταξύ καθημερινής ομιλίας και ξύλινου λόγου, όλα βρίσκονται εδώ και συνυπάρχουν⁴⁹³. Πάντοτε, όμως, ισορροπούν με τα υπόλοιπα στοιχεία του έργου, ώστε να αποφεύγονται συγχύσεις που θα ακύρωναν τον επιδιωκόμενο σκοπό, την ψυχαγωγία των μικρών θεατών. Δεν λείπουν, επίσης, εκείνες οι απρόβλεπτες καταστάσεις, που εκμεταλλεύονται την έκπληξη του θεατή για να τον αναγκάσουν να γελάσει, καθώς και κωμικά τεχνάσματα και αναπαραστάσεις που συγγενεύουν με άλλα θεατρικά δρώμενα, όπως η παντομίμα, το κουκλοθέατρο και το θέατρο σκιών. Συχνά θα συναντήσουμε ενδοκειμενικές υποδείξεις που προωθούν ένα περισσότερο μπουφονικό παίξιμο από τους ηθοποιούς, στοιχείο προτεινόμενο σε μικρές ηλικίες από μελετητές του θεάτρου για παιδιά⁴⁹⁴.

Η *προφορικότητα* του θεατρικού λόγου, η οποία είναι απαραίτητη για τη βιωματική επικοινωνία του μικρού θεατή με την παράσταση, δεν πραγματώνεται με εύκολες λύσεις που συχνά συναντώνται σε κείμενα αυτού του είδους. Η γλώσσα είναι άμεση παραστατική, χωρίς αφηρημένα σχήματα ή έννοιες. Σε ολόκληρο το έργο της

⁴⁹³ Βλ. επίσης στο 5.5.1 Οι μικρές ιστορίες της Φιλίσας Χατζηγιάννα.

⁴⁹⁴ Χ. Σακελλαρίου, «Για μία Σημειολογία του Παιδικού Θεάτρου», *ό.π.*, σσ. 31-42.

απουσιάζει ο εμφαντικός τονισμός των λέξεων ή η υπερβολική χρήση των σημείων στίξης. Λείπουν, επίσης, τα δηλωτικά επιφωνήματα ψυχικών καταστάσεων, όπως *ααχ*, *μπα*, *τσς*, όπως επίσης και άκλιτες ηχοποίητες λέξεις. Δεν θα συναντήσουμε, επίσης, την υπερβολική χρήση υποκοριστικών τόσο στα ονόματα των δρώντων προσώπων όσο και στο χαρακτηρισμό των καταστάσεων, δείχνοντας έτσι ένα σεβασμό στο μικρό θεατή. Τέλος, αποφεύγονται λεκτικοί ακροβατισμοί και γλωσσικές υπερβολές που πιθανόν θα προβληματίσουν το παιδί, καθώς η εκφερόμενη γλώσσα πιθανόν αποκλίνει από τις προσληπτικές του ικανότητες.

Τα θεατρικά της κείμενα, που έχουν πηγή έμπνευσης το *παραμύθι*, με τη σωστή και προσεγμένη δομή τους, την ενδιαφέρουσα δράση και την ισόρροπη ανάπτυξη των χαρακτήρων, αποτυπώνουν και επιβεβαιώνουν την πολύχρονη σπουδή και ενασχόληση της συγγραφέως με το συγκεκριμένο είδος, αναδεικνύοντας το δημιουργικό ταλέντο της. Γενικά, το φανταστικό στοιχείο χρησιμοποιείται στα έργα της με δύο τρόπους: α. συνειδητά για να ενδυναμώσει τη φαντασία των παιδιών και β. για να περάσει μέσα από μεταφορές και αλληγορίες νέα μηνύματα. Τα παραδοσιακά παραμυθικά χαρακτηριστικά, όπως οι νεράιδες, ο ανιμισμός, η αποδέσμευση από το συγκεκριμένο ιστορικό χρόνο και το μαγικό στοιχείο, συμπλέκονται και συνομιλούν με πραγματικά γεγονότα, αλλά και με διακειμενικά στοιχεία τόσο από ξένα παραμύθια όσο και από τη λαϊκή παράδοση.

Σύγχρονες και δυναμικές δραματικές τεχνικές πλουτίζουν το κείμενο και αποδεικνύουν τη γονιμότητα του συγγραφικού της ταλέντου. Η συγγραφέας αντιλαμβάνεται ότι η μουσική, το τραγούδι και ο χορός μπορούν να θεωρηθούν τα κατεξοχήν εκφραστικά μέσα που ταιριάζουν στις μικρές ηλικίες, καθώς προσθέτουν αμεσότητα στην επικοινωνία του θεατή με το θέαμα και αυξάνουν το ενδιαφέρον για συμμετοχή στα σκηνικά δρώμενα.

Η δυναμική της σύλληψης διάφορων θεατρικών τεχνικών εμφανίζεται με ποικίλους τρόπους. Με τη συχνή και παράλληλη χρήση *πρόζας* και *αφήγησης* αλλά και τη γενικότερη *παρουσία των αφηγητών* μέσα και έξω από τη σκηνική δράση εμπλέκει δημιουργικά τη μίμηση με τη διήγηση, ενώ η συνύπαρξη πολλαπλών ειδών θεάματος μέσα στα έργα της αποτυπώνεται κυρίως μέσα από το *θέατρο μέσα στο θέατρο*. Είτε πρόκειται για έργο μέσα στο έργο είτε για μία τεχνική που τονίζει επιπλέον τη θεατρικότητά του το θέατρο εν θεάτρω, επειδή φαινομενικά απομακρύνει την τεχνική του θεάτρου μέσα στο θέατρο, διαρρηγνύει δραματικά τα όρια μεταξύ τέχνης και πραγματικότητας, καθώς δημιουργεί νέα, πολλαπλά επίπεδα ανάγνωσης

και ερμηνείας των γύρω συμβάντων. Αυτή η εγκιβωτισμένη τεχνική προσκαλεί τους μικρούς θεατές να αναρωτηθούν για τα όρια μεταξύ φανταστικού και της πραγματικότητας και λειτουργεί ως ένα εξαιρετικό ερέθισμα ανάπτυξης κριτικής και αποκλίνουσας σκέψης, καθώς πρόκειται για μία ιδιαίτερα κριτική, μεταγνωστική διαδικασία.

Σε αντίθεση με την συνήθη πρακτική που ακολουθείται τα τελευταία χρόνια στο χώρο του θεάτρου για παιδιά, τα έργα της δεν είναι διασκευές μύθων που μεταπλάθονται σε δραματουργικό κείμενο, αλλά το αντίστροφο. Με σημείο εκκίνησης τους μύθους και τα παραμύθια υιοθετεί το υλικό τους και τα μετασχηματίζει σε ένα *νέο πρωτότυπο δραματικό υλικό*. Οι διαδοχικές απόπειρες ανάπλασης ενός κειμένου που κυρίως παρατηρούμε στα σχολικά θεατρικά της έργα, αποδεικνύουν ότι η Χατζηχάνα αντιλαμβάνεται πως το θέατρο, εκτός των άλλων, είναι και μια *μεγάλη τέχνη της παραλλαγής*. Αυτή η ανακύκλωση των μοτίβων της τέχνης, των παραλλαγών και μεταμορφώσεων του ίδιου θέματος τεκμηριώνει την άποψη ότι το κείμενο δεν είναι ένα κλειστό σύστημα που επιδέχεται μία μονάχα αντιμετώπιση, αλλά ένας ανοιχτός ορίζοντας πάνω στον οποίο προβάλλονται τόσο οι αντιφατικές σημασίες του κειμένου όσο και ό, τι ελεύθερα μπορεί να γεννηθεί στη φαντασία ενός δημιουργού, καθώς το κείμενο λειτουργεί γι' αυτόν παραγωγικά, σαν πνευματική και καλλιτεχνική πρόκληση.

Αν η διακειμενικότητα είναι και η ικανότητα να επικοινωνείς και να συνδιαλέγεσαι δημιουργικά με κάθε είδους πρότερη γραπτή ή προφορική αποτύπωση του ανθρώπινου πολιτισμού, τότε η Φιλίσα Χατζηχάνα δείχνει να ανταποκρίνεται με επιτυχία σε αυτό το στόχο. Ως διασκευαστής σέβεται το πρωτότυπο, το οποίο γνωρίζει πολύ καλά. Ως παιδαγωγός όμως, αντιλαμβάνεται ότι για να γίνει σωστά η μεταφορά του εννοιολογικού φορτίου του έργου και από τη «γλώσσα-πηγή» να μεταφερθεί στη «γλώσσα-στόχο», αλλάζοντας ακόμα και παραλήπτη (αυτή τη φορά είναι ο ανήλικος θεατής), οφείλει να λάβει σοβαρά υπόψη όλους τους παράγοντες που συνδέονται με το είδος που υπηρετεί.

Ειδικότερα, στα σχολικά θεατρικά της έργα με θρησκευτικό περιεχόμενο, η γνώση από την πλευρά του θεατή του δραματικού μύθου δεν καταστρέφει την καλλιτεχνική του αξία, αλλά η νέα γραφή δημιουργεί μία νέα συνθήκη παραγωγής σημασίας. Η Χατζηχάνα δεν εκπλήσσει με κάποια απροσδόκητη τροπή της πλοκής, αλλά χτίζει το έργο της πάνω στη γνώση που ο θεατής έχει για το μύθο. Η πολλαπλή εικαστική απόδοση της σκηνής της Γέννησης μάς υπενθυμίζει πως η συγγραφέας

αντιλαμβάνεται έστω και διαισθητικά ότι το θεατρικό σημείο δεν δεσμεύεται από κάποιον θεατρικό κώδικα, όπως συμβαίνει για παράδειγμα με τη μουσική. Ο θεατρικός κώδικας από τη φύση του δύναται να είναι και μουσικός και ζωγραφικός και ποιητικός και δραματικός. Έχει, δηλαδή, τη δυνατότητα να συμπεριλάβει όλους τους υπόλοιπους αισθητικούς κώδικες, καταλαμβάνοντας το σύνολο των πολιτισμικών κωδίκων της καθημερινής μας ζωής και των πολιτισμικών μας συστημάτων.

Με αφορμή την αναφορά στα σχολικά έργα αξίζει, κατά τη γνώμη μας, να σταθούμε και σε ορισμένες ιδιαίτερες επισημάνσεις για το σχολικό παιδικό θέατρο της συγγραφέως.

Σήμερα, ολοένα και περισσότερο, επισημαίνεται από πολλούς μελετητές και ειδικούς ότι ο ρόλος που μπορεί να διαδραματίσει το θέατρο στη σχολική πράξη είναι ιδιαίτερα σημαντικός. Αν δεχτούμε ότι οι βασικοί παράμετροι αποδοχής του κειμένου τόσο για τους μικρούς ηθοποιούς όσο και για τους συνομήλικους τους θεατές είναι η επικοινωνιακή αμεσότητα, οι ολοκληρωμένοι χαρακτήρες, το εύληπτο των μηνυμάτων και η παραστατικότητα του έργου⁴⁹⁵, φαίνεται πως το σχολικό παιδικό θέατρο της Φιλίσας Χατζηγάννα πληροί σε μέγιστο βαθμό πολλές από αυτές τις προϋποθέσεις αποδοχής του.

Εκτός των άλλων, τα θεατρικά της κείμενα για σχολική χρήση χαρακτηρίζονται και από την ύπαρξη *μεγάλου αριθμού ρόλων*, επικυρώνοντας το χαρακτήρα του έργου ως συλλογική δραστηριότητα που προσφέρει στους μαθητές ίσες ευκαιρίες έκφρασης, συνεργασίας και συμμετοχής σε μία κοινή προσπάθεια. Διαθέτουν, επίσης, τα χαρακτηριστικά *ευέλικτων, ανοιχτών κειμένων* που εύκολα μπορούν να μεταμορφωθούν ανάλογα με τις ανάγκες και τις προσδοκίες μαθητών και εκπαιδευτικών.

Η συγγραφέας αντιλαμβάνεται ότι ακόμη και η *σύνθεση των χαρακτήρων* διαφοροποιείται μεταξύ του σχολικού και του επαγγελματικού θεάτρου. Καθώς στο σχολικό θέατρο, το κύριο ζητούμενο δεν είναι η τελειότητα στη σκηνική απόδοση, αλλά η εθελούσια συμμετοχή των παιδιών, οι χαρακτήρες του σχολικού θεατρικού της κειμένου απομακρύνονται από τη μανιχαϊστική διάκριση μεταξύ θετικών και αρνητικών χαρακτήρων. Έτσι το παιδί μπορεί να προσεγγίσει με μεγαλύτερη συμπάθεια τον ήρωα που θα υποδυθεί και να εμπλακεί ενεργητικά στα συναισθήματα

⁴⁹⁵ Θ. Γραμματάς, *Fantasyland*, ό.π., σσ. 89-98.

και τα διλήμματα του χαρακτήρα. Η φαντασία απελευθερώνεται, άρα καλλιεργείται η δημιουργικότητα, η ικανότητα που καθιστά κάθε άτομο ικανό να αντιμετωπίζει με ευαισθησία και πρωτοτυπία τα διάφορα προβλήματα και τις δυσκολίες της ζωής. Οι γρήγοροι αυτοσχέδιοι ρόλοι εξασφαλίζουν ασφαλείς συνθήκες για έκφραση και πειραματισμό. Μέσα από κάποιον κατασκευασμένο ήρωα, το παιδί βρίσκει την ευκαιρία να αφηγηθεί τη δική του ιστορία, να επαναδιαπραγματευθεί το νόημα της δικής του ζωής, με τρόπο που είναι πιο ασφαλής από εκείνον που θα συνεπαγόταν η άμεση αναφορά στα προσωπικά του θέματα. Και όλα αυτά μέσα σε ένα χαρούμενο κλίμα, αφού το θέατρο πάνω από όλα έχει σαν στόχο την ψυχαγωγία, που είναι τόσο απαραίτητη για την παιδική ψυχή.

Για τη Φιλίσα Χατζηχάννα, το θεατρικό κείμενο οφείλει να διδάσκει αλλά και να διασκεδάζει, χωρίς η προθετικότητα του συγγραφέα να ακυρώνει την αισθητική αρτιότητα και την ψυχαγωγική διάσταση του έργου. Τα μηνύματα του έργου γίνονται απλά και κατανοητά, χωρίς να απλουστεύονται. Η υποχώρηση του διδακτισμού είναι εμφανής και η διδαχή που υπάρχει έρχεται αβίαστα, μέσω της εξέλιξης των γεγονότων, που προβάλλουν ιδιαίτερα την αξία του συνεργατικού πνεύματος και της φιλίας. Οι έννοιες του έργου μοιάζουν να διασαφηνίζονται με ποικίλες τεχνικές, χωρίς να υποβαθμίζονται. Η έμφαση στην αξία του σημαίνοντος γίνεται όχι σε βάρος του σημαυνομένου, αλλά δημιουργικά, με τρόπο συμβολικό ή αλληγορικό που επιτρέπει την εύκολη πρόσβαση αναγνώστη και θεατή στο κείμενο. Η ισόρροπη σχέση κειμενικών, σκηνικών και σκηνοθετικών τεχνικών επιτρέπουν την πολυσημική ανάγνωση και απόδοση του σκηνικού θεάματος που δυνάμει αναπαριστάται από το κείμενο και οδηγούν στην υπέρβαση των χωροχρονικών ορίων του. Έτσι δημιουργούνται οι προϋποθέσεις για τη διαχρονική καταξίωση των κειμένων. Αν ο ρόλος του θεάτρου είναι να καθρεφτίζει τη ζωή, τότε ο καθρέφτης της Χατζηχάννα, άλλοτε παραμορφωτικός, άλλοτε απεικονιστικός, είναι πάντοτε αληθινός, ειλικρινής και, προπάντων, θεατρικός.

Όλες αυτές οι διαπιστώσεις, εκτός από τις αναμφισβήτητες αρετές του έργου της, καταδεικνύουν ότι το θέατρο για παιδιά και νέους είναι μια ιδιαίτερη βέβαια, αλλά ισότιμη με κάθε άλλη κατηγορία θεάτρου και μπορεί να αποτελέσει όχι το «φτωχό συγγενή», αλλά «πρωτοπόρο» στις παραστάσεις του σύγχρονου ελληνικού επαγγελματικού θεάτρου, αρκεί να υπάρξουν οι κατάλληλες προϋποθέσεις, δηλαδή η συνύπαρξη ενός άρτιου κειμένου σε συνδυασμό με μία εμπνευσμένη θεατρική απόδοση. Όπως διαφαίνεται από την ανασκόπηση του παιδικού θεάτρου σε Ελλάδα

και Κύπρο που επιχειρήσαμε, αλλά και από τις επισημάνσεις πολλών μελετητών που καταγράψαμε, η δημιουργία και ανάδειξη του καλού θεατρικού κειμένου για παιδιά είναι ένα ζήτημα που εξακολουθεί να βρίσκεται στην επικαιρότητα εδώ και αρκετά χρόνια. Ελπίζουμε ότι η συγκεκριμένη μελέτη θα αποτελέσει μία ουσιαστική αφετηρία ανανέωσης του ενδιαφέροντος για το θεατρικό έργο της Φιλίσας Χατζηχάνα ώστε να οδηγήσει στην οριστική καταξίωσή του και την εκ νέου σκηνική του πραγμάτωση, διότι πιστεύουμε ότι το δικαιούται και το αξίζει.

5. Το πεζογραφικό έργο της Φιλίσας Χατζηχάννα

5.1 Γενικά για το πεζογραφικό έργο

Το πεζογραφικό έργο της Φιλίσας Χατζηχάννα μπορεί να χαρακτηριστεί εκτεταμένο και πολυσχιδές, καθώς ξεκινά στα μέσα της δεκαετίας του 1970, διαρκεί περίπου είκοσι πέντε χρόνια και περιλαμβάνει μυθιστορήματα, μικρές ιστορίες και διηγήματα. *Θεματογραφικά και χρονολογικά, τα έντεκα πεζά έργα της Φιλίσας Χατζηχάννα εντάσσονται, εκ πρώτης όψεως, σε δύο κύκλους, που είναι ο τοπικός-κυπριακός και ο ευρύτερος κύκλος.*

Στον πρώτο κύκλο ανήκουν τα δύο πρώτα μυθιστορήματα, *Χαρές και λύπες* (1977) και *η Ντιντόν, ο Παβελάκης μου κι εγώ* (1981), η συλλογή διηγημάτων *Λουλούδια και Όνειρα* (1979), όπως επίσης και τα δύο πρώτα θεατρικά της⁴⁹⁶. Σ' αυτά τα έργα, όπως επισημαίνει και ο Γ.Δ. Καψάλης, «είναι γεγονός ότι αντλεί τα θέματα των πρώτων βιβλίων της από τα τραγικά γεγονότα της εισβολής και της κατοχής. Στις περιπτώσεις αυτές η συγγραφέας, που έχει βιώσει μάλιστα αυτές τις καταστάσεις, πρέπει να αντλήσει ανεξάντλητες δυνάμεις από τον εαυτό της ώστε να υπερνικήσει τις όποιες σκληρές βιωματικές προσωπικές εμπειρίες και να οδηγηθεί σε παραδείγματα που θα καταπραΰνουν τα πάθη και την παιδική ψυχή. Η Φιλίσα το πετυχαίνει απόλυτα σε ολόκληρο τον κύκλο των βιβλίων της με αυτή τη θεματική. Οι αρχές της είναι η συμφιλίωση, η ειρηνική συνύπαρξη, η επιστροφή στις πατρογονικές εστίες, το *ζαναζωντάνεμα της γειτονιάς που χάθηκε*»⁴⁹⁷.

Στα επόμενα πεζογραφήματά της, ο ορίζοντας προσδοκιών της Φιλίσας Χατζηχάννα για τον νοούμενο αναγνώστη ξεπερνά τα στενά πλαίσια της ιδιαίτερης πατρίδας της, αφού τα βιβλία της άρχισαν να εκδίδονται στην Ελλάδα, αποσπώντας διακρίσεις σε πανελλήνιους διαγωνισμούς. Υιοθετώντας αρχικά το ολοένα και πιο δημοφιλές λογοτεχνικό σχήμα των μικρών ιστοριών συγκροτεί μια χιουμοριστική τριλογία με κοινούς κεντρικούς ήρωες μικρά παιδιά αλλά και έναν πρόσχαρο παππού: πρόκειται για τα έργα *Μικρές ιστορίες της Κατερίνας* (1984), *Ο μεγάλος μπελάς* (1988) και *Οι ιστορίες του παππού χωρίς μουστάκι* (1994). Τα θέματά της τα εμπνέεται από τη γενικότερη ζωή του παιδιού, συνυφαίνοντας θεματικά, γλωσσικά και πολιτισμικά στοιχεία τόσο από την Κύπρο όσο και από την Ελλάδα. Στο τέλος της συγγραφικής της διαδρομής επανήλθε σε σύγχρονα εκτενέστερα πεζογραφήματα παραμυθιακού

⁴⁹⁶ Βλ. το θεατρικό έργο της Φ.Χ.

⁴⁹⁷ «Φιλίσα Χατζηχάννα» στο Γ. Δ. Καψάλης, *Μελέτες παιδικής λογοτεχνίας*, εκδ. Gutenberg, Αθήνα 2000, σσ. 261-262.

περιεχομένου με βασικούς χαρακτήρες ένα κομμάτι καρύδι, ένα κόκκο ζάχαρη και ένα μικρό μαύρο μυρμήγκι. Οι δύο πρώτοι, ο Καρυδάκης και η Ζαχαρούλα, πρωταγωνιστούν στην πρώτη τριλογία: *Οι περιπέτειες του Καρυδάκη και της Ζαχαρούλας* (1995), *Ο Καρυδάκης ψάχνει να βρει τη Ζαχαρούλα* (1997) και *Η Ζαχαρούλα ψάχνει να βρει τον Καρυδάκη* (1998) ενώ το δεύτερο μέρος αυτής της σειράς, όπου πρωταγωνιστής είναι πια ο Μαυρίκος, αποτελείται από δύο μόνο βιβλία: *Οι περιπέτειες του Μαυρίκου* (1999) και *Τι απόγινε ο Μαυρίκος* (1999).

Εντέλει, ο απροσδόκητος θάνατός της, σε στιγμές πνευματικής και βιολογικής ακμής, της στέρησε τελικά τη δυνατότητα να αξιοποιήσει το ταλέντο της και στο χώρο της ευρύτερης λογοτεχνικής παραγωγής, όπως ήταν και η βαθύτερη επιθυμία της.

5.2 Οι άξονες μελέτης και η μεθοδολογία ανάλυσης του πεζογραφικού έργου

Κάθε λογοτεχνικό έργο, όταν απευθύνεται σε νεαρούς αναγνώστες, έχει σαν κύριο στόχο να ψυχαγωγήσει και να διαπαιδαγωγήσει το κοινό του, αλλά και να εξασφαλίσει την έγκριση και αποδοχή από τους, εν δυνάμει, μεγαλύτερους αναγνώστες του. Οι μαρτυρίες που κατά καιρούς καταγράφονται από μικρούς και μεγάλους⁴⁹⁸ για τα στοιχεία που τους έκαναν ένα παιδικό πεζογράφημα αξέχαστο είναι πολλές και ποικίλες. Εάν, όμως, θελήσουμε να συνοψίσουμε τα συμπεράσματα των μελετητών, θα καταλήγαμε πως το καλά καθορισμένο θέμα, η λογικά αναπτυγμένη πλοκή, το ανάλογο με το κειμενικό πλαίσιο ύφος, καθώς και οι καλά διαμορφωμένοι και ολοκληρωμένοι χαρακτήρες αποτελούν τα βασικότερα κριτήρια για την ανάδειξη ενός άρτιου και επιτυχημένου αναγνώσματος για παιδιά⁴⁹⁹.

Η ανάγνωση των πεζογραφημάτων στη βάση της ερμηνευτικής (hermeneutics) τονίζει τη σημασία των αρχικών συνθηκών παραγωγής του έργου για την κατανόησή του, την ερμηνευτική αλληλεπίδραση όλου-μέρους, καθώς και τη σημασία που μπορεί να έχει το έργο για το σύγχρονο αναγνώστη, ενώ η φαινομενολογική προσέγγιση, όπως και η θεωρία της αναγνωστικής ανταπόκρισης, ενθαρρύνουν την κάλυψη των ερμηνευτικών κενών και αβεβαιοτήτων από τον αναγνώστη. Ο δομισμός από την άλλη επιτρέπει την ανάδειξη των κειμενικών χαρακτηριστικών του λογοτεχνήματος, καθώς και τη γνωριμία με τη δομή και τη λειτουργία του. Η ανάλυση περιεχομένου μεταθέτει το κέντρο βάρους των ενδιαφερόντων στην

⁴⁹⁸ M. M. Byrns & A. A. Flowers, "Whatever Happened To ...? A List of Recovered Favorites and What makes a Book Memorable After All", *The Horn Book Magazine*, τ. 5 (1999), σσ. 574-586.

⁴⁹⁹ Βλ. Μ. Καρπόζηλου, *Το παιδί στη χώρα των βιβλίων*, Μ. Κανατσούλη, *Εισαγωγή στη Θεωρία και κριτική της παιδικής λογοτεχνίας*, εκδ. University Studio Press, Θεσσαλονίκη 1997, σσ. 31-35.

αναζήτηση των δεσμών και των σχέσεων του κειμένου με την κοινωνία και την εποχή. Η συνδυαστική ή επιλεκτική χρησιμοποίησή τους αποτελεί ένα ασφαλές υπόβαθρο για την εξαγωγή γόνιμων και τεκμηριωμένων συμπερασμάτων.

Ήδη προαναφέραμε στο πρώτο κεφάλαιο ότι στηριχθήκαμε κυρίως στις απόψεις του Genette για την αφήγηση⁵⁰⁰, όπως διατυπώνονται μέσα από τα κυριότερα έργα του, αλλά και τις θεωρίες του Bakhtin που σχετίζονται με την πολυφωνικότητα των κειμένων⁵⁰¹.

Ο Genette εξετάζει την αφήγηση εν γένει υπό το πρίσμα τριών βασικών αξόνων: του χρόνου, της έγκλισης (τρόπου) και της φωνής. Ταξινομεί τα προβλήματα της αφηγηματικής τεχνικής σύμφωνα με τις βασικές κατηγορίες: του τρόπου, της φωνής και του χρόνου. Καθιερώνει με επιτυχία τη διάκριση ανάμεσα στο ποιος λέει την αφήγηση, άρα ποιος μιλάει και ποιος βλέπει μέσα στην ιστορία. Πρόκειται για δυο διαφορετικά αφηγηματικά επίπεδα. Το πρώτο αφορά τη συμμετοχή του αφηγητή μέσα στην ιστορία, κι έχει να κάνει με τον τρόπο, δηλαδή τους διάφορους βαθμούς αφηγηματικής αναπαράστασης (διήγηση, ευθύς λόγος, πλάγιος λόγος, ελεύθερος πλάγιος λόγος), ενώ το δεύτερο αφορά το ποσό της πληροφορίας που μεταδίδεται στον αναγνώστη. Όταν ο αφηγητής υιοθετεί την προοπτική ενός εσωκειμενικού προσώπου, δηλαδή αφηγείται ωσάν να βλέπει με τα μάτια αυτού του προσώπου, να κρίνει με την κρίση του και να αισθάνεται με τα αισθήματα του, τότε μιλούμε για **εστίαση**. Το ποσό της πληροφορίας που μεταδίδει ο αφηγητής είναι ανάλογο με την προοπτική του προσώπου που υιοθετεί.

Σε ό,τι αφορά την εστίαση (οπτική γωνία), η επιλογή είναι ανάμεσα σε μια μηδενική, σε μια εξωτερική και σε μια εσωτερική επιλογή. Ο τύπος της

⁵⁰⁰ Σχετικά με τη θεωρία της Αφήγησης (narratologie) στο σύστημα της οποία κεντρική θέση κατέχει η τυπολογία του Genette, υπάρχει μια τεράστια βιβλιογραφία. Τα τελευταία χρόνια και η ελληνική βιβλιογραφία είναι αρκετά πιο συστηματική και με χρηστικές εφαρμογές σε πολλά λογοτεχνικά κείμενα και σε κάποια παιδικά (Δ.Τζιόβας, *Το παλίμψηστο της ελληνικής αφήγησης-Από την αφηγηματικότητα στη διαλογικότητα*, εκδ. Οδυσσέας, Αθήνα 1993, Π. Μουλλάς, *Παλίμψηστα και μη*, εκδ. Στιγμή, Αθήνα 1991, Β. Αθανασόπουλος, «Το αμάρτημα της μητρός μου» στο *Νεοελληνική Λογοτεχνία, τόμος Β'- Πεζογραφία*, εκδ. Πατάκης, Αθήνα 1992, Ε. Καψωμένος, *Αφηγηματολογία, Θεωρία και μέθοδοι ανάλυσης της αφηγηματικής πεζογραφίας* εκδ. Πατάκης, Αθήνα 2003, Γ.Δ. Παπαντωνάκης, *Κώδικες και αφηγηματικά προγράμματα σε κείμενα της παιδικής Λογοτεχνίας*, εκδ. Πατάκης, Αθήνα 1999). Ειδικά ο Genette έχει προσπαθήσει με αλληπάλληλες μελέτες και άρθρων να ορίσει μια ολοκληρωμένη θεωρία αφήγησης (G.Genette, *Figures I, II, III*, Éditions du Seuil, Paris, 1966, 1969, 1972, G.Genette, *Nouveaux discours du récit*, Éditions du Seuil, Paris 1983, Ελλ. Έκδοση *Σχήματα III*, μτφρ. Μπ. Λυκούδης, εκδ. Πατάκης, Αθήνα 2007).

⁵⁰¹ Μ. Μπαχτίν, *Προβλήματα λογοτεχνίας και αισθητικής*, μτφρ. Γ. Σπανός, εκδ. Πλέθρον, Αθήνα 1980, σσ. 150-157, Μ. Μπαχτίν, *Έπος και μυθιστόρημα*, μτφρ. Γ. Κιουρτσάκης, εκδ. Πόλις, Αθήνα 1995, σσ. 33-36, Μ. Μπαχτίν, Μ. Μπαχτίν, *Ζητήματα της ποιητικής του Ντοστογιέφσκι*, μτφρ. Αλ. Ιωαννίδου, εκδ. Πόλις, Αθήνα 2008.

παραδοσιακής αφήγησης με εστίαση μηδέν, είναι μια τριτοπρόσωπη αφήγηση, όπου ένας παντογνώστης αφηγητής εξουσιάζει απόλυτα την ιστορία που αφηγείται, γνωρίζει τις σκέψεις και τα συναισθήματα των ηρώων του, ξέρει δηλαδή περισσότερα από οποιοδήποτε αφηγηματικό πρόσωπο. Στην αφήγηση με εσωτερική εστίαση ο αφηγητής περιορίζεται να πει εκείνο που ξέρουν, σκέφτονται και αντιλαμβάνονται τα πρόσωπα- ήρωες του αφηγήματος, ξέρει, δηλαδή, όσα περίπου ξέρει το πρόσωπο-ήρωας, καμιά φορά και λιγότερο από αυτό. Στην αφήγηση με εξωτερική εστίαση, ο αφηγητής βλέπει το πρόσωπο από έξω, χωρίς να διεισδύει στις αντιλήψεις εκείνου, και κατά συνέπεια το πρόσωπο παραμένει ένα ον ακρυπτογράφητο.

Ο Genette ορίζει ως **τρόπους** (εγκλίσεις) τις διάφορες φόρμες του ρήματος, φόρμες και βαθμούς αφηγηματικής αναπαράστασης. Προσπάθησε να κατηγοριοποιήσει τους τρόπους με τους οποίους ο κειμενικός λόγος αποδίδει την υποτιθέμενη έκφραση των μυθιστορηματικών προσώπων στην πραγματικότητα. Σχηματικά διακρίνει: α. Ευθύς/μιμούμενος λόγος, β. διηγηματοποιημένος λόγος, γ. έμμεσος πλάγιος λόγος. Στην κατηγορία του **χρόνου** ο Genette συμπεριλαμβάνει τις σχέσεις ανάμεσα στο χρόνο της ιστορίας και στο χρόνο της αφήγησης (αφηγηματικός και αφηγημένος χρόνος), τις πιθανές αποκλίσεις από μια ισορροπημένη χρονική διάρθρωση των γεγονότων που συνθέτουν τις χρονικές παρεκβάσεις, τους εγκιβωτισμούς, τις προδρομικές και αναδρομικές αφηγήσεις και το ρυθμό της αφήγησης με τους εκάστοτε αφηγηματικούς τρόπους (σκηνή, περίληψη, διάλογος, περιγραφή, σχόλιο).

Είναι αυτονόητο ότι οι παραπάνω προϋποθέσεις επηρεάζουν την ανάπτυξη των θεμάτων και τη δομή των κειμένων, τους αντίστοιχους παιδικούς τρόπους εκφοράς νοημάτων και γλωσσικών επιλογών και αντίστοιχους τρόπους καταγραφής της πραγματικότητας.

Εξίσου όμως αποφασιστική σημασία για την κατανόηση της συνολικής αφήγησης έχουν και τα προσωπικά χαρακτηριστικά -εμφάνιση, σκέψεις, συναισθήματα, ιδέες- που συγκροτούν την οντότητα ενός λογοτεχνικού χαρακτήρα. Όπως χαρακτηριστικά επισημαίνει ο Tomashevsky, ο χαρακτήρας είναι το κατευθυντήριο νήμα που επιτρέπει την διαλεύκανση, οργάνωση και ταξινόμηση μιας ενότητας μοτίβων⁵⁰². Τα πρόσωπα αυτά παρουσιάζονται μέσα σε δραματικές καταστάσεις που αλλάζουν ή σε αλλαγές οι οποίες αντενεργούν έτσι ώστε η

⁵⁰² W. Martin, «Αφηγηματική δομή: Μια σύγκριση μεθόδων», μτφρ. Α. Κουφού, στο Β. Καλλιπολίτης (επιμ.), *Θεωρία της Αφήγησης*, εκδ. Εξάντας, Αθήνα 1991, σσ. 23-33.

αποκάλυψη των κρυφών καταστάσεων να προκαλούν νέες επιπλοκές και συνεπώς την εξέλιξη της ίδιας της ιστορίας⁵⁰³. Ειδικά στην παιδική λογοτεχνία, οι βασικές παρατηρήσεις του E.M. Forster⁵⁰⁴, που διακρίνουν τους χαρακτήρες σε *σφαιρικούς ή επίπεδους* συναντούν τους σχετικούς σχολιασμούς της M. Nikolajeva⁵⁰⁵ και υιοθετούνται από από σειρά μελετητών, όπως η R. Lukens, ο D. Russel και η M. Καρπόζηλου. Φαίνεται, δηλαδή, ότι η εκτεταμένη ανάλυση των χαρακτήρων αποτελούν βασικό στοιχείο του λογοτεχνικού κειμένου τόσο στη λογοτεχνία για ενηλίκους όσο και στην παιδική λογοτεχνία.

Με βάση τις παραπάνω επισημάσεις η μεθοδολογία ανάλυσης του πεζογραφικού έργου της Φιλίσσας Χατζηχάννα κατευθύνεται κυρίως:

α. Στην αναζήτηση των θεματικών επιλογών που προκρίνονται από τη συγγραφέα. Σε αυτήν τη θεματική ανάγνωση των κειμένων, εκτός από τις αφηγηματικές εικόνες έμπνευσης και φαντασίας, που αποτελούν το βασικό πρωτογενές υλικό πάνω στις οποίες οργανώνεται και αναπτύσσεται η αφηγηματική εκφορά, η αναζήτηση εντοπίζει τα εξωκειμενικά δεδομένα που αναλύθηκαν λεπτομερώς στο πρώτο μέρος της διατριβής και βοηθούν στην κατανόηση ενός έργου: βιογραφικά στοιχεία, πληροφορίες για το ιστορικό, κοινωνικό, πολιτικό και πολιτιστικό πλαίσιο συγγραφής του έργου, οι γνώσεις σχετικά με τα βασικά χαρακτηριστικά του γένους-είδους στο οποίο ανήκει, η συγκέντρωση στοιχείων για το χρόνο, τον τόπο, τα πρόσωπα και τα γεγονότα που ενδεχόμενα αναφέρονται στο συγκεκριμένο έργο. Επιπλέον, επιδιώκεται η διερεύνηση του ιδεολογικού πλαισίου του έργου και των ιστορικών και πολιτιστικών του συντεταγμένων: ανιχνεύονται οι ιδεολογικές και πολιτικές αντιλήψεις με τις οποίες η συγγραφέας διαλέγεται, οι αξίες και οι ιδέες που

⁵⁰³P. Ricoeur, *Η αφηγηματική λειτουργία*, (μτφρ. Β. Αθανασόπουλος), εκδ. Καρδαμίτσα, Αθήνα 1990, σ. 22.

⁵⁰⁴Ο E.M. Forster διαχωρίζει τους χαρακτήρες σε *επίπεδους* και *σφαιρικούς*. Ο *επίπεδος χαρακτήρας* (μερικές φορές αποκαλείται και *τύπος* ή *καρικατούρα*) διαμορφώνεται γύρω από μία *μοναδική ιδέα ή ποιότητα*. Στάσιμος και ανεπηρέαστος από χωροχρονικές συνθήκες και καταστάσεις, ο *επίπεδος χαρακτήρας* αντιπροσωπεύει συχνά, σύμφωνα με την R. Lukens, στερεότυπο κάποιων ομάδων, χωρίς ατομικά χαρακτηριστικά που συνήθως προωθεί την πλοκή. Αντίθετα ο *σφαιρικός χαρακτήρας* είναι καλά οργανωμένος, επηρεάζεται από τις καταστάσεις που εμφανίζονται στο έργο και τροποποιείται μέσα από αυτές (E.M. Forster, *Aspects of the Novel*, Penguin Books, UK 1927, p. 73-85). Τα χαρακτηριστικά του είναι ποικίλα, διαφοροποιούνται και εξελίσσονται, θυμίζοντας τόσο το διαχωρισμό των Wellek και Warren σε *στατικό* και *εξελισσόμενο* χαρακτήρα (R. Wellek – A. Warren, *Θεωρία λογοτεχνίας*, εκδ. Δίρφος, χχ., σ. 279), όσο και τον αντίστοιχο του Tomashevski σε *σταθερό* και *μεταβαλλόμενο* (Μπ. Τσοματσέφσκι, «Θεματική» στο *Θεωρία Λογοτεχνίας: κείμενα Ρώσων φορμαλιστών*, (επιλογή-παρουσίαση: Τσβ. Τοντόρωφ), μτφρ. Η.Π. Νικολούδης, εκδ. Οδυσσέας, Αθήνα 1995, σσ. 311-312).

⁵⁰⁵M. Nikolajeva, *The Rhetoric of Character in Children's Literature*, MD: Scarecrow 2002, p. 128-148.

αποδέχεται και προβάλλει ή αμφισβητεί και επιδιώκει να ανατρέψει (ιστορικο-φιλολογική προσέγγιση).

β. Στον εντοπισμό του τρόπου με τον οποίο η συγγραφέας παρουσιάζει το θέμα σε σχέση με την αποτύπωση ή όχι μίας οπτικής γωνίας που προσεγγίζει τον τρόπο αντίληψης του παιδιού. Εδώ, το κέντρο βάρους της ανάλυσης μεταφέρεται στο κείμενο. Η ανάγνωση δεν εξαντλείται στην καταγραφή του είδους της οπτικής γωνίας (εσωτερική, εξωτερική, μηδενική) και της πιθανής σχέσης με το είδος της αφήγησης (πρωτοπρόσωπη, τριτοπρόσωπη), αλλά επιδιώκει να διαφανεί εναργέστερα μέσω της εστίασης η προσωπική αντίληψη του συγγραφέα για το πρόσωπο του ήρωα (παιδί, παιδική λογική, παιδική γλώσσα, παιδική ηλικία). Πώς δηλαδή αντιλαμβάνεται ή πώς φαντάζεται ο συγγραφέας την παιδική ηλικία, τον ψυχικό κόσμο του παιδιού και τις μύχιες σκέψεις του. Με άλλα λόγια, η θεωρία της αφήγησης κρίνεται απαραίτητη στα σημεία όπου τα εργαλεία της φωτίζουν ξεκάθαρα την εσωτερική σύνδεση των μοτίβων και τη λειτουργία της οπτικής γωνίας με την οποία η συγγραφέας προσεγγίζει το ζήτημα της παιδικότητας και αποτυπώνει την εικόνα του μικρού παιδιού έναντι του κόσμου που το περιβάλλει.

5.3 Μυθιστόρημα

5.3.1 Το σημασιολογικό του εύρος και η ιστορική του διαδρομή

Το μυθιστόρημα (αγγλ. novel, γαλλ. roman) είναι μία εκτενής αφήγηση σε πεζό λόγο που δηλώνει εκείνο το «κυκλικό, σφαιρικό και συνθετικό είδος της πεζογραφίας που αναπαρασταίνει ένα σύνολο ζωής»⁵⁰⁶. Ο συγκεκριμένος όρος, που στα ελληνικά υιοθετείται το 19^ο αιώνα⁵⁰⁷, εμπεριέχει εύστοχα τις βασικές, χαρακτηριστικές ιδιότητες του είδους, το *μύθο* και την *εξιτόρηση (αφήγηση)*⁵⁰⁸. Πράγματι, το μυθιστόρημα είναι πρώτιστα μία *μυθοπλασία*. Μολονότι μπορεί να αναφέρεται σε πραγματικά πρόσωπα, μέρη και γεγονότα, ο κόσμος που ξεδιπλώνεται μέσα από τις

⁵⁰⁶ Α. Σαχίνης, *Το νεοελληνικό μυθιστόρημα*, εκδ. Βιβλιοπωλείον της Εστίας, Αθήνα, 1997, σ. 75.

⁵⁰⁷ Ο Κουμανούδης (1818-1899) μας δίνει την πληροφορία ότι ο όρος *μυθιστόρημα* χρησιμοποιείται για πρώτη φορά από τον Παναγιώτη Σούτσο (1806-1868) το 1865 και ακολουθεί ο Αριστείδης Κυπριανός (1830-1869) στα 1867 (Σ.Α. Κουμανούδης, *Συναγωγή νέων λέξεων. Υπό των λογίων πλασθεισών από της Αλώσεως μέχρι των καθ' ημάς χρόνων*, εκδ. Ερμής, Αθήνα 1998, σ. 676). Νωρίτερα (1804), κατά την έκδοση των *Αιθιοπικών* του Ηλιοδώρου, ο Κοραΐς είχε προτείνει τον παραπλήσιο *μυθιστορία* σε αντικατάσταση του ξενικού *ρομάντσο/ρωμανόν*, όρος που μάλλον κατέληξε να χρησιμοποιείται – εμφανώς πιο περιορισμένα – για να περιγράψει το είδος γραφής.

⁵⁰⁸ Αντίστοιχα, στις περισσότερες ευρωπαϊκές γλώσσες χρησιμοποιείται ο όρος roman από το romana scripta που απλά υπενθυμίζει πως η συγκεκριμένη αφήγηση γίνεται σε κάποια ρομανική γλώσσα και όχι στη λατινική. Ανάλογα περιορισμένος είναι και ο όρος novel και novella που συναντάται στην αγγλική και την ισπανική γλώσσα. Εδώ η ερμηνεία του μυθιστορήματος περιορίζεται στο νεότευκτο της σχέσης του σε σχέση με τα προηγούμενα λογοτεχνικά είδη.

σελίδες του δεν είναι αληθινός, αλλά αληθοφανής, ενώ ο φανταστικός χαρακτήρας του μυθιστορήματος δεν ακυρώνεται ακόμη και όταν το περιεχόμενό του αναφέρεται σε γεγονότα της προσωπικής ζωής του συγγραφέα ή περιέχει αυτοβιογραφικά στοιχεία.

Αυτή η επινοημένη, πλασματική *αφήγηση* αποτελεί το έτερο, βασικό ερμηνευτικό στοιχείο του μυθιστορήματος. Ως πράξη, σε τρίτο ή πρώτο ενικό πρόσωπο, απαιτεί την ύπαρξη ενός αφηγητή που, σύμφωνα με τις σύγχρονες θεωρητικές αντιλήψεις, αποτελεί το πλασματικό προσωπείο του συγγραφέα και δεν ταυτίζεται μαζί του. Ο αφηγητής μετατρέπει την *ιστορία* (τη χρονική διαδοχή των εξιστορούμενων γεγονότων) σε *πλοκή* (η σειρά παρουσίασης αυτών των γεγονότων στο πλαίσιο του μυθιστορήματος). Ο *αφηγητής* μπορεί, επίσης, να αναπτύξει, να συμπύκνει ή να παγώσει χρονικά τα εξιστορούμενα γεγονότα, χρησιμοποιώντας ποικίλες αφηγηματικές τεχνικές. Η *δράση* μπορεί να εντοπίζεται σε διαφορετικούς χώρους και σε διαφορετικές χρονικές στιγμές, καθορίζοντας τη πλοκή, τη δομή του έργου και την υπόσταση των *χαρακτήρων*. Οι τελευταίοι δρουν σύμφωνα με την πλοκή και χαρακτηρίζονται από τις δικές τους πράξεις και ιδέες, αλλά και από τις κρίσεις του αφηγητή ή και των άλλων προσώπων γι' αυτούς.

Ο *πεζός λόγος* είναι το τρίτο κυρίαρχο χαρακτηριστικό του μυθιστορήματος. Η χρήση του ενισχύει και διευρύνει την αληθοφάνειά του, καθώς αναπαριστά την κοινωνία, ενσωματώνει ατομικά και κοινωνικά ιδιώματα και αναδεικνύει μία πολλαπλότητα ιδεών, προοπτικών και συνειδήσεων.

Η *έκταση* διακρίνει το μυθιστόρημα από τα άλλα δύο βασικά είδη της πεζογραφίας, το διήγημα και τη νουβέλα. Αν και συχνά αυτό το μορφολογικό, ποσοτικό κριτήριο θεωρείται επισφαλές, το μυθιστόρημα θεωρείται γενικά το εκτενέστερο από τα τρία είδη, ενώ ακολουθεί σε μέγεθος η νουβέλα και έπεται τελευταίο το διήγημα. Πάντως, υπάρχουν και άλλα, λιγότερο εξωτερικά και περισσότερο ουσιαστικά γνωρίσματα, που χαρακτηρίζουν το μυθιστόρημα και το διακρίνουν από τη νουβέλα και το διήγημα:

- α. Το περιεχόμενο αφηγηματικό υλικό είναι εκτεταμένο, πολυεπεισοδιακό και πολύπλοκο στην όλη οργάνωση, διάρθρωση και εξέλιξη του.
- β. Τα γεγονότα και τα περιστατικά που συγκροτούν το αφηγηματικό υλικό σπάνια παρουσιάζονται με την χρονική - εξελικτική τους σειρά. Συνήθως, η πλοκή είναι τέτοια ώστε μέσα στην αφήγηση να διαπλέκονται διαφορετικά επίπεδα χρόνου.

γ. Η πολυδιάσπαση της αφηγηματικής δράσης αφορά όχι μονάχα το χρόνο, αλλά και το χώρο. Ο μύθος αναπτύσσεται και εξελίσσεται σε πολλά επίπεδα χώρου, δημιουργώντας πολλά, διαφορετικά σκηνικά δράσης.

δ. Τα μυθιστορήματα είναι πολυπρόσωπα. Οι προβαλλόμενοι χαρακτήρες, μέσα από τις πράξεις, τα λόγια και τις σκέψεις τους διαγράφουν με πληρότητα και με ολοκληρωμένο τρόπο το σύνολο της ύπαρξής τους. Η ύπαρξη, επίσης, πολλών προσώπων δημιουργεί συχνότερες και εντονότερες καταστάσεις συγκρούσεων.

Τέλος, χαρακτηριστικό του είδους είναι και η ευρύτητα των δυνατοτήτων του σε σχέση με τα άλλα λογοτεχνικά είδη. Εκτός από την ατέλειωτη ποικιλία τεχνικών και μορφών που συναντούμε, το μυθιστόρημα έχει τη δύναμη από την φύση του να ενσωματώνει κάθε άλλο είδος έντεχνου ή μη λόγου, μεταμορφώνοντάς τον σε εγγενές στοιχείο του δικού του είδους⁵⁰⁹. Αυτή η ευελιξία προσφέρει τη δυνατότητα να κινείται με άνεση άλλοτε προς το λυρικότερο και το ποιητικότερο, με τη χρήση του μονολόγου, του α' προσώπου, κι άλλοτε προς το δραματικότερο ή μιμητικότερο, με την ευρεία χρήση του διαλόγου. Ανάλογη ποικιλία και πολυμορφία παρατηρείται και στα υποείδη του μυθιστορήματος.

Οφείλουμε, ωστόσο, να επισημάνουμε πως κάθε απόπειρα ορισμού του μυθιστορήματος συνοδεύεται από επιφυλάξεις που συχνά εκμηδενίζουν τα χαρακτηριστικά του. Σύμφωνα με τον Μπαχτίν, οι έρευνες καταγράφουν και περιγράφουν τις ποικίλες εκδοχές του, αλλά δεν κατορθώνουν ποτέ να απομονώσουν ένα ακριβές και σταθερό χαρακτηριστικό του μυθιστορήματος, χωρίς να διατυπώσουν ταυτόχρονα μία επιφύλαξη που *«αυτομάτως εκμηδενίζει αυτό το χαρακτηριστικό»*⁵¹⁰. Συνεχίζοντας ο Μπαχτίν, αναφέρεται σε ιδιομορφίες που διακρίνουν το μυθιστόρημα και συνίστανται στο τρισδιάστατο ύφος που συνδέεται με τη πολυγλωσσική συνείδηση που πραγματώνεται μέσα σ' αυτό, τη ριζική μεταμόρφωση των χρονικών συντεταγμένων στις λογοτεχνικές αναπαραστάσεις, ενώ μας δίνει, τέλος, μία νέα ζώνη δόμησης των λογοτεχνικών αναπαραστάσεων: *«μία ζώνη μέγιστης επαφής με το παρόν»*⁵¹¹.

Αν και κατά την ελληνιστική εποχή, στην ανατολική ελληνόφωνη Μεσόγειο, εμφανίστηκε ένα είδος μυθιστορήματος, που έφτασε στην ακμή του τα ρωμαϊκά

⁵⁰⁹ Ο Μπαχτίν σημειώνει χαρακτηριστικά: *«Από την ίδια του τη φύση (ενν. το μυθιστόρημα) είναι μη κανονιστικό. Είναι η ενσάρκωση της ευλυγισίας. Είναι ένα είδος που αιωνίως αναζητά τον εαυτό του, αυτοαναλύεται, επανεξετάζει όλες τις καθιερωμένες μορφές του»* (Μ. Μπαχτίν, *Έπος και μυθιστόρημα*, μτφρ. Γ. Κιουρτσάκης, εκδ. Πόλις, Αθήνα 1995, σ. 86).

⁵¹⁰ Μ. Μπαχτίν, *ό.π.*, σ. 29.

⁵¹¹ Μπαχτίν, *ό.π.*, σ. 33.

χρόνια και χαρακτηρίστηκε από τους μελετητές πρόδρομος του σημερινού είδους⁵¹², η γένεσή του ως το νεότερο λογοτεχνικό είδος εντοπίζεται στις αρχές του 17^{ου} αιώνα με τη δημοσίευση του κλασικού έργου *Δον Κιχώτης* (1615) του Θερβάντες.

Απότοκος και αυτό των Νεότερων Χρόνων, το μυθιστόρημα αντιπροσωπεύει την εξέλιξη της κοινωνίας και του πολιτισμού μετά την Βιομηχανική Επανάσταση και οφείλει την ύπαρξή του στον τερματισμό της κανονιστικής μονογλωσσίας του μεσαίωνα, την αναγκαστική συνύπαρξη και επικοινωνία των ποικίλων εθνικών γλωσσών αλλά και τη δυναμική ανάδειξη ντοπιολαλιών, κοινωνικών και επαγγελματικών διαλέκτων ή ιδιολεκτών αλλά και λογοτεχνικών γλωσσών, ψηφίδες ενός καινούριου, πολυγλωσσικού παλίμνηστου που δημιουργεί νέες σχέσεις ανάμεσα στη γλώσσα και το αντικείμενο της, τον πραγματικό κόσμο.

Το είδος παγιώνεται και διαδίδεται, καθώς η εμφάνιση ενός ολοένα και πιο εγγράμματος αστικού αναγνωστικού κοινού που επιζητά νέους τρόπους λογοτεχνικής έκφρασης, προκαλεί τη διάλυση του μεσαιωνικού έπους και οδηγεί στην εμφάνιση νεότευκτων πεζογραφημάτων που συμβάλλουν στην καταξίωση και επεξεργασία του μέχρι τότε απαξιωμένου πεζού λόγου. Μετά τον κλασικισμό, οι συγγραφείς του Διαφωτισμού και του Ρομαντισμού συμβάλλουν αποφασιστικά στην καθιέρωση του μυθιστορήματος. Γενικά, το 18ο αιώνα το μυθιστόρημα εμφανίζεται με διάφορες μορφές, στις οποίες ξεχωρίζουν είδη, όπως το πικαρικό, το επιστολικό, το φιλοσοφικό, το γοτθικό ή το βιογραφικό μυθιστόρημα. Εξίσου δημοφιλές αναδεικνύεται και το *Bildungsroman*, δηλαδή το μυθιστόρημα μαθητείας, εξέλιξης ή ωρίμανσης⁵¹³. Ο 19ος είναι ο αιώνας καταξίωσης του μυθιστορήματος, αφού μέχρι τότε το θεωρούσαν, και σε θεωρητικό αλλά και σε λογοτεχνικό επίπεδο, κατώτερο, ψυχαγωγικό λογοτεχνικό είδος. Σε όλη τη διάρκεια του αιώνα, η ποικιλία των

⁵¹² Για την καταγωγή του μυθιστορήματος, βλ. Μ. Παπαγιαννίδου: «Η γενεαλογία του μυθιστορήματος», εφημ. *Το Βήμα*, 10-11-1996, σ. Β03. Ελληνιστές φιλόλογοι, όπως η *Jaqueline de Romilly* και ο *Albin Leski* θεωρούν πως κείμενα αυτά αποτελούν τις απαρχές του σύγχρονου μυθιστορήματος, και όχι ένα προδρομικό είδος, προπομπό του σύγχρονου μυθιστορήματος. Ενδεικτικά αναφέρουμε το *Χαιρέας και Καλλιρρόη* του Χαρίτωνα, το *Δάφνις και Χλόη* του Λόγγου, τα *Αιθιοπικά* του Ηλιδώρου και το *Μυθιστόρημα του Νίνου*. Βλ. J. de Romilly, *Αρχαία Ελληνική Γραμματολογία*, εκδ. Καρδαμίτσα, Αθήνα 1988, σσ. 297-299. Επίσης, Α. Leski, *Ιστορία της Αρχαίας Ελληνικής Λογοτεχνίας*, μτφρ. Α. Τσομπανάκη, εκδ. Κυριακίδη, Θεσσαλονίκη 1985, σσ. 1170-1188. Ο Montanari, (F. Montanari, *Ιστορία της Αρχαίας Ελληνικής Λογοτεχνίας. Από τον 8ο αι. π.Χ. έως τον 6ο αι. μ.Χ.*, μτφρ. Σπ. Κουτράκης κ.ά., εκδ. University Studio Press, Θεσσαλονίκη 2008) περιλαμβάνει στο ογκώδες πόνημά του τα πιο σύγχρονα πορίσματα της έρευνας για την πεζογραφία στην αρχαιότητα.

⁵¹³ Ενδεικτικά αναφέρουμε το πικαρικό *Ζιλ Μπλας* (1715-1735) του Λεσάζ, το επιστολικό *Επικίνδυνες Σχέσεις* (1782) του Λακλός, τη *Μανόν Λεσκό* (1731) του αββ Πρεβό, τη *Ζιστίν* (1791) του μαρκήσιου Ντε Σαντ, την *Καντίτ* (1759) του Βολταίρου, το *Ροβινσώνας Κρούσος* (1719) του Ντεφόε, τον *Τομ Τζόουνς* (1749) του Φίλντινγκ, τον *Τρίστραμ Σάντι* (1759-67) του Στερν, τα *Ταξίδια του Γκιούλιβερ* (1726) του Σουίφτ, *Βίλχεμ Μάστερ* (1795-96) του Γκαίτε.

υποειδών που εμφανίζονται είναι τόσο μεγάλη, που δεν θα μπορούσαν εύκολα να συνοψιστούν. Βασικά, όμως, είδη αναδεικνύονται το ιστορικό, το απομνημονευματογραφικό, το αστυνομικό, το μυθιστόρημα με θέση, το μυθιστόρημα επιστημονικής φαντασίας και πολλά άλλα, που συνυπάρχουν με τα πρότερα υποείδη. Από τα μέσα του αιώνα και εξής, με την εμφάνιση των εκπροσώπων του νατουραλισμού και του ρεαλισμού, που υποστήριξαν θεωρητικά και πρακτικά το είδος, το μυθιστόρημα παραλληλίζεται με τις φυσικές επιστήμες, τη μελέτη, το πείραμα και την ιστορία και δίνει ώθηση στις αναδύμενες κοινωνικές επιστήμες, την κοινωνιολογία και την ψυχολογία. Η ψυχαγωγική του λειτουργία περνά σε δεύτερη μοίρα, καθώς προβάλλεται ξεκάθαρα η άποψη πως το είδος αποτελεί ένα σοβαρό εργαλείο αντικειμενικής αναπαράστασης του πραγματικού κόσμου, αντιδρώντας κατά κάποιον τρόπο και στη φυγή από την πραγματικότητα που αντιπροσώπευαν οι ρομαντικοί⁵¹⁴.

Με την έλευση του 20ού αιώνα αυτές οι ακρότητες των εκπροσώπων του ρεαλισμού βαθμιαία εγκαταλείπονται και η αμφισβήτηση της αντικειμενικότητας του είδους οδηγεί στο διαχωρισμό του από τις επιστήμες. Το πέρας στον 20ό αιώνα σημαδεύεται, επίσης, από τη διάχυση των λογοτεχνικών ειδών. Η τεράστια αναταραχή που κομίζουν στην τέχνη τα νέα καλλιτεχνικά κινήματα, όπως ο εξπρεσιονισμός, ο ντανταϊσμός και ο υπερρεαλισμός, αφήνουν το αποτύπωμά τους συνολικά και στη λογοτεχνία. Το μυθιστόρημα απλώνει τα όριά του, γονιμοποιείται από την ποίηση και τη λυρική αφήγηση και κατευθύνεται στη συνειρμική γραφή, το μονόλογο και σε νέες μοντέρνες αφηγηματικές τεχνικές⁵¹⁵. Μεταπολεμικά, ο μυθιστορηματικός λόγος γίνεται έντονα αυτοαναφορικός, διαρρηγνύει τα όρια μυθοπλασίας και πραγματικότητας και υπερβαίνει τους καθιερωμένους

⁵¹⁴ Έργο τομή στο είδος αποτέλεσε η *Ανθρώπινη Κωμωδία* (1830-1848) του Μπαλζάκ. Άλλα έργα σταθμοί αυτής της εποχής είναι η *Μαντάμ Μποβαρί* (1857) του Φλομπέρ, το *Κόκκινο και το Μαύρο* (1830) καθώς και το μεταγενέστερο *Μοναστήρι της Πάρμας* του Σταντάλ, το *Πιερ και Ζαν* (1888) του Μοπασάν, τα μυθιστορήματα του Ντοστογιέφσκι και του Τολστόι αλλά και τα ρομαντικότερα *Οι Άθλιοι* (1862) του Ουγκό, *Τζέιν Έιρ* (1847) της Σ. Μπροντέ, *Ανεμοδαρμένα Ύψη* (1847) της Ε. Μπροντέ, *Μεγάλες Προσδοκίες* (1860) και *Ντέιβιντ Κόπερφιλντ* (1850) του Ντίκενς, *Middlemarch* (1871-72) της Έλιοτ και το *Πανηγύρι της Ματαιοδοξίας* (1848) του Θάκερεϊ.

⁵¹⁵ Το μοντέρνο μυθιστόρημα υιοθετεί, για παράδειγμα, το δοκιμιακό ή τον ποιητικό λόγο «όχι ως διακοσμητικό και παρενθετικό στοιχείο αλλά [...] ως αναπόσπαστο μέρος της σύνθεσης του έργου» (Δ. Πλατανίτης, *Το μοντέρνο μυθιστόρημα*, εκδ. Καστανιώτης, Αθήνα 1997, σ. 21). Αναφέρουμε ενδεικτικά τα έργα σταθμούς όπως το *Αναζητώντας το χαμένο χρόνο* (1913-1927) του Προυστ, *Οδυσσέας* (1922) του Τζόις (εκδ. Κέδρος, Αθήνα 1990), *Ο άνθρωπος χωρίς ιδιότητες* (1942) του Ρ. Μούζιλ (εκδ. Οδυσσέας, Αθήνα 1987) και *Οι Υπνοβάτες* (1932) του Χ. Μπροχ (εκδ. Μέδουσα, Αθήνα 2006).

αφηγηματικούς τρόπους⁵¹⁶, ευρισκόμενος συχνά σε διάλογο και σε αντιπαράθεση με παραδοσιακές τέχνες, όπως η ζωγραφική και το θέατρο αλλά και κυρίως με τον κινηματογράφο⁵¹⁷. Η πλοκή περνά μερικές φορές σε δεύτερη μοίρα, συχνά την αναπληρώνουν λεπτομέρειες, σχολιασμοί γεγονότων και προσώπων, ενώ αυξάνονται οι διακειμενικές συνδέσεις και αναφορές. Άλλοτε, η υπόθεση σκόπιμα κατακερματίζεται, αποτέλεσμα ίσως και της εισβολής του εσωτερικού λόγου των προσώπων ως κύριο συστατικό της υπόθεσης του έργου. Η εξέλιξη αυτή οδήγησε πολλούς κριτικούς και συγγραφείς στο συμπέρασμα πως οδηγούμαστε στο θάνατο του μυθιστορήματος, αλλά και γενικότερα της λογοτεχνίας⁵¹⁸. Αυτή η μάλλον υπερβολική και απαισιόδοξη διαπίστωση παραγνωρίζει, κατά τη γνώμη μας, το βασικότερο χαρακτηριστικό του είδους: το δυναμικό του χαρακτήρα και την ιδιαίτερη ικανότητά του να μεταβάλλεται και να εξελίσσεται διαρκώς, καθώς προσπαθεί να

⁵¹⁶ Όπως για παράδειγμα ο μαγικός ρεαλισμός του Γκ. Γκ. Μαρκές.

⁵¹⁷ Για παράδειγμα, τα μυθιστορήματα του *Αλέν Ρομπ-Γκριγιέ* (1922-2008) παρομοιάστηκαν με τους ζωγραφικούς πίνακες των κυβιστών λόγω της διασπασμένης αφηγηματικής ροής και της υποκειμενικής αντίληψης του χρόνου (Βλ. E. Jaffe-Freem, *Alain Robbe-Grillet et la peinture cubiste*, Meulenhoff, Amsterdam 1966. Επίσης G. Brulotte, *Les Cahiers de Limentinus: lectures fin de siècle*, XYZ editeur, Montréal 1998, σσ. 179-184). Ο συγκεκριμένος συγγραφέας, όπως και αρκετοί άλλοι, συνδέεται άμεσα και με τον κινηματογράφο (υπήρξε σεναριογράφος και σκηνοθέτης). Το μυθιστόρημα υπήρξε πηγή έμπνευσης των πρώτων κινηματογραφιστών αλλά και ο κινηματογράφος συντέλεσε στην ανανέωση της λογοτεχνικής γραφής. Τα αίτια αυτής της σύγκλισης μοιάζουν εξαρχής ξεκάθαρα. Ο κινηματογράφος, όπως και το μυθιστόρημα, αποτελούν αφηγηματικά σχήματα, αφηγούνται δηλαδή ιστορίες, γι' αυτό και συχνά επιχειρείται η μεταφορά μυθιστορημάτων στο σινεμά με ποικίλα αποτελέσματα. Ο 'διάλογος' των δύο τεχνών συνεχίζεται μέχρι σήμερα προκαλώντας εντάσεις και συζητήσεις, πάντοτε με αφορμή αυτά τα δύο ζητήματα: τις επιδράσεις του κινηματογράφου στη λογοτεχνία (σχετίζεται με τους αφηγηματικούς πειραματισμούς των συγγραφέων) και την επιτυχημένη ή όχι μεταφορά μυθιστορημάτων στη μεγάλη οθόνη (διευρύνει ή περιορίζει τους εκφραστικούς ορίζοντες του μυθιστορήματος;) (Βλ. Μ. Μωραϊτης (επιμ.), *Το μυθιστόρημα στον κινηματογράφο*, εκδ. Αλεξάνδρεια, Αθήνα 1990, σσ. 9-16. Επίσης Ερ. Καψωμένος, *Κώδικες και σημασίες. Λογοτεχνία, γλώσσα, δραματουργία, κινηματογράφος*, Αρσενίδης, Αθήνα 1990, περ. *Δέντρο* τ. 127/128 (2003), [Αφιέρωμα: «Λογοτεχνία και Σινεμά»], Επρ. Σταματοπούλου, *Κινηματογραφικός και μυθιστορηματικός λόγος: μια συγκριτική μελέτη της κινηματογραφικής αφήγησης*, Πάντειο Πανεπιστήμιο, Αθήνα 2003 [διδακτορική διατριβή])

⁵¹⁸ Βλ. A. Kernan, *Ο θάνατος της λογοτεχνίας*, μτφρ. Α. Εμμανουήλ, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα 2001. Πιθανότατα αυτή η τάση προκύπτει κυρίως από τις ανησυχίες των ανθρώπων της λογοτεχνίας μπροστά στη διαφαινόμενη εκρηκτική ανάπτυξη των οπτικοακουστικών Μ.Μ.Ε. αλλά και των Τεχνολογιών Πληροφορίας-Επικοινωνίας την εποχή κατά την οποία εκδόθηκε για πρώτη φορά το βιβλίο (1990). Αυτό άλλωστε πραγματεύεται και ένα ολόκληρο κεφάλαιο του βιβλίου (κεφ. 6, *Τεχνολογία και λογοτεχνία*) κλείνοντας με μία επικήδεια -για τη λογοτεχνία- διαπίστωση: «*Η ικανότητα της λογοτεχνίας να συνυπάρχει με την τηλεόραση [...] φαίνεται λιγότερο πιθανή, αν αναλογιστούμε ότι καθώς οι αναγνώστες γίνονται θεατές, καθώς η δεξιοτέχνη της ανάγνωσης μειώνεται και οι εικόνες του κόσμου μέσα από την τηλεοπτική οθόνη μοιάζουν περισσότερο απτές και άμεσες, η πίστη σε μια λογοτεχνία βασισμένη στις λέξεις αναπόφευκτα θα χαθεί* (A. Kernan, *Ο θάνατος της λογοτεχνίας*, ό.π., σ. 237).

ανταποκρίνεται με επάρκεια στον κυριότερο λόγο της ύπαρξής του: την ανάγκη συγγραφέων και αναγνωστών κάθε εποχής να αφηγούνται και να επικοινωνούν⁵¹⁹.

Έτσι ακόμη και σήμερα, στο ξεκίνημα του 21ου αιώνα, το μυθιστόρημα εξακολουθεί να βρίσκεται στην πρώτη γραμμή της λογοτεχνικής παραγωγής. Οι νέες μορφές παραγωγής και πρόσληψης που κάθε τόσο εμφανίζονται, άλλοτε υπερβαίνουν τα παραδοσιακά πλαίσια της έντυπης μορφής του και άλλοτε διαρρηγνύουν τα όρια δημιουργού και αναγνώστη, δημιουργώντας δυσεπίλυτα προβλήματα στην προσπάθεια των μελετητών να περιγράψουν, να αποκρυπτογραφήσουν και να κατατάξουν είδη και δημιουργούς⁵²⁰. Το μυθιστόρημα ή μάλλον τα μυθιστορήματα είναι η ανοιχτή ομολογία ύπαρξης για τη συνέχεια της λογοτεχνίας ως μίας πολυεπίπεδης, πολυπρισματικής, απροσδόκητα εξελισσόμενης επικοινωνίας μεταξύ των ανθρώπων. Μία επικοινωνία, όπου το ζητούμενο εξακολουθεί να είναι η απόλαυση που προσφέρεται και η εμπειρία που δημιουργείται, διότι το μυθιστόρημα, ως «μία προσωπική, άμεση εντύπωση ζωής που η αξία του, μικρή ή μεγάλη, βρίσκεται στην ένταση αυτής της εντύπωσης»⁵²¹, δεν κάνει τίποτα παραπάνω από το να προσπαθεί να ερμηνεύσει λογοτεχνικά το πολυσύνθετο φαινόμενο της ανθρώπινης ύπαρξης.

5.3.2 Το μυθιστόρημα για παιδιά, όρια χαρακτηριστικά και ιδιαιτερότητες

Είναι γεγονός ότι η γέννηση της παιδικής λογοτεχνίας συνδέεται άμεσα με μυθιστορήματα που επαναπροσδιορίστηκαν ως παιδικά αναγνώσματα με την πάροδο των χρόνων. Πρόκειται, δηλαδή, για έργα που γράφτηκαν για ενήλικες, αλλά με τους ηρωισμούς, τις περιπέτειες και τα αφηγηματικά τους προτερήματα έγιναν δημοφιλή παιδικά αναγνώσματα⁵²². Σε αυτά ανήκουν τα κλασικά έργα, όπως ο *Δον Κιχώτης* και

⁵¹⁹ «Η μορφή του μυθιστορήματος είναι ελευθερία σχεδόν απεριόριστη» διακηρύσσει ο Μ. Κούντερα (Μ. Κούντερα, *Η Τέχνη του Μυθιστορήματος*, μτφρ. Φ. Δρακονταειδής, εκδ. Εστία, Αθήνα 1988, σ. 94). Βλ. επίσης και υποσημ. 509.

⁵²⁰ Για παράδειγμα οι λογοτέχνες, θέλοντας να εκμεταλλευτούν τις δυνατότητες της τεχνολογίας και του διαδικτύου, κατέληξαν στην δημιουργία των λεγόμενων λογοτεχνικών υπερκειμένων (hypertext). Έτσι προέκυψε ο όρος *υπερλογοτεχνία* (hyperliterature), για να προσδιορίσει τη λογοτεχνία που εγγράφεται ψηφιακά και διακινείται μέσω διαδικτύου (βλ. Σ. Νικολαΐδου -Τ. Γιακουμάτου, *Διαδίκτυο και Διδασκαλία*, εκδ. Κέδρος, Αθήνα 2001, σ. 201).

⁵²¹ Η. James, *Η τέχνη της μυθοπλασίας*, μτφρ. Κ. Παπαδόπουλος, εκδ. Άγρα, Αθήνα 1984, σ. 31.

⁵²² Βεβαίως, όπως επισημαίνει και η Νικόλαγενα, δεν πρόκειται για τις αυθεντικές εκδόσεις, αυτών των έργων, αλλά για μετέπειτα προσαρμογές τους. Χαρακτηριστικά αναφέρει την περίπτωση του Ροβινσώνα Κρούσου, του οποίου το αρχικό κείμενο ήταν πολύ μεγάλο και πολύ δύσκολο για τα παιδιά (Μ. Nikollajeva, *Children's Literature Come of Age. Toward a New Aesthetic*, Garland Publishing, New York and London 1996, p. 16). Οι αναρίθμητες διασκευές, παραφράσεις, ελεύθερες αποδόσεις και μιμήσεις του *Ροβινσώνα Κρούσου*, τα έργα δηλαδή που οι Γάλλοι βάφτισαν «Ροβινσονιάδες» (Robinsonnades), αποτελούν μια ογκωδέστατη διεθνή βιβλιογραφία. (βλ. Ντ. Εσκαρπί, *Η παιδική και νεανική λογοτεχνία στην Ευρώπη*, μτφρ. Αθ. Στέση, εκδ. Καστανιώτης, Αθήνα 1995, σσ. 78 -79, Μ.

ο *Ροβινσών Κρούσος* (1719) του Ντεφόε και *Τα ταξίδια του Γκιούλιβερ* (1726) του Σουίφτ. Αργότερα, τον 19ο αιώνα, ανάλογης υποδοχής έτυχαν τα ιπποτικά μυθιστορήματα του Α. Δουμά, όπως οι *Τρεις Σωματοφύλακες* (1844), *Οι περιπέτειες του Τομ Σόγιερ* (1872), τα ρομαντικά μυθιστορήματα του Ε. Μαλό, τα έργα του Ιουλίου Βερν, του Ντίκενς και του Κίπλινγκ κ.ά. Είναι η χρυσή εποχή της παιδικής λογοτεχνίας, όπου επικρατούν διάφορα ρεύματα και τάσεις με κυριότερα χαρακτηριστικά τη στροφή προς λαϊκό πολιτισμό, τις περιπέτειες και το κοινωνικό μυθιστόρημα. Γεγονός είναι πάντως ότι η καθιέρωση της υποχρεωτικής εκπαίδευσης στις περισσότερες χώρες της Ευρώπης, το δεύτερο ήμισυ του 19ου αιώνα, συνέβαλε ουσιαστικά στην εξάπλωση του αναγνωστικού κοινού. Η παιδική και νεανική λογοτεχνία απευθύνεται πλέον σε ένα μεγάλο αριθμητικά κοινό. Ωστόσο, τα ισχυρά φυλετικά και κοινωνικά πρότυπα αντανakλώνται έντονα στην παιδική και νεανική λογοτεχνία της εποχής. Έτσι, εμφανίζονται τα παιδικά βιβλία χωρισμένα σε «αγορίστικα και κοριτσίστικα»⁵²³, μέσα από τα οποία προβάλλεται οι πρότυποι ρόλοι για το κάθε φύλο. Τα βιβλία για κορίτσια γράφτηκαν κυρίως από γυναίκες και προορίζονταν για τα κορίτσια της αστικής τάξης, ενώ τα βιβλία για τα αγόρια εξυμνούν την περιπέτεια.

Με την ανάπτυξη των επιμέρους εθνικών λογοτεχνιών για παιδιά τον 20ό αιώνα, παρατηρείται μία τεράστια άνθηση του μυθιστορήματος για παιδιά τόσο σε έκταση όσο σε ποσότητα και ποιότητα που συνεχίζεται με αμείωτη ένταση πριν και μετά το Β΄ παγκόσμιο πόλεμο. Πολλά από τα έργα που εμφανίζονται έχουν μεγάλη απήχηση τόσο στο νεανικό όσο και στο ευρύτερο αναγνωστικό κοινό, όπως για παράδειγμα *Ο μικρός πρίγκιπας* του Σαιντ- Εξπερί ή *Η Πίπη η Φακιδομύτη (Fifi Langstrump)* της Astrid Lindgren, το 1945, μέσα από το πρόσωπο της οποίας έγινε για πρώτη φορά αντιληπτή η δυσκολία των παιδιών να προσαρμοστούν στις αντιλήψεις της κοινωνίας.

Στον ελληνικό χώρο η απαρχή του ελληνικού μυθιστορήματος για παιδιά εντοπίζεται στα τέλη του 19ου αιώνα με τη δημοσίευση του έργου *Η αδελφούλα μου* του Γρ. Ξενόπουλου⁵²⁴. Είχε προηγηθεί, βέβαια, το έργο Γεροστάθης (1858)⁵²⁵, του

Καρπόζηλου, «Ο Νέος Ροβινσών του Joachim Heinrich Campe», περ. *Η λέξη*, τ. 118 (1993), [αφιέρωμα: Παιδική Λογοτεχνία], σσ. 792-793 και Yv. Beaup, *Robinsonnades. De Defoe à Tournier*, éd. Flammarion, Paris 2008).

⁵²³ Αλ. Ζερβού, *Λογοκρισία και αντιστάσεις στα κείμενα των παιδικών μας χρόνων*, εκδ. Οδυσσέας, Αθήνα 1990, σ. 29.

⁵²⁴ Ο Δημ. Γιάκος επισημαίνει πως το σπουδαιότερο στοιχείο του έργου του είναι ότι το παιδί αποτελεί τη «λύδια λίθο που επάνω της πρόκειται να δοκιμαστεί ο χαρακτήρας ολόκληρου του λαού των ηρώων που έστησε μπρος μας ο Γρηγόρης Ξενόπουλος. Από τη στάση και τη διαγωγή που δείχνει ολόκληρος αυτός ο λαός των ηρώων αντίκρυ στα νιάτα, βαθμολογούνται, σε όλο σχεδόν το ξενοπουλικό έργο, οι

Λέοντος Μελά, το οποίο γενικά οριοθετεί την αφετηρία της παιδικής λογοτεχνίας. Στη συνέχεια η διαχρονική μορφή της Πηνελόπης Δέλτα κυριαρχεί μέχρι το τέλος του μεσοπολέμου, ενώ σταθμός στα παιδικά Γράμματα είναι το αναγνωστικό για την Γ΄ Δημοτικού *Τα ψηλά βουνά* (1918), του Ζαχαρία Παπαντωνίου. Πρόκειται για ένα έργο πρωτοποριακό, όχι μονάχα γιατί είναι γραμμένο στη ζωντανή δημοτική γλώσσα, αλλά και γιατί μέσα από το ύφος, τις ιδέες και το περιεχόμενο του βιβλίου εκφράζονται οι νέες γλωσσικές, αισθητικές και εκπαιδευτικές αντιλήψεις της Εκπαιδευτικής Μεταρρύθμισης του 1917⁵²⁶. Οι κοινωνικές και ιστορικές εξελίξεις που αιώνα που συμβαίνουν στο πρώτο μισό του 20ού αιώνα επηρεάζουν εκτός των άλλων και την εξέλιξη της λογοτεχνίας. Μέχρι και τη δεκαετία του 1960 οι συγγραφείς κινούνταν τόσο θεματολογικά και αισθητικά, όσο και ιδεολογικά, σε πλαίσια, όπου το παιδί ή ο έφηβος ήταν πρότυπο συμπεριφοράς, κινούνταν και δρούσε μέσα σε πλαίσια πατριωτικά, θρησκευτικά, οικογενειακά, και χαρακτηριζόταν από γενναιότητα, ελληνολατρία, θρησκευτική ευλάβεια, υπακοή στους μεγαλύτερους και επιμέλεια. Ο διδακτισμός, αν και έμμεσος, υπήρχε, και το παιδί δεν συμμετείχε αυτόνομα και δημιουργικά στο σύγχρονο κοινωνικό γίγνεσθαι. Στην περιορισμένη πρωτότυπη παραγωγή ξεχωρίζουν η Πηνελόπη Μαξίμου, η Γεωργία Ταρσούλη, ο Μιχαήλ Στασινόπουλος, η Αντιγόνη Μεταξά (η γνωστή θεία Λένα), ο Στέλιος Σπεράντζας, η Έλη Αλεξίου κ.ά.⁵²⁷. Η μεγάλη στροφή στο παιδικό μυθιστόρημα ξεκινά τη δεκαετία του 1960 με την εμφάνιση της Άλκης Ζέη το 1963 και τα έργα της *Το καπλάνι της βιτρίνας* και *Ο Μεγάλος περίπατος του Πέτρου*, ενώ την ίδια κατεύθυνση ακολουθεί και η Ζωρζ Σαρή με το *Όταν ο ήλιος* (1971).

Το 1974, ως έτος Μεταπολίτευσης, οριοθετεί και την οριστική στροφή στην πορεία της ελληνικής παιδικής λογοτεχνίας προς νέους προσανατολισμούς. Οι νέες ιστορικοκοινωνικές συνθήκες, η αμφισβήτηση των καθιερωμένων προτύπων και

ιδιότητες των άλλων ηρώων του, η ποιότητα της ηθικής τους υπόστασης και του ήθους τους» (Δ. Γιάκος, *Ιστορία της Ελληνικής Παιδικής Λογοτεχνίας*, εκδ. Παπαδήμας, Αθήνα 1991, σ. 22).

⁵²⁵ Το βιβλίο του Λ. Μελά *Γεροστάθης ή Αναμνήσεις της παιδικής μου ηλικίας* (1858), θεωρείται το πρώτο βιβλίο που απευθύνεται σε παιδιά. Ο συγγραφέας του, με πρότυπο το βιβλίο του Pierre Laurent de Jussieu το *Sinmon de Nantua, ou le Marchant Forain* (1818), προσφέρει στους νεαρούς αναγνώστες του σπονδυλωτές ιστορίες από την αρχαιότητα μέχρι τη σύγχρονη εποχή του, γραμμένες σε καθαρεύουσα, αλλά με γλαφυρότητα και σαφήνεια στην αφήγηση (Β. Αγγελόπουλου, «Ελληνική Λογοτεχνία για παιδιά κατά τον 19ο αιώνα», στο Σοφ. Χατζηδημητρίου (επιμ.), *Ελληνική Παιδική Λογοτεχνία: το Παρόν το Παρελθόν, το Μέλλον*, εκδ. Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 1999, σσ. 26-27 και Α. Κατσίκη-Γκίβαλου, «19ος αι.: Από τη λογοτεχνία για μεγάλους στην παιδική λογοτεχνία», περ. *Διαβάζω*, τ. 242 (1990), [αφιέρωμα: Λογοτεχνικό Βιβλίο και Παιδί], σ. 24.

⁵²⁶ Αντ. Μπενέκος, *Τομές στην εξέλιξη της παιδικής μας λογοτεχνίας. Η περίπτωση του Ζαχαρία Παπαντωνίου*, εκδ. Καστανιώτης, Αθήνα 2000, σσ. 93-107.

⁵²⁷ Αντ. Κατσίκη-Γκίβαλου, *Το Θαυμαστό Ταξίδι: Μελέτες για την Παιδική Λογοτεχνία*, εκδ. Πατάκης, Αθήνα 1998, σσ. 51-57.

αξιών, η νέα εκπαιδευτική μεταρρύθμιση, η επικράτηση των νέων παιδαγωγικών αντιλήψεων της ψυχοκοινωνιολογίας και της ψυχοπαιδαγωγικής, οι πολιτικές μεταβολές, η εξέλιξη της τεχνολογίας και η οικολογική διαταραχή του περιβάλλοντος, η πολιτισμική σύγκλιση με την Ευρώπη, όλα αυτά διαμόρφωσαν ένα νέο πλαίσιο αναφορών μέσα στις οποίες το παιδικό μυθιστόρημα καταλαμβάνει σταδιακά κυρίαρχη θέση στην ευρύτερη παιδική λογοτεχνία. Το παιδί-ήρωας δεν είναι ο ιδεατός ήρωας, ο υπερφυσικός, αλλά έχει όλα τα χαρακτηριστικά της ηλικίας του, παιδιάστικες και ανθρώπινες αδυναμίες. Νέα ρεύματα και νέες τάσεις διαμορφώνονται, επηρεάζοντας το είδος σε επίπεδο ύφους, θεματολογίας, πλοκής και γλώσσας⁵²⁸. Οι συγγραφείς όπως οι: Άλκη Ζέη, Ζωρζ Σαρή, Αγγελική Βαρελά, Σακελαρίου Χάρης κ.ά., της γενιάς του '60, Κίρα Σίνου, Μαρούλα Κλιάφα, Νίτσα Τζώρτζογλου, Λότη Πέτροβιτς-Ανδρουτσοπούλου, Θέτη Χορτιάτη, Ελένη Σαραντίτη, της γενιάς του '70, αλλά και οι: Μάνος Κοντολέων, Λίτσα Ψαραύτη, Ευγένιος Τριβιζάς, Μάρω Λοΐζου, Ντίνος Δημόπουλος, Αντώνης Δελώνης, Τούλα Τίγκα, κ.ά. της γενιάς του '80, καθώς και οι της νεότερης γενιάς του '90: Λένα Μερικά, Έλσα Χίου, Παντελής Σταματελόπουλος, Μαρία Ηλιοπούλου, κ.ά., τροφοδοτούν την παιδική και εφηβική λογοτεχνία με το έργο τους, ενώ πολλά από τα έργα αποσπών βραβεία και μεταφράζονται σε άλλες γλώσσες⁵²⁹.

Ειδικά, μετά το 1980, σε ό,τι αφορά το παιδικό μυθιστόρημα μπορούμε να αναφερόμαστε στις εξής βασικές ειδολογικές κατηγορίες: κοινωνικό, ιστορικό, ταξιδιωτικό, πολιτικό, οικολογικό και μυθιστόρημα επιστημονικής φαντασίας, παρατηρώντας παράλληλα την υποχώρηση άλλων ειδών τα οποία είχαν παλιότερα αξιόλογη παρουσία, όπως για παράδειγμα το ηθογραφικό, το θρησκευτικό ή το οικογενειακό μυθιστόρημα⁵³⁰.

Η ποικιλία που επίσης καταγράφεται στο περιεχόμενο δημιουργεί μια σειρά από επάλληλους θεματικούς κύκλους με αναφορές στα σύγχρονα κοινωνικά προβλήματα, που απασχολούν τον άνθρωπο, όπως η οικολογική καταστροφή, ο ρατσισμός, η μετανάστευση, τα προβλήματα μέσα στην οικογένεια, η μοναξιά, οι σχέσεις των δύο φύλων κ.ά.

⁵²⁸ Β.Δ. Αναγνωστόπουλος, *Τάσεις και εξελίξεις...*, ό.π., σ. 116.

⁵²⁹ Β.Δ. Αναγνωστόπουλος, «Πορεία της ελληνικής παιδικής λογοτεχνίας», περ. *Διαβάζω*, τ. 346 (1994) [αφιέρωμα: Θεωρία και κριτική της παιδικής Λογοτεχνίας], σσ. 58-59.

⁵³⁰ Β.Δ. Αναγνωστόπουλος, *Τάσεις και εξελίξεις...*, ό.π., σ. 119, Μαρ.-Μάγδ. Τζαφεροπούλου, «Το σύγχρονο εφηβικό μυθιστόρημα», περ. *Διαδρομές*, τ. 43 (1996), σ. 215.

Έκτοτε το σύγχρονο παιδικό μυθιστόρημα κατέχει, ίσως, τη σημαντικότερη θέση στο χώρο της παιδικής λογοτεχνίας, καταγράφοντας μικρά και μεγάλα ιστορικά γεγονότα και αποτυπώνοντας σύγχρονα θέματα που αφορούν το αναγνωστικό του κοινό με ανανεωμένα εκφραστικά μέσα και ποικίλες, ενδιαφέρουσες αφηγηματικές τεχνικές.

Γενικά, το παιδικό μυθιστόρημα είναι γραμμένο σε *απλή και κατανοητή γλώσσα*. Όπως συμβαίνει και στη λογοτεχνία για ενήλικες, βασική παράμετρος για να ενταχθεί ένα κείμενο στο χώρο του μυθιστορήματος, είναι η *έκτασή του*, η οποία είναι αρκετά μεγαλύτερη από εκείνη του διηγήματος αλλά και της νουβέλας. Η έκταση αυτή θεωρείται αναγκαία, προκειμένου να δοθεί η δυνατότητα στο συγγραφέα να αναπτύξει επαρκώς την ιστορία του, κυρίως όταν ο μυθιστοριογράφος εκθέτει γεγονότα που καλύπτουν μία ολόκληρη ζωή, αλλά και απαραίτητη, για να περιγράψει όσο το δυνατόν πληρέστερα τους χαρακτήρες του. Ο συγγραφέας, επομένως, θα πρέπει να επινοήσει αρκετά επεισόδια και να περιπλέξει την πλοκή της ιστορίας του, ώστε να περιγραφούν πληρέστερα οι χαρακτήρες του. Για το λόγο αυτό, μια *καλοδουλεμένη πλοκή* αποτελεί ένα ακόμη ουσιαστικό θετικό γνώρισμα του μυθιστορηματικού κειμένου. Πάντως, η έκταση θα πρέπει να κινείται σε λογικά πλαίσια, επειδή το κείμενο απευθύνεται σε παιδιά⁵³¹. Τα εκτενή παιδικά αφηγήματα, όπως για παράδειγμα τα ιστορικά μυθιστορήματα της Πηνελόπης Δέλτα *Τα μυστικά του βάλτου* και *Στον καιρό του Βουλγαροκτόνου*, κουράζουν το μικρό αναγνώστη, γιατί το σημερινό παιδί -εκτός των άλλων- ανήκει σε μια εποχή που τείνει προς την αποσπασματικότητα και τη συντομία.

Το μυθιστόρημα αναπαριστά μία ζωή, όπου ο συγγραφέας αφηγείται μια ιστορία είτε ως ομοδιηγητικός (δηλαδή συμμετέχει στη δράση) είτε ως ετεροδιηγητικός αφηγητής (δε συμμετέχει στη δράση). Έτσι, λοιπόν, βασικό εσωτερικό γνώρισμα του μυθιστορήματος αποτελεί ο *σκοπός* για τον οποίο γράφεται και ο οποίος κινείται γύρω από ένα κεντρικό άξονα τουλάχιστον, να *τέρψει* τον αναγνώστη. Το μυθιστόρημα, επομένως, έχει χαρακτήρα *διασκεδαστικό*. Αναφερόμενοι στην έκταση, ως εξωτερικό χαρακτηριστικό, τη συνδέσαμε με την πλοκή και τους ήρωες. Τα στοιχεία αυτά είναι βασικά, γιατί δεν μπορεί να υπάρξει

⁵³¹ Εδώ δημιουργείται ένα πρόβλημα, όσον αφορά την ειδολογική κατάταξη των κειμένων ανάλογα με την έκτασή τους. Στην παιδική λογοτεχνία ο συγγραφέας οφείλει να ισορροπήσει ανάμεσα στην αναγκαιότητα να αναπτύξει τους χαρακτήρες του έργου, αλλά πρέπει παράλληλα να είναι προσεκτικός ως προς την έκταση του έργου ώστε να μην κουράσει τους μικρούς αναγνώστες. Αυτό όμως έχει ως αποτέλεσμα να δημιουργείται μία σύγχυση ανάμεσα στα όρια των δύο λογοτεχνικών ειδών για αυτό και θεωρούμε ότι κάθε ειδολογική ταξινόμηση αυτού του είδους είναι επισφαλής.

μυθιστόρημα χωρίς πλοκή, δομή ή χαρακτήρες. Στα πρόσωπα του μυθιστορήματος θα πρέπει να εντάξουμε τον *αφηγητή* και τον *νοούμενο αναγνώστη*. Ο αφηγητής μπορεί να συμπίπτει με το συγγραφέα, ο οποίος μάλιστα συμμετέχει και στη δράση (ομοδιήγηση). Είναι δυνατόν, όμως, ο συγγραφέας να έχει επινοήσει τον αφηγητή, οπότε διαφοροποιείται από αυτόν. Σε κάθε περίπτωση, ο αφηγητής απευθύνεται σε έναν πραγματικό αναγνώστη, τον αναγνώστη του μυθιστορήματος. Αντίθετα, ο *νοούμενος αναγνώστης* αναγνωρίζεται εύκολα, γιατί απευθύνεται σε β' πρόσωπο ο αφηγητής. Πρόκειται για ένα λογοτεχνικό εύρημα και ποίκιλμα, το οποίο οδηγεί σε μια λογοτεχνική απάτη το μυθιστορηματικό αναγνώστη και ιδιαίτερα, όταν αυτός είναι παιδί. Η *καλλιέργεια στάσεων ζωής* αποτελεί από τα πιο δυναμικά και ουσιαστικά εσωτερικά στοιχεία του μυθιστορήματος. Αυτό σημαίνει ότι ο συγγραφέας επιδιώκει συνειδητά να διαμορφώσει μια στάση ζωής, την οποία προβάλλει στα παιδιά και στους εφήβους. Το γνώρισμα, βέβαια, αυτό ευνοεί μια παθητική στάση ζωής, επομένως αφαιρεί την πρωτοβουλιακή δράση. Θα πρέπει να αποφεύγονται οι περίπλοκες καταστάσεις, ψυχολογικές και κοινωνικές, για να μην κουράζουν τον αναγνώστη. Οι μακρόσυρτες εσωτερικές περιγραφές καταβάλλεται προσπάθεια να αποφεύγονται. Γι' αυτόν ακριβώς το λόγο, ο διάλογος και οι συνθήκες «ενεργητικής» συμμετοχής του παιδιού κατέχουν μεγαλύτερη έκταση, αν και κάποτε συναντούμε και περιπτώσεις ημερολογιακών καταγραφών ή επιστολών με μονόλογο και εσωτερική περιγραφή ή και περιγραφή εξωτερικών στοιχείων, γεγονότων κ.ά. Την τελευταία εικοσαετία, μάλιστα, το παιδικό μυθιστόρημα έχει στρέψει την προσοχή του στον εσωτερικό μονόλογο, ο οποίος αποδίδεται είτε ως αφήγηση, είτε ως ημερολογιακή καταγραφή είτε ως επιστολικό κείμενο. Η *προθετικότητα του συγγραφέα* δεν μεταφράζεται σε στείο διδασκισμό ή επικίνδυνη προπαγάνδα, στόχοι οι οποίοι υπαγορεύουν συγκεκριμένες στάσεις ζωής, επιβάλλουν πεποιθήσεις και ευνοούν ενδεχομένως εκφυλιστικά κοινωνικά φαινόμενα, όπως ο ρατσισμός και ο φανατισμός. Συναφής με την καλλιέργεια στάσεων ζωής είναι και η *προβολή προτύπων συμπεριφοράς και ζωής* καθώς και η *προβολή αξιών*, οι οποίες αποκαλύπτουν τα αξιακά συστήματα μιας κοινωνίας. Ο συγγραφέας δεν πρέπει να προβάλλει στερεοτυπικές αντιλήψεις, κοινωνικά ή εθνικά στερεότυπα, τα οποία διαιωνίζουν τα πάθη, δημιουργούν αντιπάθειες και προκαταλήψεις ανάμεσα σε άτομα και λαούς. Οι ήρωες, λοιπόν, πρέπει να είναι πραγματικά υποδείγματα και να διακρίνονται για το ενδιαφέρον και την ενεργητική συμμετοχή τους στα κοινωνικά

και παγκόσμια δρώμενα και στην επίλυση των προβλημάτων που ταλανίζουν μια κοινωνία ή μια εποχή.

Συνοψίζοντας, μπορούμε να πούμε ότι η εμπειρία που έχει ο αναγνώστης από ένα μυθιστόρημα είναι πλασματική. Όσο και αν θεωρούμε ότι το μυθιστόρημα διέπεται από τις αρχές του ρεαλισμού, ο κόσμος στον οποίο μας εισάγει είναι υπαρκτός μόνο στις σελίδες του. Πρόκειται, επομένως, για μια μυθιστορηματική πραγματικότητα, την οποία εμείς παρακολουθούμε, χωρίς να μπορούμε να παρέμβουμε και να επηρεάσουμε την εξέλιξη της πλοκής, εκτός και αν το μυθιστόρημα γράφεται, δημοσιεύεται σε συνέχειες και τα παιδιά- αναγνώστες επικοινωνούν με το συγγραφέα «υποδεικνύοντας» τη συνέχεια ή και το τέλος του μυθιστορήματος.

5.3.3 Τα μυθιστορήματα της Φιλίσας Χατζηχάνα

Όταν στα μέσα της δεκαετίας του εβδομήντα, η νεαρή δασκάλα Φιλίσα Χατζηχάνα ξεκινούσε τα πρώτα της βήματα στο χώρο της λογοτεχνίας γράφοντας ένα μικρό μυθιστόρημα για παιδιά, μία ολόκληρη γενιά νέων συγγραφέων, κυρίως εκπαιδευτικών, έρχονταν στο λογοτεχνικό προσκήνιο της Κύπρου. Μία γενιά, η οποία συνετέλεσε στην άνθηση της παιδικής λογοτεχνίας του τόπου και αναδείχτηκε τελικά ως η κυριότερη αιμοδότρια της⁵³². Για την ίδια τη συγγραφέα, όπως γνωρίζουμε, είχαν προηγηθεί ορισμένες πρωτόλειες συγγραφικές απόπειρες, που δεν ξεπερνούσαν τα στενά όρια του επαγγελματικού της περιβάλλοντος και εξαντλούνταν στα πλαίσια σχολικών θεατρικών παραστάσεων⁵³³ ή τη συγγραφή μικρών ποιημάτων. Φαίνεται, όμως, ότι εκείνη τη χρονική περίοδο, όπως αναφέρει και η ίδια, ένιωσε πως ήταν έτοιμη πια να ασχοληθεί συστηματικά με τη λογοτεχνία για παιδιά.

Το πρώτο της μυθιστόρημα, οι *Χαρές και Λύπες*, συγκροτεί μαζί με την υστερόχρονη συλλογή διηγημάτων *Λουλούδια και Όνειρα*, που θα εξετάσουμε παρακάτω, έναν θεματικό κύκλο που αναφέρεται στις οδυνηρές συνέπειες που επέφερε η εισβολή και η κατοχή στη ζωή των εκτοπισμένων προσφύγων. Ακολουθεί το 1982 το αλληγορικό και πολυβραβευμένο μυθιστόρημα *Η Ντιντόν, ο Παβελάκης μου κι εγώ*, που αναπλάθει με έναν ιδιαίτερο παραμυθιακό τρόπο την πρόσφατη ιστορία της Κύπρου. Στη συνέχεια, κατά τη δεκαετία του 1980, η Φιλίσα Χατζηχάνα θα εγκαταλείψει προσωρινά την ενασχόληση με το μυθιστόρημα και θα επικεντρωθεί

⁵³² Βλ. κεφ. 2.2.2.3 Τα χρόνια της ωριμότητας (1974 έως σήμερα).

⁵³³ Βλ. 4.4.2.1 Παλιά και τωρινά χρόνια.

στη συγγραφή μικρών ιστοριών και θεατρικών έργων. Θα επανέλθει όμως σε εκτενέστερα πεζογραφήματα 15 χρόνια αργότερα, το 1995, με τη δημιουργία ενός νέου, ξεχωριστού κύκλου βιβλίων, ένα είδος τριλογίας, που ξεκινά με τις *Περιπέτειες του Καρυδάκη και της Ζαχαρούλας*, και κλείνει, δυστυχώς αναπάντεχα, το 1999 με το τελευταίο της έργο *Τι απόγινε ο Μαυρίκος*.

5.3.3.1. Χαρές και λύπες

Η διακήρυξη ενός νέου κοινωνικού συμβολαίου

Το μυθιστόρημα *Χαρές και Λύπες*, κυκλοφόρησε για πρώτη φορά το 1977, σε μία προσωπική έκδοση της συγγραφέως και απέσπασε τον έπαινο του Υπουργείου Παιδείας της Κύπρου στον τότε Διαγωνισμό Παιδικού–Νεανικού Βιβλίου. Η εικονογράφηση του βιβλίου ανήκει στο σύζυγό της, Μίμη Χατζηχάνα, ο οποίος είχε και τη συνολική επιμέλεια της έκδοσης. Με βάση το κριτήριο της έκτασης, το έργο κλίνει περισσότερο προς το χώρο της νουβέλας, γιατί μόλις που ξεπερνά τις εβδομήντα σελίδες. Όμως, αρκετά από τα μορφολογικά και εσωτερικά του χαρακτηριστικά μάς επιτρέπουν να το εντάξουμε σε «*εκείνες τις εκτενείς παιδικές λογοτεχνικές αφηγήσεις, που κάτω από ορισμένες συμβάσεις προσδιορίζονται από τον όρο παιδικό μυθιστόρημα*»⁵³⁴.

Το κείμενο μοιάζει να ανταποκρίνεται απόλυτα στην χρονική συγκυρία της συγγραφής του. Ανήκει και αυτό χρονικά και ειδολογικά σε εκείνα τα έργα που γράφτηκαν αμέσως μετά την εισβολή αντλώντας το θέμα τους από τα γεγονότα και τις επιπτώσεις τους. Πρόκειται, άλλωστε, για ένα από τα πρώτα μυθιστορήματα παιδικής λογοτεχνίας της Μεγαλονήσου⁵³⁵. Σε αυτό το έργο, η πραγματικότητα της

⁵³⁴ Η ασάφεια των ειδολογικών ορίων κατάταξης των κειμένων γίνεται ακόμη μεγαλύτερη στο χώρο των μυθιστορημάτων για παιδιά. Όπως επισημαίνει και ο Α. Καρακίτσιος: «*Τα παιδικά μυθιστορήματα ούτως ή άλλως δεν ακολουθούν πάντοτε και με αυστηρότητα τις κλασικές συμβάσεις του Μυθιστορηματος εν γένει και διαθέτουν μία ποικιλία χαρακτηριστικών, η οποία αποθαρρύνει οποιαδήποτε αυστηρή θεωρητική κατάταξη*» (Α. Καρακίτσιος, «Φαντασία, Μνήμη και παρατήρηση στο σύγχρονο παιδικό Μυθιστόρημα», στο Τ. Τσιλιμένη (επιμ.), *Το σύγχρονο παιδικό-νεανικό Μυθιστόρημα*, εκδ. Σύγχρονοι Ορίζοντες, Αθήνα 2004, σ. 85). Έτσι πιθανόν εξηγείται η πληθώρα ορισμών και κατατάξεων που συναντά κανείς και στην ελληνική βιβλιογραφία (Βλ. Χ. Σακελλαρίου, *Ιστορία της παιδικής λογοτεχνίας*, εκδ. Δίπτυχο, Αθήνα 1982, σσ. 159-193, Β. Αναγνωστόπουλος, *Τάσεις και εξελίξεις της παιδικής λογοτεχνίας στη δεκαετία 1970-1980*, Οι εκδόσεις των φίλων, Αθήνα ⁵1996, σσ. 117-118, Γ.Δ. Παπαντωνάκης, *Κώδικες και αφηγηματικά προγράμματα σε κείμενα της παιδικής λογοτεχνίας*, εκδ. Πατάκης, Αθήνα 2000, σσ. 40-53).

⁵³⁵ Η Μαρία Μιχαηλίδου αναφέρει 23 βιβλία με θέμα το τρίπτυχο Εισβολή-Κατοχή-Ειρηνική συνύπαρξη. Αφετηρία όλων δύο έργα που εκδόθηκαν το 1977: *Το προσφυγόπουλο της Κύπρου* του Μιχ. Μαραθεύτη και το *Χαρές και Λύπες* της Φιλίσσας Χατζηχάνα. Αυτά τα δύο, μαζί με το ιστορικό *Στην Εφτάλοφη* της Ρήνας Κατσελλή είναι τα πρώτα μυθιστορήματα για παιδιά που συναντούμε στην κυπριακή παιδική λογοτεχνία (Μ. Μιχαηλίδου, «Το παιδικό και νεανικό μυθιστόρημα στην Κύπρο από το 1980 έως σήμερα», στο Τ. Τσιλιμένη (επιμ.), *Το σύγχρονο παιδικό-νεανικό...*, σσ. 230-241).

Κύπρου, εκείνη τη δύσκολη εποχή, μετουσιώνεται σε έναν λογοτεχνικό μύθο που αντλεί γεγονότα και καταστάσεις από την τρέχουσα καθημερινότητα που τον περιβάλλει. Η προσφυγιά, οι αγώνες των ξεκληρισμένων ανθρώπων να ορθοποδήσουν και να εγκλιματιστούν στις νέες συνθήκες διαβίωσης, η συχνά σκληρή καθημερινότητα των παιδιών και τα προβλήματά της, ο υποβόσκων, ιδιότυπος ρατσισμός των γηγενών προς τους πρόσφυγες, όλα μαζί συνθέτουν ένα καμβά μέσα στον οποίο ξετυλίγεται η υπόθεση που δημιουργεί η συγγραφέας.

Κεντρική ηρωίδα του μυθιστορήματος είναι ένα μικρό κορίτσι, η Γιωργούλα, που ζει μαζί με τους γονείς της και τα αδέρφια της, την Άννα και το Μιχάλη, σε έναν προσφυγικό καταυλισμό. Μέσα από διάφορα μικρά γεγονότα μαθαίνουμε για τη ζωή της, τη φτώχεια, τις δυσκολίες προσαρμογής των ανθρώπων αρχικά στους καταυλισμούς και αργότερα, στον προσφυγικό συνοικισμό. Φίλοι, όπως ο Χάρης, συμμαθητές και συγγενείς, όπως η θεία Ιουλία, ξεδιπλώνουν σταδιακά την παρουσία τους και δημιουργούν, η καθεμία φιγούρα ξεχωριστά, ένα μωσαϊκό αληθινών χαρακτήρων με πάθη, χαρές κι αδυναμίες. Η σχολική ζωή κρύβει εντάσεις, απογοητεύσεις αλλά και χαρές και συγκινήσεις. Φιγούρες από το παρελθόν που έφυγαν για πάντα, όπως ο παππούς του Χάρη και η νενέ Ραχμιέ, έρχονται να τους συντροφέψουν στις θύμησες και τα όνειρά τους. Στο τέλος, όλοι μαζί, καθώς νοσταλγούν τον παράδεισο που χάθηκε, παίρνουν κουράγιο από τις αναμνήσεις τους, συνειδητοποιούν τα λάθη τους και δίνουν υπόσχεση να αγωνιστούν, για να επιστρέψουν πίσω ώστε να τον φτιάξουν πάλι από την αρχή με πιο στέρεα και ανθεκτικά υλικά. Και η Γιωργούλα, μικρή συγγραφέας, καταγράφει στο ημερολόγιό της όλες αυτές τις χαρές και λύπες που συγκροτούν την τωρινή της ζωή.

Η εξωτερική διάρθρωση του βιβλίου διακρίνεται εμφανέστατα από την προτεινόμενη κατάταξη της συγγραφέως σε δεκατέσσερα μικρά σε έκταση κεφάλαια. Κάθε τίτλος του κεφαλαίου περιγράφει συνήθως το βασικό επεισόδιο που λαμβάνει χώρα στο κείμενο. Εκ πρώτης όψεως θα μπορούσαμε να το εντάξουμε στο είδος της *επεισοδιακής πλοκής*⁵³⁶, όπου τα επεισόδια ακολουθούν το ένα το άλλο και συνδέονται με κοινά χαρακτηριστικά. Η σύνθεσή του, όμως, σε ενιαίο σύνολο μοιάζει κάπως προβληματική. Φαίνεται ότι αυτός ο χωρισμός είναι μάλλον ενδεικτικός, καθώς παρατηρούμε πως η υπόθεση ενός κεφαλαίου συχνά εξελίσσεται και

⁵³⁶ Μ. Καρπόζηλου, *Το παιδί στη χώρα των βιβλίων*, εκδ. Καστανιώτης, Αθήνα 2000, σσ. 181-182. Η Lukens περιγράφει αυτό το είδος δράσης ως ένα διάγραμμα ευθείας γραμμής με επιμέρους περιστατικά χαμηλής έντασης (R. Lukens, *A critical Handbook of Children's Literature*, Longman, N.Y. 1999, pp. 111-112).

ολοκληρώνεται στο επόμενο (γραμμαμική αφήγηση). Ουσιαστικά το έργο χωρίζεται σε οκτώ βασικές θεματικές ενότητες, που επικοινωνούν χαλαρά μεταξύ τους, άλλοτε με σαφείς αναφορές και άλλοτε μονάχα με την παρουσία των ίδιων χαρακτήρων⁵³⁷. Διαφαίνεται λοιπόν μία σπονδυλωτή διάρθρωση που μας υποψιάζει ότι η συγγραφέας βρέθηκε στο δίλημμα εάν το υλικό θα λάβει τη μορφή αυτοτελών διηγημάτων ή ενιαίου έργου. Τελικά κατέληξε στη συγκεκριμένη μορφή παρουσίασης και στήριξε την επιλογή της με ορισμένες σαφείς κειμενικές ενδείξεις συνοχής του έργου⁵³⁸. Ακόμη κι έτσι, όμως, το έργο μοιάζει να αποτελεί μία οργανική σύνθεση διηγημάτων με κοινό περιεχόμενο.

Ο χώρος παίζει σημαντικό ρόλο στη συγκρότηση του κειμένου. Δεν είναι απλώς το σκηνικό της δράσης, αλλά επηρεάζει σημαντικά τις σκέψεις, τις συμπεριφορές και τις διαθέσεις των ηρώων, καθώς φαίνεται να αποτελεί αναπόσπαστο κομμάτι της ζωής τους. Σε γενικές γραμμές οι χωρικοί άξονες του κειμένου είναι οι εξής:

Υπαιθρος (χωράφι)/ προσφυγικό σπίτι (δωμάτιο)/ αντίσκηνο/προσφυγικό σπίτι (κουζίνα – δωμάτιο – σπίτι Χάρη)/ σχολείο/ προσφυγικό σπίτι.

Η δεσπόζουσα θέση του βεβαιώνεται τόσο σε παρακειμενικό όσο σε κειμενικό επίπεδο. Δεν είναι ασφαλώς τυχαίο το γεγονός πως οι χώροι δηλώνονται στους τίτλους των κεφαλαίων άλλοτε άμεσα («Αντίσκηνο», «Στην προσφυγική συνοικία», «Στο σχολείο») και άλλοτε έμμεσα («Λίγα κοχύλια, πολλές αναμνήσεις», «Το όνειρο», «Να ξαναδώ το νησί μας ελεύθερο», «Νενέ Ραχμέ»). Αλλά και εντός του κειμένου πιστοποιείται η κυρίαρχη θέση του χώρου. Το μυθιστόρημα ανοίγει με αυτόν τον τρόπο, καθώς οι δύο πρώτοι παράγραφοι οδηγούν στον τόπο προορισμού της ηρωίδας, ο οποίος περιγράφεται παρακάτω, στην επόμενη παράγραφο:

⁵³⁷Συγκεκριμένα, τα τρία πρώτα κεφάλαια (*Το χαμένο κολιέ*, *Λίγα κοχύλια, πολλές αναμνήσεις*, *Το αντίσκηνο*), αποτελούν μέρη μίας αφηγηματικής συνέχειας, ενώ κάτι ανάλογο παρατηρούμε και στα δύο επόμενα (*Στην προσφυγική συνοικία*, *Μια μανούλα χρυσάφι*). Αντίθετα, στα επόμενα τρία κεφάλαια (*Το όνειρο*, *Ο Χάρης*, *Στο σχολείο*), δεν υπάρχει μετάβαση από το ένα στο άλλο καθώς λειτουργούν παρατακτικά, με μια νοηματική αυτονομία που εξασφαλίζεται από το ξεχωριστό θέμα που το καθένα πραγματεύεται. Ακολουθούν δύο κεφάλαια που αναφέρονται στις Χριστουγεννιάτικες γιορτές (*Να ξαναδώ το νησί μας ελεύθερο*, *Χριστούγεννα ελπίδα*) και έπειτα παρεμβάλλεται ένα αυτόνομο νοηματικό κεφάλαιο (*Η θεία Ιουλία*). Από το επόμενο κεφάλαιο έως το τέλος (*Ένα αληθινό παραμύθι*, *Η νενέ Ραχμέ*, *Χαρές και λύπες*) αποκαθίσταται μία αφηγηματική συνέχεια των κεφαλαίων, χωρίς όμως να επισκιάζει και την αυτόνομη θεματική λειτουργία τους.

⁵³⁸ Για παράδειγμα, το τελευταίο κεφάλαιο (*Χαρές και λύπες*) είναι ταυτόχρονα και ο τίτλος του βιβλίου. Πρόκειται για μία αρκετά συνηθισμένη πρακτική στις συλλογές διηγημάτων, δηλαδή ο συνολικός τίτλος να προέρχεται από τον τίτλο ενός από τα περιεχόμενα διηγήματα. Εξάλλου την ίδια τακτική ακολουθεί και στην ονοματοδοσία της συλλογής διηγημάτων *Λουλούδια και όνειρα* (βλ. παρακάτω). Άλλωστε και ο Μίμης Χατζηχάννας επιβεβαιώνει τον τρόπο εργασίας της συγγραφέως σε αυτό το έργο (βλ. Παράρτημα ΙΙΙ).

*Είδε μόνο μια απέραντη άδεια έκταση, ένα χωράφι συνηθισμένο. Το μόνο που ξεχώριζε σ' αυτό ήταν οι ηλεκτρικοί πάσσαλοι που δεν πρόφτασαν να τους βγάλουν. Όλα τα άλλα ξεριζώθηκαν*⁵³⁹.

Ανάλογες αναφορές στους χώρους θα συναντήσουμε και στα υπόλοιπα κεφάλαια, ειδικά σε εκείνα τα σημεία όπου κρίνεται απαραίτητο να οριοθετηθεί στον αναγνώστη ο καινούριος χώρος δράσης των ηρώων:

*Το σπίτι που πήρε η οικογένεια της Γιωργούλας ήταν στην άκρη της συνοικίας. [...] Ένα σπιτάκι απλά αλλά βολικό με δύο υπνοδωμάτια, μια σαλοτραπεζαρία, κουζίνα και μπάνιο. [...] Κοντά στο σπίτι είχε και πολλά οικόπεδα. Εκεί η Γιωργούλα με την Άννα περνούσαν τις πιο πολλές τους ώρες παίζοντας με τα παιδιά της γειτονιάς*⁵⁴⁰.

Όμως, καθώς το κείμενο απευθύνεται σε παιδιά, η Χατζηχάννα έχει επίγνωση πως οι εκτενείς περιγραφές, όταν μάλιστα δεν συνδέονται με τη δράση και την πλοκή, γίνονται κουραστικές και δημιουργούν επισφαλείς καταστάσεις όσον αφορά τις προσδοκίες των μικρών αναγνωστών για την εξέλιξη της υπόθεσης⁵⁴¹. Γι' αυτό, λοιπόν, συχνά δίνει το λόγο στους χαρακτήρες, για να οριοθετήσουν το χωροχρονικό πλαίσιο της δράσης:

*Ακόμα θυμάσαι τη θάλασσα. Ξύπνα Γιωργούλα κι είμαστε εδώ στο χωράφι. Στον τόπο που ζήσαμε δυο χρόνια μετά το ξεσπίτωμά μας*⁵⁴².

Γενικά, οι χώροι όπου εξελίσσονται τα γεγονότα είναι περιορισμένοι και προσδιορίσιμοι. Η οικογενειακή εστία, το σπίτι των γειτόνων, το σχολείο είναι τα κυριότερα μέρη στα οποία διαδραματίζονται τα περιστατικά. Σε αυτά πρέπει να προστεθεί και ο υπαίθριος χώρος όπου βρισκόταν το αντίσκηνο της οικογένειας, καθώς συχνά η δράση έχει τη μορφή της αναζήτησης και συνεπώς είναι ανάγκη να βγει από τις κλειστές περιοχές. Από την άλλη, όμως, υπάρχουν κι άλλοι χώροι, λιγότερο ρεαλιστικοί, χώροι ονειρικοί που συνυφαίνονται με νοσταλγικές εικόνες των ηρώων για πολύτιμους τόπους, αξέχαστα πρόσωπα και αλησμόνητες καταστάσεις. Εδώ οι περιγραφές δεν κουράζουν τους μικρούς αναγνώστες αφού από τη μια υιοθετούνται τα παραδοσιακά μοτίβα του παραμυθιού⁵⁴³ και από την άλλη πιθανόν να ενεργοποιούνται και στους ίδιους θύμησες από ανάλογα βιώματα. Η γλώσσα

⁵³⁹ Φ. Χατζηχάννα, *Χαρές και λύπες*, Λευκωσία 21981, σ. 7.

⁵⁴⁰ Φ. Χατζηχάννα, *ό.π.*, σ. 23.

⁵⁴¹ Βλ. Μ. Καρπόζηλου, *ό.π.*, σ. 202.

⁵⁴² Φ. Χατζηχάννα, *ό.π.*, σ. 16.

⁵⁴³ Το αφηγηματικό πλαίσιο του παραμυθιού που περικλείει την αφήγηση που ακολουθεί.

μεταμορφώνεται και αυτή: ενώ η πραγματικότητα περιγράφεται πάντοτε λιτά και λακωνικά, εδώ η περιγραφή ξεχειλίζει από λυρισμό και συναίσθημα:

Μια φορά κι έναν καιρό, κάπου στους πρόποδες ενός βουνού, ήταν ένα μικρό χωριουδάκι. Είχε στα πόδια του τη θάλασσα και για στολίδι στο κεφάλι τα δέντρα του βουνού του. Σ' αυτό το χωριό ζημέρωνε πιο γρήγορα από αλλού. Ο ήλιος το πεθυμούσε και ανάτελλε πρώτα πέρα κει στο βουνό του⁵⁴⁴.

Τέλος, από σημειολογική άποψη οι χώροι θα μπορούσαν να ενταχθούν και στο σχήμα *παρόν vs παρελθόν*. Δίχως αμφιβολία, οι χώροι που ανήκουν στο παρόν (το αντίσκηνο, το προσφυγικό σπίτι, το σχολείο) μοιάζουν λιγότερο ελκυστικοί από το χώρο του παρελθόντος ή του μέλλοντος. Περιοριστικός και ανεπιθύμητος δεν είναι τελικά μονάχα ο χώρος του παρόντος, αλλά και ο χρόνος. Μέσα από τα όνειρα και τις αφηγήσεις ο χώρος και ο χρόνος συγκροτούν την εικόνα ενός χαμένου νοσταλγικού παράδεισου, που διαπερνά ολόκληρο το πρώιμο έργο της συγγραφέως. Οι μνήμες αναζωπυρώνονται και η γραφή τείνει να γίνεται σχεδόν *αυτοβιογραφική*.

Ο χρόνος της ιστορίας, όπως προαναφέραμε, είναι η δεύτερη βασική συνιστώσα του πλαισίου εντός του οποίου τοποθετούνται πρόσωπα και πράγματα. Διάφορος από το χρόνο της αφήγησης, εφόσον άλλη είναι η νομοτέλεια που διέπει τα περιστατικά της ιστορίας και άλλη το κείμενο, αποτελείται, ως γνωστόν, από τον κύριο χρόνο της δράσης, αυτόν δηλαδή που αφετηρία του είναι ο *χρόνος μηδέν της αφήγησης*⁵⁴⁵ και τον προαφηγηματικό, εκείνον που εκτείνεται στο παρελθόν μέσω των αναδρομών, διαστέλλοντας αποφασιστικά τα όρια της ιστορίας. Η αρχή της αφήγησης γίνεται *in media res*, χωρίς αφηγηματική εισαγωγή, καθώς η χρονική σύνδεση του αρχικού επεισοδίου με τον κύριο χρόνο της αφήγησης γίνεται μόλις στο τρίτο κεφάλαιο. Εκεί (σ. 24), ο αναγνώστης αντιλαμβάνεται πως ο χρόνος της αφήγησης αποτελείτο μέχρι τώρα από πολλαπλά επίπεδα, τα οποία άλλοτε τέμονταν και άλλοτε ακολουθούσαν παράλληλες κατευθύνσεις. Ο χρόνος της αφήγησης, όμως, διαταράσσεται συνεχώς με δύο τρόπους: είτε με παρέμβλητες αφηγηματικές και διαλογικές *αναλήψεις*⁵⁴⁶, είτε με ονειρικές περιγραφές από τα πρόσωπα του έργου. Έτσι, λοιπόν, στο πρώτο κεφάλαιο (*Το χαμένο κολιέ*), ενώ τα δύο κορίτσια βρίσκονται στο χωράφι όπου βρίσκονταν τα αντίσκηνα, παρεμβάλλεται ένα σύντομος διάλογός τους από το παρελθόν:

⁵⁴⁴ Φ. Χατζηγιάννα, *ό.π.*, σ. 68.

⁵⁴⁵ Βλ. G. Genette, *Σχήματα III*, μτφρ. Μπ. Λυκούδης, εκδ. Πατάκης, Αθήνα 2006, σ. 96.

⁵⁴⁶ Βλ. G. Genette, *ό.π.*, σσ. 110-123.

Προχωρούσε στον άδειο τόπο ξεχασμένη από το αναπόλημα. Ξαφνικά κάτι είδε κάτω να γυαλίζει. Έσκυψε και το πήρε. [...] Ήταν ένα μικρό κολιέ, καμωμένο από την ίδια με μικρά κοχύλια του γιαλού. Το 'φτειαζε τότε όταν ήταν στη θάλασσά της, κι έπαιζε ξέγνοιαστη, χαρούμενη.

« Δε φτειάχνουμε από ένα κολιέ Αννούλα;» είχε πει στην αδελφή της. [...]

Το προτερόχρονο, η χρονική μετατόπιση δεν δηλώνεται παρά μόνο με την αρχική χρήση του υπερσυντέλικου ενώ η επιστροφή στον παρόντα χρόνο της αφήγησης δεν ορίζεται ούτε κειμενικά ούτε εξωκειμενικά.

Ανάλογη περίπτωση συναντούμε στο δεύτερο κεφάλαιο (*Λίγα κοχύλια, πολλές αναμνήσεις*), όπου ο αρχικός παρατατικός («*Και τότε αρχίζαμε τη μοιρασιά*») γίνεται ενεστώτας στη φωνή του αφηγητή («*Μα δε γίνεται, φωνάζει η Γιωργούλα*») και τελικά το κείμενο συνεχίζει σε χρόνο αόριστο. Η σύγχυση μάλιστα επιτείνεται διότι η δράση δεν επανέρχεται στο αρχικό αφηγηματικό χρόνο, αλλά το κεφάλαιο κλείνει με το παρέμβλητο αφηγηματικό επεισόδιο⁵⁴⁷. Όπως όμως φαίνεται στα επόμενα κεφάλαια, αυτές οι χρονικές μετατοπίσεις γίνονται ομαλότερες και πλήρως αποδεκτές από τον αναγνώστη. Όταν ο Χάρης θυμάται το χωριό και τους ηλικιωμένους παππούδες του, η αφηγηματική αναδρομή παίρνει ως αφορμή τον πίνακα που ο ίδιος φιλοτεχνεί και υλοποιείται από τον αφηγητή μέσω της συνειρμικής μνήμης του ήρωα: *Σήμερα ο Χάρης καταγινόταν μ' έναν σχεδόν μισοτελειωμένο πίνακα. Τον πίνακα του παππού και της γιαγιάς. Κι οι δυο είχαν μείνει στο χωριό. Ο παππούς σκοτώθηκε μέσα σ' εκείνον τον άγριο βομβαρδισμό. [...] Ο κόσμος λιγόστεψε, παπά δεν εύρισκαν. Πού να τον θάψουν; Το νεκροταφείο ήταν μακριά και θα περνούσαν από πολλούς κινδύνους μέχρι να φτάσουν εκεί, ίσως και να μην έφταναν ποτέ.*

Αποφάσισαν λοιπόν, και άνοιζαν ένα τάφο, τόσο, όσο ακριβώς να χωρούσε τον παππού χωρίς φέρετρο. Πού να 'βρισκαν το φέρετρο τέτοια ώρα.

Τον έσκαψαν κάτω από τον ίσκιο της αγαπημένης του ελιάς. Πόσες και πόσες φορές δεν κάθησε εκεί να πιεί τον καφέ του και να παίξει με το κομπολόι του! Έβλεπε τις κόττες να πηγαινοέρχονται στον ήλιο και τις έδιωχνε με το μπαστούνι του χωρίς να του φταίνε σε τίποτε. Κι εκείνες λες και το 'καναν επίτηδες. Πήγαιναν, γρατσούνιζαν τις φρεσκοβαμμένες του μπότες και τις δάγκαναν με τις μύτες τους. Ο γέρος τις κλωτσούσε,

⁵⁴⁷ Εδώ θα συμφωνήσουμε με τον Παπαντωνάκη ότι «Οι διαρκείς αναδρομές στο παρελθόν που εναλλάσσονται με επαναφορές στο παρόν δημιουργούν πρόβλημα κατανόησης και δυσχεραίνουν το παιχνίδι της ανάγνωσης» (Γ. Παπαντωνάκης, Κώδικες ..., σ. 57).

εκείνες έφευγαν κακαρίζοντας δυνατά και ανοιγοκλείνοντας τα φτερά. Και τώρα έγινε αναγκαστικά ο τόπος της ανάπαυής του, της παντοτινής και μόνιμης.

*Τον θάψανε χωρίς παπά, χωρίς ψάλτη, χωρίς την τελευταία ακολουθία*⁵⁴⁸.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει σε αυτό το σημείο και η φωνή του αφηγητή. Ο λόγος του μέσα σε αυτήν την αφηγηματική αναδρομή παρεμβάλλει ένα πρότερο επεισόδιο και μοιάζει να συναποτελείται από δύο φωνές, τη δική του και του Χάρη δίκην εσωτερικού μονολόγου. Αυτό διακρίνεται ειδικά στο τέλος του αποσπάσματος, όπου η Χατζηχάννα μάς επαναφέρει στην αφήγηση που προηγήθηκε. Μάλιστα, χρησιμοποιεί μία περικειμενική ένδειξη, για να προσανατολίσει τον αναγνώστη, καθώς η τελευταία πρόταση απέχει ένα διάστημα από το κείμενο που προηγήθηκε.

Ανάλογα πετυχημένες μπορούν να θεωρηθούν και οι υπόλοιπες αναδρομές του μυθιστορήματος, με αποτέλεσμα, το βιβλίο να ξεχωρίζει και για τον ενδιαφέροντα χειρισμό του αφηγηματικού χρόνου. Τέλος, θα συναντήσουμε χρονικές επισημάνσεις, συνήθως στην αρχή κάθε κεφαλαίου, οι οποίες άλλοτε επιταχύνουν και άλλοτε προσδιορίζουν χρονικά την επικείμενη δράση⁵⁴⁹. Γενικά, ο χρόνος δράσης του μυθιστορήματος μοιάζει να περιορίζεται σε λίγους μήνες, καθώς δηλώνεται μονάχα στην αρχή του τρίτου κεφαλαίου (*Μια Δευτέρα τ' Αυγούστου*) και ακολουθεί μία δεύτερη αναφορά στις γιορτές των Χριστουγέννων, πράγμα που σημαίνει πως ό,τι περιγράφεται εγκλείεται σε αυτό το ολιγόμηνο χρονικό διάστημα.

Με την παρουσία του, επίσης, εξασφαλίζεται η ομαλή σύνδεση των επεισοδίων που διαδραματίζονται, συμβάλλοντας, δηλαδή, στη διαδικασία μετάβασης από το ένα γεγονός στο άλλο καλύπτοντας τα κενά και προστατεύοντας τη συνοχή της ιστορίας.

Όπως επισημίναμε, η αφηγηματική πράξη ταλαντεύεται ανάμεσα στο παρελθόν και στο παρόν της ιστορίας. Οι ρηματικοί χρόνοι που αξιοποιούνται είναι κυρίως ο αόριστος και δευτερευόντως ο παρατατικός, ενώ η αφήγηση παραμένει απροσδιόριστη χρονικά σε σχέση με το τελευταίο περιστατικό του έργου (πρόκειται για την ημερολογιακή καταγραφή των σκέψεων και προσδοκιών της κεντρικής ηρωίδας, στην οποία θα αναφερθούμε και παρακάτω). Ο παντογνώστης αφηγητής χρησιμοποιεί το τρίτο πρόσωπο, ακολουθώντας τις συμβάσεις του παραδοσιακού ρεαλιστικού αφηγήματος. Χωρίς να ταυτίζεται με κανένα από τα πρόσωπα,

⁵⁴⁸ Φ. Χατζηχάννα, *ό.π.*, σ. 68.

⁵⁴⁹ «*Ήταν Δευτέρα. Μια Δευτέρα τ' Αυγούστου*» (Φ. Χατζηχάννα, *ό.π.*, σ. 22), «*Ακόμη μια μέρα όπως οι προηγούμενες*» (Φ. Χατζηχάννα, *ό.π.*, σ. 36), «*Πέρασε καιρός, η ζωή κυλούσε ήρεμα και όμορφα στην τάξη...Κόντευαν Χριστούγεννα*» (Φ. Χατζηχάννα, *ό.π.*, σ. 55), «*Ήταν μια Κυριακή απόγευμα*» (Φ. Χατζηχάννα, *ό.π.*, σ. 68).

συμμετέχει στα γεγονότα, με το να τα συμπληρώνει ή να τα ερμηνεύει με τις παρεμβάσεις του. Οι χαρακτηρισμοί του είναι συνεχείς και σκόπιμοι ώστε να περιγράψει καλύτερα τον ψυχικό κόσμο των βασικών ηρωίδων της Χατζηχάννα. Αν και η εστίασή του θα μπορούσε να χαρακτηριστεί πολυπρισματική, αφού συχνά περιγράφει και επεξηγεί σκέψεις και συναισθήματα των πρωταγωνιστών, στην πραγματικότητα, ο αφηγητής υιοθετεί μερικώς την οπτική της μικρής Γιωργούλας (εσωτερική εστίαση) και την παρακολουθεί με συμπάθεια σε όλες τις σκανταλιές, τις συγκρούσεις και αντιθέσεις με το περιβάλλον, επεισόδια που συμβάλλουν στην προώθηση της πλοκής⁵⁵⁰. Λίγες είναι οι στιγμές που ο αφηγητής αποκαλύπτεται, απευθυνόμενος σε δεύτερο πρόσωπο στο νοούμενο αναγνώστη. Με την παρουσία του, επίσης, εξασφαλίζεται η ομαλή σύνδεση των επεισοδίων που διαδραματίζονται, συμβάλλοντας, δηλαδή, στην διαδικασία μετάβασης από το ένα γεγονός στο άλλο καλύπτοντας τα κενά και προστατεύοντας τη συνοχή της ιστορίας. Αυτή η αφήγηση συχνά διακόπτεται: άλλοτε από τους διαλόγους των χαρακτήρων, άλλοτε από τις αφηγήσεις τους σε μορφή ελεύθερου πλάγιου λόγου και, στο τέλος, με την παρεμβολή σελίδων από το υποτιθέμενο ημερολόγιο της Γιωργούλας. Παρόλο που κάποτε ένα μέρος της αφήγησης παραχωρείται με το διάλογο στα δρώντα πρόσωπα, ο ρόλος του αφηγητή δεν αποδυναμώνεται εντελώς. Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα συναντούμε στο τρίτο κεφάλαιο (*Το αντίσκηνο*), όπου ο αναγνώστης παρακολουθεί τα δύο κορίτσια να στήνουν ένα αποκαλυπτικό, πολυφωνικό θεατρικό παιχνίδι, προάγγελο ανάλογων τεχνικών και στο μετέπειτα έργο της συγγραφέως⁵⁵¹. Πάρα την παρουσία και του αφηγητή ανάμεσα στους διαλόγους των κοριτσιών, το κείμενο γίνεται θεατρικό, αναπαραστατικό, ενώ στο τέλος η Γιωργούλα αναγγέλλει την αποχώρησή από το ρόλο της, γιατί δεν μπορεί να ταυτιστεί με το κορίτσι που υποδύεται :

- Φτάνει! Δε θέλω πια να παίζω αυτό το παιχνίδι. Ξέρεις όμως κάτι; Σαν μιλούσες, είπα μέσα μου. «Τώρα πια θα σταματήσω να λέω τα λόγια της Νίνας (αυτό ήταν το

⁵⁵⁰ Σύμφωνα με το σχήμα της Lukens, όπως μας το μεταφέρει η Καρπόζηλου, στα παιδικά αναγνώσματα συναντούμε τέσσερα είδη συγκρούσεων-αντιθέσεων. Εδώ πρόκειται για τη σύγκρουση ατόμου εναντίον της κοινωνίας, όπου «οι επιθυμίες και οι αξίες του ατόμου αντιβαίνουν στις αντίστοιχες του περιβάλλοντός του» (Μ. Καρπόζηλου, *Το παιδί στη χώρα των βιβλίων*, ό.π., σσ. 176-182).

⁵⁵¹ Και η ίδια η συγγραφέας αναγνωρίζει αυτή τη διάχυτη θεατρικότητα στα κείμενά της: «Είναι αλήθεια πως το θέατρο έχει επηρεάσει τελικά τον τρόπο γραφής μου, πιστεύω προς το καλύτερο. Νομίζω πως όλα τα έργα μου έχουν μία θεατρικότητα. Είναι ο τρόπος έκφρασής μου αυτός. Τα παλαιότερά μου βιβλία (σημ. όπως το *Χαρές και λύπες*) έχω την εντύπωση πως σχεδόν όλα μπορούν να διασκευαστούν εύκολα σε θεατρικά» («Φ. Χατζηχάννα» στο Γ. Κιτρομηλίδης, *Μορφές της Κυπριακής Παιδικής Λογοτεχνίας*, Λευκωσία 1990, σ. 128). Βλ., επίσης, στο κεφ. Το θεατρικό έργο της Φιλίσας Χατζηχάννα.

όνομα της φίλης της Άννας). Θα γίνω η Γιωργούλα. Εγώ δε νιώθω σαν τη Νίνα. Αυτή δεν είδε, δε ξέρει. Νιώθω σαν τη Γιωργούλα ⁵⁵².

Στο έκτο κεφάλαιο (*Το όνειρο*), η Άννα προετοιμάζει τους αναγνώστες για το όνειρο που είδε και θα περιγράψει. Ο λόγος της ενσωματώνεται πλήρως στη φωνή του αφηγητή και η περιγραφή που ακολουθεί γίνεται πρωτοπρόσωπη, γιατί οφείλει πάνω από όλα να είναι άμεση, παραστατική και να γεννά έντονες σκέψεις και συναισθήματα στους αναγνώστες. Το όνειρο αυτό είναι φαινομενικά μία προληπτική αφήγηση, στην ουσία όμως θα μπορούσε και να χαρακτηριστεί μία *χρησιμολογική αφήγηση*⁵⁵³, που το περιεχόμενό της, ο νόστος και η ελπίδα της επιστροφής στα πατρία εδάφη, κυριαρχούν έντονα στα πρώτα της έργα:

«Βλέπετε εκείνον τον άνθρωπο με τη γενειάδα που μοιάζει σαν άγιος; [...] αυτός θα μας πάρει στα σπίτια μας! [...] Ο καλός άγιος μας τους φώναζε: Μην αφήνετε τα χέρια. Κρατήστε τα γερά και σφιχτά και ενωμένα. Αυτά θα είναι τα όπλα μας. Θα ξεκινήσουμε όλοι σε μια πορεία ειρήνης. Θα φτάσουμε μέχρι τις γραμμές του Αττίλα. Θα τις αφογήσουμε και θα συνεχίσουμε. [...] μέχρι που να φτάσει κι ο τελευταίος στο κατώφλι της πόρτας του και να την ανοίξει [...]

Τι όμορφο όνειρο. Μακάρι να γίνει αληθινό»⁵⁵⁴.

Η παρουσία ενός γέρου με άσπρα μαλλιά που καθοδηγεί το πλήθος, καθώς και ο τρόπος που καταλύεται η εξουσία των εισβολέων είναι το μοτίβο που επιστρέφει ξανά και ξανά, άλλοτε κυριολεκτικά, άλλοτε αλληγορικά, στα πρώτα έργα της συγγραφέως⁵⁵⁵. Εδώ το όνειρο μοιάζει με μια προφητική ενόραση, όπου η πίστη δίνει φτερά στη ψυχή των δύο κοριτσιών.

Τα πρόσωπα του μυθιστορήματος, ως ένα σύνολο χαρακτηριστικών γνωρισμάτων προσκολλημένων σε ένα όνομα, συγκροτούνται με την περιγραφή συγκεκριμένων εξωτερικών χαρακτηριστικών και «προικίζονται» με συμπεριφορές, στάσεις και ιδέες που λειτουργούν αναπόσπαστα σε σχέση με τη δράση του έργου⁵⁵⁶.

⁵⁵² Φ. Χατζηχάννα, *ό.π.*, σ. 19. Πρόκειται για μία πρώτη, έμμεση αναφορά στο ζήτημα της υποδοχής των προσφύγων από ορισμένα στρώματα της κυπριακής κοινωνίας, ζήτημα για το οποίο θα αναφερθούμε παρακάτω.

⁵⁵³ Στο όνειρο της Γιωργούλας συναντούμε, κατά τη γνώμη μας τα χαρακτηριστικά μίας *χρησιμολογικής αφήγησης* (G. Genette, *Σχήματα III*, *ό.π.*, σσ. 290-294), μία δευτερεύουσα δηλαδή αφήγηση, προφητική σε σχέση με την άμεση αφηγηματική βαθμίδα, με προφανή υστερόχρονη πρόβλεψη.

⁵⁵⁴ Φ. Χατζηχάννα, *ό.π.*, σσ. 38-39.

⁵⁵⁵ Βλ. παρακάτω 5.3.3.2 *Η Ντιντόν, ο Παβελάκης μου κι εγώ*. Επίσης, 4.4.3.1 *Στην Ποντικούπολη* στο κεφ. 4 Το θεατρικό έργο της Φιλίσσας Χατζηχάννα.

⁵⁵⁶ Βλ. τη ρήση του H. James για το αναπόσπαστο δράσης και χαρακτήρα (υποσημ. 359).

Αποδεχόμενοι το διαχωρισμό τους σε σφαιρικούς και επίπεδους χαρακτήρες⁵⁵⁷ στην πρώτη περίπτωση ανήκουν αναμφισβήτητα η Γιωργούλα, η μητέρα, ο Χάρης και η Άννα, ενώ εν μέρει θα μπορούσαν να συμπεριληφθούν η Μαρία, η μητέρα των κοριτσιών, και η δασκάλα⁵⁵⁸. Στον αντίποδα θα τοποθετούσαμε ήρωες, όπως οι συμμαθητές και συμμαθήτριες της Γιωργούλας, η Μαρία, η Έλενα, ο Θανάσης κι ο Γιώργος που δηλώνουν την περιορισμένη παρουσία τους μονάχα σε ένα επεισόδιο του έργου, ο πατέρας, ο Μιχάλης, η γρια Μαριάννα και η νενέ Ραχμέ. Πολυπρόσωπο, λοιπόν, το έργο, όπως παρατηρούμε, με χαρακτήρες παιδιά και ενήλικες. Τα πρόσωπα αυτά άλλοτε κινούν τα νήματα της δράσης, άλλοτε καταγράφονται ως φορείς ιδεών και αξιών ενώ ορισμένα αποτελούν χαρακτήρες καρικατούρες, που προσπερνιούνται αδιάφορα από τον αναγνώστη.

Θεωρούμε πάντως ότι χαρακτήρες όπως η δασκάλα, ακόμη και η Άννα μπορούν να αποτελέσουν μία τρίτη, ξεχωριστή κατηγορία *ημιεπίπεδων* ή *ημισφαιρικών* χαρακτήρων διότι παρουσιάζουν τα γνωρίσματα των σφαιρικών, χωρίς, όμως, να ολοκληρώνεται η παρουσία τους στην ιστορία, ούτε η συμβολή τους στην προώθηση της εξέλιξής της να θεωρείται δεσπόζουσα. Θα τους χαρακτηρίζαμε αντίστοιχα ημιεπίπεδους ή ημισφαιρικούς ανάλογα και με τη τελική τους κατάληξη στην υπόθεση του έργου, κατά πόσο δηλαδή, μεταμορφώνονται τα χαρακτηριστικά τους, επαναλαμβάνονται και ανοίγονται περισσότερες λεπτομέρειες της καθημερινής τους ζωής.

Η *Γιωργούλα*, ο βασικός χαρακτήρας του έργου, παρουσιάζεται ως ένα όμορφο, ευαίσθητο, αλλά λίγο σκανταλιάρικο κορίτσι που πηγαίνει στην έκτη τάξη του Δημοτικού Σχολείου. Η σχέση της με την αδελφή της την Άννα είναι ανταγωνιστική αλλά και τρυφερή, η σχέση με τη μητέρα της τρυφερή και επικοινωνιακή, αφού σε αυτή καταφεύγει, για να τη βοηθάει στις δύσκολες στιγμές και να εκμυστηρεύεται τις επιθυμίες της. Αντίθετα, οι σχέσεις της με τον πατέρα περιορίζονται στην επιβεβαίωση των παραδοσιακών χαρακτηριστικών του ρόλου του μέσα στο σπίτι και την οικογένεια. Είναι πολύ καλή μαθήτρια, ιδιαίτερα αγαπητή από τους συμμαθητές της και γι' αυτό την εκλέγουν πρόεδρο της τάξης. Η θέση της στο πάνθεο των

⁵⁵⁷ Βλ. 5.1. Θυμίζουμε ότι η Lukens (Lukens, *ό.π.*, pp. 41-55) και η Καρπόζηλου (Καρπόζηλου, *ό.π.*, σσ. 190-191) υιοθετούν το σχήμα, στο οποίο ο επίπεδος τύπος (ή καρικατούρα) διαμορφώνεται γύρω από μία απλή ιδέα ή ποιότητα και μένει ανεπηρέαστος από τις καταστάσεις του έργου ενώ ο σφαιρικός είναι καλά οργανωμένος και διαμορφώνεται από τη δράση. Στον επίπεδο χαρακτήρα η Lukens εντάσσει και τον *αντιθετικό* (foil character), ως τον αντίθετο χαρακτήρα ενός πρωταγωνιστή που πιθανόν να τον τονίζει εμφατικά.

σφαιρικών χαρακτήρων επιβεβαιώνεται και από την εξέλιξη του έργου. Όταν οι συμμαθητές της αμφισβητούν τις ικανότητές της να ηγείται της τάξης, στέκεται στο ύψος της και με τη βοήθεια της δασκάλας της υπερνικά κάθε δοκιμασία. Η ηρωίδα σταδιακά ωριμάζει. Η ωρίμανσή της αποτυπώνεται στο τελευταίο κεφάλαιο του βιβλίου με μία ιδεώδη συγγραφική τεχνική, που προσδίδει αληθοφάνεια στην αποκάλυψη του εσωτερικού της κόσμου. Μέσα από μία πρωτοπρόσωπη ημερολογιακή καταγραφή, η συγγραφέας της δίνει το λόγο, για να καταγράψει στο ημερολόγιό της γεγονότα ή σκέψεις που θεωρεί αξιοσημείωτα και συνέβησαν πιο πριν, μέσα στο χρόνο και χώρο του μυθιστορήματος⁵⁵⁹. Αυτή η μεταδιήγηση προσφέρει στα γεγονότα μία νέα διάσταση, γιατί ο αναγνώστης γίνεται κοινωνός της επανεκτίμησής τους δια μέσου των σκέψεων και εξομολογήσεων της ηρωίδας, της δικής της δηλαδή εσωτερικής οπτικής γωνίας.

Η Γιωργούλα πια δεν ταλαντεύεται. Το ύφος της είναι προσωπικό, εξομολογητικό, αλλά ο λόγος της είναι σίγουρος, ξεκάθαρος, δηλώνει με σαφήνεια τις θέσεις και αποτυπώνει τη συνείδηση της:

«Πρέπει να μάθουμε να συνεργαζόμαστε, να λέμε της γνώμη μας ένας ένας με τη σειρά χωρίς να διακόπτουμε»⁵⁶⁰.

«Περιμένω να γυρίσω να γυρίσω σπίτι μου. Είμαι σίγουρη πως η Ρασκέ με πεθύμησε όπως κι εγώ. Είμαι ακόμη σίγουρη πως τα προσφυγόπουλα Τουρκάκια του Νότου λαχταρούν τη μέρα που θα ζαναβρεθούν στον τόπο που γεννήθηκαν»⁵⁶¹.

Η συγγραφέας, όμως, δεν αρκείται ο αναγνώστης να την αισθάνεται: θέλει και να την παρατηρεί, για να προσδώσει μεγαλύτερη παραστατικότητα και αληθοφάνεια στη σκηνή. Ο λόγος της, άρα και η αφήγησή της, διακόπτεται προσωρινά και ο αφηγητής εμφανίζεται διακριτικά για να την περιγράψει:

«Σκέφτηκε λίγο εκείνες τις δύσκολες μέρες που πέρασε στην τάξη».

⁵⁵⁹ Ο Παπαντωνάκης αναφέρει ότι «οι περισσότεροι μελετητές συμφωνούν ότι η χρήση του ημερολογιακού τύπου είναι ένας καλός τρόπος να μιμηθεί κανείς την παιδική γραφή». Επίσης μας μεταφέρει και τη θέση της Νίκολαγενα ότι μόλις πρόσφατα η ημερολογιακή γραφή έχει καταστεί δημοφιλές είδος αφηγηματικού τεχνάσματος στην παιδική λογοτεχνία. (Γ. Παπαντωνάκης, «Το παιδικό και νεανικό μυθιστόρημα-Ημερολογιακή καταγραφή ως αποτύπωση της συνείδησης του αφηγητή. Προς μια θεωρία και τυπολογία του είδους», στο Γ. Παπαντωνάκης (επιμ.), *Πρόσωπα και προσωπεία του αφηγητή στην ελληνική παιδική και νεανική λογοτεχνία της τελευταία τριακονταετίας*, εκδ. Πατάκης, Αθήνα 2006, σσ. 247-292). Εδώ ίσως προκύπτει το ερώτημα εάν η ηρωίδα περιέχει τα χαρακτηριστικά ηρώων που συναντούμε στα λεγόμενα μυθιστορήματα μαθητείας ή εξέλιξης (Bildungsroman). Το μέγεθος του έργου και η έκταση της πλοκής μας κάνουν λίγο επιφυλακτικούς για να την εντάξουμε σε αυτό το είδος χαρακτήρων.

⁵⁶⁰ Φ. Χατζηχάννα, *ό.π.*, σ. 77.

⁵⁶¹ Φ. Χατζηχάννα, *ό.π.*, σ. 78.

Ο Χάρης είναι ένας ακόμη ολοκληρωμένος χαρακτήρας του έργου. Αν και δεκαεπτάχρονος, είναι ο καλύτερος φίλος της Γεωργούλας, η ίδια άλλωστε εξομολογείται στη μητέρα της ότι είναι ερωτευμένη μαζί του⁵⁶². Είναι ώριμος, προσγειωμένος και κυρίως προβληματισμένος. Μιλάει με σύνεση, λέει πάντοτε την αλήθεια, πιστεύει στην ισότητα των ανθρώπων και έχει άποψη για τα τεκταινόμενα γύρω του. Με τη στάση του και τις ιδέες του αποτελεί πραγματικό πρότυπο για τους υπόλοιπους, μικρούς και μεγάλους. Ο Χάρης, μαζί με τη μητέρα και τη δασκάλα, είναι οι χαρακτήρες που επιλέγονται για να πουν κάποια πράγματα, που η ίδια η συγγραφέας θέλει να ακουστούν. Ως κατεξοχήν φορέας των ιδεολογικών προσανατολισμών του έργου είναι εκείνος που θα αναλάβει και την εκφορά τους στο προτελευταίο κεφάλαιο του έργου. Αξίζει, επίσης, να επισημάνουμε ότι ο Χάρης δεν πρωταγωνιστεί σε ηρωικές πράξεις, που θα δικαιολογούσαν την πολυσημία του χαρακτηρισμού του ως ήρωα. Πρόκειται ασφαλώς για μία εξέλιξη στη στάση των συγγραφέων, που παρατηρείται στο σύνολο σχεδόν της παιδικής λογοτεχνίας μετά το 1974 σε Ελλάδα και Κύπρο. Ο ηρωισμός κι ο πατριωτισμός, που μέχρι τότε διακήρυσσε η επίσημη ιδεολογία και αποδείχτηκε εν πολλοίς κίβδηλος, παραχωρούν τη θέση του σε πανανθρώπινες και οικουμενικές αξίες όπως η ειρήνη, η ειρηνική συμβίωση, η ανθρωπιά⁵⁶³.

Από τους υπόλοιπους χαρακτήρες ξεχωρίζουν η Άννα, η δασκάλα και η μητέρα, τόσο από πλευράς συμμετοχής στη δράση όσο και για τη συμβολή τους στην προώθηση των μηνυμάτων του έργου.

Η Άννα, η αδερφή της Γεωργούλας, είναι ένας ημιολοκληρωμένο πρόσωπο με ενδιαφέροντα χαρακτηριστικά. Ο χαρακτήρας της σκιαγραφείται κυρίως στη σχέση της με την αδερφή της. Ο αφηγητής την παρατηρεί και τη χαρακτηρίζει παίρνοντας εξ αντικειμένου θέση για τη συμπεριφορά της: *Η Άννα γέλασε πονηρά και ύπουλα. Κατά βάθος χαιρόταν που πονούσε έτσι η αδελφή της [...] έφυγε σαν τον κλέφτη την ώρα που κλέβει κάτι από ξένο σπίτι.* Η Άννα «θα κινδύνευε» να χαρακτηριστεί μονοδιάστατη φιγούρα του έργου, εάν δεν τη βλέπαμε παρακάτω να συμπάσχει με την αδερφή της, να συζητά με τους υπόλοιπους και να εκφέρει άποψη για τα γεγονότα.

⁵⁶² «...ψηλό και όμορφο αγόρι. Τα μάτια του ήταν μεγάλα με μακρινές μαύρες βλεφαρίδες. Δυο ολόμαυρες ελιές φάνταζαν κάτω από τις βλεφαρίδες», (Φ. Χατζηγιάννα, *ό.π.*, σ. 41). Έτσι η εξωτερική περιγραφή προδιαθέτει θετικά τον αναγνώστη για την προσωπικότητα του Χάρη.

⁵⁶³ Β.Δ. Αναγνωστόπουλος, *Τάσεις και εξελίξεις...*, σσ. 117-118.

Η δασκάλα εμφανίζεται μονάχα στο επεισόδιο του σχολείου. Είναι δημοκρατική, ενθαρρύνει το διάλογο και τη συζήτηση, στηρίζει έμμεσα τη Γιωργούλα στη διαμάχη της με τη Μαρία και αφήνει την πρωτοβουλία για την τελική απόφαση στους μαθητές και τις μαθήτριες της τάξης. Βέβαια, θα μπορούσε να ισχυριστεί κανείς, ότι για την παιδική λογοτεχνία, η δασκάλα αποτελεί ούτως ή άλλως ένα κλασικό θετικό πρότυπο χαρακτήρα. Εδώ, όμως, τα θετικά της χαρακτηριστικά δεν προκύπτουν από τα παραδοσιακά στερεότυπα της δασκάλας (μειλίχια, προσιτή, συναισθηματική), αλλά από τις σύγχρονες παιδαγωγικές της αντιλήψεις, καθώς εφαρμόζει το δημοκρατικό-συνεργατικό μοντέλο μέσα στην τάξη.

Η Μαρία είναι η συμμαθήτρια της Γιωργούλας που δρα εναντίον της. Είναι ο αντιθετικός χαρακτήρας, με αυτήν, εκείνο, δηλαδή, το επίπεδο πρόσωπο που επινοείται για να τονίσει εμφατικά την προσωπικότητα της ηρωίδας αλλά και να προσφέρει τη δυνατότητα να σχολιαστεί μία κοινωνική συμπεριφορά. Λιγότερο επίπεδοι παρουσιάζονται οι υπόλοιποι συμμαθητές της, οι οποίοι στο τέλος αλλάζουν στάση και σπεύδουν να την υποστηρίξουν και να την υπερασπιστούν στη διαμάχη της με τη Μαρία.

Η άλλη Μαρία, αφοσιωμένη στο ρόλο της μητέρας και συζύγου, συγκεντρώνει όλα τα στερεότυπα χαρακτηριστικά της υπομονετικής γυναίκας-νοικοκυράς. Η αλλαγή στη ζωή της είναι ριζική, έχει να αντιμετωπίσει πολλά προβλήματα στην προσφυγιά, τα οποία, όμως, τα υπομένει με εγκαρτέρηση και πίστη. Και ενώ ο χαρακτήρας της μοιάζει προσανατολισμένος στα θετικά αλλά παραδοσιακά της χαρακτηριστικά, κάπου προς το τέλος η Μαρία αλλάζει. Είναι τότε που νιώθει την ανάγκη να θυμηθεί και να μιλήσει για το ευτυχισμένο παρελθόν στο χωριό της:

Ήταν μια Κυριακή απόγευμα. Η Μαρία καθόταν σκεφτική χωρίς να κάνει καμιά δουλειά. Πρώτη φορά δε δούλευε. Αλήθεια, μα τι την έπιασε και καθόταν έτσι σαν ονειροπαρμένη, αυτή που ποτέ της δεν άδειαζε. Σήμερα όμως ένιωθε την ανάγκη να μιλήσει⁵⁶⁴.

Η Μαρία εμφανίζεται από κει και κάτω να δίνει μια άλλη διάσταση στη παρουσία της μέσα στο κείμενο, καταρρίπτοντας την αντίληψη που ήθελε μόνο τον άνδρα να εμφανίζεται ως υπερασπιστής ιδεών και αξιών⁵⁶⁵. Τώρα πια, έτσι τα έφεραν

⁵⁶⁴ Φ. Χατζηχάννα, *ό.π.*, σ. 68.

⁵⁶⁵ «...στον αιώνα μας τα ιδανικά είναι υπόθεση όλων. Η γυναίκα δε χρησιμοποιεί ως πρόσχημα το φύλο της για να μην ενεργοποιηθεί σε δραστηριότητες που αποτελούν συνέπεια της ιδεολογίας της...» (Μ. Κανατσούλη, *Πρόσωπα γυναικών σε παιδικά λογοτεχνήματα*, εκδ. Πατάκης, Αθήνα 1997, σ. 93). Στο

οι συνθήκες, και η γυναίκα παίρνει θέση για τα ευρύτερα γεγονότα, υπερασπίζεται τα ιδανικά της και δε χρησιμοποιεί τη μητρότητα για να αποφύγει την προώθηση των απόψεών της.

Αντίθετα, ο πατέρας είναι ένας επίπεδος, μονοδιάστατος χαρακτήρας, ο οποίος μένει ανολοκλήρωτος μέσα στο έργο. Λείπει όλη μέρα σε δουλειές για να θρέψει τη οικογένεια και γυρνάει «κατάκοπος» αργά στο σπίτι. Καθόλου εκδηλωτικός, «σπάνια αλλάζει η έκφρασή του», δεν εμπλέκεται ποτέ συναισθηματικά στις σχέσεις του με τα άλλα μέλη της οικογένειας και η συμπεριφορά του εξαντλείται σε εντολές και υποδείξεις: «*Τις αφήνεις πολύ ελεύθερες. Να δούμε πού θα μας βγει στο τέλος αυτή η ελευθερία. Έτσι σε είχε η μάνα σου;*». Οι θετικές κρίσεις για το πρόσωπό του, «*εύκολα του περνά ο θυμός*», «*δεν χάνει ευκαιρία να δουλέψει έστω και αργά*», μάλλον επιβεβαιώνουν περισσότερο τα παραδοσιακά χαρακτηριστικά του και αναπλάθουν πειστικότερα τον ιεραρχικό του ρόλο σε μία αλλοτινή πατριαρχική οικογένεια.

Σε όλο το έργο, παρόλα τα ρήγματα στην κυρίαρχες απόψεις που αναφέραμε προηγουμένως, παρατηρούμε γενικά την ανάληψη στερεότυπων ρόλων από άνδρες και γυναίκες και την αναπαραγωγή τόσο με τη στάση όσο και με το λόγο των χαρακτήρων, παραδοσιακών έμφυλων αντιλήψεων για την οικογένεια. Τα κορίτσια ασχολούνται με γυναικεία παιχνίδια, μιλάνε όταν μεγαλώσουν για το πώς θα παντρευτούν και δεν είναι τόσο καλές στα μαθηματικά. Ο Μιχάλης, ο αδερφός τους, καταγίνεται με κατασκευές και συχνά επιβεβαιώνει το ρόλο του μικρού άντρα μέσα στην οικογένεια. Μοιάζει, ωστόσο, πιο αληθινό κι ειλικρινές οι χαρακτήρες να αποτυπώνουν την πραγματικότητα εκείνης της εποχής παρά ως ιδεολογικές καρικατούρες να προσπαθούν να παρεκκλίνουν από το αναμενόμενο και να ακυρώνουν την αληθοφάνεια του περιεχομένου. Άλλωστε τα μυθιστορήματα με ρεαλιστικό περιεχόμενο «*διέπονται και λειτουργούν με τους νόμους και τους κανόνες μια συγκεκριμένης τοπικά και χρονικά κοινωνίας και κάτω από τις παρόμοιες συνθήκες με τις οποίες λειτουργεί και αναπαράγεται η ζωή*»⁵⁶⁶. Ακόμα, και στην περίπτωση αυτή, η Γιωργούλα και η Άννα συχνά αμφισβητούν τις κυρίαρχες αντιλήψεις για το φύλο τους, άλλοτε υπαινικτικά κι άλλοτε ως δράση και συμπεριφορά. Εδώ, καταλυτικό ρόλο παίζει και το απροσδόκητο χιούμορ καταστάσεων, όπως

κείμενο βέβαια οι γυναίκες δεν έχουν ξεκινήσει να δραστηριοποιούνται, δείχνουν όμως την διάθεση να απαρνηθούν τους παραδοσιακούς τους ρόλους.

⁵⁶⁶ Δ. Πλατανίτης, *ό.π.*, σ. 94. Ανάλογη επισήμανση κάνει και η Ζερβού λέγοντας πως: «*κάθε ήρωας είναι φορέας των κοινωνικών δεδομένων και της ιδεολογίας της εποχής του*» (Αλ. Ζερβού, *Λογοκρισία και αντιστάσεις στα κείμενα των παιδικών μας χρόνων*, εκδ. Οδυσσέας, Αθήνα 1993, σ. 85).

εμφανίζεται στο τέταρτο κεφάλαιο του έργου (*Στην προσφυγική συνοικία*). Η Γιωργούλα, στην προσπάθειά της να παίξει την ώρα του φαγητού, μπαίνει κάτω από το τραπέζι και ρίχνει τον πατέρα της από την καρέκλα, υπονομεύοντάς τον κυριολεκτικά και μεταφορικά.

Από τις παραπάνω περιγραφές, καθώς και από πολλές αναφορές για τον τρόπο ζωής της οικογένειας που είναι διάσπαρτες στην αφήγηση, φαίνεται ότι πρόκειται για μία οικογένεια όπου παραδοσιακά με σύγχρονα στοιχεία συνυπάρχουν και προσπαθούν να καθορίσουν την οικογενειακή δομή και τους ρόλους των μελών της, σε μία περίοδο μεταβατική για την αστική οικογένεια.

Οι ιδεολογικοί προσανατολισμοί του έργου αρχικά εμφανίζονται με μία συμβολιστική σύλληψη και αποκαλύπτονται, στο τέλος, από τον ήρωα που αποτελεί τη συνείδηση του έργου, το Χάρη. Συγκεκριμένα, στο πρώτο κεφάλαιο η Γιωργούλα και η Άννα βρίσκουν ένα κολιέ, καμωμένο από μία κλωστή και κοχύλια, ενθύμιο περασμένο από το κατεχόμενο χωριό τους. Όταν το κολιέ κόβεται, η μικρή είναι κατηγορηματική :

«Δεν θέλω δυο μοιρασμένα κολιέ καμωμένα απ' τα κοχύλια της ίδιας θάλασσας. [...] θέλω μόνο ένα...»⁵⁶⁷.

Πώς όμως θα το ξαναφτιάξουν; Ο διάλογος των κοριτσιών είναι αποκαλυπτικός και η λύση που θα βρεθεί δεν αφήνει αμφιβολίες για το συμβολικό φορτίο της:

«Δεν αξίζει τον κόπο. Αυτή (εν. η κλωστή) είναι πια ξοφλημένη». [...]

«Αφού η κλωστή δε μας κάνει, να την αλλάξουμε. Δεν είναι αυτή που θέλουμε. Εμείς θέλουμε τα κοχύλια της θάλασσάς μας δεμένα σε μια γερή κλωστή για να μη μας ξανακοπούν». [...]

«Και θα μείνει αθάνατο, γερά δεμένο, αχώριστο, αμοίραστο, φώναζε η Γιωργούλα ενθουσιασμένη»⁵⁶⁸.

Η αποκάλυψη θα έρθει προς το τέλος, όπου οι χαρακτήρες ξεκαθαρίζουν υπονοούμενες έννοιες και συμβολισμούς και αποκαλύπτουν το ιδεολογικό πλαίσιο. Ο τρόπος λειτουργίας τους υπενθυμίζει ακόμη μία φορά την άποψη του Μπαχτίν, ότι τα κύρια πρόσωπα κάθε μυθιστορήματος είναι πάνω από όλα φορείς ιδεών:

«Δεν έπρεπε να φτάσουμε εδώ που φτάσαμε. Δεν υπήρχε λόγος. Γιατί αυτό το ανακάτεμα, η προδοσία, το μπουρλοτιέρισμα του παραδείσου μας; [...]

-Οι ξένοι. Μας γέλασαν μας έπαιζαν στα χέρια τους, μας έκαναν μαριονέττες.

⁵⁶⁷ Φ. Χατζηγιάννα, *ό.π.*, σ. 10.

⁵⁶⁸ Φ. Χατζηγιάννα, *ό.π.*, σσ. 10-11.

- *Εμείς έπρεπε να σκεφτούμε το συμφέρον μας, το συμφέρον της Κύπρου μας, του Λαού μας, είπε η Ιουλία.*

- *Έπρεπε να νιώσουμε Κύπριοι [...].*

- *Ποτέ δεν είναι αργά. Μπορούμε να αρχίσουμε από τώρα»⁵⁶⁹.*

Το πλαίσιο εξήγησης των γεγονότων, όπως αποκαλύπτεται εδώ, αντλεί τα ερμηνευτικά εργαλεία του από τις ιδέες που κυριαρχούν την εποχή εκείνη στην Κύπρο. Οι κάτοικοι του νησιού απώλεσαν έναν παράδεισο. Τα αίτια αυτής της απώλειας υπήρξαν η αλληλοφαγωμάρα, η προδοσία και οι ξένοι που έσπερναν τη διχόνοια. Ποτέ δεν είναι αργά, για να ξαναρχίσουν, αρκεί να νιώσουν πάνω από όλα Κύπριοι⁵⁷⁰.

Πρόκειται μάλλον για την πρώιμη εμφάνιση νέου ακατέργαστου πατριωτισμού, που αντλεί τη νομιμοποίησή του από το τόπο που γεννάται, την Κύπρο, και βασίζεται στις νέες αξίες που πρεσβεύει, χωρίς να αποκλείει τις εθνικές και κοινωνικές καταβολές κάθε μέλους του. Τα μέλη κάθε κοινότητας, κομίζοντας τις δικές τους εθνικές αναφορές συγκροτούν ένα νέο κοινωνικό συμβόλαιο που εδράζεται στην αγάπη για την κοινή πατρίδα όλων, την Κύπρο.

Αυτό το νέο κοινωνικό συμβόλαιο πρέπει να βασίζεται σε αξίες που υπήρχαν στο παρελθόν, απλά πρέπει να επανεκτιμηθούν, προσδίδοντάς τες ένα νέο

⁵⁶⁹ Φ. Χατζηγάννα, *ό.π.*, σ. 75.

⁵⁷⁰ Βλ. κεφ. 2.2.1, υποσημ. 47. Τηρουμένων των αναλογιών, θα μπορούσαμε να παραλληλίσουμε την ιδεολογική αναταραχή που επικρατούσε στη Κύπρο τα πρώτα χρόνια μετά την εισβολή, με ανάλογες καταστάσεις που συναντώνται στον ελλαδικό κορμό μετά τη Μικρασιατική Καταστροφή. Στην Ελλάδα, μετά από το 1922, η λεγόμενη λογοτεχνική γενιά του '30 εργάστηκε κυρίως για την αναζήτηση μιας νέας ελληνικότητας που θα αντικαθιστούσε το καταρρέον ιδεολόγημα της Μεγάλης Ιδέας ενώ παράλληλα οι μαρξιστές προσανατολίζονταν προς την κοινωνική αλλαγή. Στην Κύπρο αυτό το βίαιο τέλος των βεβαιοτήτων έγειρε αρχικά την πλάστιγγα των αναζητήσεων προς την πλευρά του κυπριωτισμού, αργότερα όμως, στα μέσα της δεκαετίας του 1980 η ιδέα αυτή σταδιακά εγκαταλείπεται και μετασηματίζεται σε έναν νέο, ιδιαίτερο πατριωτισμό που εδράζεται στην ιδιαιτερότητα και τα χαρακτηριστικά του ελληνοκυπριακού λαού, ως φορέα ενός ιδιαίτερου, περιφερειακού ελληνισμού (Βλ. Κ. Μαυράτσας, *Εθνική ομοψυχία και πολιτική ομοφωνία...*, *ό.π.*, σσ. 76-82). Φαίνεται όμως ότι οι Ελληνοκύπριοι (όπως αντίστοιχα και οι Τουρκοκύπριοι), βιώνουν τη χώρα τους ως προέκταση ενός φαντασιακού χώρου όπου φέρονται να ανήκουν, μία έμμεση επιβεβαίωση του ορισμού που προτείνει ο Μπ. Άντερσον για τον ορισμό του έθνους (Μπ. Άντερσον, *Φαντασιακές κοινότητες, Στοχασμοί για τις απαρχές και τη διάδοση του εθνικισμού*, μτφρ. Π. Χαντζαρούλα, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα 1997, σσ. 24-28). Ίσως και γι' αυτό και οι Τουρκοκύπριοι δεν χωρούν στο συλλογική αναπαράσταση των ελληνοκυπρίων εθνικιστών και θέλουν να τους πετάξουν στη θάλασσα, ενώ αντίστοιχα οι τ/κ εθνικιστές θεωρούν αυτονόητη τη διχοτόμηση (είναι λιγότεροι, δεν πετάς την πλειοψηφία στη θάλασσα). Ίσως θα μπορούσαμε να προσθέσουμε ότι η Χατζηγάννα είναι μέλος μίας κοινότητας (της μαρωνιτικής) που, αν και συχνά αναφέρεται στους δεσμούς της με τη λιβανέζικη μαρωνιτική κοινότητα (βλ. κεφ. 3, υποσημ. 150), δεν έχει κανένα άλλο σημείο αναφοράς εκτός από την γενέθλια γη, την Κύπρο, γι' αυτό και είναι οι μόνοι που «δικαιούνται» να επικαλούνται την κυπριακότητά τους. Αν οι Μαρωνίτες ήταν πλειοψηφία θα διεκδικούσαν πιθανόν την αποκλειστικότητα της κυπριακότητας, όπως περίπου οι Βόσνιοι μουσουλμάνοι στην Βοσνία-Ερζεγοβίνη, σπρώχνοντας ε/κ και τ/κ στην «ελληνικότητα» και την «τουρκικότητά» τους.

περιεχόμενο. Οι κυριότερες από αυτές είναι η ανεκτικότητα και η ειρηνική συνύπαρξη με το σύννοικο στοιχείο. Ο χώρος της μυθοπλασίας υπήρξε πάντοτε το προνομιακό πεδίο συμβολικής αναπαράστασης της εικόνας του άλλου, κυρίως επειδή η πλούσια σε συνυποδηλώσεις, συμβολισμούς και εικονοποιητικά σχήματα λογοτεχνική γλώσσα προσφέρεται όχι μόνο για την αναπαράσταση της εικόνας του άλλου, αλλά και για την άνετη αναπαραγωγή εθνικών και πολιτιστικών εικόνων και στερεοτύπων. Στο κείμενό μας, ο άλλος εμφανίζεται με αρκετά ενδιαφέροντα χαρακτηριστικά. Οι Τουρκοκύπριοι που εμφανίζονται στο μυθιστόρημα προέρχονται από τις αναδρομές στο παρελθόν των προσώπων του έργου. Απόηχος γλυκών, παρελθόντων αναμνήσεων, σχηματίζουν ένα θετικό στερεότυπο για την κοινή ζωή των δύο κοινοτήτων, το οποίο συναντάται και σε άλλα κείμενα της περιόδου. Οι περιγραφές προσώπων και γεγονότων είναι δυνατές και ζωντανές ίσως και γιατί είναι αποτέλεσμα μίας επιτυχημένης μετουσίωσης της βιωματικής μήτρας της συγγραφέως σε αφηγηματικό κείμενο⁵⁷¹. Ιδιαίτερα συγκινητική εμφανίζεται η μορφή της νενέ Ραχμέ, της Τουρκοκύπριας μάνας που για χάρη της η Ελληνοκύπρια φίλη προσφέρει το στήθος της, για να ταΐσει και το δικό της παιδί. Πρόκειται για μία από τις δυνατές στιγμές στην κυπριακή παιδική λογοτεχνία, με βάση την αναφορά στις σχέσεις των δύο κοινοτήτων. Η συγκίνηση δεν προκύπτει από ηρωισμούς και μεγάλα κατορθώματα, αλλά από τα απλά, όμορφα κι ανθρώπινα συναισθήματα που εκπέμπουν τα πρόσωπα του έργου. Το κείμενο, παρότι λιτό κι απέριτο, ξεχειλίζει από λυρισμό κι ευαισθησία:

«Μη στενοχωριέσαι, της είπε. Θα θηλάζω εγώ την Αϊσιέ. Γάλα έχω μπόλικο, φτάνει και για τις δυο, την Αϊσιέ και τη Μαρία. Έτσι έγινε. Θήλαζε πρώτα τη μια ύστερα την άλλη. Όταν μεγάλωσε και άρχισε να καταλαβαίνει της έλεγε η μητέρα: Αϊσιέ είσαι σαν την κόρη μου. Εγώ σου έδωσα το πρώτο γάλα. Είσαι η σούτανα μου, έλεγε εκείνη χαρούμενη.[...] Σούτανα σημαίνει δεύτερη μάνα εξηγούσε η Αϊσιέ γελώντας. Αγκάλιαζε ύστερα τη μητέρα μου και τη φιλούσε.

Όταν κόντευε να πεθάνει η νενέ Ραχμέ, συμπληρώνει η Ιουλία, κλαίγαμε σα μικρά παιδιά. [...]

⁵⁷¹ Όπως προκύπτει από τη μελέτη της βιογραφίας της (βλ. κεφ. 3), οι εμπειρίες της από την συνύπαρξη Ελλήνων και Τούρκων στην κυπριακή ύπαιθρο ήταν πολλές, προερχόμενες κυρίως από την παιδική της ηλικία. Συχνά άλλωστε τα βιώματα του συγγραφέα αποτελούν ένα από τα ερμηνευτικά κλειδιά του έργου του (βλ. σχετικά R. Wellek & A. Warren, *Θεωρία Λογοτεχνίας*, μτφρ. Στ. Δελγιώργης, εκδ. Δίφρος, Αθήνα χ.χ., σσ. 93-99).

Η νενέ Ραχμέ, έκανε ένα γύρω με το βλέμμα της και μόλις που μίλησε: Μαρία, Αϊσιέ ελάτε να σας φιλήσω. Ηρθε η ώρα μου».

Μέσα από τις διηγήσεις και τις αναμνήσεις των παιδιών έρχονται στο προσκήνιο και οι τουρκοκύπριοι φίλοι τους, αχώριστοι σύντροφοι στα παιχνίδια και τις παρέες: ο Χασάν, ο Αλή, η Αϊσιέ κι η Ρασκέ. Εικόνες ειρηνικές κι αδελφικές που ενισχύουν τη νοσταλγική εικόνα του χαμένου παραδείσου:

Τις Κυριακές πηγαίναμε στην εκκλησία και κείνοι στο τζαμί τους. Ένας δρόμος μας χώριζε. Ύστερα βγαίναμε, πηγαίναμε στο καφενείο, άντρες, γυναίκες και πίνουμε τον καφέ μας.[...]

Εμείς φεύγαμε. Πηγαίναμε να παίζουμε με τα άλλα παιδιά. Ο Χασάν, το γειτονόπουλό μας, ήξερε όμορφα παιχνίδια. [...] Ο Χασάν, ο Αντρέας κι ο Αλή είμαστε οι σπουδαίοι παίκτες.

Ο Τουρκοκύπριος είναι διαφορετικός: πηγαίνει στο τζαμί του, κάνει μάθημα στο σχολείο του που βρίσκεται απέναντι από το δικό μας, η νενέ Ραχμέ είναι ντυμένη διαφορετικά. Ταυτόχρονα, όμως, μοιάζει με εμάς, όπως υπονοείται από τις αφηγήσεις των προσώπων του έργου. Στο όνειρο της Άννας, μάλιστα, διαχωρίζεται από τον Τούρκο κατακτητή και λογίζεται ως σύμμαχος στην προσπάθεια για απελευθέρωση του νησιού:

«Κι οι Τούρκοι; Ποιοι Τούρκοι; Οι δικοί μας; Οι αδελφοί μας; Θα τραγουδήσουν κι αυτοί μαζί μας. Όσο για τους άλλους, θα δούμε δε θ' αντέξουν τόση ενότητα κι αγάπη»⁵⁷².

Η εικόνα του άλλου εξαρτάται και από τις συγκεκριμένες περιστάσεις μέσα στις οποίες συγκροτείται. Αυτό φαίνεται ξεκάθαρα και στην «αδελφικότητα» που προβάλλεται περισσότερο ως ευχή για το μέλλον των σχέσεων μεταξύ των δύο κοινοτήτων. Ακόμα περισσότερο σε μία εποχή, όπου ο ιδεολογικός λόγος καταλήγει να εκφράζεται με ακόμη πιο ριζοσπαστικές απόψεις:

« Σ' αυτό το χωριό λοιπό, ζούσαν Έλληνες και Τούρκοι αγαπημένοι, αζεχώριστοι...

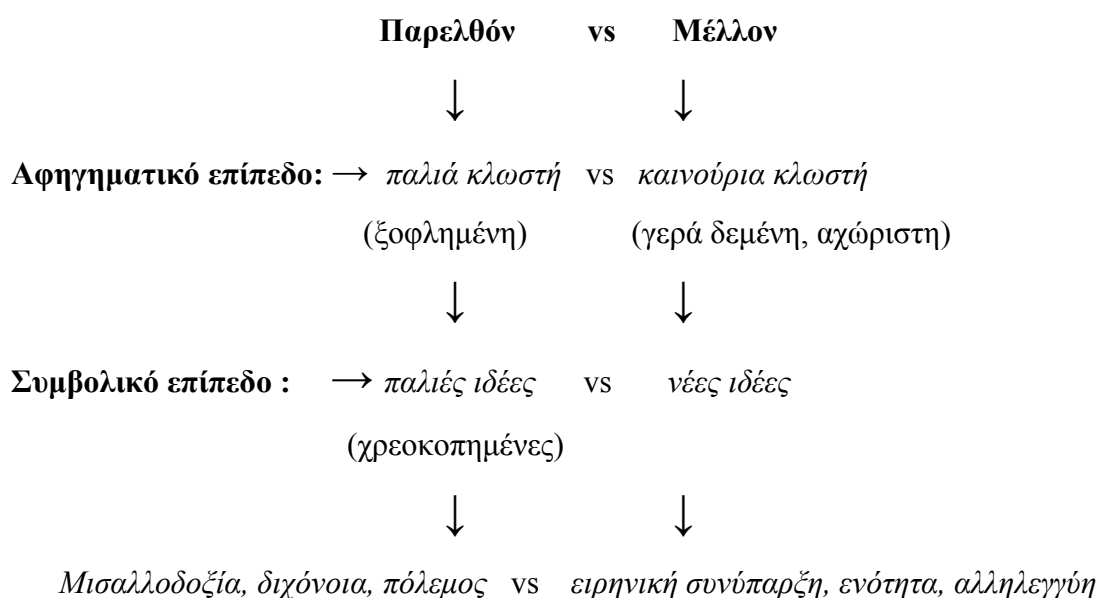
- *Ζούσαν Κύπριοι, θέλεις να πεις, συμπληρώνει ο Χάρης.*
- *Ναι, ζούσαν Κύπριοι, αφού το χωριό είναι Κυπριακό»⁵⁷³.*

⁵⁷² Φ. Χατζηγάννα, *ό.π.*, σ. 38.

⁵⁷³ Φ. Χατζηγάννα, *ό.π.*, σ. 71. Όπως η ελληνοκυπριακή ταυτότητα συγκροτείται στο χώρο και στο χρόνο κινούμενη σε ένα αέναο εκκρεμές μεταξύ της ευρύτερης ελληνικότητας και της τοπικής κυπριακότητας, έτσι περίπου αντιλαμβάνεται ο Ελληνοκύπριος τους Τουρκοκύπριους «του», άλλοτε ως Κύπριους και άλλοτε ως Τούρκους. Σε αυτό το πλαίσιο αναφοράς, η κυρίαρχη αντίληψη, που πρωτοξεκίνησε τότε να διαμορφώνεται, είναι πως οι Ελληνοκύπριοι μπορεί να μιλούν μεν για τους «δικούς μας Τούρκους», που διαχωρίζονται συνειδητά από τους κατοίκους της Τουρκίας, σε κάθε

Μέσα από συγκινητικά παραδείγματα επιχειρείται να αναδειχτεί πως σε αυτή τη νέα κοινωνία, που ποτέ δεν είναι αργά για να οικοδομηθεί, βασικές της αξίες είναι η ενότητα όλων των Κυπρίων. Πίσω από αυτή την καίρια ιδεολογική προσέγγιση στοιχίζονται και άλλες σημαντικές, κατά τη συγγραφέα, αξίες που τονίζονται στο κείμενο, όπως η αλληλεγγύη και η συντροφικότητα των καθημερινών, φτωχών ανθρώπων της Κύπρου.

Έτσι, λοιπόν, όλες αυτές οι ιδέες και αντιλήψεις φαίνεται να συγκροτούν ένα ακόμη σχήμα μέσα στο δίπολο του χώρου και του χρόνου. Σημειολογικά, αυτή η έμμεση πρόταση κοινωνικής αναμόρφωσης προσβλέπει στο μέλλον, επιστρέφοντας, όμως, και στις λησμονημένες αξίες του παρελθόντος:



Σχήμα Ι

Ποιες είναι, όμως, αυτές οι χρεοκοπημένες ιδέες; Μία από αυτές η Χατζηχάννα τη στηλιτεύει με τόλμη, αφιερώνοντας ένα ολόκληρο κεφάλαιο (*Στο σχολείο*). Ο λόγος που αμφισβητείται το κύρος της Γιωργούλας ως προέδρου της τάξης είναι η προσφυγική της καταγωγή («*Είναι πρόσφυγας, ακούστηκε μια φωνή*»). Η δυσπιστία των γηγενών ενάντια στους πρόσφυγες και τα αρνητικά στερεότυπα που τη

περίπτωση όμως θεωρούνται διαφορετικοί από εμάς. (βλ. Κ. Μαυράτσας, *ό.π.*, σσ. 179-189). Η Χατζηχάννα υπονοεί πιθανόν και την εθνοτική καταγωγή των Τουρκοκυπρίων, απόγονοι εξισλαμισμένων Ορθοδόξων και Μαρωνιτών της Οθωμανικής περιόδου (βλ. κεφ. 3). Εδώ οφείλουμε επίσης να επισημάνουμε ότι η συγγραφέας θα προσπαθήσει αλλού να αναδείξει και τη φωνή του (βλ. Το διήγημα *Θα σε περιμένω Χασάν* στη συλλογή *5.4.1 Λουλούδια και Όνειρα*).

συνοδεύουν (πρόσφυγας = φτωχός = βρώμικος) είναι ένα θέμα για το οποίο δύσκολα συναντά κανείς αναφορές στη κυπριακή παιδική λογοτεχνία⁵⁷⁴. Συνήθως για αυτό το ζήτημα οι συγγραφείς μάλλον αυτολογοκρίνονται, καθώς πρόκειται για μία κατακριτέα συμπεριφορά, που θέτει σε κίνδυνο την εθνικά αποδεκτή αφήγηση της ελληνκυπριακής κοινότητας για την εικόνα του εαυτού της εκείνη την περίοδο⁵⁷⁵.

Συμπερασματικά, το πρώτο έργο της Φιλίσας Χατζηχάννα, παρά τις όποιες αδυναμίες που συναντά κανείς σε κάθε πρώιμο έργο ενός δόκιμου συγγραφέα, αποτελεί μία ενδιαφέρουσα συγγραφική απόπειρα. Η ιδιάζουσα μορφή της εξιστόρησης, συνδυασμός του παντογνώστη αφηγητή και της εσωτερικής θεώρησης του ήρωα, ασυνήθης ακόμη στα παιδικά μυθιστορήματα εκείνης της εποχής, αποτυπώνει με επιτυχία μία δύσκολη εποχή στη νεότερη ιστορία της Κύπρου. Ειδικά αυτός ο αφηγηματικός τρόπος, που ενσωματώνει τις σκέψεις και τα αισθήματα του ήρωα με γενικεύσεις και στοχαστικές παρατηρήσεις της συγγραφέως, καθώς και η διαχείριση των χωροχρονικών συντεταγμένων του έργου μάς επιτρέπουν να το χαρακτηρίσουμε ως ένα από τα πρώτα παιδικά μυθιστορήματα της ελληνικής γλώσσας στα οποία διακρίνουμε νεότερικά στοιχεία ανάλογα με εκείνα που συναντούμε στα μοντέρνα μυθιστορήματα⁵⁷⁶. Αυτή η θέση δεν στηρίζεται τόσο στην απουσία των χαρακτηριστικών στερεοτύπων, που άλλωστε είναι φανερά και παρόντα, όσο κυρίως στα διάσπαρτα στοιχεία ανατροπής του τρόπου αφήγησης, στην πολυεπίπεδη εστίαση και στο χιούμορ του κειμένου, το οποίο χαρακτηρίζεται περιορισμένο, αλλά υπαρκτό και λειτουργικό τόσο στο επίπεδο των ιδεών όσο και στην εξέλιξη της υπόθεσης.

Ο ρεαλισμός στην παιδική λογοτεχνία είναι μία προσέγγιση με πολλούς κινδύνους. Η Χατζηχάννα λογοκρίνει τις λέξεις αλλά όχι τις ιδέες της, ούτε διστάζει να αποκρύψει καταστάσεις⁵⁷⁷. Όμως η βασική διαφορά που ίσως θα μπορούσαμε να

⁵⁷⁴ Όπως παραδέχεται και η ίδια σε μία ραδιοφωνική συνέντευξή της στο ΡΙΚ, έμμεσες αναφορές στο ζήτημα αποτελεί και η αντίδραση της Κοραλίας στην έλευση του γερο Νικόλα από τα κατεχόμενα στο θεατρικό της έργο *Το Γελαστό Μουστάκι* (βλ. κεφ. 4 Το θεατρικό έργο της Φιλίσας Χατζηχάννα): «*Η Κοραλία αντιπροσωπεύει αυτούς που δεν έπαθαν και δεν έμαθαν*», αναφέρει. (Βλ. παράρτημα 4)

⁵⁷⁵ Ο Βλ. Αγτζίδης μεταφέρει τη μαρτυρία πως «*οι Πόντιοι, κυρίως από τη Γεωργία, που εγκαταστάθηκαν στην Κύπρο ομολογούν ότι αυτοί που τους αγκάλιασαν περισσότερο απ' όλους ήταν οι Ελληνοκύπριοι πρόσφυγες από την κατεχόμενη Κύπρο*». (Βλ. Αγτζίδης, *Ελλαδικός ρατσισμός κατά των ποντίων νεοπροσφύγων*, Ανασύρθηκε από <http://www.hri.org/forum/diaspora/pontos/ratsism.html> στις 12-9-2008.

⁵⁷⁶ Μ. Vitti, *Η γενιά του Τριάντα. Ιδεολογία και μορφή*, εκδ. Ερμής, Αθήνα 2006, σσ. 219-228 & 251-261.

⁵⁷⁷ «*Τα σωστά έργα έχουν ιδεολογία*», επισημαίνει ο Μάνος Κοντολέων. «*Κι αν υπάρχουν μερικοί συγγραφείς που διατείνονται ότι στα έργα τους δεν βάζουν την ιδεολογία τους, αυτόματα και ασυναίσθητα*

εντοπίσουμε σε ένα ρεαλιστικό έργο για παιδιά σε σχέση με το ίδιο θέμα που απευθύνεται σε μεγαλύτερες ηλικίες είναι η αισιοδοξία και η πίστη για το ξεπέρασμα των προβλημάτων. Αυτή η πρόταση-στάση ζωής, που αποτελεί το μήνυμα του έργου, δεν εκφυλίζεται με διδακτισμούς και ευθείες παραινέσεις προς τον μικρό αναγνώστη, αλλά καταλήγει στη δημιουργία ενός αληθοφανούς λογοτεχνικού σύμπαντος με σωστή δομή, οργάνωση και γνήσιο πλάσιμο χαρακτήρων.

Η μυθοπλασία είναι λιτή, σχεδόν προσχηματική, ενώ τα στοιχεία της αφήγησης είναι έντονα φορτισμένα με συμβολικές σημασίες για τη διατύπωση των ιδεών της συγγραφέως. Οι μνήμες είναι ακόμη νωπές, η οργή για την προδοσία και τα μεγάλα λάθη δεν αποκρύπτεται. Ωστόσο, ο λυρισμός και η ευαισθησία δεν εκπίπτουν σε ανούσιους συναισθηματισμούς, αλλά συνυπάρχουν επιτυχημένα με την απλότητα, την οικονομία των μέσων και τη συγκρατημένη εκφραστικότητα. Το ύφος της αποκαλύπτει, κατά τη γνώμη μας, τις επιρροές του κειμένου που φαίνεται να εμπνέεται από τη μεγάλη αφηγηματική παράδοση της γενιάς του Μυριβήλη, του Βενέζη και του Τερζάκη. Και σε ένα πρώιμο έργο, όπου ο δημιουργός αναζητεί ακόμη το δικό του συγγραφικό βηματισμό, είναι φυσιολογικό ο τρόπος γραφής να επηρεάζεται περισσότερο από τις αναγνωστικές του εμπειρίες⁵⁷⁸. Ίσως και γι' αυτό, το μυθιστόρημα μοιάζει να μην προσανατολίζεται αποκλειστικά στο παιδικό κοινό, αλλά να συμπεριλαμβάνει και τους ενήλικους στους δυνάμει αναγνώστες του⁵⁷⁹.

Κάθε συγγραφέας την ώρα της δημιουργίας ξεκινά από ένα ερέθισμα, που μπορεί να του προσφέρει η φαντασία, ο κοινωνικός περίγυρος, οι προσωπικές εμπειρίες, ακόμη και το υποσυνείδητο⁵⁸⁰. Τα ερεθίσματα της Φιλίσας Χατζηχάννα, σε αυτό το έργο, προέρχονται τόσο από τις προσωπικές της εμπειρίες, όσο και από τις εμπειρίες του κοινωνικού της περιγύρου, τις οποίες μετουσιώνει σε προσωπικό

καταργούνται συγγραφικά» (Μ. Κοντολέων, «Απόψεις για την αξία και τα κριτήρια επιλογής των βιβλίων για παιδιά», περ. *Διαβάζω*, τ. 242 (1990), σ. 70).

⁵⁷⁸ Πράγματι, σύμφωνα με τις μαρτυρίες του στενού συγγενικού της περιβάλλοντος (βλ. Παράρτημα ΙΙΙ), η Φιλίσα Χατζηχάννα αγαπούσε ιδιαίτερα τους συγκεκριμένους πεζογράφους της γενιάς του '30. Είναι γενικά αναμενόμενο, εκείνη την εποχή, κατά την οποία η παιδική λογοτεχνία μόλις είχε ξεκινήσει να μεταλλάσσεται σε ένα σύγχρονο ξεχωριστό λογοτεχνικό είδος στον ελληνόφωνο χώρο, οι συγγραφείς να αναζητούν συγγραφικά πρότυπα στην ευρύτερη λογοτεχνική παράδοση της γλώσσας τους.

⁵⁷⁹ Η Κανατσούλη αναφέρεται σε έργα *διττής κατεύθυνσης*, όπου η αφήγηση δεν είναι ούτε υπερβολικά σοβαρή αλλά ούτε και παιδαριώδης για να μπορούν να απευθύνονται *ταυτόχρονα σε παιδιά και ενήλικους* (Μ. Κανατσούλη, «Η πρωτοπρόσωπη αφήγηση στην παιδική λογοτεχνία» στο Γ. Παπαντωνάκης (επιμ.), *Πρόσωπα και προσωπεία του αφηγητή στην ελληνική παιδική και νεανική λογοτεχνία της τελευταίας τριακονταετίας*, εκδ. Πατάκης, Αθήνα 2006, σ. 157).

⁵⁸⁰ Ιω. Δ. Κουκουλομάτης, «Βίωμα και δημιουργία στην παραδοσιακή και την παιδική λογοτεχνία», στο Α. Κατσίκη-Γκίβαλου (επιμ.), *Παιδική Λογοτεχνία: θεωρία και πράξη*, τόμ. Β', εκδ. Καστανιώτης, Αθήνα 1994, σ. 175.

βίωμα. Και ως βίωμα νοείται εκείνη η «εμπειρία που αποκτά ο συγγραφέας βιώνοντας μία δική του αλλά ακόμα και μία ξένη σαν δική του εμπειρία. Το ξένο, δηλαδή, βίωμα κατά κάποιο τρόπο μετουσιώνεται και γίνεται δικό του»⁵⁸¹. Απ' ό,τι φαίνεται, τα βιώματα και οι εμπειρίες της Φιλίσας Χατζηχάννα για τη συμβίωση των απλών ανθρώπων της υπαίθρου ήταν τέτοια ώστε σε συνδυασμό με την συγγραφική της ικανότητα να μπορέσει να τα αναπλαισιώσει μυθιστορηματικά με άνεση και επιτυχία προτού τα «παραδώσει» σε μικρούς και μεγάλους αναγνώστες.

Αν η λογοτεχνία οφείλει να κινητοποιεί, συναισθηματικά και πνευματικά τον αναγνώστη, η Φιλίσα Χατζηχάννα φαίνεται να πετυχαίνει αυτό το στόχο από το πρώτο της κίολας κείμενο. Γι' αυτό και σήμερα, οι *Χαρές και λύπες*, μοιάζουν να είναι το ακατέργαστο διαμάντι ενός συγγραφικού ταλέντου που συν τω χρόνω θα ξεδίπλωνε τις αρετές του και στα επόμενα έργα.

5.3.3.2. Η Ντιντόν, ο Παβελάκης μου κι εγώ.

Το όραμα για να επιβιώσει ξεμακραίνει από το ρεαλισμό και γίνεται αλληγορία.

Η *Ντιντόν, ο Παβελάκης μου κι εγώ*, το δεύτερο μυθιστόρημα της Φιλίσας Χατζηχάννα, αποτελεί χωρίς αμφιβολία το πιο γνωστό έργο της συγγραφέως. Ακόμη και σήμερα, σχεδόν τριάντα χρόνια από τη γέννησή του, το έργο εξακολουθεί να γνωρίζει επιτυχία, αποτελώντας ταυτόχρονα σημείο αναφοράς για τη μελέτη της παιδικής λογοτεχνίας στην Κύπρο, αλλά και στην Ελλάδα. Το έργο ξεχώρισε από την πρώτη στιγμή και τιμήθηκε με πολλά βραβεία και διακρίσεις. Όταν το 1980 η συγγραφέας υπέβαλε το έργο στο διαγωνισμό, που προκήρυξε ο Κυπριακός Σύνδεσμος Παιδικού και Νεανικού Βιβλίου και αθλοθέτησε η Τράπεζα Κύπρου, κέρδισε ομόφωνα το βραβείο της επιτροπής, ενώ το 1985 βραβεύτηκε και από το Υπουργείο Παιδείας της Κύπρου. Η διεθνής αναγνώριση του έργου ήρθε τελικά το 1990 με την επίσημη ανάρτησή του στον τιμητικό πίνακα Άντερσεν της I.B.B.Y., ενώ πιο πρόσφατα, το έργο προτείνεται και από τη συγγραφική ομάδα στο νέο Ανθολόγιο Λογοτεχνικών Κειμένων για τα παιδιά της Γ' και Δ' Δημοτικού⁵⁸².

Η Ντιντόν υπήρξε και το πρώτο έργο της Χατζηχάννα που εκδόθηκε στην Ελλάδα. Κυκλοφόρησε για πρώτη φορά το 1982 από τις εκδόσεις Κέδρος σε μία λιτή έκδοση, χωρίς εικονογράφηση, έχοντας όμως για εξώφυλλο μία ενδιαφέρουσα σύνθεση του Σπύρου Δημητριάδη. Το έργο επανεκδόθηκε από τις εκδόσεις

⁵⁸¹ Ι.Δ. Ιωαννίδης, «Βίωμα και παιδικό βιβλίο», περ. *Διαδρομές*, τ. 12 (1988), σ. 273.

⁵⁸² Α. Κατσίκη-Γκίβαλου, Γ. Παπαδάτος, Β. Πάτσιου, Δ. Πολίτης, Θ. Πυλαρινός, *Ανθολόγιο Λογοτεχνικών Κειμένων Γ' & Δ' Δημοτικού*. Στο *σκολειό του κόσμου*, εκδ. ΟΕΔΒ, Αθήνα 2007, σ. 118.

Καστανιώτη το 1990 με εικονογράφηση του Γιάννη Λέκκου. Το Δεκέμβριο του 1995, οι εκδόσεις Ψυχογιός κυκλοφόρησαν για τρίτη φορά το έργο, σε μία νέα, καλαίσθητη έκδοση, όπου το εξώφυλλο και την εικονογράφηση του έργου ανέλαβε η Διατσέντα Παρίση.

Πρόκειται για ένα πρωτότυπο, αλληγορικό και αντιπολεμικό παραμύθι που συγγενεύει εμφανώς με το σύγχρονο θεατρικό της *Στην Ποντικούπολη* (1981)⁵⁸³. Θεματικά ανήκει σε εκείνη τη σειρά των έργων της κυπριακής παιδικής λογοτεχνίας που επιχειρούν να περιγράψουν, να αναπαραστήσουν και κυρίως να ερμηνεύσουν με την ασφάλεια των συμβολισμών και της αλληγορίας τα πρόσφατα ιστορικά γεγονότα, προετοιμάζοντας έτσι τη θεματική μετάβασή της από την ιστορική αναπαράσταση των δραματικών γεγονότων του παρελθόντος στην ενασχόληση με σύγχρονα κοινωνικά προβλήματα⁵⁸⁴.

Ο κεντρικός ήρωας του έργου είναι ο Παύλος, ένα εννιάχρονο αγόρι που ζει ευτυχισμένο με την οικογένειά του, τη μητέρα, το δικαστή πατέρα, τη γιαγιά και τη Μελίνα, τη μεγαλύτερη αδερφή του, σε μία φανταστική χώρα, την Κοντοτροζία, που κατοικείται από δύο φυλές, τους Κοντέζους και τους Τροντέζους. Ο Παύλος θα γνωριστεί με τον Ντοσίρ, έναν Τροντέζο συνομήλικό του, γιο ενός παλιού φίλου του πατέρα του και θα γίνουν αχώριστοι φίλοι. Οι συγκρούσεις και η μισαλλοδοξία ανάμεσα στις δύο κοινότητες συχνά δοκιμάζουν τη σχέση των δύο αγοριών, όμως η αγάπη και η φιλία τους ξεπερνά όλα τα εμπόδια. Κάποτε οι δυνάμεις του κακού επικρατούν προσωρινά στη χώρα, ανατρέπουν τη νόμιμη κυβέρνηση και κηρύσσουν δικτατορία. Αμέσως τότε οι Τρόντοι, ομόφυλοι των Τροντέζων, βρίσκουν την ευκαιρία να εισβάλουν στη χώρα και να τη χωρίσουν στα δύο. Όμως, οι Κοντέζοι ανατρέπουν τους πραξικοπηματίες, δίνουν τα χέρια στους Τροντέζους, ενώνουν τις δυνάμεις τους και τελικά διώχνουν τους εισβολείς. Στο τέλος, η Κοντοτροζία γίνεται ένας πραγματικός παράδεισος, όπου όλοι ζουν ειρηνικά κι ευτυχισμένα.

Μελετώντας τα αφηγηματικά κείμενα της συγγραφέως που προηγήθηκαν⁵⁸⁵, ασφαλώς εντυπωσιαζόμαστε από την εξέλιξη της γραφής που παρατηρείται σε αυτό το έργο. Πράγματι, η Χατζηχάννα, στο συγκεκριμένο μυθιστόρημα απομακρύνεται φανερά από τον απόηχο των αναγνωστικών της εμπειριών και συγκροτεί σταδιακά το δικό της συγγραφικό στυλ, με στοιχεία που θα εξετάσουμε αναλυτικά παρακάτω.

⁵⁸³ Βλ. 4.4.3.1 *Στην Ποντικούπολη*.

⁵⁸⁴ Βλ. κεφ. 2.

⁵⁸⁵ Δηλαδή το μυθιστόρημα *Χαρές και Λύπες* και τη συλλογή διηγημάτων *Λουλούδια και Όνειρα*.

Φαίνεται πως η συγγραφέας, κατ' εκείνο το χρονικό διάστημα, ασχολήθηκε αρκετά με τις αδυναμίες των πρώτων της έργων και εντρύφησε στην μελέτη των κειμένων παιδικής λογοτεχνίας, όπως παραδέχεται και η ίδια:

«Όταν ήμουν νεοφώτιστη στο χώρο, έγγραφα γρήγορα και αβασάνιστα. Φοβόμουν να τ' αγγίζω, να τα αλλάζω ή να τα διαγράψω [...] Με τα χρόνια γίνομαι δύσκολη, αυστηρή και απαιτητική με τον εαυτό μου. [...] Διαβάζω για την πιο παραμικρή λεπτομέρεια που θα αναφέρω [...] Το βιβλίο δεν είναι μόνο θέμα έμπνευσης αλλά και θέμα τεχνικής, δεξιοτήτας και μελέτης»⁵⁸⁶.

Η πρώτη αξιοσημείωτη διαφοροποίηση σε σχέση με το προηγηθέν μυθιστόρημά της *Χαρές και Λύπες* είναι η επισήμανση ενός συγκροτημένου, αυστηρού αφηγηματικού σχεδίου, πάνω στο οποίο στηρίζεται η ανάπτυξη της πλοκής. Η τεχνική της ανάπτυξη είναι προοδευτική και κλιμακούμενη. Από την αρχική γαλήνια ατμόσφαιρά της Κοντοτροζίας υπάρχει μία σταδιακή κλιμάκωση που ξεκινά με το θάνατο της μητέρας του Ντοσίρ και συνεχίζεται έως την δραματική κορύφωση, το πραξικόπημα και την εισβολή, για να καταλήξει στη ευτυχή λύση με την εκδίωξη των Τρόντων. Έτσι, το αφηγηματικό υλικό αναπτύσσεται χρονικά ευθύγραμμα με την μορφή δεκατεσσάρων κεφαλαίων, όπου ο χρόνος της αφήγησης κινείται παράλληλα με το χρόνο της αφηγημένης ιστορίας και περικλείεται σαφώς στα όρια του βιβλίου. Ελάχιστες είναι οι αναδρομές που παρατηρούνται, οι οποίες περισσότερο επεξηγούν και λιγότερο διαστέλλουν τα όρια της αφηγούμενης ιστορίας. Ο χρόνος δηλώνεται άμεσα, με ποικίλους χρονικούς προσδιορισμούς ή έμμεσα, μέσα από τους διαλόγους των χαρακτήρων (- *Πώς περνάει ο καιρός!*). Δεν λείπουν, επίσης, αφηγηματικές τεχνικές, όπως η σύνοψη (*Οι μέρες περνούν βαρετές*) ή η επιτάχυνση του χρόνου. Μάλιστα στην τελευταία, ο χρόνος επιταχύνεται με έναν ορατό κειμενικό δείκτη αυτής της χρονικής μετατόπισης, που προσιδιάζει περισσότερο στην παιδική οπτική: *Τα σχολεία άνοιξαν και ξανάκλεισαν και ξανάνοιξαν και ξανάκλεισαν και η ζωή συνεχίζεται*⁵⁸⁷.

Αυτός ο τρόπος γραφής σαφώς βρίσκεται πιο κοντά στο συνήθη τρόπο εκφοράς του χρόνου στα κείμενα της παιδικής λογοτεχνίας⁵⁸⁸, δείγμα ότι η συγγραφέας σε αυτό το έργο προσανατολίζεται κυρίως σε ανήλικους αναγνώστες, αλλά και ότι η δομή του

⁵⁸⁶ Φιλίσα Χατζηγάννα, «Γιατί γράφω για παιδιά» στο Μαρ.-Μάγδ. Τζαφεροπούλου (επιμ.), *Ο Κόσμος της Παιδικής Λογοτεχνίας, Η συγγραφή και η εικονογράφηση*, τόμ. Α', εκδ. Καστανιώτης, Αθήνα 2000, σ. 34.

⁵⁸⁷ Φ. Χατζηγάννα, *Η Ντιντόν, ο Παβελάκης μου κι Εγώ*, εκδ. Ψυχογιός, Αθήνα ³1995, σ. 239.

⁵⁸⁸ Βλ. υποσημ. 547.

έργου είναι ιδιαίτερα μελετημένη. Κάθε κεφάλαιο περιέχει αμέτρητα επεισόδια, όπου διάλογος, αφήγηση και περιγραφή εναλλάσσονται και αλληλοσυμπληρώνονται αρμονικά δομημένα σε έναν ευρηματικό ιστό μέσα στον οποίο εντοπίζουμε τόσο παραδοσιακά όσο και νεότερα χαρακτηριστικά. Είναι χαρακτηριστικό ότι οι απαραίτητες πληροφορίες για τα πρόσωπα και το σκηνικό δράσης του έργου εμφανίζονται σταδιακά, αλλά επιτυχημένα, οργανικά ενταγμένα στη ροή του κειμένου.

Η αρχή της αφήγησης γίνεται κι εδώ απότομα, *in media res*, χωρίς αφηγηματική εισαγωγή αλλά ευθύβολα, με μία εισαγωγική, πρόταση που έμμεσα και αριστοτεχνικά αποκαλύπτει την ηλικία και τις προτιμήσεις του ήρωα - αφηγητή:

*Κάθομαι μπροστά στην τηλεόραση και παρακολουθώ κινούμενα σχέδια*⁵⁸⁹.

Ο αφηγητής είναι ο Παύλος, ο κεντρικός ήρωας του έργου. Η αφήγηση είναι *άμεση, δεσμευτική και πρωτοπρόσωπη*⁵⁹⁰, σε χρόνο ενεστώτα ώστε να δημιουργεί στον αναγνώστη την αίσθηση ότι η χρονική απόσταση ανάμεσα στα γεγονότα που διαδραματίζονται και στο χρόνο αφήγησής τους είναι σχεδόν μηδενική. Έτσι, φωνή και οπτική γωνία ταυτίζονται, με μία *σταθερή εσωτερική εστίαση*, που αποκαλύπτει το χαρακτήρα του αφηγητή πρωταγωνιστή, ακριβώς τη στιγμή που βιώνει το συμβάν και *δίνει έμφαση στην αμεσότητα της υποκειμενικής εμπειρίας του*. Είναι χαρακτηριστική η σκηνή, όπου ο Παύλος λιποθυμά. Η αφήγησή του απαρτίζεται από τα υλικά που συγκροτούν τον εσωτερικό μονόλογο, ενώ θυμίζει και ανάλογες κινηματογραφικές τεχνικές, στις οποίες ο φακός της κάμερας ταυτίζεται με το βλέμμα του πρωταγωνιστή⁵⁹¹:

⁵⁸⁹ Φ. Χατζηγιάννα, *ό.π.*, σ.15.

⁵⁹⁰ Η Κανατσούλη, υιοθετώντας το σχήμα της Wyile, διακρίνει τρεις τύπους πρωτοπρόσωπης αφήγησης, όπου η διαφοροποίηση μεταξύ τους έγκειται «στο χρόνο κατά τον οποίο συντελείται η αφήγηση των συμβάντων, στο είδος της εμβάθυνσης που έχει προκαλέσει η χρονική απομάκρυνση από τα αφηγούμενα γεγονότα και το είδος της ειρωνείας που επιφέρει». Στην περίπτωση μας η άμεση – δεσμευτική αφήγηση (Immediate-engaging first-person narration) είναι εμφανής (Μ. Κανατσούλη, «Η πρωτοπρόσωπη αφήγηση στην παιδική λογοτεχνία» στο Γ.Δ. Παπαντωνάκης (επιμ.), *Πρόσωπα και προσωπεία του αφηγητή...*, σ. 149-151).

⁵⁹¹ Στον κινηματογράφο αυτή η τεχνική χρησιμοποιείται συχνά και ονομάζεται *υποκειμενικό πλάνο* (point of view shot). Μία από τις πιο διάσημες αλλά και χαρακτηριστικές σκηνές όπου η κάμερα - και κατ' επέκταση ο θεατής - ταυτίζονται με το βλέμμα του χαρακτήρα είναι η τελική σκηνή της ταινίας του Χίτσκοκ *Spellbound* (1945): η κάμερα γίνεται για ένα χρονικό διάστημα τα μάτια του πρωταγωνιστή Δρα Μέτσεισον (Γκ. Πεκ), καθώς παρακολουθεί την Ινγκρ. Μπέργκμαν (L. Jacobs, *Τα εκφραστικά μέσα του κινηματογράφου*, μτφρ. Στ. Ρουμπή, εκδ. Καθρέφτης, Αθήνα 2006, σσ. 51-53). Όταν όμως το 1946 ο Ρ. Μοντγκόμερυ γύρισε την *Κυρά της λίμνης* (Lady in the Lake), μία ταινία όπου σε ολόκληρη τη διάρκειά της η κάμερα ταυτιζόταν με το βλέμμα του πρωταγωνιστή, η προσπάθεια κατέληξε σε αποτυχία. (D. Bordwell-K. Thompson, *Εισαγωγή στην τέχνη του κινηματογράφου*, μτφρ. Κ. Κοκκινίδη, εκδ. Μ.Ι.Ε.Τ., Αθήνα 2006, σσ. 303-304). Φαίνεται πως η συνεχής ταύτιση του βλέμματος με την κάμερα είναι αρκετά προβληματική, γιατί πιθανότατα το συνεχές υποκειμενικό

Με πονάει το στομάχι μου. Νομίζω πως θα κάνω εμετό. Όλα σκοτεινιάζουν γύρω μου. Αρπάζω το τρεμάμενο χέρι του Ντοσίρ που στέκει δίπλα μου.

Όταν ξύπνησα, βρισκόμουν στην αγκαλιά της μητέρας μου⁵⁹².

Κάτι ανάλογο συναντούμε και στο σημείο, όπου ο Παύλος προσπαθεί να μείνει ξύπνιος, για να μπορεί να παρατηρεί τον Ντοσίρ:

Προσπαθώ να κρατήσω τα μάτια μου ανοιχτά. [...] Δεν πρέπει να κοιμηθώ! Δεν πρέπει... Δεν πρέ... Δεν... Δ...⁵⁹³.

Εξόχως αποκαλυπτικό για τις προθέσεις της συγγραφέως «να τοποθετήσει» τα μάτια του αναγνώστη μέσα στα μάτια του αφηγητή⁵⁹⁴ είναι και το παρακάτω, όπου ο Παύλος περιγράφει κυριολεκτικά ό,τι βλέπει εντός και εκτός του:

Κλείνω τα μάτια. Στο δεξιό μάτι βλέπω την τσάντα μου. Στο αριστερό βλέπω την αυλή του σχολείου και τους φίλους μου. Θέλω να βλέπω μόνο τους φίλους μου. Ανοίγω το δεξιό μάτι και κλείνω το αριστερό. Δε βλέπω όμως, τίποτε άλλο, παρά ένα καμπυλωτό κομμάτι της μύτης μου. Κρατώ το αριστερό μάτι με την παλάμη μου γιατί θέλει να ανοίξει. Τώρα η μύτη μου είναι ένα βουνό⁵⁹⁵.

Η οπτική του Παύλου υιοθετείται, επίσης, στην περιγραφή του σκηνικού δράσης. Ο χώρος περιγράφεται με συνέπεια και παραστατικότητα από τα κάτω προς τα πάνω, όπως θα ταίριαζε στο βλέμμα ενός μικρού παιδιού που παρατηρεί τον κόσμο των μεγάλων. Έτσι, ο Μάρκος, ένας μεγαλύτερος συμμαθητής του, τον «κοιτάζει από κει ψηλά που στέκει» ενώ λίγο παρακάτω, όταν παραλίγο να τον χτυπήσει αυτοκίνητο και μαζεύεται κόσμος γύρω του, ο Παύλος το σκάει «μέσα από τις φούστες και τα παντελόνια τους που στέκουν και ακούν περίεργα»⁵⁹⁶.

Οι περιγραφές του Παύλου παρουσιάζουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον, καθώς επιχειρούν να χαρτογραφήσουν και να ανασυγκροτήσουν λεπτομερώς τον κόσμο που τον περιβάλλει. Στο πρώτο κεφάλαιο, όπου το σκηνικό δράσης είναι η οικογενειακή

πλάνο δεσμεύει ασφυκτικά το θεατή και ακυρώνει την εθελοντική εισχώρησή του στην ψευδή αληθοφάνεια της ταινίας. Αντίθετα στο μυθιστόρημα η εσωτερική εστίαση δε δεσμεύει αλλά μάλλον ενεργοποιεί τα συναισθήματα και τη φαντασία του αναγνώστη.

⁵⁹² Φ. Χατζηγάννα, *ό.π.*, σ. 200.

⁵⁹³ Φ. Χατζηγάννα, *ό.π.*, σ. 185.

⁵⁹⁴ Ο λόγος βγαίνει από ανθρώπινο στόμα, ενώ τα μάτια που βλέπουν είναι μάτια ανθρώπου, κατά την έκφραση του Π. Μουλλά.

⁵⁹⁵ Φ. Χατζηγάννα, *ό.π.*, σ. 25.

⁵⁹⁶ Ενώ η μετωνυμία μοιάζει να απωθεί την αναπαραστατική δύναμη που προκύπτει από την πιστή μεταφορά και την ταύτιση ανάμεσα στο σημαίνον και το σημαινόμενο, στην πραγματικότητα την ενισχύει καθώς αυτή η ετερογένεια ανάμεσα στην έννοια και την επεξήγησή της πολλαπλασιάζει τις εικόνες που προκύπτουν, ενισχύοντας τη φαντασία του αναγνώστη.

εστία, η εσωτερική διάταξη του χώρου δηλώνεται μερικώς, με δύο έμμεσες αναφορές για την χωροταξία του σπιτιού:

Παύλο, φωνάζει από την κουζίνα η μαμά [...]

- [...] αρχίζω να ανεβαίνω τη σκάλα.

Δεν, ισχύει, όμως το ίδιο για την περιγραφή του εξωτερικού τοπίου. Στην αρχή του δεύτερου κεφαλαίου, με αφορμή την αναχώρηση για το σχολείο, ο Παύλος προσδίδει υπόσταση στην πόλη του με μία αναλυτικότερη περιγραφή προσανατολισμού ενός ματιού - κάμερας, την οποία δεν παραλείπει να τη συσχετίσει και με τον ανθρώπινο παράγοντα:

Έχω περάσει τη δεύτερη στροφή από το σπίτι μου και τώρα βρίσκομαι στην πλατεία της μικρής μας πόλης. Δεξιά μου είναι το δικαστήριο. Εδώ εργάζεται ο μπαμπάς. [...] Δίπλα είναι η αστυνομία και το νοσοκομείο. Να ο φίλος μου ο αστυνομικός. [...]

- Κούκου, τον ξαφνιάζω. Καλημέρα, Γιάννη⁵⁹⁷.

Η περιγραφή του χώρου επεκτείνεται και στο σχολείο του Παύλου. Οι περιγραφές μοιάζουν ρεαλιστικές, σχεδόν βιωματικές. Το σχολείο είναι καινούριο, με μεγάλες και φωτεινές αίθουσες, ενώ διαθέτει αίθουσες «γυμναστικής, οικοκυρικών και ζωγραφικής». Η ομαδοσυνεργατική διάταξη των θρανίων της τάξης του ακυρώνεται, ωστόσο, από τη μετωπική διδασκαλία της σοβινίστριας και αυταρχικής δασκάλας Λιόντας, που «μιλά, μιλά, μιλά και δε λέει να σταματήσει», μία πρακτική που έχει ως αποτέλεσμα «τα τέσσερα παιδιά κάθε ομάδας να έχουν στραβωμένο λαιμό».

Τέλος, ιδιαίτερη σημασία προσδίδεται στην περιγραφή του σπιτιού του Ντοσίρ. Ο αφηγητής επιβραδύνει την αφήγηση, αναστέλλει προσωρινά τη δράση και αναπλάθει το χώρο ξεκινώντας από έξω προς τα μέσα. Η στάση του εξηγείται με δύο τρόπους. Πρόκειται καταρχήν για την πρώτη επίσκεψη στο σπίτι του αγαπημένου φίλου του. Το ενδιαφέρον και η περιέργειά του είναι αναμενόμενα, αφού πρόκειται για κάποιον που ανήκει στην «άλλη» κοινότητα της χώρας του. Η περιγραφή του έχει ακρίβεια και αναπαραστατική δύναμη. Η θετικότητα του χώρου συγκροτείται τόσο από τις γεμάτο λυρισμό και εκφραστικό πλούτο περιγραφές του (η αυλή είναι γεμάτη με κάθε λογής λουλούδια), όσο και από τα όμορφα συναισθήματα που του προκαλούνται:

- Δεν έχω δει πιο όμορφη αυλή, ενθουσιάζομαι.

Η δεύτερη διάσταση που μπορεί να διακρίνει κανείς στην σκοπιμότητα της περιγραφής του Παύλου είναι ότι ο τόπος μετατρέπεται σε σύμβολο μέσα από τον

⁵⁹⁷ Φ. Χατζηγάννα, *ό.π.*, σ. 31.

οποίο αναδεικνύονται και υποδηλώνονται αξίες ανθρώπινες και διαχρονικές. Στο κατώφλι τούς περιμένει η Σένα, η μητέρα του Ντοσίρ, μία ταπεινή, μικροκαμωμένη φιγούρα που αποπνέει τρυφερότητα και καλοσύνη. Το σπίτι είναι μικρό αλλά «*συγυρισμένο, καθαρό*». Η ματιά του Παύλου εξερευνεί με περιέργεια τον εσωτερικό χώρο, ενώ η Σένα προφέρει ανυπόκριτα την απλόχερη φιλοξενία της στο μικρό αγόρι. Είναι πια η αρχετυπική ταύτιση μητέρας και εστίας που κατευθύνεται στη συνείδηση του ανθρώπου και επανερμηνεύει την έννοια του σπιτιού, έτσι ώστε «*η εικόνα του φαίνεται να γίνεται μία τοπογραφία του εσώτερου είναι μας*»⁵⁹⁸, που ερμηνεύει την ανάδειξή του σε φορέα αξιών. Τα λουλούδια και η λιτή ομορφιά του εξωτερικού και του εσωτερικού χώρου δημιουργούν τελικά μία μετωνυμική σχέση με τον πλούσιο, ανυπόκριτο, γεμάτο αισθήματα εσωτερικό κόσμο της Σένας και του Ντοσίρ.

Καθώς φαίνεται από τα παραπάνω, η συγγένεια με τον *κινηματογραφικό λόγο* απλώνεται από τον τρόπο εκφοράς της εσωτερικής εστίασης του Παύλου μέχρι τις κάθε είδους περιγραφές του. Πλάνα συνόλου, μακρινά πλάνα για τους ανοιχτούς χώρους και το πλήθος, κοντινά για τους εσωτερικούς χώρους, γκρο-πλαν στα πρόσωπα με τις αγωνίες, τις απογοητεύσεις και τις προσδοκίες τους. Μέσα από σύντομες, μικρές αλλά σωστά παραταγμένες και μελετημένες προτάσεις, με τη στίξη να δίνει ένα γρήγορο και αβίαστο αναγνωστικό ρυθμό, γεννιούνται ζωντανές και παραστατικές εικόνες, που θυμίζουν έντονα το σφιχτό και καλοδουλεμένο μοντάζ μίας γρήγορης κινηματογραφικής ταινίας⁵⁹⁹:

*Ακούω το γάργαρο γέλιο του μπαμπά. Βλέπω τα μάτια της γιαγιάς μέσα από τα γυαλάκια της γουρλωμένα. Αγριεύει η μαμά*⁶⁰⁰.

Οι περιγραφές, οι διάλογοι, άμεσοι ή υπαινικτικοί μέσω του ελεύθερου πλάγιου λόγου, ακόμη και οι εστιασμοί του μικρού αφηγητή σε συναισθήματα μοιάζουν με σκηνικές ή σκηνοθετικές οδηγίες, που οδηγούν στην αίσθηση ότι το κείμενο λειτουργεί περισσότερο ως σκηνοθετικός παρά ως αφηγηματικός λόγος:

Η γιαγιά κάθεται στη βεράντα με το βελονάκι στο χέρι. Θαρρώ πως έτσι γεννήθηκε, κρατώντας ένα κουβάρι κλωστή και βελονάκι. Ακόμα και στις φωτογραφίες της έτσι βγαίνει.

*Ο Ντοσίρ είναι πίσω με τον Ομορφούλη. Η Μελίνα είναι στην κουζίνα και προσπαθεί να φτιάξει το παγωτό. [...] Η μαμά γράφει και ο μπαμπάς είναι στο δικαστήριο*⁶⁰¹.

⁵⁹⁸G. Bachelard, *Η ποιητική του χώρου*, μτφρ. Ελ. Βέλτσου-Ι. Χατζηνικολή, εκδ. Χατζηνικολή, Αθήνα 1982, σ. 26.

⁵⁹⁹D. Bordwell-K. Thompson, *ό.π.*, σσ. 353-354.

⁶⁰⁰Φ. Χατζηγάννα, *ό.π.*, σ. 17.

Καθώς εικόνες και καταστάσεις διαδέχονται η μία την άλλη η αφήγηση του Παύλου, ο κύριος, δηλαδή, άξονας του έργου, γίνεται γρήγορη, σφιχτοδεμένη και ζωνρή, «ακουμπώντας» σε μία συναρπαστική πλοκή, η οποία άλλοτε κορυφώνεται την κατάλληλη στιγμή και άλλοτε καταλήγει και ξεκουράζει, έχοντας ως στόχο να προκαλεί το ενδιαφέρον και να κρατά σε αγωνία συνεχώς τον αναγνώστη. Σε συνδυασμό με τα πλούσια εκφραστικά της μέσα -κάθε παράγραφος διανθίζεται με μεταφορικές εκφράσεις και παρομοιώσεις, ορθά ισορροπημένες που δεν διαταράσσουν τον αναγνωστικό ειρμό -δημιουργείται μία ξεχωριστή, και ενίοτε, κινηματογραφική εικονοποιία, με ένα αισθητικό ύφος ιδιαίτερο, γλαφυρό και αβίαστο, που από εδώ και πέρα θα χαρακτηρίζει όλα της τα έργα. Ειδικά για αυτό το μυθιστόρημα, φαίνεται πως και η ίδια η Χατζηχάννα είχε αντιληφθεί την «κινηματογραφικότητά» του, γιατί, σύμφωνα με τις πληροφορίες μας, οραματιζόταν και τη μεταφορά του κάποτε στη μεγάλη οθόνη⁶⁰².

Όμως αυτή η πρωτοπρόσωπη αφήγηση του Παύλου σε συνδυασμό με την εσωτερική εστίαση συγκροτεί την παιδική οπτική του, όπως φυσικά την αντιλαμβάνεται η συγγραφέας. Ο λόγος του Παύλου προσιδιάζει στον τρόπο των παιδιών και αναδεικνύει την διαφορετικότητα της παιδικής γλώσσας από αυτή των ενηλίκων όχι μέσα από ασυνταξίες, λάθη και παρανοήσεις, που θα ακύρωναν τη λογοτεχνικότητα του έργου, αλλά μέσα από συμπεριφορές και καταστάσεις που προσεγγίζουν την παιδική του υπόσταση. Ο Παύλος είναι ανυπόμονος, χαίρεται, θυμώνει, κλαίει, λέει ψέματα, κάνει σκανταλιές, κρύβει και κρύβεται και, κυρίως, γελάει. Χωρίς να αυτολογοκρίνεται, όπως το συνηθίζουν οι μεγάλοι, διακωμωδεί καταστάσεις και υπονομεύει το λόγο τους με ένα ιδιότυπο χιούμορ, άλλοτε σκληρό και σαρκαστικό και άλλοτε πηγαίο και ειλικρινές, που κρύβει ταυτόχρονα όχι μονάχα αφέλεια αλλά, ρεαλισμό και παιδική σοφία.. Η πολυφωνική πραγματικότητα, ο διάλογος ενεστώτων λόγων μπορεί να αποτελεί στοιχείο ρεαλιστικής, αληθοφανούς αναπαράστασης. Η ιδιοποίησή της μέσα στο λόγο του Παύλου αγγίζει τον πυρήνα δημιουργίας κάθε χιουμοριστικού λόγου. Αυτό το κλασικό «μπαχτινικό» αξίωμα μεταφέρεται επιτυχημένα στην αφήγηση του ήρωα. Απορεί με την ιδιόλεκτο των δασκάλων του «*τι το ήθελε αυτό το δι μπροστά στους δασκάλους; Πριν από λίγο είπε πάλι ευτυχής αντί ευτυχισμένος*» και εκφράζει γλωσσικές απορίες που προκαλούν θυμηδία «*Μακαρίτη το λέγανε τον μπαμπά του Ντοσίρ;*». Η κυρία Φωφώ, η δασκάλα,

⁶⁰¹ Φ. Χατζηχάννα, *ό.π.*, σ. 182.

⁶⁰² Σύμφωνα και με τη μαρτυρία του Μ. Χατζηχάννα (Παράρτημα ΙΙΙ).

παίρνει πάντα την πρώτη τάξη γιατί «δε θα ξέρει να διδάσκει σε άλλη τάξη». Η μητέρα, όπως φαντάζεται, «έχει δίπλα της ένα μεγάλο αόρατο σακούλι γεμάτο με καρτελίτσες», που περιέχει διαταγές. Η κοιλιά της χοντρή Φρατζολίκ «τρίβεται στην άκρη του τραπεζιού» και σίγουρα στον τάφο της θα γράφει «πέθανε από το πολύ φαΐ». Ο πατέρας γίνεται άλλοτε «καλός πατερούλης» και άλλοτε «κύριος δικαστής», ενώ δε λείπει και το χιούμορ που προκύπτει από καταστάσεις ,στις οποίες ο ήρωας σχεδόν αυτοσατιρίζεται:

Θέλω να κλάψω μα δεν μου 'ρχονται δάκρυα, όσο και να προσπαθώ. Βάζω το δάχτυλο στο στόμα, παίρνω λίγο σάλιο και φτιάχνω από τα μάτια μου δυο ψεύτικα δάκρυα. Κανένας, όμως, δεν τα προσέχει και σε λίγο στεγνώνουν⁶⁰³.

Η παιδική οπτική των πραγμάτων ενισχύεται από τη χρήση μιας φυσικής παιδικής γλώσσας, που συγκροτείται από λέξεις ιδιωματικές, αυτοσχέδια ποιηματάκια και τραγούδια. Ο ήρωάς μας αποδεικνύεται, επίσης, ιδιαίτερα ικανός γλωσσοπλάστης (*Το σπίτι μυρίζει σοβαρίλα*). Το χιούμορ, εισβάλλει από παντού, μέσα από διαλόγους και καταστάσεις, ακόμη και μέσα από τις διακειμενικές αναφορές του έργου. Έτσι, για παράδειγμα, η γιαγιά φτιάχνει άθελά της παραμυθοσαλάτες με τους ήρωες γνωστών παραμυθιών, θυμίζοντας ανάλογα κείμενα του Τζ. Ροντάρι⁶⁰⁴, ενώ ο τίτλος ενός κλασικού κωμειδυλλίου του 19ου αιώνα (*Η τύχη της Μαρούλας του Α. Κορομηλά*) μεταμφιέζεται χαριτωμένα και σχεδόν σουρεαλιστικά σε μέρος της υπόθεσης, κλείνοντας ίσως το μάτι και στον ενήλικο αναγνώστη του βιβλίου:

[...]Ηρθαν και είδαν το σπίτι της Μυρούλας, της αδελφής μου. Η μαμά λέει να το νοικιάσουμε, μια και η Μυρούλα δεν βρήκε ακόμα την τύχη της.

- Και τι σχέση έχει το σπίτι με την τύχη της Μυρούλας;

- Και βέβαια έχει. Αν τη βρει, δεν το χρειάζεται το σπίτι⁶⁰⁵.

Η παιδική οπτική του Παύλου δεν διαταράσσεται ακόμα και στις τραγικές στιγμές του έργου, όπως για παράδειγμα, όταν αναφέρει το θάνατο της μητέρας τού Ντοσίρ. Χωρίς λυρικές περιγραφές και εξάρσεις, περιγράφει τα γεγονότα λιτά και αποστασιοποιημένα, όπως στέκονται συχνά τα παιδιά μπροστά στο φαινόμενο του θανάτου.

⁶⁰³ Φ. Χατζηγάννα, *ό.π.*, σ. 67.

⁶⁰⁴ Τζ. Ροντάρι, *Γραμματική της φαντασίας*, εκδ. Τεκμήριο, Αθήνα 1985, σσ. 83-85.

⁶⁰⁵ Φ. Χατζηγάννα, *ό.π.*, σ. 67.

Ο λόγος του Παύλου δεν συγκροτείται μονάχα από τα λόγια του, και τις σκέψεις του αλλά και από την εσωτερική φωνή του, τον *Παβελάκη*. Τι σημαίνει να βλέπεις κάτι που δεν βλέπει κανένας άλλος; Ο Παβελάκης, η αόρατη φωνή του μικρού ήρωα, μπορεί να συγγενεύει με το *Μορμόλη*⁶⁰⁶ ή με τον *κύριο Κανείς*⁶⁰⁷ του Νικολάου Ποριώτη, αλλά δεν φαίνεται να μοιάζει ακριβώς με αυτό που αποκαλείται *φανταστικός φίλος* (Imaginary friend)⁶⁰⁸. Είναι περισσότερο η συνείδηση, το alter ego του, καρπός εκείνης της φαντασιωτικής δραστηριότητας των μικρών παιδιών να επινοούν εικονικούς φίλους, για να μπορούν να διαχειριστούν καλύτερα το περιβάλλον τους, εκφράζοντας επιθυμίες και εκτονώνοντας ανησυχίες του εσωτερικού τους κόσμου μέσω του αμυντικού μηχανισμού της *προβολής*⁶⁰⁹. Η συγγραφέας αρχικά τον περιγράφει:

*Ο Παβελάκης είναι κάπου μέσα μου. Δεν έχω καταλάβει ακόμη πού. Στην κοιλιά μου ίσως, στο κεφάλι μου; Δεν ξέρω. Πάντως τις πιο πολλές φορές μου θυμώνει όταν νομίζει πως έχω άδικο και δεν το παραδέχομαι. Κάποτε τον βαριέμαι αλλά δεν μπορώ να τον διώξω. Δε φεύγει*⁶¹⁰.

Στη συνέχεια, θέλοντας να κρατήσει ανοιχτό των ενδιαφέρον των αναγνωστών, αφήνει να εννοηθεί η ταυτότητά του μονάχα μέσα από την εξέλιξη της υπόθεσης. Λίγο πριν το τέλος αποφασίζει έμμεσα να τον αποκαλύψει:

- *Έχεις κι εσύ φωνή μέσα σου; [...]*
- *Όλοι έχουμε και τις πιο πολλές φορές είναι πιο σωστή από τις επιπόλαιες και χωρίς σκέψη πράξεις μας*⁶¹¹.

Εξόχως παραστατική, όπως πάντοτε, είναι και η στιγμή όπου ο αόρατος φίλος ξεπηδά από μέσα του με έναν ευφάνταστο τρόπο:

*Πρώτη φορά βλέπω τον Παβελάκη. Είναι ολόιδιος εγώ. Μόνο που είναι μικρός, μικρός σαν ρεβίθι*⁶¹².

Όπως και ο Καραγκιόζης στο *Γελαστό μουστάκι*⁶¹³, ο Παβελάκης δεν χάνει ποτέ την ευκαιρία να αποκαλύψει τις βαθύτερες σκέψεις του δημιουργού του και να προσφέρει

⁶⁰⁶ Ρ. Χάχφελντ, *Ο Μορμόλης*, μτφρ. Π. Σκούφης, εκδ. Ντουντούμη, Αθήνα 2000.

⁶⁰⁷ *Ανθολόγιο για τα παιδιά του Δημοτικού*, μέρος δεύτερο, Οργανισμός Εκδόσεως Διδακτικών Βιβλίων, Αθήνα 1975.

⁶⁰⁸ Foster's Home for Imaginary Friends.

<http://www.sciencedaily.com/releases/2004/12/041206193849.htm>

⁶⁰⁹ Α. Φρόντ, *Το Εγώ και οι μηχανισμοί άμυνας*, εκδ. Καστανιώτης, Αθήνα 1978, σσ. 85 – 87.

⁶¹⁰ Φ. Χατζηχάννα, *ό.π.*, σσ. 23-24.

⁶¹¹ Φ. Χατζηχάννα, *ό.π.*, σ. 214.

⁶¹² Φ. Χατζηχάννα, *ό.π.*, σ. 25.

⁶¹³ Βλ. κεφ. Το θεατρικό έργο της Φιλίσας Χατζηχάννα.

στους αναγνώστες μία χιουμοριστική επανερμίνευση των γεγονότων που εξελίσσονται, όπως για παράδειγμα, όταν η Φρατζολίκ στρώνεται στο σπίτι τους, για να φάει μαζί τους και ο Παβελάκης αντιδρά:

- *Για να μη σας κακοκαρδίσω και μόνο κάθισα.*
- *Για τη μεγάλη σου λαιμαργία δε λες καλύτερα; χοροπηδά στη γλώσσα μου ο Παβελάκης. Δεν είναι η πρώτη φορά που μας έρχεσαι μεσημέρι μεσημέρι*⁶¹⁴.

Άλλες φορές οι ενδοπροσωπικές συγκρούσεις του ήρωα προβάλλονται με τη μορφή μίας υποτιθέμενης ανταγωνιστικής σχέσης μεταξύ του Παύλου με τον Παβελάκη. Όταν οι πραξικοπηματίες απειλούν την οικογένειά του ήρωα, ο Παβελάκης τον παρακινεί να πετάξει ένα βάζο εναντίον τους. Οι σκέψεις του Παύλου, αντί να αποδοθούν με εσωτερικό μονόλογο, εμφανίζονται με τη μορφή του Παβελάκη :

- *Πετάξέ το στο κεφάλι του χοντρού, ρίχνει την ιδέα, ο Παβελάκης.*
- *Δε γίνεται, ξέρω πως δεν το σηκώνω.*
- *Δοκίμασε, δε χάνεις τίποτα. Μεγάλωσες. Είσαι δυνατός, δυνατός*⁶¹⁵!

Η σκηνή αυτή είναι αποκαλυπτική για το διπλό, παράλληλο χαρακτήρα των συγκρούσεων του βασικού ήρωα, οι οποίες αναπτύσσονται σταδιακά μέσα στο έργο. Ο Παύλος συγκρούεται τόσο με την κοινωνία όσο και με τον εαυτό του⁶¹⁶. Ο πρώτος άξονας σύγκρουσης ακολουθεί το χρονικό άξονα εξέλιξης της υπόθεσης ενώ ο δεύτερος, και εδώ είναι το ενδιαφέρον στοιχείο, ξεφεύγει από τη συνήθη συμβολική αναπαράσταση και ενσαρκώνεται με τη μορφή του Παβελάκη. Μέσα από αυτές τις συγκρούσεις, ο ήρωας αγωνίζεται και εξελίσσεται, για να τα καταφέρει στο τέλος στην αναμέτρησή του τόσο με τους εξωτερικούς κινδύνους όσο και με τις εσωτερικές του συγκρούσεις. Στην κορύφωση της υπόθεσης, λίγο πριν από την τελική μάχη με τις δυνάμεις του κακού, ο Παβελάκης γίνεται Παβέλος, γιατί πια «*παραήταν μεγάλος*», στέλνοντας ένα ακόμη μήνυμα μετάβασης προς την τελική του ολοκλήρωση. Η εμφάνιση του έρωτα επιβεβαιώνει τη βιολογική και συναισθηματική ωρίμανση του ήρωα, προσφέρει ικανοποίηση στους αναγνώστες και τους επιβεβαιώνει πως τελικά ο Παύλος είναι ένας πολυσύνθετος, προσεκτικά μελετημένος χαρακτήρας που αξίζει κανείς να ταυτιστεί μαζί του χωρίς αναστολές και δυσπιστίες.

⁶¹⁴ Φ. Χατζηγιάννα, *ό.π.*, σ. 189.

⁶¹⁵ Φ. Χατζηγιάννα, *ό.π.*, σ. 189.

⁶¹⁶ Βλ. Μ. Καρπόζηλου, *ό.π.*, σσ. 177-178.

Μαζί τους, όμως, βρίσκεται και η *Ντιντόν*, η μικρή καμπανούλα του Παύλου που αντικειμενοποιεί τα συναισθήματά του, καθώς σωπαίνει, όταν είναι λυπημένος και χτυπά χαρούμενα, όταν χαίρεται. Η σύλληψη της Χατζηχάννα μοιάζει, κατά τη γνώμη μας, μοναδική. Ορμώμενη πιθανότατα από τις κλασικές, ψυχαναλυτικές ερμηνείες για τη συγκρότηση της ψυχικής προσωπικότητας του ατόμου, η συγγραφέας αποδομεί το χαρακτήρα του Παύλου και τον επανασυγκροτεί μέσα από τρία προσωπεία. Δεν είναι τυχαίο ότι, σε αντίθεση με τον Παβελάκη, η ηχοποίητη Ντιντόν δεν αποκτά ποτέ το δικό της λόγο, αφού τα βαθύτερα συναισθήματα είναι *ά-λογα*. Η Ντιντόν, ο Παύλος και ο Παβελάκης σε ένα πρώτο επίπεδο δημιουργούν ένα διασκεδαστικό παιχνίδι μετασχηματισμού της πραγματικότητας και αναπαράστασης των φαντασιώσεων του Παύλου. Ωστόσο βαθύτερα μοιάζουν με μία συμβολική αναπαράσταση της σύγκρουσης ανάμεσα στο λόγο, το θυμικό και τη συνείδηση του μικρού της ήρωα⁶¹⁷. Ο μηχανισμός της προβολής είναι αμφίδρομος, διότι αφενός εγγράφεται στην αφηγηματική πραγματικότητα του κειμένου, αφετέρου, όμως, κατευθύνεται εξωκειμενικά και προς τον νοούμενο αναγνώστη. Ο Παύλος, δηλαδή, προβάλλει και προβάλλεται στην μυθική πραγματικότητά του έργου αλλά η συγγραφέας επιθυμεί αυτή η προβολή να μεταβεί ασυνείδητα και στον αναγνώστη ελπίζοντας πως κατ' αυτόν τον τρόπο πολλαπλασιάζονται στο μέγιστο βαθμό οι πιθανότητες ταύτισης του αναγνώστη της με τον ήρωα, διότι οι κοινές φοβίες και συγκρούσεις τους έρχονται στην επιφάνεια με έναν τρόπο ασφαλή, λογοτεχνικά αναπαριστώμενο, τον οποίο ο μικρός αναγνώστης δεν τον κατανοεί, αλλά τον αναγνωρίζει και τον συναισθάνεται, αυτό που συμβαίνει, δηλαδή, στη σχέση που αναπτύσσει κάθε παιδί με τα παραμύθια⁶¹⁸.

⁶¹⁷ Ο Φρόιντ θεώρησε πως το ανθρώπινο μυαλό αποτελείται από τρεις περιοχές: το *id* (προεγώ), το *ego* (εγώ) και το *superego* (υπερεγώ). Το *id* κυριαρχείται από την «αρχή της ηδονής» και είναι μη-λογικό, δηλαδή είναι *ά-λογο*. Λειτουργεί ως δεξαμενή από πρωτόγονα ένστικτα και παρορμήσεις τα οποία είναι και τα τελικά (τα απόλυτα) κίνητρα της συμπεριφοράς μας. Δεν έχει χρονικό προσδιορισμό, γιατί οι αναμνήσεις που θα παγιδευτούν σ' αυτό μέσω της καταπίεσης μπορεί να είναι το ίδιο δυνατές όσο όταν συνέβη αρχικά το γεγονός που τις καταπίεσε. Το *ego* κυριαρχείται από την «αρχή της πραγματικότητας» και εκπροσωπεί το συνειδητό και λογικό κομμάτι του μυαλού μας, το οποίο παίρνει αποφάσεις και διαχειρίζεται την πραγματικότητα. Το *superego* κυριαρχείται από την «αρχή της ηθικής» και είναι το κομμάτι, όπου αποθηκεύουμε τους κανόνες ή τα ταμπού για το τι πρέπει και τι δεν πρέπει να κάνουμε. Στη μεταξύ τους ισορροπία οφείλεται η υγιής συμπεριφορά, ενώ αμυντικοί μηχανισμοί, όπως μηχανισμοί απώθησης, προβολής, εξύψωσης, ενδοβολής, κ.λπ., της δίνουν έναν συγκεκριμένο προσανατολισμό κάθε φορά (Βλ. Α. Μπέιτμαν-Τζ. Χολμς, *Εισαγωγή στην Ψυχανάλυση. Σύγχρονη θεωρία και πρακτική*, μτφρ. Ι. Τέττερη, εκδ. Καστανιώτης, Αθήνα 2001)

⁶¹⁸ Αν και τις περισσότερες φορές είναι επισφαλές να μιλούμε για τις σχέσεις των δημιουργών με τις πηγές της έμπνευσής τους, φαίνεται ότι εδώ εγγίζουμε έναν εξωκειμενικό δείκτη συνάφειας του κειμένου σε σχέση με τη μήτρα έμπνευσης της συγγραφώς: τις αναγνωστικές και καλλιτεχνικές της προτιμήσεις δηλαδή σε σχέση με το μυθοπλαστικό της υλικό. Σε ένα από τα κλασικά θεατρικά έργα του 20ού αιώνα, το *Huis Clos* (*Κεκλεισμένων των Θυρών*) του Sartre, τρεις διαφορετικοί άνθρωποι

Πίσω από τον κεντρικό ήρωα στοιχίζονται τα υπόλοιπα πρόσωπα του έργου, τα οποία συγκροτούνται μέσα από τα σχόλια και τις περιγραφές του, τα λόγια τους και τη συμπεριφορά τους, αλλά και μέσα από τις πράξεις τους. Ανάμεσα στα άλλα, η Ντιντόν μπορεί να χαρακτηριστεί και ένα αφηγηματικό επίτευγμα, καθώς στο έργο εμφανίζονται σταδιακά πάνω από είκοσι, ιδιαίτερα καλοδουλεμένα, μυθιστορηματικά πρόσωπα. Μέσα σ' αυτόν τον περίτεχνο καμβά οι σφαιρικοί -και θετικοί στη συμπεριφορά- χαρακτήρες του έργου είναι εκείνοι των οποίων οι ιδέες και η εσωτερική τους πραγματικότητα μεταβάλλονται ή εξελίσσονται παράλληλα με την πλοκή, σε αντίθεση με τους επίπεδους – αρνητικούς, που παραμένουν σταθεροί και άμεσα αναγνωρίσιμοι από τους αναγνώστες και συνήθως χρησιμοποιούνται από τη συγγραφέα ως φερέφωνα πολυφορεμένων ιδεών, σκουριασμένων απόψεων, εσαεί αμετακίνητοι μέσα στο χρόνο και το χώρο. Η Χατζηχάννα αναγνωρίζει ότι η σκιαγράφηση πιστευτών χαρακτήρων είναι ένας από τους σημαντικούς παράγοντες που θα κρίνουν αν η ιστορία επιτυγχάνει τελικά τον σκοπό της ή όχι. Η αυθεντικότητα της γλώσσας και της συμπεριφοράς, των απόψεων και των ιδεών των προσώπων σε σχέση με τις υπονοούμενες χωροχρονικές συνθήκες αποτελεί μία απαραίτητη προϋπόθεση ώστε οι χαρακτήρες να καταστούν ζωντανοί και πιστευτοί⁶¹⁹, ακόμα και σε ένα αλληγορικό μυθιστόρημα, όπου οι ιστορικές του διαστάσεις, δηλαδή ο χώρος και ο χρόνος, επιμελώς αποσιωπούνται, αλλά σκόπιμα υπονοούνται.

Η επίδραση του χρόνου μοιάζει να καθορίζει την εξέλιξη και διαμόρφωση της προσωπικότητας των χαρακτήρων. Αυτό συμβαίνει, κυρίως, με τους σφαιρικούς ή

χαρακτήρες, που συμβολίζουν το τρίπτυχο του ανθρώπινου ψυχισμού (Προεγώ, Υπερεγώ, Εγώ), συνυπάρχουν σ' έναν μεταφυσικό χώρο, άχρονο και αδρανή. Το έργο είναι ένα φιλοσοφικό θεατρικό δοκίμιο, που μιλά για τα μεγάλα μεταφυσικά προβλήματα, το νόημα της ύπαρξης, το άγχος μπροστά στο ανυπέρβλητο γεγονός του θανάτου. Ο Νίκος Καζαντζάκης, ορμώμενος από τις ίδιες ανησυχίες γράφει το «*Κωμωδία - Τραγωδία μονόπρακτη*», ένα θεατρικό έργο του οποίου η προδρομική σχέση με το προαναφερθέν έργο του Σαρτρ έχει από καιρού επισημανθεί από τον ελληνιστή Καρλ Κερένι (Βλ. Θ. Παπαχατζάκη, *Το θεατρικό έργο του Νίκου Καζαντζάκη*, Δωδώνη, Αθήνα 1985, σσ. 31-36. Βλ. επίσης Θ. Γραμματάς, *Κρητική Ματιά*, εκδόσεις Αφων Τολίδη, Αθήνα 1992, σ. 45). Πιο πρόσφατα η μελέτη της Κυρ. Πετράκου ανακεφαλαιώνει τις απόψεις των μελετητών για το έργο, προσθέτοντας στοιχεία παραστασιογραφίας (Κυρ. Πετράκου, *Ο Καζαντζάκης και το θέατρο*, εκδ. Μίλητος, Αθήνα 2005, σσ. 169-186). Σύμφωνα με την έρευνά μας (Βλ παράρτημα ΙΙΙ) η Χατζηχάννα υπήρξε λάτρης του Καζαντζάκη και γνώριζε πολύ καλά, τόσο το συγκεκριμένο έργο όσο και το προαναφερθέν έργο του Σαρτρ. Φαίνεται ότι η εναγώνια αναζήτηση του Καζαντζάκη για τη σωτηρία της ψυχής του ανθρώπου άγγιζε την ευαίσθητη ιδιοσυγκρασία της Φιλίσσας Χατζηχάννα. Άλλωστε η *αναζήτηση* αναδεικνύεται ως η λέξη κλειδί στο συνολικό έργο της.

⁶¹⁹Ηρ. Καλλέργης, «Το ιστορικό μυθιστόρημα και η σύγχρονη νεανική μας λογοτεχνία», στο Σ. Χατζηδημητρίου (επιμ.), *Ελληνική παιδική λογοτεχνία: Το παρελθόν, το παρόν, το μέλλον, ό.π.*, σσ. 118-120. Επίσης D.E. Norton, S.E. Norton, *Μέσα από τα μάτια ενός παιδιού*, μτφρ. Φ. Καπτσίκη-Σ. Καζαντζή, εκδ. Επίκεντρο, Αθήνα 2007, σσ. 479-482.

ολοκληρωμένους χαρακτήρες του έργου, όπως ο ίδιος ο Παύλος, ο *Ντοσίρ*, η *Μελίνα*, ο πατέρας, η μητέρα, ακόμα και η γιαγιά. Κοινό χαρακτηριστικό τους είναι ότι πρόκειται για πρόσωπα θετικά, συμπαθητικά, που αμφιβάλλουν, αναζητούν και στην πορεία ξεπερνούν τον εαυτό τους, αγωνιζόμενα να αλλάξουν τον κόσμο. Λίγο παραδίπλα στέκονται ορισμένοι ακόμη θετικοί, αλλά ημιολοκληρωμένοι χαρακτήρες του έργου, όπως ο Μανόλης και ο Φοίβος.

Γενικά πάντως παρατηρούμε ότι για κάθε πρόσωπο του έργου, η θέση του μέσα στο μανιχαϊστικό δίπολο του καλού με το κακό είναι απόλυτα προσδιορισμένη, έτσι ώστε με το λόγο και τη συμπεριφορά του να αντιπροσωπεύει μία ξεκάθαρη ιδεολογική θέση. Όπως παρατήρησε ο Bakhtine, η εξαιρετική ιδιοτυπία του μυθιστορήματος είναι ότι σ' αυτό ο λογοτεχνικός χαρακτήρας είναι κυρίως ένας άνθρωπος που ομιλεί⁶²⁰. Στα λόγια του συμπυκνώνεται κι αναπαρασταίνεται η κοινωνική του εικόνα και η ιδεολογία του, «ο ομιλών στο μυθιστόρημα είναι πάντοτε σε διάφορους βαθμούς ένας ιδεολόγος και τα λόγια του είναι ένα ιδεολόγημα».

Η μορφή του *Σόλωνα* κυριαρχεί σε ολόκληρο το έργο, όχι μονάχα ως δράση αλλά κυρίως ως πρότυπο. Είναι δικαστής, δηλαδή μορφωμένος, φορέας γνώσης και κομιστής ηθικών αξιών. Στον ενδοοικογενειακό του χώρο δεν είναι πια ο απών πατέρας του παρελθόντος, αλλά ο τρυφερός πατέρας και σύζυγος που συμμετέχει ενεργά στην ανατροφή των παιδιών του. Είναι επικοινωνιακός, δημοκρατικός στις σχέσεις του και όταν χρειάζεται, γίνεται αυστηρός. Πρόκειται, μάλλον, για μία προσαρμογή της κυρίαρχης ανδρικής φιγούρας στα κελεύσματα της εποχής της παρά για μία μορφή που αμφισβητεί τις παραδοσιακές έμφυλες αντιλήψεις, ένδειξη μίας ανεπαίσθητης ιδεολογικής μετατόπισης σε σχέση με τη συμπεριφορά και το ρόλο του πατέρα. Ως ο κατεξοχήν δείκτης αξιών «αναλαμβάνει» να μιλήσει στα παιδιά του και στους αναγνώστες για τα γεγονότα που προηγήθηκαν αλλά και να τα ερμηνεύσει. Σε εκείνο το σημείο φανερώνει το περιστατικό που έχει καθορίσει και αλλάξει τη ζωή του. Η αποκάλυψη του ονόματος του φίλου που θυσίασε τη ζωή του για εκείνον αποτελεί μία από τις κορυφώσεις του έργου και συντελεί στην ενδυνάμωση των αισθημάτων φιλίας του Παύλου για τον Ντοσίρ, καθώς μοιάζει να ήταν γραφτό ότι θα ακολουθήσουν το δρόμο των πατέρων τους. Όταν το καθήκον τον καλέσει, ο Σόλωνας θα σπεύσει να πολεμήσει ενάντια στους πραξικοπηματίες και τους εισβολείς, αλλά αιχμαλωτίζεται και αποκεί και στη συνέχεια λογίζεται ως

⁶²⁰ Μ. Μπαχτίν, *Προβλήματα λογοτεχνίας και αισθητικής*, μτφρ. Γ. Σπανός, εκδ. Πλέθρον, Αθήνα 1980, σ. 198.

αγνοούμενος. Η περίοδος της απουσίας του συμπίπτει και μάλλον συντελεί στην ανάπτυξη της ατομικότητας και την ολοκλήρωση της ταυτότητας του Παύλου. Όταν στο προτελευταίο κεφάλαιο επιστρέφει από την αιχμαλωσία, δεν είναι πια ο ίδιος: «...γέρασα πια. Δεν έχω τον όμορφο νεανικό σου πρόσωπο», λέει στο γιο του, επαναλαμβάνοντας μία φράση που, όπως φαίνεται, την έλεγε συχνά, για να εισπράξει τη διάψευση από το γιο του. Τώρα, όμως, ο Παύλος για πρώτη φορά αισθάνεται πως είναι αλήθεια: «...πραγματικά, έτσι, μου φαίνεται. Το πρόσωπό του γέμισε γραμμές και μάζεψε το δέρμα του. - Όχι δεν γέρασες τον παρηγορώ. Είναι από τις κακουχίες και την ταλαιπωρία». Σε αυτόν τον αρχέτυπο ανταγωνισμό μεταξύ των γενεών, οι παλιότεροι παραχωρούν τη θέση τους στους νεότερους και η φωνή του Σόλωνα αποσύρεται σιγά σιγά από το προσκήνιο, αναγνωρίζοντας πως η νέα γενιά δικαιούται να αναλάβει, να διαχειριστεί και να υπερασπιστεί το νέο κήπο της Εδέμ, που χάρη σε εκείνη δημιουργήθηκε.

Δίπλα στον Σόλωνα, στέκεται μία ακόμη φιγούρα ημιολοκληρωμένου χαρακτήρα, που εμφορείται από ανάλογες αξίες και ιδανικά. Είναι ο *Μανόλης*, ο δάσκαλος του Παύλου και αδελφικός φίλος του πατέρα του. Οι ιδέες του συγκρούονται με τις αντιλήψεις της αντιδραστικής Λιόντας. Οι παιδαγωγικές του αντιλήψεις, όμως δεν του επιτρέπουν να τις επιβάλλει στον Παύλο «*έχεις δική σου κρίση, δικό σου μυαλό. Βγάλε το δικό σου συμπέρασμα*», του λέει. Στην κρίσιμη στιγμή, ο Μανόλης θα θυσιάσει τη ζωή του για την πατρίδα και θα γίνει ήρωας, αλλά η μορφή του δεν αποσύρεται. Θα εξακολουθήσει με τη μορφή ενός αγάλματος στο ηρώο να συντροφεύει τον Παύλο με «*ένα πλατύ χαμόγελο*», που πάντα μένει το ίδιο.

Η *Μόνικα*, η μητέρα, εμπεριέχει τα στοιχεία μίας παραδοσιακής μητρικής φιγούρας μαζί με τα χαρακτηριστικά μίας σύγχρονης νευρωτικής νοικοκυράς. Η μητέρα βρίσκεται στο παρασκήνιο των υπολοίπων ηρώων, πάντοτε, όμως, δηλώνει έτοιμη να υπερασπιστεί τις αξίες και αρχές που πρεσβεύουν η ίδια και η οικογένειά της. Η παρουσία και η δράση της εξαντλούνται στους χώρους του σπιτιού, αφού οι κοινωνικές της συναναστροφές στο χωροχρόνο του μυθιστορήματος είναι περιορισμένες. Εκτός από τους παραδοσιακούς της ρόλους ασχολείται και με κάτι πιο δημιουργικό: είναι μία εκκολαπτόμενη συγγραφέας. Η Χατζηχάννα εδώ ενδίδει στον πειρασμό να μετουσιωθεί σε λογοτεχνική περσόνα του κειμένου της, εμπλουτίζοντας το χαρακτήρα της Μόνικας και με τα προσωπικά της βιώματα:

*Δεν της φτάνουν οι δουλειές του σπιτιού, κάθεται και γράφει κιόλας. Γράφει κι όλο γράφει. Τι γράφει; Δεν ξέρω. Μια μέρα που ρώτησα μού είπε πως σαν μεγαλώσω, θα μου δώσει κάτι δικό της να διαβάσω*⁶²¹.

Το πραξικόπημα είναι η αφορμή για να εξελιχθεί και ο δικός της χαρακτήρας. Όπως και οι υπόλοιποι ήρωες, η Μόνικα βγαίνει από το μικρόκοσμο της, για να αγωνιστεί ενάντια στη δικτατορία. Από εκείνο το σημείο και ύστερα, παρόλο που δεν έχει πρωταγωνιστικό ρόλο στην αφήγηση, ο χαρακτήρας της εμφανίζεται επαρκώς ανεπτυγμένος.

Η Μελίνα είναι η δεκατετράχρονη αδερφή του Παύλου. Ενώ στην αρχή αναδύεται μονάχα η ανταγωνιστική σχέση της με τον Παύλο, στη συνέχεια τα πράγματα αλλάζουν. Η Μελίνα γίνεται η σοβαρή, συγκροτημένη έφηβη, που με το θάρρος της γνώμης της ειρωνεύεται την υποκρισία και στηλιτεύει την αδικία γύρω της. Τα μεγάλα γεγονότα που συμβαίνουν θα την ωριμάσουν κι εκείνη κάπως απότομα. Θα συμμετάσχει ενεργά, ακόμη και με κίνδυνο της ζωής της πρώτα στον αγώνα ενάντια στη δικτατορία και ύστερα στο κίνημα για την απελευθέρωση της Κοντοτροζίας. Στο παρόν της αφήγησης θα γνωρίσει το Φοίβο, θα τον ερωτευτεί, για να παντρευτούν ύστερα από χρόνια, μετά από την απελευθέρωση τη χώρας.

Ο Φοίβος εμφανίζεται αργότερα, μόλις στο δέκατο κεφάλαιο του βιβλίου. Καταφθάνει πληγωμένος στο σπίτι του Σόλωνα μαζί με το Μανόλη ύστερα από μάχη που έδωσαν ενάντια στους πραξικοπηματίες. Χωρίς ιδιαίτερες ψυχολογικές αναλύσεις και αφηγήσεις, ο χαρακτήρας του διαγράφεται πλήρως μέσα από τα λόγια του -είναι φορέας αξιών, όπως ο Σόλωνας και ο Μανόλης- και τις πράξεις του. Όταν ο πατέρας θα αιχμαλωτιστεί, ο Φοίβος κατά κάποιον τρόπο αναπληρώνει την παρουσία του, αφού *«έρχεται καθημερινά στο σπίτι και βοηθά όσο μπορεί»*, λειτουργώντας ως ένα εναλλακτικό ανδρικό πρότυπο: *«Μοιάζει πολύ με τον μπαμπά»*, σκέφτεται ο Παύλος. Στη συνέχεια μαζί με τους υπόλοιπους νεαρούς θα πρωτοστατήσει στη ίδρυση μίας μυστικής οργάνωσης -η οποία θυμίζει τη Φιλική Εταιρεία- που έχει σαν στόχο την απελευθέρωση της πατρίδας. Όταν ο σκοπός θα επιτευχθεί, ο Φοίβος, άντρας ολόκληρος πια, θα ερωτευτεί τη Μελίνα και θα την παντρευτεί. Έτσι και ο Φοίβος, παρόλο που δεν είχε από την αρχή του κειμένου πρωταγωνιστικό ρόλο στην αφήγηση, εμφανίζεται επαρκώς ανεπτυγμένος προς το τέλος του έργου.

⁶²¹ Φ. Χατζηγιάννα, *ό.π.*, σ. 62.

Η *γιαγιά* είναι μία κλασική φιγούρα που επανέρχεται συχνά στα έργα της Χατζηχάνα. Η παρουσία της μέσα στο οικογενειακό πλαίσιο είναι ένας ακόμη δείκτης πως η οικογένεια του μυθιστορήματος βρίσκεται ακόμη στη μετάβαση από την παραδοσιακή αγροτική οικογένεια στη σύγχρονη πυρηνική οικογένεια του αστικού περιβάλλοντος. Η *γιαγιά* αντιμετωπίζει με τη θυμοσοφία και την ηρεμία του παρελθόντος τα γεγονότα του παρόντος. Ακόμα κι εκείνη, όμως, την κατάλληλη στιγμή θα ξεπεράσει τα όριά της, καθώς *«κατεβαίνει τη σκάλα και δεν κουτσαίνει καθόλου»*, για να θα βγει στους δρόμους μαζί με τους υπόλοιπους και να διαδηλώσει ενάντια στο πραξικόπημα.

Υπό ένα άλλο πρίσμα, το μυθιστόρημα αποτελεί ουσιαστικά την εξύμνηση μιας φιλίας που μεταφέρεται από τη μία γενιά στην άλλη. Ο *Ντοσίρ*, ο φίλος του Παύλου, είναι ο «σημαντικός άλλος» του κεντρικού ήρωα, πολύ περισσότερο, αφού ανήκει στην άλλη κοινότητα της Κοντοτροζιάς. Μοιάζει σαν να αποτελεί το εξωτερικό alter ego του, έναν καθρέφτη του εαυτού του που ενυπάρχει στην άλλη κοινότητα. Άλλωστε δεν είναι τυχαίο ότι ο Παβελάκης συνήθως αποσύρεται, όταν βρίσκονται μαζί. Η φιλία του Ντοσίρ με τον Παύλο χτίζεται στα χνάρια της παλιότερης φιλίας των γονιών τους με τα ίδια υλικά: την αγάπη, την εμπιστοσύνη, την αλληλοκατανόηση και την αφοσίωση σε κοινές αξίες. Ο Ντοσίρ δείχνει μόνο να είναι πιο σοβαρός και λιγομίλητος από το φίλο του, ίσως γιατί οι δυσκολίες της ζωής τον έχουν ωριμάσει συναισθηματικά. Η τελική ωρίμανσή του λαμβάνει χώρα εκτός του μυθιστορηματικού χώρου και χρόνου, καθώς μαθαίνουμε μέσω τρίτων ότι τελικά είναι εκείνος που ηγείται της εξέγερσης των Τροντέζων ενάντια στους Τρόντους.

Γύρω από αυτούς τους κεντρικούς ήρωες περιστρέφεται ένα πλήθος από επίπεδους χαρακτήρες, θετικούς και αρνητικούς, που συμμετέχουν περιφερειακά στην αφήγηση του κειμένου. Ανάμεσά τους βρίσκονται οι συμμαθητές του Παύλου από το σχολείο, ο κύριος Ιπποκράτης, ο γιατρός και ο Γιάννης ο αστυνομικός. Από την άλλη μεριά βρίσκονται οι αρνητικοί χαρακτήρες του έργου, όπως η κυρία Λιόντα, η κυρία Φρατζολίκ και η κυρία Τζένη, ο Μάρκος και ο Βρόντης με τους γονείς τους.

Όπως και στα υπόλοιπα έργα της, τα εξωτερικά χαρακτηριστικά των ηρώων της συνδέονται άμεσα με το χαρακτήρα και την προσωπικότητά τους, τονίζοντας πλήθος στοιχείων και καταστάσεων που συμβάλλουν στη δημιουργία ποικίλων συναρτήσεων με το χωροχρονικό αφηγηματικό πλαίσιο του έργου. Εδώ μπορούμε να διακρίνουμε δύο τρόπους εκφοράς των εξωτερικών χαρακτηριστικών. Στους ολοκληρωμένους χαρακτήρες του έργου, τα εξωτερικά χαρακτηριστικά σχετίζονται αλληλεπιδραστικά

και επιβοηθητικά με τα εσωτερικά χαρακτηριστικά και τη συνολική μυθική τους προσωπικότητα. Ο Φοίβος είναι «λεβέντης, ψηλός, μελαχρινός, με μαύρα, γελαστά ματια και συμπαθητικό πρόσωπο». Υπάρχουν, όμως, και θετικοί χαρακτήρες, όπως ο Μανόλης, που σηματοδοτούν ότι το πρότιστο δεν είναι η εξωτερική εμφάνιση, αλλά ο εσωτερικός ψυχικός κόσμος:

Ο δάσκαλος είναι ένας κοντόχοντρος ανθρωπάκος με στραβά πόδια, μεγάλη κοιλιά κι ένα πλατύ χαμόγελο στο στρογγυλό του πρόσωπο.

Αντίθετα, στους επίπεδους χαρακτήρες, τα περιορισμένα χαρακτηριστικά και οι χαρακτηρισμοί λειτουργούν μονοσήμαντα, ερμηνεύοντας άμεσα την προσωπικότητα όπου ανήκουν. Ορισμένοι από αυτούς, όπως δείχνει και το όνομά τους, λειτουργούν ως καρικατούρες, μια πρακτική που συχνά υιοθετείται από τη συγγραφέα, ιδιαίτερα στα θεατρικά έργα της. Έτσι η κυρία Φρατζολίκ, η φουρνάρισσα, είναι «άσπρη, άσπρη σαν φρατζόλα», αλλά και «μεγάλη τσιγκούνα», ενώ οι πραξικοπηματίες αξιωματικοί, που έρχονται να συλλάβουν τον πατέρα του Παύλου, φορούν κάλτσες στο κεφάλι σαν κοινοί κακοποιοί και μοιάζουν ο ένας «σαν Καραγκιόζης», ενώ ο άλλος «είναι χοντρός με μαύρα τριχωτά χέρια». Εξαίρεση σε αυτόν τον κανόνα αποτελεί η σοβινίστρια δασκάλα Λιόντα, διότι η ενεργή συμμετοχή της στην εξέλιξη της υπόθεσης επιβάλλει μία εκτενέστερη περιγραφή. Οι αισθητικές της επιλογές απαξιώνονται με αναλυτικό τρόπο, ενώ η περιγραφή του προσώπου της λειτουργεί ως δείκτης έκφρασης για τον ψυχικό της κόσμο, ακριβώς στην αντίθετη κατεύθυνση από εκείνη του καλοσυνάτου κύριου Μανόλη:

Η δασκάλα, ξανθιά, με κοντά σγουρά μαλλιά και γαλανά μάτια. Τα χείλη της είναι σφιγμένα και σχηματίζουν μία λεπτή κόκκινη γραμμή από το χτυπητό κοκκινάδι που έχει βάλει. Είναι ντυμένη σαν το παρδαλό κατσίκι. Φορά μία πράσινη μπλούζα με άσπρο φιόγκο γύρω στο λαιμό. Η φούστα της έχει μπλε, κόκκινο και μαύρο χρώμα, ραμμένη με πίες γύρω γύρω.

Είναι γεγονός πάντως πως το τέλος του βιβλίου δεν αφήνει εκκρεμότητες ούτε στην πλοκή ούτε στις επιδιώξεις και τα συναισθήματα των ηρώων. Εκτός από τον Παύλο και τον Ντοσίρ, που, όπως αναφέραμε, εξελίσσονται και ωριμάζουν, η Μόνικα εκδίδει το βιβλίο που έγραφε, ο πατέρας επιστρέφει στη δουλειά του, η Μελίνα παντρεύεται το Φοίβο, μέχρι και ο Μανόλης, αν και νεκρός, βρίσκει τη θέση του στο πάνθεον των ηρώων της Κοντοντροζίας. Το ίδιο συμβαίνει και με τους αρνητικούς χαρακτήρες του έργου, οι οποίοι, ό ένας μετά τον άλλον εξαφανίζονται

από το προσκήνιο του έργου ηττημένοι ή ντροπιασμένοι⁶²². Ο καθένας μοιάζει να πραγματοποιεί το όνειρό του και να βρίσκει τη θέση και την τύχη που του αξίζει, μια εξέλιξη που στοχεύει να ικανοποιήσει και τον αναγνώστη, κλείνοντας και τις δικές του συναισθηματικές εκκρεμότητες με την εξέλιξη του έργου χάρη στην απαραίτητη κάθαρση.

Όλα τα κείμενα που παραπέμπουν, συνομιλούν και υπαινίσσονται τη σχέση τους με κάποιο ιστορικό γεγονός, για να γίνουν λογοτεχνία και μάλιστα καλή, οφείλουν να το υπερβούν, καθώς, εκτός των άλλων, αποτελούν μία αναμέτρηση της μυθιστοριογράφου με το πραγματικό ιστορικό υλικό. Η λογοτεχνική επαναδιαπραγμάτευσή του και η οργανική του τοποθέτηση μέσα στην δομή μίας νέας μυθοπλαστικής πραγματικότητας μοιάζουν με ένα παιχνίδι ανάμεσα στο συγγραφέα και τον αναγνώστη, όπου άλλοτε υποκρύπτονται και άλλοτε αναγνωρίζονται πρόσωπα, ιδέες και καταστάσεις με συμβολισμούς, συνυποδηλώσεις, μεταφορές και σχήματα. Εάν, μάλιστα, ο συγγραφέας υιοθετήσει το σχήμα της αλληγορίας απαλλάσσεται οριστικά από την αναγκαιότητα να τεκμηριώνει συνεχώς το ιστορικό υπόστρωμα της μυθοπλαστικής του αφήγησης. Ειδικά, στην παιδική λογοτεχνία, όπου η παρέκκλιση προς το διδακτισμό αποτελεί ένα εγγενές χαρακτηριστικό του είδους, η αλληγορική απόκρυψη καθιστά τα νοήματα πιο υποβλητικά, ενισχύει την ικανότητα του κειμένου ως αποτελεσματικό μέσο μετάδοσης αυτών των νοημάτων και παράλληλα αποτρέπει τον κίνδυνο να εκπέσουν τα μηνύματά του σε πολιτική και ιδεολογική ρητορεία⁶²³. Υπάρχει, όμως, ακόμη μία σημαντική παράμετρος επιλογής αυτής της εκφραστικής τεχνικής. Ειδικότερα, σε κοινωνίες που χαρακτηρίζονται κυρίως από τη *συλλογικότητά τους* και ιδιαίτερα σε κρίσιμες ιστορικά στιγμές, ο συγγραφέας αισθάνεται πώς είναι φορέας όχι του εαυτού του, αλλά κυρίως του

⁶²² Με βάση τη σχετική βιβλιογραφία (Ν. Κοκκινάκη, «Το μυθιστόρημα μαθητείας και η ελληνική σύγχρονη εκδοχή του», στο Τ. Τσιλιμένη (επιμ.), *Το σύγχρονο ελληνικό...*, ό.π., σ. 52. Επίσης Μ. Κανατσούλη, *Πρόσωπα γυναικών...*, ό.π. σ. 128) η συμπεριφορά των νεαρών ηρώων του έργου, του Παύλου της Μελίνας και του Ντοσίρ θα μας οδηγήσει ενδεχομένως και στο συμπέρασμα ότι το έργο προσομοιάζει αρκετά με τα μυθιστορήματα bildungsroman.

⁶²³ Όπως σημειώνει και ο *Pierre Fontanier*, η αλληγορία «παρουσιάζει μία σκέψη με την εικόνα μιας άλλης σκέψης, πιο κατάλληλης, για να την καταστήσει πιο αισθητή ή πιο εντυπωσιακή από το να παρουσιαζόταν άμεσα και χωρίς κανένα κάλυμμα» (P. Ricoeur, *Η ζωντανή μεταφορά*, μτφρ. Κ. Παπαγιώργη, εκδ. Κριτική, Αθήνα 1998, σ. 121). Σε αυτές τις περιπτώσεις ο Γάλλος κριτικός *Germain Bazin* θεωρεί ότι ο καλλιτέχνης μοιάζει με προφήτη, που «το όραμά του δεν είναι προϊόν της εποχής του, αλλά προμήνυμα της εποχής που έρχεται. Ένα έργο τέχνης –τουλάχιστον όταν προέρχεται από μια ιδιοφυΐα– είναι περισσότερο μια πρόγνωση ή μια ανταπόκριση και λιγότερο μια συνέπεια» (G. Williamson, «Η λογοτεχνία του αφανισμού», περ. *Δέκατα* (άνοιξη 2008), σ. 21).

κόσμου που μοιράζεται⁶²⁴. Έτσι, ίσως, εξηγούνται οι διαδοχικές απόπειρες αλληγορικών κειμένων στο χώρο της παιδικής λογοτεχνίας τόσο στην Κύπρο όσο και στην Ελλάδα εκείνη την εποχή, ως μία προσπάθεια συμπύκνωσης των συλλογικών ανησυχιών, αλλά και ενσάρκωσης συλλογικών οραμάτων για το μέλλον⁶²⁵.

Έτσι, η Χατζηχάννα διαχειρίζεται το μυθοπλαστικό της υλικό με σκοπό να επαναδιηγηθεί γεγονότα, να εξηγήσει καταστάσεις, αλλά και να προτείνει. Ο κύριος κορμός του έργου είναι ένα χρονικό του πραξικοπήματος και της εισβολής⁶²⁶. Τα γεγονότα που προηγήθηκαν εμφανίζονται μέσα από τον αναδρομικό λόγο του πατέρα, που σκοπό έχει να συνοψίσει και να εξηγήσει στα παιδιά του τα αίτια της σύγκρουσης. Το ερμηνευτικό σχήμα αντλεί τα επιχειρήματα από το δημοφιλές σχήμα εξάρτησης-παρέμβασης εκείνης της εποχής, ακολουθώντας με συνέπεια την ιδεολογική γραμμή που συναντούμε και στο μυθιστόρημα που προηγήθηκε: αιτία όλων των δεινών είναι οι ξένοι. Η χώρα υπήρξε πάντοτε ένας παράδεισος που εποφθαλμιούσαν «οι διάφοροι κατακτητές». «Οι τελευταίοι κατακτητές» έσπειραν τη διχόνοια και παρέσυραν ορισμένους που πίστεψαν στα λόγια τους. Ευθύνες καταλογίζονται και στις δύο πλευρές, αφού «έβαζαν βόμβες ο ένας στον άλλο» και επεδίωκαν οι μεν να εξοντώσουν τους δε. Η αναδρομή στο παρελθόν προετοιμάζει τους αναγνώστες για την εξέλιξη της ιστορίας. Πράγματι, στη συνέχεια, τα γεγονότα του πραξικοπήματος και της εισβολής γίνονται μέρος της μυθοπλασίας του έργου και εξελίσσονται μέσα στο χρόνο της αφήγησης. Το κείμενο δε διστάζει να στηλιτεύσει την πατριδοκαπηλεία και την υποκρισία των δήθεν σωτήρων κάθε εποχής. Για αυτό και οι αντιδραστικοί χαρακτηρίζονται «δήθεν πατριώτες», «προδοτές» και

⁶²⁴ Δ. Τζιόβας, *Ο άλλος εαυτός. Ταυτότητα και κοινωνία στην νεοελληνική πεζογραφία*, μτφρ. Α. Ρόζενμπεργκ, εκδ. Πόλις, Αθήνα 2007, σσ. 59-69.

⁶²⁵ Πρόκειται για μία παράδοση που ξεκινά σαφώς με το *Παραμύθι χωρίς όνομα* της Πηνελόπης Δέλτα, έργο το οποίο γράφτηκε σε μία εποχή που, όπως αναφέραμε (βλ. υποσημ. 63), παρουσιάζει αρκετές ομοιότητες με εκείνη την περίοδο στην Κύπρο. Ειδικά γι αυτό το έργο η Ζερβού επισημαίνει πως «επιτρέπει στη συγγραφέα να μιλήσει αόριστα, να επιχειρήσει μια κριτική οξεία μαζί και καλυμμένη, της δίνει τη δυνατότητα να εφαρμόσει με επιτυχία και ασφάλεια το λεπτό παιχνίδι των κανόνων και των παραβάσεων», μια στάση που τελικά επιβεβαιώνεται και στο έργο της Χατζηχάννα (Α. Ζερβού, *Λογοκρισία και αντιστάσεις στα κείμενα των παιδικών μας χρόνων*, εκδ. Οδυσσέας, Αθήνα 1992, σ. 129). Για τα άλλα αλληγορικά κείμενα της Χατζηχάννα βλ. Το θεατρικό έργο. Αξίζει να σημειωθεί ότι λίγο πρωτότερα (1978) η Λότη Πέτροβιτς-Ανδρουτσόπουλου με το μυθιστόρημά της *Για την άλλη πατρίδα* (Οι Εκδόσεις των Φύλων, εκδ. Πατάκης, Αθήνα 2^η 1991) γράφει κι εκείνη ένα παρόμοιο κείμενο μέσα από μία αλληγορία που ξεμακραίνει περισσότερο από τα τραγικά γεγονότα του καλοκαιριού του 1974 στη Κύπρο (βλ. Β. Αναγνωστόπουλος, *Τάσεις και εξελίξεις ...*, ό.π., σσ. 130-131).

⁶²⁶ Όπως επισημαίνει και ο Κ. Κατσώνης: «*Η Ντινιόν, ο Παβελάκης μου κι εγώ* είναι ένα «από τα ελάχιστα έργα της παιδικής μας λογοτεχνίας που ζωντανεύουν πολύ παραστατικά εκτός από την τουρκική εισβολή και τα γεγονότα του πραξικοπήματος» (Κ. Κατσώνης, «Νεότερες εξελίξεις στην κυπριακή παιδική λογοτεχνία», περ. *Ανέμη*, τ. 12 (1998), σ. 31). Ανάλογη προσπάθεια επιχειρεί και ο Σπύρος Επαμεινώνδας (*Οι Μεγάλες σκιές*, εκδ. Άγκυρα, Αθήνα 2004).

«πουλημένοι». Και για να μην υπάρχει αμφιβολία για το ποιους υπονοεί, το παιχνίδι των υπαινιγμών με το ιστορικό υπόστρωμα της υπόθεσης ενισχύεται ολοένα και περισσότερο με την εισδοχή αυτούσιων περιστατικών από πραγματικά συμβάντα, κατάλληλα ενδεδυμένα και λειτουργικά ενταγμένα στην υπόθεση του έργου ώστε να μην ακυρώνεται ο φανταστικός του χαρακτήρας. Οι Τρόντοι εισβάλλουν και καταλαμβάνουν τη μισή χώρα σε έναν πόλεμο που «είναι καθαρή προδοσία». Όλοι μικροί και μεγάλοι βγαίνουν στους δρόμους, για να ρίξουν τη χούντα και στο τέλος καταφέρνουν να ελευθερώσουν τη μισή χώρα. Η εξέλιξη του έργου προχωρά πιο μακριά από την πραγματικότητα, κομίζοντας ένα αισιόδοξο, μελλοντικό σενάριο για τη διαιρεμένη πατρίδα. Η λύση του έργου προσφέρει μία δυναμική έξοδο διαφυγής, που μπορεί να ανήκει στο χώρο της μυθοπλασίας, αλλά αντλεί την έμπνευσή της από ελπίδες και προσδοκίες, συλλογικές και ατομικές. Οι στόχοι κατακτιούνται, όταν οι λαοί θέλουν και αγωνίζονται για να τους πραγματοποιήσουν και η συγγραφέας, μένοντας συνεπής στο ιδεολογικό της όραμα εναποθέτει τις ελπίδες της στη νέα γενιά. Με μία έξοχη συμβολική σύλληψη, οι νέοι και από τις δύο μεριές της διαιρεμένης πατρίδας ξεκινούν μία «πορεία ειρήνης, ελευθερίας και αγάπης» που καταλήγει στο συρματοπλέγμα της αντιπαράθεσης, ενώνονται μεταξύ τους και αφοπλίζουν τους εισβολείς. Όπως επιβάλλει η επικρατούσα άποψη, η επιτυχία της εξέγερσης βασίζεται σε μία κυρίαρχη -ακόμη και σήμερα- προσδοκία που εύχεται κάποτε να μετουσιωθεί σε πραγματικότητα: οι Τροντέζοι οφείλουν να απογαλακτιστούν από την προστασία που τους παρέχουν οι Τρόντοι και να ενστερνιστούν το όραμα που προτείνεται από την άλλη όχθη⁶²⁷.

Σε αυτή την προσπάθεια, το έτερο σύνολο στοιχείο, ο μυθιστορηματικός «άλλος», αποκτά πραγματική υπόσταση μέσα στο χρόνο της αφήγησης. Δεν πρόκειται για σπαράγματα εικόνων, νοσταλγικά προϊόντα αναπόλησης, όπως τα συναντούμε σε άλλα της κείμενα⁶²⁸, αλλά για χαρακτήρες που μιλούν, δρουν και συμμετέχουν στην εξέλιξη της υπόθεσης. Βέβαια, μέσα από τον κειμενικό καθρέπτη, ο νοούμενος αναγνώστης αναγνωρίζει σαφώς ποια είναι η κοινότητα με την οποία ο ίδιος ταυτίζεται: οι Κοντέζοι πηγαίνουν στην εκκλησία, ορκίζονται στο Ευαγγέλιο και έχουν οικεία ονόματα, όπως Γιάννης, Φοίβος, Μελίνα, Σάρα. Αντίθετα, οι Τροντέζοι, οι οποίοι ανήκουν σε άλλη θρησκεία και πηγαίνουν σε άλλα σχολεία, έχουν ονόματα

⁶²⁷ Παρατηρούμε δηλ. ότι δημιουργούνται τρία επίπεδα: «Εμείς», οι (διπλανοί) «άλλοι» και οι (κακοί) «ξένοι». Βλ. και υποσημ. 572.

⁶²⁸ Βλ. το μυθιστόρημα *Χαρές και λύπες* και το διήγημα *Θα σε περιμένω Χασάν*.

που ηχούν παράξενα, όπως Ντοσίρ, Νάταρ και Σένα, άρα η δική τους γλώσσα δεν μοιάζει με τη δική μας. Οι διαφοροποιήσεις, ωστόσο εξαντλούνται μέχρι εκεί. Το διπολικό σχήμα θετικών και αρνητικών χαρακτήρων διαπερνά τις δύο κοινότητες, ξεπερνώντας τις στερεότυπες γενικεύσεις που έχουν αφετηρία τα εθνικά χαρακτηριστικά της καθεμιάς. Το βάρος πέφτει στην ηθική στάση του ατόμου απέναντι στα γεγονότα, καθώς και στις αξίες που πρεσβεύει. Είναι δηλαδή, οι ιδέες και η συμπεριφορά του καθενός που θα κρίνουν την κατάταξη των προσώπων του έργου στο κλασικό δίπολο θετικών και αρνητικών ηρώων και όχι η εθνοτική τους καταγωγή. Αυτή η προσέγγιση του κειμένου, που επικεντρώνεται στα ατομικά χαρακτηριστικά του κάθε ήρωα, αμβλύνει τις στερεοτυπικές απλουστεύσεις, αμφισβητεί τις κυρίαρχες αντιλήψεις και κατά συνέπεια, πολλαπλασιάζει τον ορίζοντα προσδοκιών του αναγνώστη. Έτσι, η αφήγηση αποκτά έναν καθολικό χαρακτήρα, στέλνοντας πολλαπλά συμβολικά μηνύματα. «Μπορεί να είμαστε διαφορετικοί, μπορεί να μιλάμε άλλοι γλώσσα, όμως όλοι, μεγάλοι και μικροί, άντρες και γυναίκες νιώθουμε πως είμαστε ίσοι μεταξύ μας», γράφει στο οπισθόφυλλο του έργου η συγγραφέας⁶²⁹. Δεν είναι ο άλλος που οφείλει να προσχωρήσει στο κυρίαρχο πλαίσιο αξιών, για να γίνει αποδεκτός, αλλά εμείς οφείλουμε να αναζητήσουμε το πεδίο συνάντησης που αποτελείται από το σεβασμό στη διαφορετικότητα και τη συστράτευση σε κοινές αξίες και οράματα. Ο παιδαγωγικός χαρακτήρας αυτής της σύλληψης, ιδιαίτερα σε ένα κείμενο παιδικής λογοτεχνίας είναι ανεκτίμητος, διότι, όπως επισημαίνεται, οι εικόνες του άλλου που μεταφέρει ένας λογοτεχνικός χαρακτήρας στεριώνονται ασφαλέστερα και σε διάρκεια στο μυαλό του μικρού αναγνώστη σε σχέση με άλλες, επιφανειακές μορφές αποτύπωσης τις συναντούμε για παράδειγμα, στα Μ.Μ.Ε.⁶³⁰.

Δεν είναι, επίσης, τυχαία η παρουσία της σοβινίστριας Λιόντας ούτε και η έμμεση αναφορά του αντίστοιχου αντιδραστικού δασκάλου στο σχολείο των Τροντέζων. Και οι δύο δηλητηριάζουν τις ψυχές των παιδιών με κηρύγματα φανατισμού και μισαλλοδοξίας, υποδηλώνοντας πως οι περισσότερες προκαταλήψεις για το γείτονα ριζώνουν στη σχολική ηλικία μέσα από τα εγχειρίδια, αλλά και όσα

⁶²⁹ Ακόμη η σύσταση του ονόματος της χώρας (Κοντοτροζία), που συγκροτείται από τα ονόματα των δύο κοινοτήτων, σημαίνεται πως «ταύτη η γη είναι δική τους και δική μας» αξεχώριστα, όπως οι άνθρωποι και από τις δύο κοινότητες.

⁶³⁰Ι. Οικονόμου-Αγοραστού, *Εισαγωγή στην Συγκριτική Στερεοτυπολογία των εθνικών χαρακτηριστικών στη λογοτεχνία*, εκδ. University Studio Press, Θεσσαλονίκη 1992, σ. 13 & σσ. 79-90.

διδάσκουν οι δάσκαλοι⁶³¹. Μέσα στο ίδιο σχολείο αναπτύσσεται κι ένας άλλος λόγος, δημοκρατικός και προοδευτικός, όπως αντικατοπτρίζεται στο πρόσωπο του Μανόλη. Η συγγραφέας δε διστάζει να αναδείξει το σχολείο ως ένα ακόμη πεδίο σύγκρουσης αντιλήψεων για την εκπαίδευση και γενικότερα τη ζωή, όπου στο λανθάνον δίλημμα μεταξύ της εθνικιστικής ομοιομορφίας και της ανθρωπιστικής ποικιλομορφίας θέτει ως προτεραιότητα την ηθική επιλογή, τον άνθρωπο. Δεν αρκείται, όμως, μονάχα σε διακηρύξεις, αλλά αναζητεί εκείνες τις γέφυρες που θα επιτρέψουν στους νέους ανθρώπους να κατασκευάσουν από κοινού ηθικές αρχές δράσης και συμβίωσης, να αναπτύξουν την ικανότητα της ενσυναίσθησης και να αναθεωρήσουν ή αντίστοιχα να ενισχύσουν θετικές στάσεις, απόψεις και αντιλήψεις. «Πολύ χαίρομαι που μαθαίνεται ο ένας τη γλώσσα του άλλου. Αυτό έπρεπε να γίνεται επίσημα στα σχολεία. Τα Κοντεζάκια να μαθαίνουν τροντέζικα και τα Τροντεζάκια κοντέζικα», λέει κάποια στιγμή ο Σόλωνας και στο τέλος του βιβλίου το όνειρό του γίνεται πραγματικότητα. Αρκετά χρόνια πριν το ζήτημα της μετάβασης του σχολείου από την μονοπολιτισμικότητα στη διαπολιτισμικότητα καταστεί επίκαιρο, η συγγραφέας με διορατικότητα προσεγγίζει το ζήτημα μέσα από τη παιδαγωγική και τη διδακτική της γλώσσας, υποδηλώνοντας πως η γλώσσα δεν αποτελεί μόνο φορέα επικοινωνίας αλλά και φορέα πολιτισμικών αξιών⁶³² και, κατά συνέπεια, η εκμάθηση της γλώσσας του άλλου δεν είναι απλά μία πράξη ύψιστου αλληλοσεβασμού, αλλά ισοδυναμεί με την κατανόηση του πολιτισμού του. Έτσι επιτυγχάνεται η κοινωνική συναίνεση «μέσω των σημασιοδοτικών και ερμηνευτικών ταυτίσεων που προσφέρει η γλώσσα όχι μόνο ως μέσο έκφρασης του πολιτισμού ή μέσο ερμηνείας της δράσης του σημαντικού άλλου, αλλά ως δυναμικό στοιχείο του ίδιου του πολιτισμού»⁶³³. Σχεδόν τριάντα χρόνια μετά, η ριζοσπαστική τότε αλλά ρηξικέλευθη παιδαγωγική πρόταση του Σόλωνα εξακολουθεί – δυστυχώς – να αποτελεί τη λυδία λίθο της διαπολιτισμικής

⁶³¹ Βλ. Α. Καψάλης, Κ. Μπονιδής, Α. Σιπητάνου (επιμ.), *Η εικόνα του «άλλου»/γείτονα στα σχολικά βιβλία των βαλκανικών χωρών*, εκδ. Τυπωθήτω-Γ. Δαρδανός, Αθήνα 2000.

⁶³² Σε όλη την ιστορία των κοινωνιών ο λόγος που πραγματώνεται στις γλώσσες είναι επίσης «δημιουργός της υποκειμενικότητας και το κατεξοχήν συστατικό στοιχείο της ταυτότητας των κοινωνικών ομάδων» (Α. Φραγκουδάκη). Το παιδί, μαθαίνει τη γλώσσα σε αλληλενέργεια με το περιβάλλον, όπου ασκείται στη χρήση της κατάλληλης έκφρασης για να πετύχει τον επικοινωνιακό στόχο, «επικοινωνιακός λόγος», χωρίς συνειδητά να ξεχωρίζει τη γλώσσα ως προς τις λειτουργίες της.

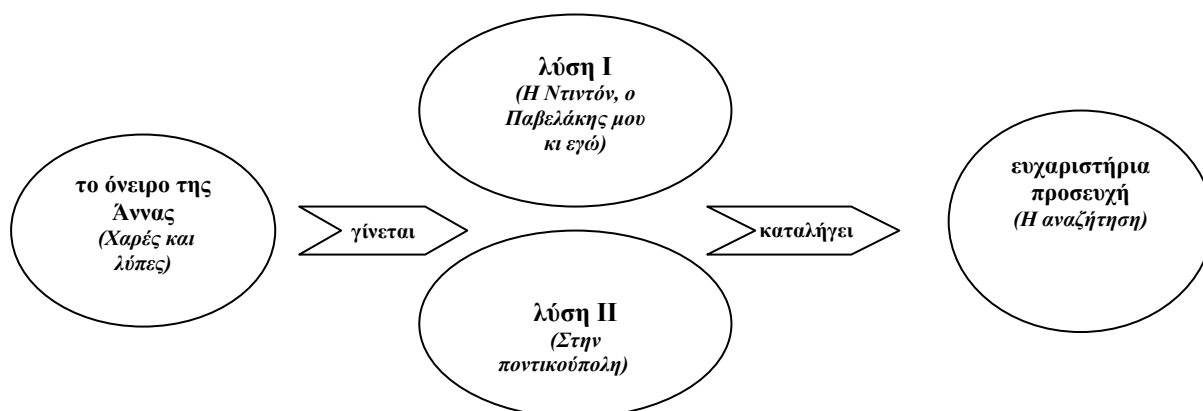
⁶³³ Δ. Γουδήρας, «Διαπολιτισμική Παιδαγωγική και Δίγλωσση Εκπαίδευση: Η νέα πρόκληση για τον Έλληνα Εκπαιδευτικό» στο *2ο Διεθνές Συνέδριο του ΚΕ.Δ.ΕΚ του Πανεπιστημίου Πατρών με Θέμα: Η Ελληνική ως Δεύτερη ή Ξένη Γλώσσα*, 25-27 Ιουνίου 1999, τόμ. ΙΙΙ, Πάτρα 2000, σ. 87.

εκπαίδευσης, προκαλώντας ακόμη και σήμερα πολλές αντιδράσεις (και όχι διάλογο), όταν συζητείται η εφαρμογή της⁶³⁴.

Καθώς ήδη αναφερθήκαμε στις ομοιότητες που παρατηρούνται σε σχέση με το θεατρικό έργο *Στην Ποντικούπολη*, αξίζει να εξετάσουμε το διακειμενικό ιστό που υφαίνεται ανάμεσα στα πρώτα της έργα. Η συγγραφέας πραγματεύεται ακριβώς το ίδιο θέμα ταυτόχρονα στο *Ντιντόν, ο Παβελάκης μου κι εγώ* και στην *Ποντικούπολη*. Φαίνεται ότι το όνειρο της Άννας που συναντούμε στο έργο της *Χαρές και λύπες* και το οποίο προηγείται χρονικά στη συγγραφή του, λειτούργησε σαν ένα πρόπλασμα έμπνευσης, ένα μοτίβο που μετακυλύει ως μέρος της μυθοπλασίας και γίνεται η λύση της υπόθεσης παράλληλα, σε δύο παρόμοια θεματικά αλλά ανόμοια ειδολογικά έργα, το θεατρικό έργο και το μυθιστόρημα. Από εκεί και πέρα τα δύο κείμενα ακολουθούν διαφορετικούς δρόμους, καθώς ανήκουν σε διαφορετικά είδη, ενώ απευθύνονται και σε διαφορετικές ηλικίες (Σχήμα II). Ήδη έχει αναφερθεί πως οι άνθρωποι χαρακτήρες του μυθιστορήματος, όπως είναι αναμενόμενο, είναι πολύπλοκοι, πολυπεπίεδοι και ολοκληρωμένοι. Αντίστοιχα, στο θεατρικό έργο, οι ανθρωπόμορφοι ποντικοί εμπλουτίζονται με ανθρώπινα χαρακτηριστικά, ενώ η σκηνική οικονομία επιβάλλει μία σύντομη λύση που προέρχεται από τον αγώνα των μικρών ποντικών. Τέλος, στο μυθιστόρημα, η αλληγορία προσεγγίζει πιο πολύ τα πραγματικά γεγονότα, καθώς οφείλει να είναι αιτιολογημένη και λεπτομερής, ενώ αντίθετα στο θεατρικό έργο κυριαρχεί περισσότερο το παραμυθιακό πλαίσιο της υπόθεσης. Η χρονική συγκυρία έκδοσης των δύο έργων οδηγούν στο συμπέρασμα ότι η συγγραφέας δουλεύει παράλληλα εκείνη την εποχή την ιδέα της μετάλλαξης του

⁶³⁴ Βλ. «Τουρκική γλώσσα στη δευτεροβάθμια εκπαίδευση: 109 ακαδημαϊκοί της διασποράς λένε «όχι» στη διδασκαλία της τουρκικής γλώσσας», εφημ. *Παρόν* 10-10-2006. Στην Κύπρο η πρόταση αυτή υιοθετήθηκε εδώ και πολλά χρόνια από το Α.Κ.Ε.Λ., χωρίς ωστόσο να βρίσκει ευρεία αποδοχή ακόμα και στο εσωτερικό του κόμματος. Είναι χαρακτηριστικές οι αντιδράσεις που υπήρξαν στην πρόσφατη προσπάθεια μεταρρύθμισης που εισηγήθηκε το Υπουργείο Παιδείας με στόχο την αλληλοκατανόηση των δύο κοινοτήτων. Ενδεικτική Βιβλιογραφία: Μ. Christou, “A double Imagination: Memory and Education in Cyprus”, *Journal of Modern Greek Studies*, n° 24 (2006), pp. 285-306, Ν. Kizilyurek, “National Memory and Turkish-Cypriot Textbooks” in Chr. Koulouri (ed.), *Clio in the Balkans*, Center for Democracy and Reconciliation in Southeast Europe, Thessaloniki 2002, pp. 431-442, Ν. Yashin, “School is a Textbook: Symbolism and Rituals in Turkish Cypriot Schools” in Chr. Koulouri (ed.), *Clio in the Balkans*, Center for Democracy and Reconciliation in Southeast Europe, Thessaloniki 2002, pp. 414-422, Λ. Κουλλαπής, «Ιδεολογικοί προσανατολισμοί της Ελληνοκυπριακής Εκπαίδευσης με έμφαση στο μάθημα της Ιστορίας», περ. *Σύγχρονα Θέματα* τ. 68, 69, 70 (1998-1999), σσ. 276-296. Πιο πρόσφατα, βλ. Γ. Παπαδάκης, «Ιστορίες για Κυπρίους: Ταυτότητα και Ετερότητα στα Ελληνοκυπριακά και Τουρκοκυπριακά Σχολικά Εγχειρίδια Ιστορίας της Κύπρου», στο Ι. Ιωσήφ και Γ. Σωκράτους (επιμ.), *Ετερότητα και Εκπαίδευση*, εκδ. Παπαζήση, Αθήνα 2008 και Ν. Kizilyurek, *Οι Τουρκοκύπριοι, η Τουρκία και το Κυπριακό*, εκδ. Παπαζήση, Αθήνα 2009.

αρχικού ονείρου σε στοιχείο εξέλιξης της πλοκής των δύο έργων και ταυτόχρονα λύσης της υπόθεσής τους.



Σχήμα II

Ολοκληρώνοντας τη μελέτη του συγκεκριμένου μυθιστορήματος μπορούμε να προβούμε σε ορισμένες χρήσιμες διαπιστώσεις. Σε αυτή τη δεύτερη εμφάνιση, η Χατζηχάννα μοιάζει να εξελίσσεται εντυπωσιακά σε σχέση με τα προηγούμενα πεζογραφήματά της στον τρόπο γραφής, στην συγκρότηση των χαρακτήρων, αλλά και στην επεξεργασία των θεμάτων της.

Η αφήγηση είναι στιβαρή και γρήγορη. Από κεφάλαιο σε κεφάλαιο προετοιμάζει τις αλλαγές των γεγονότων και προσθέτει νέα επεισόδια στην άρτια πλοκή, κρατώντας μόνιμα σε εγρήγορση το ενδιαφέρον του αναγνώστη. Χωρίς εξαντλητικές περιγραφές, παρουσιάζει μεγάλη βελτίωση στην ισόρροπη χρήση των αναδρομών και χειρίζεται με επιτυχία τη χρήση του χρόνου. Οι διάλογοι αναπτύσσονται με αίσθηση του ρυθμού, προωθούν εξαιρετικά την αφήγηση, συχνά είναι χυμώδεις και αρκετές φορές εκρηκτικοί, καθώς ταιριάζουν απόλυτα με τη φυσικότητα της γλώσσας του Παύλου και αφομοιώνονται πλήρως από αυτήν. Ειδικά, η γλώσσα του Παύλου, καλοδουλεμένη, δίχως εξάρσεις και ακρότητες, προσεγγίζει το λόγο του παιδιού - αναγνώστη με χιούμορ διαπεραστικό, ποικίλο και ανατρεπτικό. Με το Ντιντόν, η Χατζηχάννα δείχνει να εγκαταλείπει δια παντός τη σοβαροφάνεια στα έργα της, επιλέγοντας να ακολουθήσει ένα συγγραφικό δρόμο που επικεντρώνεται στην αναγνωστική απόλαυση χωρίς διδακτισμούς και ηθικοπλαστικές νουθεσίες. Παρόλα αυτά, το παιδαγωγικό εκτόπισμα του έργου είναι σημαντικό. Χωρίς περιττές διακηρύξεις καταθέτει από τη μία γνήσιες και τεκμηριωμένες

παιδαγωγικές αντιλήψεις, ενώ παράλληλα ξεδιπλώνει με συνέπεια και συνέχεια τις ιδεολογικές της προτεραιότητες. Το έργο δεν κρύβεται πίσω από την παιδική του στόχευση: είναι μια πολιτική αλληγορία που έχει σκοπό να μυήσει τους αναγνώστες σε πανανθρώπινες και διαχρονικές αξίες, όπως η ελευθερία, η δημοκρατία, η κοινωνική δικαιοσύνη, ο σεβασμός σε κάθε ανθρώπινη ύπαρξη, η πίστη για το ξεπέρασμα των δυσκολιών και η αισιοδοξία για την οικοδόμηση ενός καλύτερου κόσμου.

Μέσω της έντονων, κινηματογραφικών εικόνων που δημιουργεί, φωτίζει όψεις μιας κοινωνικής καθημερινότητας, που πλησιάζει τις εμπειρίες του μικρού παιδιού και φέρνει στο προσκήνιο και μεγάλα ζητήματα όπως η ματαιοδοξία, η κακία το μίσος, ο αγώνας, η αλληλεγγύη, η φιλία και η ανθρωπιά. Έτσι, τα ευρύτερα γεγονότα που συνταράσσουν τη μικρή Κοντοτροζιά είναι η αφορμή για να ξετυλιχτούν μέσα από αυτά τα βασικά μοτίβα της πλοκής. Πρωταρχικά, όμως, για να προβληθούν στάσεις ζωής και να υποστηριχτούν ηθικές συμπεριφορές.

Συγχωνεύει ευρηματικά τον μικρόκοσμο του αφηγητή με τον κόσμο των μεγάλων, εντάσσοντας την ανάπτυξη της ατομικότητας του Παύλου σε ένα ευρύτερο πλαίσιο, δείχνοντας πως η ζωή των ηρώων της διαμορφώνεται και διαμορφώνει τα μεγάλα γεγονότα. Υπό αυτό το πρίσμα το μυθιστόρημα δανείζεται πολλά από τα στοιχεία του *bildungsroman*, καθώς ο αναγνώστης παρακολουθεί στο τέλος τον κεντρικό ήρωα, μαζί με τους υπόλοιπους ολοκληρωμένους ήρωες, να εξελίσσεται και να ωριμάζει βιολογικά και συναισθηματικά.

Αν η δικαίωση ενός μυθιστορήματος προκύπτει, εκτός των άλλων, και από την ικανότητά του να ενεργοποιεί τη σκέψη και την ευαισθησία του αναγνώστη γύρω από τη πολυπλοκότητα του κόσμου και να αποκαλύπτει πτυχές που δεν έχει αντιληφθεί, φαίνεται πως το έργο της Χατζηγιάννα ανταποκρίνεται με επιτυχία σε αυτόν το στόχο. Η Ντιντόν, ο Παβελάκης μου κι εγώ μπορεί να χαρακτηριστεί τελικά ως ένα πολυεπίπεδο αφηγηματικό επίτευγμα που κοσμεί, κατά τη γνώμη μας, τη σύγχρονη παιδική λογοτεχνία, καθώς η ποιητική μετάπλαση μίας τραγικής ιστορικής στιγμής ξεπέρασε τα χρονικά όρια της συγγραφής του έργου, εξακολουθώντας ακόμη και σήμερα, εικοσιπέντε χρόνια μετά από την πρώτη έκδοσή του, να προσφέρει χαρές και συγκινήσεις σε μικρούς και μεγάλους αναγνώστες.

5.3.3.3. Ο κύκλος του Καρυδάκη, της Ζαχαρούλας και του Μαυρίκου

Μία πρωτότυπη περίπτωση εκτεταμένου παιδικού αφηγήματος σε συνέχειες.

Η δεκαετία του '90 είναι η περίοδος, κατά την οποία η Φιλίσα Χατζηχάννα, ακολουθώντας και τις γενικότερες τάσεις που παρατηρούνται στην κυπριακή παιδική λογοτεχνία, ξεμακρύνει οριστικά από τις τοπικές αναφορές και ανοίγει ένα νέο κύκλο αφηγημάτων με εντελώς διαφορετικά, αλλά και ενδιαφέροντα χαρακτηριστικά σε σχέση με εκείνα που προηγήθηκαν. Αυτή η διαφοροποίηση της Χατζηχάννα, που αντανακλά και τις προθέσεις της συγγραφέως να απευθυνθεί σε ένα ευρύτερο κοινό, εντοπίζεται στη θεματογραφία, στις τεχνικές αλλά και στον τρόπο διαχείρισης του αφηγηματικού υλικού, παράλληλα σημαίνει την εξέλιξη της συγγραφικής της πορείας προς πιο σύνθετες και απαιτητικές μορφές γραφής, αξιοποιώντας πλέον με μεγαλύτερη άνεση τις σύγχρονες ψυχοπαιδαγωγικές αντιλήψεις για το παιδί και την παιδικότητα σε συνδυασμό με τις νέες λογοτεχνικές θεωρίες για την δυναμική προσληπτικότητα του λογοτεχνικού κειμένου από τον αναγνώστη που απευθύνεται.

Η δεύτερη παρατήρηση έχει σχέση με το συγκεκριμένο κύκλο βιβλίων και αφορά κυρίως τις διαφαινόμενες συγγραφικές επιδιώξεις της Χατζηχάννα. Λαμβάνοντας υπόψη και τη χρονική τους τοποθέτηση σε σχέση με το συνολικό της έργο φαίνεται πως η συγγραφέας, ίσως και διότι επιθυμεί να συνεχιστεί η μέχρι τότε πετυχημένη επικοινωνία της με τα μικρά παιδιά της πρωτοσχολικής ηλικίας⁶³⁵, επιχειρεί, για πρώτη φορά, μία εκ προοιμίου δύσκολη αλλά ενδιαφέρουσα συγγραφική απόπειρα με τη σύνθεση ενός ιδιαίτερου, εκτεταμένου αφηγήματος σε συνέχειες⁶³⁶, που μπορεί να δημιουργεί πολλαπλά περιθώρια ερμηνειών όσον αφορά την ειδολογική του τοποθέτηση⁶³⁷, αλλά δεν αφήνει περιθώρια αμφιβολιών για την

⁶³⁵ Έχουν ήδη χρονικά προηγηθεί τα τρία βιβλία με μικρές ιστορίες που απευθύνονται στα παιδιά πρωτοσχολικής και πρώτης σχολικής ηλικίας Βλ. 5.4.1 Μικρές ιστορίες

⁶³⁶ Από την έρευνά μας παρατηρούμε πως η περίπτωση αυτής της πενταλογίας μοιάζει ιδιαίτερη... Ένα ιδιαίτερο χαρακτηριστικό της ελληνικής παιδικής λογοτεχνίας είναι η έλλειψη ηρώων οι οποίοι έχουν συγκεκριμένα χαρακτηριστικά και επαναλαμβάνονται με νέες περιπέτειες σε σειρά βιβλίων. Οι Έλληνες συγγραφείς δημιουργούν, κατά κύριο λόγο, καινούριους ήρωες σε κάθε νέο τους βιβλίο. Λίγοι είναι οι ήρωες που έχουν γνωρίσει επιτυχία και επαναλαμβάνονται σε σειρά βιβλίων. Η πιο χαρακτηριστική περίπτωση είναι ο *Τριγωνοψαρούλης* του Βαγγέλη Ηλιοπούλου, που γιόρτασε το 2007 τα δέκα του χρόνια. Άλλοι ήρωες της ελληνικής παιδικής λογοτεχνίας είναι *Η μάγισσα Σουμουτού* της Βάσως Ψαράκη, η *Χαρά και το Γκουντούν* του Ευγένιου Τριβιζά, ο *Πάκι το αρκουδάκι* της Ρένας Ρώσση-Ζαΐρη, ο *Σοφούλης ο Ψαλιδοχέρης* της Ρένας Πετροπούλου. Μεγάλη επιτυχία στο εξωτερικό και κυρίως στη Γαλλία, την πατρίδα του, γνωρίζει και ο *μικρός Νικόλας* των Ρενέ Γκοσινί και Ζαν Ζακ Σαμπρέ. Καμία σύγκριση δεν μπορεί να γίνει ωστόσο ανάμεσα σ' αυτούς τους ήρωες και το δημοφιλή *Χάρι Πότερ* της Τζίνα Ρόουλινγκ.

⁶³⁷ Με βάση την έκτασή τους, ο Γ.Δ. Καψάλης, τα χαρακτηρίζει *μυθιστορήματα σε συνέχειες* (Γ.Δ. Καψάλης, «Φιλίσα Χατζηχάννα: Μια σπουδαία συγγραφέας και μια σπουδαία δασκάλα της Κύπρου και της Ελλάδας» στο (ιδίου), *Μελέτες παιδικής λογοτεχνίας*, σσ. 255-258), ενώ ο Δ. Θεοδούλου επικεντρώνεται περισσότερο στο περιεχόμενό τους χρησιμοποιώντας τον όρο *αρθρωτά παραμύθια* (Δ. Θεοδούλου, «Η μαμά του Παβελάκη, της Κατερίνας, του Καρυδάκη και του Μαυρίκου ή το πεζογραφικό έργο της Φιλίσσας Χατζηχάννα», περ. *Ανέμη*, τ. 15 (2005), σ. 51). Αν και είναι γεγονός ότι πρόκειται για εκτεταμένες αφηγήσεις μυθιστορηματικής μορφής με σύγχρονο, παραμυθιακό

προσεκτική σχεδιάσή του και την παιδαγωγική του στόχευση. Και αυτό, γιατί έχοντας πιθανόν επίγνωση ότι η επιτυχία αυτού του συγγραφικού εγχειρήματος δεν εξαρτάται μόνο από τις εικαζόμενες αναγνωστικές ικανότητες⁶³⁸ των παιδιών, αλλά σχετίζεται κυρίως με τις ανάγκες και τα ενδιαφέροντά τους σε αυτήν την ηλικία, η Χατζηχάννα επινοεί ή «μεταφέρει» στοιχεία τα οποία προσδοκά ότι συντελούν στην επιτυχημένη πρόσληψή του. Πρόκειται για στοιχεία που ξεκινούν από τη *θεματική σύλληψη* και τον τρόπο διαχείρισής της, σχετίζονται με τα *γλωσσικά και υφολογικά χαρακτηριστικά* που ενυπάρχουν στο κείμενο, αλλά αφορούν κύρια το τρόπο που βαθμιαία οικοδομείται ένας ευρηματικός, και κατά συνέπεια ευφυής *αφηγηματικός ιστός*⁶³⁹, που παρασύρει ανάλογα τον *τρόπο αφήγησης* και τη γενικότερη *παρουσία του αφηγητή*. Παράλληλα, επιδιώκει να παρασύρει τον αναγνώστη σε μία ενεργητικότερη ανάγνωση του έργου, υιοθετώντας νεότερες αφηγηματικές τεχνικές.

Όπως έχει αναφερθεί, ο κύκλος αυτός ξεκινά με το έργο *Οι περιπέτειες του Καρυδάκη και της Ζαχαρούλας* το Μάιο του 1995 από τις εκδόσεις Ψυχογιός (τα εξώφυλλα και η εικονογράφηση όλης της σειράς ανήκουν στην Τέτη Σώλου). Συνεχίζεται με το *Η Ζαχαρούλα ψάχνει να βρει τον Καρυδάκη* (1997) και *Ο Καρυδάκης ψάχνει να βρει τη Ζαχαρούλα*, φέρνει στο προσκήνιο νέους ήρωες με τις

περιεχόμενο, η συζήτηση που προκύπτει για την ειδολογική κατάταξή τους, αναδεικνύει για μια ακόμη φορά τη ρευστότητα των ειδών που επικρατεί στη σύγχρονη παιδική λογοτεχνία.

⁶³⁸ Παρόλο που κάθε απόπειρα ταξινόμησης των αναγνωστικών ικανοτήτων των παιδιών ανάλογα με την ηλικία τους θεωρείται παρακινδυνευμένη, καθώς επηρεάζονται και από «*άλλους προσωπικούς, βιοκοινωνικούς και περιβαλλοντικούς παράγοντες*» (Μ. Καρπόζηλου, *Το παιδί στη χώρα των βιβλίων*, ό.π., σ. 39), πολλοί μελετητές συσχετίζουν την επιτυχημένη πρόσληψη ενός λογοτεχνικού βιβλίου με τη μελέτη των γνωρισμάτων και των ενδιαφερόντων του παιδιού ανάλογα με την ηλικία του. Συνοπτικά η Εξελικτική Ψυχολογία αναφέρει πως τα γνωρίσματα της ηλικίας των παιδιών 6-8 χρόνων είναι οι αλλαγές στη σωματική διάπλαση, η σταδιακή υποχώρηση του εγωκεντρισμού και της διαισθητικής λογικής, η χρησιμοποίηση λογικών νοητικών πράξεων, η κινητικότητα, το παιχνίδι, ο ανθρωπομορφισμός κ.ά., ενώ τα ενδιαφέροντά τους σχετίζονται αντίστοιχα «*με το παιχνίδι, το χιούμορ, τα παραμύθια, τους μύθους τη μυθολογία, τις ιστορίες για ζώα και πουλιά της αυλής, του δάσους και του κάμπου, τις αστείες και φανταστικές ιστορίες, τις περιπέτειες σε εξωτικές χώρες, τα μαντέματα και τις σαξοκεφαλίες, ποιήματα χαρούμενα κ.ά.*» (Β. Αναγνωστόπουλος, «*Η αναγνωστική ικανότητα και τα ενδιαφέροντα των παιδιών κατά ηλικία*», περ. *Διαβάζω*, τ. 242 (1990), σ. 62). Ο Appleyard (τον αναφέρει και η Καρπόζηλου, ό.π., σ. 38) υποστηρίζει ότι, ανεξάρτητα από τις επιμέρους διαφορές της προσωπικότητας και το αναγνωστικό υπόβαθρο του καθενός, υπάρχει μια τακτική ακολουθία στις αναγνωστικές μας συμπεριφορές κατά τη διάρκεια της ωρίμανσής μας, οι οποίες φαίνεται να επηρεάζουν τον τρόπο με τον οποίο βιώνουμε τις ιστορίες. Για να ορίσει τα διαφορετικά στάδια της ανάγνωσης διακρίνει πέντε κατηγορίες: (α) προσχολική ηλικία: ο αναγνώστης ως παίκτης, (β) σχολική ηλικία: ο αναγνώστης ως ήρωας, (γ) εφηβεία: ο αναγνώστης ως σκεπτικιστής, (δ) μετα-εφηβικό στάδιο: ο αναγνώστης ως ερμηνευτής, (ε) ενηλικίωση: ο ρεαλιστής, πραγματιστής αναγνώστης (J.A. Appleyard, *Becoming a Reader: The Experience of Fiction from Childhood to Adulthood*, Cambridge University Press, Cambridge 1991, pp. 14-18). Για την προσχολική και πρωτοσχολική ηλικία του «*παίκτη*» υιοθετεί τον όρο «*παιχνίδι*», διότι αποτελεί βασικό χαρακτηριστικό αυτής της ηλικίας. Στην ηλικία αυτή οι ιστορίες που τα ίδια αφηγούνται είναι δομημένες με βασική σεναριακή δομή, με φανταστικά χαρακτηριστικά, τονίζοντας ότι τα παιδιά στο στάδιο αυτό είναι ιδιαίτερα επιρρεπή στη φαντασία (J.A. Appleyard, ό.π., pp. 21-56).

⁶³⁹ Βλ. Σχήμα IV.

περιπέτειες του Μαυρίκου και κλείνει με το τελευταίο της έργο *Τι απόγινε ο Μαυρίκος* (1999). Η σειρά απέσπασε διάφορα βραβεία⁶⁴⁰, επαινέθηκε συχνά από ειδικούς και μελετητές⁶⁴¹ και αγαπήθηκε τελικά από το κοινό, όπως καταδεικνύεται από τις αλληπάλληλες επανεκδόσεις της⁶⁴².

Στο πρώτο της βιβλίο ξεκινάει η γνωριμία με τους ήρωες. Ο Καρυδάκης είναι ένα μακρόστενο κομμάτι καρύδι και η Ζαχαρούλα ένας μεγάλος κόκκος ζάχαρης. Οι δυο τους δραπετεύουν από την κουζίνα της κυρίας Μαριάννας, προτού γίνουν καρυδόπιτα, για να γνωρίσουν τον κόσμο γύρω τους. Αμέσως γίνονται αχώριστοι σύντροφοι στις περιπέτειες. Ο φωτεινός Ήλιος γίνεται φίλος τους αλλά για κακή τους τύχη βρίσκονται ως τρόφιμα σε μια σκοτεινή μυρμηγκοφωλιά. Κατορθώνουν όμως να δραπετεύσουν με τη βοήθεια του Μαυρίκου, ενός μικρούτσικου μέρμηγκα που ήθελε κι αυτός να γνωρίσει τον κόσμο. Με το Μαυρίκο γίνονται γρήγορα φίλοι και ξεκινούν ένα μεγάλο, περιπετειώδες ταξίδι. Ύστερα από πολλά επεισόδια φτάνουν σε ένα τσίρκο, όπου συναντούν μία μαϊμού. Οι τρεις φίλοι τη βοηθούν να δραπετεύσει από το κλουβί της για να ξαναπάει στο δάσος και φτάνουν τελικά σε μια παιδική χαρά. Μια μύγα όμως πληροφορεί τον Μαυρίκο ότι οι δύο σύντροφοί του τρώγονται και εκείνος ορμάει να φάει τον Καρυδάκη. Στο τέλος του πρώτου βιβλίου η παρέα διαλύεται αφού ο Μαυρίκος λιποθυμά από ένα εντομοκτόνο, ο Καρυδάκης πέφτει μέσα σε μια λεμονόκουπα και η Ζαχαρούλα προσγειώνεται στο καπέλο μιας κυρίας. Με αυτήν την εκκρεμότητα ανοιχτή ολοκληρώνεται το πρώτο βιβλίο.

Στο δεύτερο βιβλίο (*Η Ζαχαρούλα ψάχνει να βρει τον Καρυδάκη*) η δράση επικεντρώνεται στη Ζαχαρούλα, καθώς αναζητεί τον Καρυδάκη. Κάνει ταξίδια με αυτοκίνητα, ταξί κι αεροπλάνα και ανεβαίνει πάνω στα φτερά μιας πεταλούδας. Συναντά ένα ζευγάρι σοφά ματογυάλια, που έχουν διαβάσει σχεδόν τα πάντα, μέχρι και τις δικές της ιστορίες. Κινδυνεύει συχνά από εχθρούς και καταστάσεις, όμως μαθαίνει και πολλά για τον κόσμο των ανθρώπων και τη φύση που την περιβάλλει. Τότε είναι που μαθαίνει και για την ιστορία του μικρού Θόδωρου, με τη σπάνια

⁶⁴⁰ Οι περιπέτειες του Καρυδάκη και της Ζαχαρούλας απέσπασαν το Α΄ βραβείο παιδικής λογοτεχνίας καθώς και το βραβείο UNICEF.

⁶⁴¹ Στο σκεπτικό βράβευσης του πρώτου βιβλίου της σειράς ανάμεσα στα άλλα διαβάζουμε και τα εξής: «*Το βιβλίο χαρακτηρίζεται για τη δημιουργική φαντασία, τους ζωντανούς και γοργούς διαλόγους τη ρέουσα αφήγηση*» (βλ. Παράρτημα).

⁶⁴² Κατά κάποιον τρόπο, το έργο καταξιώνεται και μέσα από την απόφαση της συγγραφικής ομάδας του *Ανθολόγιου Λογοτεχνικών Κειμένων Α΄ & Β΄ Δημοτικού* να επιλέξει ένα απόσπασμα από το βιβλίο *Οι περιπέτειες του Καρυδάκη και της Ζαχαρούλας* (Φ. Χατζηχάνα, «Η ηλεκτρική σκούπα και η λαχτάρα των δύο φίλων», στο Τ. Τσιλιμένη, Ν. Γραίκος, Λ. Καίσαρης, Μ. Καπλάνογλου, *Ανθολόγιο Λογοτεχνικών Κειμένων Α΄ & Β΄ Δημοτικού: Το δελφίνι*, ΟΕΔΒ, Αθήνα 2006, σσ. 150-151).

ασθένεια στα μάτια. Κάποτε καταλήγει ασφαλής στο διαμαντένιο δαχτυλίδι της κυρίας Ρόζας, μίας υπέροχης γιατρίνας. Όμως, παρόλο, που κάποια στιγμή περνάει δίπλα από τον Καρυδάκη της, δεν καταφέρνει να τον ξανασυναντήσει.

Στο τρίτο βιβλίο, ο αναγνώστης παρακολουθεί τις αντίστοιχες περιπέτειες του Καρυδάκη, στην προσπάθειά του να βρει τη Ζαχαρούλα. Περνάει κι αυτός δύσκολες στιγμές και αντιμετωπίζει πρωτόγνωρες καταστάσεις. Θα γνωρίσει, όμως, καινούριους φίλους, όπως ο σκύλος ο Μπέλος και ο εξωγήινος ο Εφ-Ντι, με τον οποίο σχηματίζουν ένα καινούριο, ξεχωριστό δίδυμο. Ο καιρός περνάει και η Ζαχαρούλα δεν φαίνεται πουθενά. Τότε αποφασίζει να δράσει ο Ήλιος. Φωτίζει ολόκληρη τη γη και στέλνει παντού τις ηλιαχτίδες του, για να βρεθεί η Ζαχαρούλα. Στο τέλος ο Καρυδάκης και η Ζαχαρούλα ενώνονται για πάντα μέσα στα μάτια του μικρού Θόδωρου· χάρη σ' αυτούς και τη γιατρίνα Ρόζα ξαναβρίσκει το φως του.

Οι περιπέτειες του Μαυρίκου είναι το θέμα του τέταρτου βιβλίου της σειράς. Εδώ ξεκινά ένας καινούριος κύκλος με αφετηρία εκείνο το σημείο στο πρώτο βιβλίο, όπου ο ήρωας λιποθυμά. Μόλις ξυπνήσει, μετανιωμένος για τη συμπεριφορά του νιώθει απέραντη μοναξιά. Μια βιολέτα τού προτείνει να γυρίσει στη φωλιά του και εκείνος ξεκινά το ταξίδι της επιστροφής. Σε αυτή του την προσπάθεια, ζει κι εκείνος με τη σειρά του πολλές περιπέτειες. Γνωρίζει και γίνεται φίλος με ένα μικρό κορίτσι, την Ευαγγελία, σε ένα γάμο. Μπαίνει σε ένα γήπεδο, πηγαίνει κρουαζιέρα και κάνει παρέα σε μια τρούφα. Τελικά φτάνει σε ένα σχολείο και τρυπώνει σε μια τάξη. Εκεί μαθαίνει να διαβάζει, να γράφει και να λύνει προβλήματα. Όμως, η μόρφωσή του διακόπτεται ξαφνικά, όταν ένας τζίτζικας τον αρπάζει από την αυλή του σχολείου, για να τον μεταφέρει στη φωλιά του.

Οι περιπέτειες του μικρού μυρμηγκιού ολοκληρώνονται στο τελευταίο βιβλίο της σειράς (*Τι απόγινε ο Μαυρίκος;*). Εδώ ο τζίτζικας, αν και προόριζε το Μαυρίκο για υπηρετή του, γίνεται φίλος με τον ήρωα και αποφασίζει να τον βοηθήσει ώστε να σώσει τη φωλιά του που κινδυνεύει από τις αμαζόνες. Τελικά, ο Μαυρίκος με τη βοήθεια των φίλων του σώζει τη μυρμηγκοφωλιά, ανακηρύσσεται ήρωας και παρασημοφορείται από τη βασίλισσα μητέρα του.

Οι τίτλοι καταρχήν των βιβλίων παίζουν σημαίνοντα ρόλο στο να οδηγήσουν και να ερεθίσουν την αναμονή και την προσοχή του αναγνώστη, καθώς αποδίδουν αφενός τα ονόματα των ηρώων και το κύριο θέμα της περιεχόμενης διήγησης, ενώ παράλληλα αποτελούν έναν εξωδιηγητικό δείκτη, που υπαινίσσεται τη νοηματική συνέχεια που υπάρχει μεταξύ των έργων. Οι «*περιπέτειες*», τίτλος συνήθης και

δημοφιλής στην παιδική λογοτεχνία που παραπέμπει στις μακρινές καταβολές της, προετοιμάζονται παρακειμενικά τόσο με μια επιτυχημένη εικονογράφηση-αποκάλυψη στα εξώφυλλα των βιβλίων όσο και με το εισαγωγικό κείμενο ενός αφηγητή, ο οποίος, αρχικά, στο πρώτο βιβλίο με χαρούμενο ύφος παρουσιάζει τους ήρωες στους αναγνώστες και έπειτα προτρέπει να αναζητήσουν εντός του επερχόμενου κειμένου τις απαντήσεις για τις περιπέτειες και την τύχη τους:

*Δεν θα σας πω αυτή τη στιγμή αν η ζωή τους τελείωσε σαν βρέθηκαν στο στόμα κάποιου γιατί τότε δε θα 'χε νόημα η ιστορία αν και κάπου στην αρχή αρχή, κάτι λέω, μα δεν τα λέω όλα. Αρχίστε το διάβασμα και θα λύσετε την απορία σας*⁶⁴³.

Ο λογοτεχνικός μύθος, που στην προκειμένη περίπτωση μοιάζει να είναι πρωτότυπος, ακουμπά σε «κοινώς αποδεκτά» σύμβολα και καταστάσεις της παιδικής λογοτεχνίας, αφού περιέχει πολλά από εκείνα τα θεμελιώδη λογοτεχνικά στοιχεία που χαρακτηρίζουν τα σύγχρονα πεζογραφήματα για παιδιά, όταν επιλέγουν να εμπλουτίσουν το περιεχόμενό τους με ποικίλα στοιχεία του παραδοσιακού παραμυθιού: «*Ξεκάθαρη πλοκή που τέρπει τον αναγνώστη, κάθαρση, επικράτηση της δικαιοσύνης, ελπιδοφόρο τέλος, αγαπητική σχέση με τον αναγνώστη, απουσία χυδαιότητας, ματιά ανεπιτήδευτη, θαυμαστική θέαση των πραγμάτων από τη σκοπιά του αδυνάτου*»⁶⁴⁴. Καθώς, όμως, οι ήρωες και «*ασυνήθιστες καταστάσεις που είναι πιστευτές*» συναντούν και «*συνδυάζουν την πραγματικότητα με τη φαντασία*», αλλά κυρίως πηγαινοέρχονται με φυσικότητα «*μεταξύ δύο κόσμων*»⁶⁴⁵, τον κόσμο της φαντασίας και τον κόσμο του πραγματικού, θα μπορούσαμε να προσθέσουμε ότι το κείμενο διαθέτει, επίσης, και πολλά από τα χαρακτηριστικά που συναντούμε σε *σύγχρονες ιστορίες fantasy*.

Ωστόσο, το φανταστικό δεν εξομοιώνεται με το παράλογο, καθώς μοιάζει περισσότερο να ξεπηδά μέσα από το πραγματικό παρά να αποτελεί την άρνησή του. Έχει να κάνει πιο πολύ με την ανακάλυψη στοιχείων αυτού του κόσμου και το συνδυασμό τους σε νέες δομές, διαμορφώνοντας νέες σχέσεις που δημιουργούν περισσότερο την αίσθηση του «θαυμαστού» παρά του «παράξενου». Καθώς το πρώτιστο στοίχημα για κάθε φανταστική αφήγηση είναι η αναστολή της δυσπιστίας του αναγνώστη, η Χατζηγάννα καταφεύγει στα γνώριμα υλικά του μαγικού

⁶⁴³ Φ. Χατζηγάννα, *Οι περιπέτειες του Καρυδάκη και της Ζαχαρούλας*, εκδ. Ψυχογιός, Αθήνα 1995, σ. 15.

⁶⁴⁴ Λ. Πέτροβιτς-Ανδρουτσοπούλου, «Στοιχεία λαϊκού παραμυθιού στη σύγχρονη ελληνική πεζογραφία για παιδιά» στο Ευάγγ. Αυδίκος (επιμ.), *Από το παραμύθι στα κόμικς: Παράδοση και νεωτερικότητα*, Αθήνα 1996, σ. 420.

⁶⁴⁵ D.E. Norton & S.E. Norton, «Σύγχρονη Fantasy», *ό.π.*, σ. 300.

παραμυθιού, ένα οικείο και δοκιμασμένο αφηγηματικό πλαίσιο που μπορεί να λειτουργήσει ως διαβατήριο στην ευκολότερη αποδοχή της⁶⁴⁶. Εάν, μάλιστα, υιοθετήσουμε την τυπολογία που υιοθετεί ο Τοντόροφ για να περιγράψει τα υπογέννη που συναντά κανείς στο χώρο της φανταστικής λογοτεχνίας, θα μπορούσαμε να πούμε ότι αυτή η σειρά βιβλίων διαλέγεται με τη φανταστική – θαυμαστή, αλλά ανήκει περισσότερο στην αμιγώς θαυμαστή αφήγηση⁶⁴⁷.

Όπως θα φανεί παρακάτω, οι περιπέτειες του *Καρυδάκη και της Ζαχαρούλας*, το πρώτο βιβλίο, είναι ένα είδος αρχικού αφηγηματικού πυρήνα απ' όπου ξεπηδούν όλα τα υπόλοιπα έργα. Εδώ η αφήγηση ξεκινά ομαλά, με τη συνήθη αρχική κατάσταση της παραμυθιακής ακολουθίας. Η ταυτότητα του ήρωα αποκαλύπτει εξ αρχής το φανταστικό πλαίσιο της αφήγησης, ενώ η συγγραφική σύλληψη της γέννησής του (Γ) γειμίζει το κείμενο με συμβολισμούς για τον απρόσμενο κι επώδυνο ερχομό στον κόσμο κάθε πλάσματος:

Ο Καρυδάκης ήταν ένα από τα τέσσερα παιδιά ενός καρυδιού. Πρωτοείδε τον κόσμο όταν μια μέρα ακούστηκε ένα δυνατό «κρατς!» Κάποιος έσπασε το καρυδότσουφλο και την ίδια στιγμή αποχωρίστηκε από τα αδελφάκια του. Ξαφνιάστηκε τόσο, πόνεσε τόσο, φοβήθηκε τόσο που λιγοθύμησε⁶⁴⁸.

Στην αρχή όλα γύρω του είναι σκοτεινά, βρίσκεται άλλωστε μέσα σε ένα ντουλάπι μαζί με τα υπόλοιπα καρύδια. Η τύχη του είναι προδιαγεγραμμένη: είναι ένα τρόφιμο που κάποτε θα φαγωθεί. «Στο κάτω κάτω γι' αυτό γεννήθηκες και μεγάλωσες», του θυμίζουν τα υπόλοιπα καρύδια. Ο Καρυδάκης, όμως, θα παραβιάσει αυτόν τον κανόνα, απορρίπτοντας τη μοιρολατρία των υπόλοιπων συγγενών του: «Δε θέλω να με ψήσουν και να με φάνε!», αναστενάζει και δίπλα του ένας κόκκος ζάχαρης συμφωνεί: «Ε, τότε ούτε κι εγώ θέλω να με φάνε». Έτσι η γνωριμία (Σ¹) των δύο βασικών ηρώων του πρώτου κύκλου στηρίζεται σε μία παραβίαση και μια ματαιώση: Οι δύο φίλοι αψηφούν την προδιαγεγραμμένη μοίρα τους και ματαιώνουν την ένωσή τους μέσα στην καρυδόπιτα της κυρίας Μαρίνας. «Θέλεις να γίνουμε φίλοι και να

⁶⁴⁶ Για τη σχέση του παιδιού με το μαγικό κόσμο του παραμυθιού η Χατζηγάννα από νωρίς έχει καταλήξει ότι είναι διαρκής και ζωτικής σημασίας (βλ. την εργασία της *Cypriot folktales*), λόγω της συγγένειας που παρουσιάζει με την γνωστική και συναισθηματική ψυχοσύνθεση του μικρού παιδιού, το οποίο βιώνει την πραγματικότητα αξεδιάλυτα από τη φαντασία του. (βλ. 4.4.2.6. *Χριστούγεννα σαν τότε*).

⁶⁴⁷ Για τον Τοντόροφ, τα τέσσερα υπογέννη που αναδύονται μέσα στο χώρο της φανταστικής λογοτεχνίας (*αμιγές παράξενο, φανταστικό παράξενο, φανταστικό θαυμαστό και αμιγές θαυμαστό*) οριοθετούνται μεταξύ τους ανάλογα με τη στάση του καθενός καθώς και την εξήγηση που παρέχουν έναντι του φανταστικού τους περιεχομένου (Τ. Τοντόροφ, *Εισαγωγή στη φανταστική λογοτεχνία*, μτφρ. Α. Παρίση, εκδ. Οδυσσέας, Αθήνα 1991, σσ. 57-72).

⁶⁴⁸ Φ. Χατζηγάννα, *ό.π.*, σ. 16.

γνωρίσουμε τον κόσμο;», ρωτάει ο Καρυδάκης τη Ζαχαρούλα. Πρόκειται για την αναχώρηση των ηρώων και το ξεκίνημα της περιπέτειας.

Τα μεγέθη φανερώνουν ότι σε αυτό το έργο η φαντασία της συγγραφέως επιθυμεί να μικρογραφήσει και να μετατοπίσει αρχικά την οπτική γωνία στο ελάχιστο. Μέσα σ' αυτό το τοπίο κρύβεται ένας μικρόκοσμος αόρατος στους πολλούς αλλά ορατός από τη δημιουργό της, η οποία προσκαλεί τον μικρό αναγνώστη να τον εξερευνήσουν μαζί. «*Η μικρογραφία εξελίσσεται στις διαστάσεις ενός σύμπαντος, όπου το μεγάλο περιέχεται στο μικρό*»⁶⁴⁹. Ο μικρογράφος συγγραφέας χρειάζεται πολλή φαντασία αλλά και αγάπη γι' αυτόν τον κόσμο που τον περιβάλλει, καλώντας τον αναγνώστη να αφιερώσει χρόνο, για να δει όλες αυτές τις θαυμαστές λεπτομέρειες του που δεν θεώνται χωρίς αυτήν την ονειροπόληση. Υπάρχουν, όμως, κι άλλες ενδιαφέρουσες ενδοκειμενικές και εξωκειμενικές παράμετροι σ' αυτή την απόπειρα. Στις εξιστορημένες μικρογραφίες, όπως εδώ ή για παράδειγμα στα παραμύθια τύπου Κοντορεβιθούλη, η σμίκρυνση διευκολύνει τις περιπέτειες όχι μονάχα, γιατί όλα είναι δυνατά, αλλά και γιατί η πραγματικότητα υπόκειται στη διαλεκτική της θαυματουργίας και του αστεϊσμού, δηλαδή το θαυμαστό, ανάλογα με την περίπτωση πότε προκαλεί το γέλιο και πότε δίνει τη λύση. Επιπλέον «*το μικρό μέγεθος δίνει στον ήρωα τη δυνατότητα να μάθει ένα σωρό πράγματα και η θεαματική μείωση του αναστήματος γίνεται ο δρόμος προς τη γνώση*»⁶⁵⁰.

Αυτή η μετατόπιση, όμως, της οπτικής γωνίας σχετίζεται άμεσα και με την πρόσληψη του κειμένου. Οι πρωταγωνιστές ανταποκρίνονται ιδανικά στις ανιμιστικές και ανθρωπομορφικές αντιλήψεις των μικρών αναγνωστών για τον κόσμο που τους περιβάλλει⁶⁵¹ με μία συμβολιστική συμπύκνωση της ψυχοσωματικής ανωριμότητάς τους, ενώ ο τρόπος που θεώνται τον κόσμο, γεμάτοι δέος για το μέγεθός του και απορία για καθετί καινούριο, πολλαπλασιάζει σε μέγιστο βαθμό τις προϋποθέσεις συναισθηματικής εγγύτητας και ψυχικής ταύτισης με τους αναγνώστες των περιπετειών τους:

- *Πο, πο τι μεγάλος κόσμος! θαύμασε η Ζαχαρούλα.*
- *Η μάνα μου το καρύδι, λέει πως ο κόσμος είναι απέραντος*⁶⁵².

⁶⁴⁹ G. Bachelard, *ό.π.*, σ. 183.

⁶⁵⁰ A. Ζερβού, *ό.π.* σ. 80

⁶⁵¹ B. Δ. Αναγνωστόπουλος, *Τάσεις και εξελίξεις παιδικής λογοτεχνίας. Ανιχνεύσεις*, εκδ. Καστανιώτης, Αθήνα 1987, σ. 27.

⁶⁵² Φ. Χατζηχάννα, *ό.π.*, σ. 28.

Η πορεία τους προς τον κόσμο (κουζίνα → σπίτι → κήπος → έξω κόσμος), η κινούμενη παράλληλα με το χρόνο της αφήγησης, αποκαλύπτει κλιμακωτά το σύγχρονο αλλά χρονικά και τοπικά απροσδιόριστο αστικό τοπίο που συναντούμε στα σύγχρονα παραμυθιακά αφηγήματα⁶⁵³ και μετατρέπεται σε μία διαδικασία σταδιακής μύησης σε ένα σύμπαν, που διατηρεί παράλληλα τη συμβολική σημασία του, η οποία εξαρτάται από το ρόλο που διαδραματίζει ο κάθε χώρος στην εξέλιξη της ιστορίας. Η αφετηρία της αφήγησης, το εσωτερικό του σπιτιού, άλλοτε φίλιος τόπος και άλλοτε απειλητικός, είναι ένας χώρος ρεαλιστικός, όπου το φανταστικό στοιχείο που ενυπάρχει προκύπτει μονάχα από το συγγραφικό εύρημα της θαυμαστής εμφύχωσης των καρδιών και της ζάχαρης. Το σημείο εκκίνησης των δύο ηρώων είναι ρεαλιστικό, οι χώροι και τα αντικείμενα γνώριμα και οικεία στους αναγνώστες, άγνωστα όμως και απειλητικά για τους μικρούς ήρωες. Σταθερά προσανατολισμένη στην οπτική τους γωνία, η αφήγηση παρουσιάζει τη λεκάνη σαν «βουνό» και τη ηλεκτρική σκούπα σαν «θηρίο». Όπως διαφορετικά το εξωτερικό τοπίο αντικατοπτρίζοντας και τη διάθεση⁶⁵⁴, γίνεται συνήθως χώρος ξενοιασίας κι ελευθερίας, όπως συμβαίνει με την παρουσία των ηρώων στην παιδική χαρά, υπονοώντας ταυτόχρονα πως πρόκειται για ένα τοπίο που συμβολίζει τον απολεσμένο παράδεισο της χαμένης παιδικότητας αυτού του κόσμου:

- *Αν όλος ο κόσμος είναι ένας κήπος γεμάτος παιδιά θα ζήσουμε πάντα ευτυχισμένοι*⁶⁵⁵, δηλώνει ο Καρυδάκης * δυστυχώς όμως δεν είναι.

Η θετικότητα του εξωτερικού τοπίου δηλώνεται, επίσης, τόσο με τις εκφραστικές και γεμάτες λυρισμό περιγραφές του όσο και από τα όμορφα συναισθήματα που προκαλεί στους πρωταγωνιστές:

Ήταν άνοιξη! Τα λουλούδια του κήπου ήταν στις ομορφιές τους. Δυο πορτοκαλιές είχαν απλωμένα τα κλαδιά τους και κάτι σιγανοψυθύριζαν. Κάμποσα χελιδόνια τιτίβιζαν πετώντας από το ένα δέντρο στο άλλο και δυο πολύχρωμες πεταλούδες πετούσαν πάνω από τα λουλούδια.

- *Τι όμορφα που είναι εδώ! Ξεφώνισε καταγοητευμένη και γεμάτη χαρά η Ζαχαρούλα*⁶⁵⁶.

⁶⁵³ Β. Αναγνωστόπουλος, *Τάσεις και εξελίξεις*, ό.π., σ. 94.

⁶⁵⁴ Βλ. το σχόλιο για τη προσέγγιση του τοπίου από τον G. Bachelard στην υποσημ. 598.

⁶⁵⁵ Φ. Χατζηγάννα, ό.π., σ. 154.

⁶⁵⁶ Φ. Χατζηγάννα, ό.π., σσ. 48-49.

Υπάρχουν, όμως, και φορές όπου το απέραντο τοπίο γίνεται απειλητικό, όπως ο σκουπιδότοπος, όπου ο Καρυδάκης κινδυνεύει από «*τριάντα ποντικούς, εβδομήντα κατσαρίδες, πενήντα σκουλήκια και πεντακόσια μυρμήγκια*»⁶⁵⁷.

Αντίθετα, το εσωτερικό τοπίο, αποκτά συνήθως αρνητικές αποχρώσεις, με τον εκούσιο ή ακούσιο εγκλεισμό των ηρώων μέσα σ' αυτό, όπως συμβαίνει με την συμβολική κάθοδο του Καρυδάκη στη σκοτεινή και λαβυρινθώδη μυρμηγκοφωλιά, για να βρει τη Ζαχαρούλα του ή με τη φυλακισμένη μαϊμού του τσίρκου. Πρόκειται για σκηνές που «*διαλέγονται*»⁶⁵⁸ τόσο με πανάρχαια μοτίβα, όπως η *νέκνια* προς αναζήτηση της αγαπημένης όσο και με γνωστά παραμύθια, όπως ο έγκλειστος Πινόκιο του τσίρκου στο γνωστό παραμύθι του Κολόντι. Εντούτοις για τον Μαυρίκο, όπως είναι αναμενόμενο, η μυρμηγκοφωλιά είναι πάντοτε η οικογενειακή εστία, όπου οφείλει να επιστρέψει μετά από τη μεγάλη περιπέτειά του στον κόσμο.

Σε αυτόν το έξω κόσμο κάνουν, επίσης, την εμφάνισή τους δυνάμεις που λειτουργούν ως βοηθοί των μικροσκοπικών ηρώων και μοιάζουν απόηχοι από το χώρο του μαγικού παραμυθιού, όπως ο Ήλιος και το Φεγγάρι, με τα παιδιά τους τις ηλιαχτίδες, τις φεγγαραχτίδες, αλλά και τα σύννεφα. Η φιλονικία τους, γνωστή και συνηθισμένη στα παραδοσιακά παραμύθια, είναι ένα μοτίβο, το οποίο η συγγραφέας χρησιμοποιεί και σε άλλα έργα της⁶⁵⁹. Εδώ όμως ο Ήλιος, ως δίκαιος βασιλιάς του ουρανού, κρίνει αυστηρά την επιπολαιότητα του Φεγγαριού, απονέμει δικαιοσύνη και συμμετέχει ενεργά στην υπόθεση, προσφέροντας στο τέλος και τη λύση της πρώτης τριλογίας. Έτσι παρατηρούμε πως, ταυτόχρονα με τον εξώκοσμο όπου κινούνται οι ήρωες, υπάρχει ένας υπερβατικός κόσμος ψηλά, που τους παρακολουθεί και αγωνιά για την τύχη τους, δημιουργώντας ένα παράλληλο επίπεδο δράσης, που κάνει κατά διαστήματα την εμφάνισή του.

Ο εξώκοσμος δίνει αφορμή και για έναν σχολιασμό του σύγχρονου κοινωνικού περιβάλλοντος. Μέσα από τις περιπέτειές των τριών πρωταγωνιστών στο τσίρκο και στο δικαστήριο, σε αυτοκίνητα, αεροπλάνα και πλοία, σε γάμους, ακόμα και σε γήπεδα, «*παρελαύνει*» μπροστά από τα μάτια του αναγνώστη ένα πλήθος από ανθρώπινους χαρακτήρες και γνώριμες καταστάσεις, που αναπαριστούν και αποκαλύπτουν μία νευρωτική καθημερινότητα, η οποία κάποιες φορές ωθεί ορισμένα μέλη της σε απόγνωση. Πρόκειται για φιγούρες-καρικατούρες, χαρακτήρες επίπεδους

⁶⁵⁷ Φ. Χατζηχάννα, *Ο Καρυδάκης ψάχνει να βρει τη Ζαχαρούλα*, εκδ. Ψυχογιός, Αθήνα 1998, σ. 77.

⁶⁵⁸ Πρόκειται για τον όρο που πρωτοεισήγαγε η J. Kristeva για να προσδιορίσει τη διακειμενικότητα

⁶⁵⁹ Βλ. την παρουσία του Ήλιου και του Φεγγαριού στο έργο *Ο Τρελάρας (4.4.3.3)*, όπως, επίσης, τη υποσημ. 254 για την παρουσία τους στο παραδοσιακό παραμύθι.

που με τη συμπεριφορά τους άλλοτε αποσπών τη συμπάθεια του αναγνώστη, όπως η κυρία Ρόζα η γιατρός, ο φύλακας και όλα τα μικρά παιδιά (ο Θόδωρος, ο Μιχάλης, η Ευαγγελία) και άλλοτε προκαλούν την αντιπάθεια μέσα από τη δράση τους και τα σχόλια του αφηγητή. Δε λείπουν, επίσης, τα στερεότυπα της εκνευριστικής γυναίκας και του καταπιεσμένου συζύγου, όπως αποτυπώνονται στο επεισόδιο του φύλακα με τη γυναίκα του ή της νευρωτικής κυρίας Τρελαρίας και των εμμονών της. Αυτές οι καταστάσεις πάντως σχολιάζονται με χιούμορ, τρυφερότητα και κατανόηση από την πλευρά του αφηγητή. Φαινομενικά εξυπηρετούν μια σκωπτική διάθεση. Στην πραγματικότητα, όμως, προωθούν την εξέλιξη του μύθου και ολοκληρώνουν κάθε τολμηρό μυθοπλαστικό εύρημα και κειμενικό μήνυμα.

Η πλοκή παρουσιάζεται μεικτή. Άλλοτε υπάρχει, δηλαδή, κλιμακούμενη αγωνία προς μία τελική διευθέτηση, ενώ θα συναντήσουμε παράλληλα και επεισόδια που δε λειτουργούν με ανιούσα φορά ως προς τη δράση, αλλά αθροιστικά, συμπληρωματικά, για την απόδοση ενός θέματος ή των χαρακτήρων. Ακόμα, όμως, και σε αυτά τα επεισόδια θα συναντήσουμε δείκτες συνάφειας που τα συνδέουν, προωθώντας τη δράση.

Γενικά, στα πέντε βιβλία της σειράς σχεδόν κάθε επεισόδιο οικειοποιείται και ένα κεφάλαιο, έτσι ώστε το συνολικό έργο να συγκροτείται από μικρά κεφάλαια που θυμίζουν αναμφίβολα τη δομή που ακολουθείται και στις μικρές ιστορίες της συγγραφείας. Θα μπορούσαμε, λοιπόν, να μιλήσουμε για ένα είδος επικοινωνίας αυτού του εκτεταμένου αφηγήματος με τις -πρότερες χρονικά- αποσπασματικές μικροαφηγήσεις της Χατζηγάννα τόσο στη μικροδομή όσο και στη μακροδομή του έργου. Σε κάποιο σημείο, αυτή η συγγένεια σημαίνεται με έναν εύγλωττο και χαριτωμένο τρόπο: ένα μικρό κεφάλαιο μισής σελίδας έχει το χαρακτηριστικό τίτλο «*Μία μικρή μικρούτσικη ιστορία για ένα μικρό μικρούτσικο και μικροκαμωμένο*»⁶⁶⁰.

Η συνάντηση του Καρυδάκη και της Ζαχαρούλας με το μικρό μυρμήγκι που τον ονομάζουν Μαυρίκο (Σ^2) αποτελεί ένα δεύτερο σημείο εκκίνησης της δράσης, αφού στην παρέα τους προστίθεται ένας νέος φίλος. Η παρουσία του, όμως, προκαλεί αναστάτωση στη μυρμηγκοφωλιά και γίνεται η αιτία για μία παρεξήγηση που προκαλεί πολεμικό παροξυσμό και δίνει την αφορμή για ένα έμμεσο σχόλιο-παρωδία για τον τρόπο με τον οποίο κατασκευάζεται και διαδίδεται μία φήμη σε μία ολοκληρωτική, αυταρχική κοινωνία. Τελικά, όλοι μαζί θα τα καταφέρουν να το

⁶⁶⁰ Φ. Χατζηγάννα, *ό.π.*, σ. 74.

σκάσουν, γιατί ο Μαυρίκος, όπως και εκείνοι, έχει το ίδιο ισχυρό κίνητρο -την περιέργεια- για να εγκαταλείψει τη φωλιά του:

- *Περιμένω πώς και πώς να μεγαλώσω και να βγω από εδώ μέσα, να γνωρίσω τον κόσμο*⁶⁶¹.

Η αναχώρησή του σημαίνει ταυτόχρονα και μία *παραβίαση* και κατ' επέκταση μία *στέρηση*, που οφείλεται στην άγνοια τόσο των κανόνων της κοινωνίας του όσο και της φύσης των δύο καινούριων φίλων του. Αυτή η παραβίαση αρχικά υπονοείται μέσα από το λόγο του Μαυρίκου («*Αν με κνηγούν τα άλλα μυρμήγκια;*»⁶⁶², αναρωτιέται) και στη συνέχεια αποκαλύπτεται έμμεσα από το όνειρό του. Πρόκειται για μία κατά κάποιον τρόπο *προληπτική αφήγηση (prolepse)*, που προσημαίνει την «*κακή μοίρα*» που τον περιμένει. Σε τούτο τον εφιάλτη, ο οποίος θα επανέρχεται από καιρό σε καιρό μέσα στη συνολική αφήγηση, ο Μαυρίκος κρίνεται ένοχος για προδοσία από τη φυλή του, αν και αγνοεί τους λόγους για τους οποίους κατηγορείται (*τι σημαίνει καταγωγή και αποστολή*; ρωτάει μάταια τους κατήγορους) και ξυπνάει λίγο πριν από την εκτέλεσή του. Πρόκειται για ένα αναπαραστατικό τέχνασμα αγωνίας (suspense), που το συναντούμε συχνά τόσο στη λογοτεχνία όσο και στον κινηματογράφο.

Βέβαια, στο πρώτο βιβλίο, ο χρόνος της αφήγησης, «*η ακολουθία δηλαδή των γλωσσικών σημείων που αναπαριστά τα γεγονότα της αφήγησης*»⁶⁶³, ακολουθεί σχεδόν πάντοτε με πιστότητα τη φυσική διαδοχή των γεγονότων, εξασφαλίζοντας μια ομαλή ροή στο χρόνο της ιστορίας. Αυτή η ομαλότητα αρχίζει να διαταράσσεται μονάχα προς το τέλος του βιβλίου, όπως είδαμε παραπάνω, προετοιμάζοντας, κατά κάποιον τρόπο, τους αναγνώστες για τον αφηγηματικό ιστό που ακολουθεί.

Η αναταραχή στη γραμμικότητα της αφήγησης συνεχίζεται όμως και λίγο παρακάτω. Η αφήγηση που ακολουθεί αναφέρεται στη δράση του Καρυδάκη και της Ζαχαρούλας *την ίδια στιγμή* κατά την οποία ο Μαυρίκος έβλεπε το όνειρό του. Αυτή η χρονική διαταραχή δημιουργεί ένα μικρό παιχνίδι με την οπτική γωνία της αφήγησης, καθώς μετατοπίζεται τότε στη δράση του Καρυδάκη και της Ζαχαρούλας και τότε στις σκέψεις του Μαυρίκου.

Όπως συμβαίνει σε όλα τα έργα της Χατζηχάννα, καθετί που εμφανίζεται, μοιάζει προσεκτικά μελετημένο, δεξιοτεχνικά σχεδιασμένο και επαρκώς

⁶⁶¹ Φ. Χατζηχάννα, *Οι περιπέτειες του Καρυδάκη και της Ζαχαρούλας*, εκδ. Ψυχογιός, Αθήνα 1995, σ. 84.

⁶⁶² Φ. Χατζηχάννα, *ό.π.*, σ. 122.

⁶⁶³ Γ. Φαρίνου-Μαλαματάρη, *Αφηγηματικές τεχνικές στον Παπαδιαμάντη. 1887-1910*, εκδ. Κέδρος, Αθήνα 1987, σ. 37.

αιτιολογημένο. Το παιχνίδι της άγνοιας και των παρεξηγήσεων, ένα από τα στοιχεία που προωθούν συνεχώς την πλοκή του έργου σε όλη την πενταλογία, παρέχει το πλαίσιο για να κορυφωθεί η δράση και να κλείσει η υπόθεση του πρώτου βιβλίου. Ο Ήλιος, όντας βέβαιος ότι οι δύο μικροί του φίλοι φαγώθηκαν από τη μαϊμού ή το μυρμήγκι, αποσύρεται στενοχωρημένος από τον ουρανό. Η απουσία του θα δώσει την ευκαιρία στη μύγα, τον αντίμαχο του Καρυδάκη και της Ζαχαρούλας, να αποκαλύψει την ιδιότητά τους στο Μαυρίκο, πείθοντάς τον να τους μοιραστούν:

- Σαν δεν ντρέπεσαι, του ψιθύρισε στ' αυτί. Αντί να τον κουβαλήσεις στη φωλιά σου κάθεται και παίζεις μαζί του; [...]

- Να φάω τον Καρυδάκη; [...] αφού δεν τρώγεται! [...]

- Καλά το κατάλαβα πως είσαι λιγάκι χαζούλης. Άκου δεν τρώγεται ένα κομμάτι καρύδι!

Ο Μαυρίκος έμεινε κάμποση ώρα σκεπτικός. Ο Καρυδάκης ήταν φίλος του. Είχε όμως μια πείνα.

«Δε βαριέσαι», είπε στο τέλος. «Κάνω άλλους φίλους που δεν τρώγονται»⁶⁶⁴.

Η γνώση που αποκτά ο Μαυρίκος, πέρα από το ότι καταλήγει σε μία παραβίαση της φιλίας, δεν είναι προϊόν δοκιμασίας και αποτέλεσμα ωριμότητας, αλλά προέρχεται από ρηχά ένστικτα και πονηρές συμβουλές. Έτσι η αποκάλυψη της μύγας θα έχει αρνητικά αποτελέσματα για όλους. Μπορεί ο φύλακας της παιδικής χαράς, όπου βρίσκονται οι τρεις -πρώην πια- φίλοι, να εξουδετερώνει με εντομοκτόνο τις μύγες και να αποκοιμίζει προσωρινά το Μαυρίκο, λειτουργώντας ως από μηχανής θεός για τον Καρυδάκη και τη Ζαχαρούλα, η αναστάτωση, όμως, που προκαλείται έχει ως συνέπεια τον οριστικό χωρισμό (X) του μικρού μυρμηγκιού από την παρέα του και τον προσωρινό αποχωρισμό του Καρυδάκη από τη Ζαχαρούλα. Το πρώτο βιβλίο της σειράς ολοκληρώνεται εδώ. Ο καθένας από τους δύο πρωταγωνιστές αγνοεί και γι' αυτό αγωνιά για την τύχη του άλλου, ενώ παράλληλα ο παντογνώστης αφηγητής κλείνει το μάτι στον αναγνώστη και του υπενθυμίζει ότι εκείνοι, (αναγνώστης και αφηγητής) ως παντογνώστες, γνωρίζουν την τύχη των ηρώων, μία έμμεση αναφορά στο παιχνίδι των πολλαπλών εστιάσεων που όλο και πιο συχνά θα κάνει την εμφάνισή του από εδώ και στο εξής:

⁶⁶⁴ Φ. Χατζηγιάννα, ό.π, σ. 158.

- Πού να 'ξερε ο Καρυδάκης πως η Ζαχαρούλα προσγειώθηκε πάνω στο καπέλο μιας κυρίας; Μα κι η Ζαχαρούλα πού να 'ξερε πως ο Καρυδάκης έπεσε μέσα σε μια λεμονόκουπα;

*Εμείς το ξέρουμε. Πού να τους βρούμε, όμως, να τους το πούμε;*⁶⁶⁵

Στη συνέχεια, ο αφηγητής ουσιαστικά εγκιβωτίζει το αφηγηματικό του υλικό με ένα κείμενο που μοιάζει αρχικά ως επίλογος του βιβλίου. Καταλήγει, ωστόσο, με τη μορφή μιας ψευδο-επιστολής, η οποία απευθύνεται στον αναγνώστη και τον ενημερώνει για την τριχοτόμηση της αφήγησης σε τρία αντίστοιχα βιβλία⁶⁶⁶. Στο τέλος μάλιστα του κειμένου, κλείνοντας με μία χαριτωμένη παρήχηση (*Σας φιλώ Φιλίσα*), που περιέχει μνήμες από τις επιστολές του Γρ. Ξενόπουλου στην *Διάπλαση των Παίδων* (*Σας ασπάζομαι Φαίδων*)⁶⁶⁷, αποκαλύπτει την ταυτότητά του: είναι η Φιλίσα, μια θηλυκού γένους ενδοκειμενική, συγγραφική περσόνα, που δεν αρκείται μόνο στην αφηγηματική λειτουργία, αλλά αναλαμβάνει ποικίλους και σύνθετους ρόλους. Πρόκειται για ένα *αφηγητή-αγκαλιά*⁶⁶⁸, που επιδιώκει να ξεδιαλύνει τις απορίες του αναγνώστη αναφορικά με την υπόθεση, έχοντας ως στόχο να κερδίσει την εμπιστοσύνη του, χωρίς ωστόσο να έχει την πρόθεση να τον καταστήσει παθητικό αποδέκτη των πληροφοριών που παρέχει, αφού κάθε τόσο του θέτει ερωτήματα για να τον κρατήσει σε εγρήγορση, ενώ παράλληλα του υπενθυμίζει ότι συμμετέχει σε ένα παιχνίδι ανάμεσα στην μυθοπλασία και την πραγματικότητα με διάμεσο τη δική του αναγνωστική διάθεση. Σε κάποιο σημείο, μάλιστα, αποσύρεται δήθεν από την ετεροδιηγητική του ιδιότητα και την παντογνωστική του ικανότητα και αποκαλύπτει έμμεσα το λόγο ύπαρξης των ξέχωρων αφηγήσεων. Καθώς «εισβάλλει»,

⁶⁶⁵ Φ. Χατζηγάννα, *ό.π.*, σ. 166.

⁶⁶⁶ Θα μπορούσαμε δηλαδή να πούμε ότι συνδυάζει την επικοινωνιακή (*fonction de communication*) με την πληροφοριακή του (*fonction d'information*) λειτουργία (Genette, *ό.π.* σ. 262).

⁶⁶⁷ Βλ. Κ. Μαλαφάντης, «Οι Αθηναϊκά επιστολαί του Γρ. Ξενόπουλου στη “Διάπλαση των Παίδων” (1896-1947)», περ. *Διαβάζω*, τ. 265 (1991), σσ. 57-63. Γενικά, για το κλίμα και τις επιστολές που συναντούμε στο περιοδικό *Διάπλαση των Παίδων* μας διαφωτίζει η μελέτη του Γ.Δ. Καψάλη, *Νεανική αλληλογραφία Τέλλου Άγρα και Κώστα Αθ. Μιχαηλίδη*, εκδ. Gutenberg, Αθήνα 1998.

⁶⁶⁸ Όπως επισημαίνει και η Κανατσούλη: «*Η φωνή που μιλάει σε ένα παιδικό βιβλίο επιδιώκει να βάλει το παιδί-αναγνώστη μέσα κερδίζοντας την εμπιστοσύνη του, αγκαλιάζοντάς το και, κατά συνέπεια, αυτή η φωνή που αγκαλιάζει τους αναγνώστες είναι ένα διακριτικό γνώρισμα της λογοτεχνίας για παιδιά*» (Μ. Κανατσούλη, *ό.π.* σσ. 162-163). Ίσως μάλιστα όλες αυτές οι στρατηγικές εμπλοκής του νοούμενου αναγνώστη με το κείμενο σχετίζονται και με τη θηλυκή μετουσίωση αυτής της αφηγηματικής φωνής. Άλλωστε, όπως επισημαίνει και η Αλ. Ζερβού, ήδη από το 1982 ο Genette παίρνει υπόψη του το ρόλο του φύλου στη αφήγηση, μιλώντας για ένα είδος *εκθήλυνσής* της (Βλ. Αλ. Ζερβού, «Η εκθήλυνση της επαναφήγησης: Γυναικεία φωνή και εσωτερική εστίαση», στο Γ. Παπαντωνάκης (επιμ.), *Πρόσωπα και προσωπεία του αφηγητή στην ελληνική παιδική και νεανική λογοτεχνία της τελευταίας τριακονταετίας*, *ό.π.*, σσ. 97-130). Επίσης βλ. τις απόψεις της Robyn Warhol, όπως καταγράφονται από την Γ. Φαρίνου-Μαλαματάρη (Γ. Φαρίνου-Μαλαματάρη, «Αφήγηση/Αφηγηματολογία. Μια επισκόπηση», περ. *Νέα Εστία*, τ. 1735 (2001), σσ. 1000-1001).

κατά κάποιον τρόπο στην αφήγηση, για να την περιγράψει καλύτερα⁶⁶⁹, δημιουργεί για μια ακόμη φορά στα έργα της Χατζηχάννα⁶⁷⁰ την κινηματογραφική ή θεατρική αίσθηση της ψευδοσυγχρονικότητας:

Κι εγώ δεν μπορώ να σας λέω ταυτόχρονα την ιστορία και των δυο. Γιατί; Πρέπει να ακολουθήσω τη Ζαχαρούλα. Δεν ξέρω που την πηγαίνει η κυρία και ποια τύχη την περιμένει. Τρέχω πίσω από την κυρία. [...] Κι ακόμα κάτι: Ο ήλιος νομίζει πως τους δυο φίλους, τους έφαγε η μαϊμού. Πώς να ψάξει να τους βρει; Ε, δεν ξέρω. Τι να πω; Θα δούμε. Εγώ τρέχω πίσω από την κυρία με το καφέ καπέλο⁶⁷¹.

Η επικοινωνία του με τον αναγνώστη συνεχίζεται απρόσκοπτα, με παρόμοιον τρόπο, και στην υπόλοιπη πενταλογία. Όπως προχωρούμε από βιβλίο σε βιβλίο, ο αφηγητής συνδέει με εισαγωγικές και τελικές παρατηρήσεις την υπόθεση. Τα όρια ανάμεσα στο αφηγηματικό υλικό και την εξωκειμενική παρέμβασή του ολοένα και διαχέονται σε σχέση με την κύρια αφήγηση. Συγκεκριμένα, στο δεύτερο βιβλίο του κύκλου, όπου πρωταγωνιστεί η Ζαχαρούλα, ο τίτλος του τελευταίου κεφαλαίου παραπέμπει ευθέως στο τρίτο βιβλίο, όπου πρωταγωνιστής είναι ο Καρυδάκης («*Τέλος του δεύτερου κεφαλαίου και αρχή του τρίτου*»). Το περιεχόμενό του στήνει γέφυρες ή μάλλον δημιουργεί την αίσθηση πως «δανειίζεται» υλικό από το επόμενο βιβλίο, καταλήγοντας πάλι με έναν επιστολικό αποχαιρετισμό του αφηγητή στον αναγνώστη. Η σειρά αποκτά το χαρακτήρα μίας πραγματικής σκυταλοδρομίας ανάγνωσης, όπου το ένα βιβλίο προετοιμάζεται να δώσει το τελευταίο ελλιπές κεφάλαιό του στο επόμενο για να το ολοκληρώσει⁶⁷². Στην ουσία θυμίζει εκείνο το αφηγηματικό τέχνασμα των περιπετειωδών μυθιστορημάτων σε συνέχειες που δημοσιεύονταν σε

⁶⁶⁹ Βλ. A. S. Wylie, "The Value of Singularity in First-and Restricted Third-Person Engaging Narration", *Children's Literature* 31 (2003), pp. 117-118.

⁶⁷⁰ Βλ. Η Ντιντόν, ο Παβελάκης μου κι εγώ.

⁶⁷¹ Φ. Χατζηχάννα, *Η Ζαχαρούλα ψάχνει να βρει τον Καρυδάκη*, σ. 21. Αντίστοιχα στο τέλος του βιβλίου ο αφηγητής παραπέμπει στο επόμενο βιβλίο, χωρίς να αποκαλύπτει φυσικά την κατάληξη της περιπέτειας. Κάτι ανάλογο συναντούμε πάντως και στο βιβλίο *Τι απόγινε ο Μαυρίκος*; «*Ελπίζω και εύχομαι οι περιπέτειές του να τελειώσουν σε τούτο το βιβλίο και όλα να πάνε καλά για το Μαυρίκο*», δηλώνει δήθεν ανήξερως ο αφηγητής (Φ. Χατζηχάννα, *Τι απόγινε ο Μαυρίκος*; εκδ. Ψυχογιός, Αθήνα 1999, σ. 20).

⁶⁷² Αυτό φαίνεται ιδιαίτερα στο βιβλίο *Οι περιπέτειες του Μαυρίκου*. Το τελευταίο του κεφάλαιο (σ. 172) αποτελείται από μονάχα μία παράγραφο, που καταλήγει με τη φράση «*Συνεχίζεται...*». Πρόκειται ουσιαστικά για την εισαγωγική παράγραφο ενός κεφαλαίου του επόμενου βιβλίου *Τι απόγινε ο Μαυρίκος*; (*Κι όλο γελούσε ο τζιτζίκας*, σ. 23).

παιδικά περιοδικά⁶⁷³ ή αργότερα σε περιοδικά κόμικς, το οποίο δημιουργούσε προσμονή και αγωνία στους αναγνώστες για το τι θα επακολουθήσει⁶⁷⁴.

Καθώς απομακρύνεται από τον αρχικό αφηγηματικό πυρήνα του πρώτου βιβλίου, το νεοεισερχόμενο αφηγηματικό υλικό βυθίζεται όλο και περισσότερο σε μια σειρά από πολλαπλούς εγκιβωτισμούς, που δημιουργούνται από τα συνεχή επίπεδα αναδιηγήσεων. Είναι χαρακτηριστική η δομή των κεφαλαίων στο βιβλίο *Οι περιπέτειες του Μαυρίκου*. Ο αναγνώστης περνά μέσα από μία σειρά επάλληλων αφηγηματικών επιπέδων προκειμένου να καταλήξει στον καινούριο αφηγηματικό υλικό που βρίσκεται κάπως απομακρυσμένο στη σελίδα 36 του βιβλίου (Σχήμα III)⁶⁷⁵.

Παράλληλα, χάρη σε αυτή την τεχνική και σε συνδυασμό με τις συχνές αναλήψεις, καθώς και σύμφωνα με άλλες ενδοκειμενικές ενδείξεις, ο ενήμερος αναγνώστης αναγνωρίζει τα σημεία που έχει διαβάσει, μία τακτική που προσφέρει ικανοποίηση, αφού επιβεβαιώνει την ιδιότητά του ως ενήμερου και κατ' επέκταση ενεργητικού αναγνώστη⁶⁷⁶.

Από τους τίτλους των δύο επόμενων βιβλίων (*Η Ζαχαρούλα ψάχνει να βρει τον Καρυδάκη*, *Ο Καρυδάκης ψάχνει να βρει τη Ζαχαρούλα*) γίνεται αντιληπτό πως η δράση του Καρυδάκη και της Ζαχαρούλας μετατρέπεται σε δύο παράλληλες, γραμμικές περιπέτειες (*linear journey*), όπου ο καθένας από τους δύο φίλους ακολουθεί τη δική του πορεία αναζήτησης, ώστε να ξαναβρεί το πολύτιμο πρόσωπο που στερήθηκε (βλ. Σχήμα IV). Αυτός ο γραμμικός κώδικας (*linear code*) θεωρείται από πολλούς μελετητές αρκετά τολμηρός για το παιδί-αναγνώστη, διότι, όπως επισημαίνει και η Nikolajeva, απουσιάζει η ασφάλεια που παρέχει στον πρωταγωνιστή

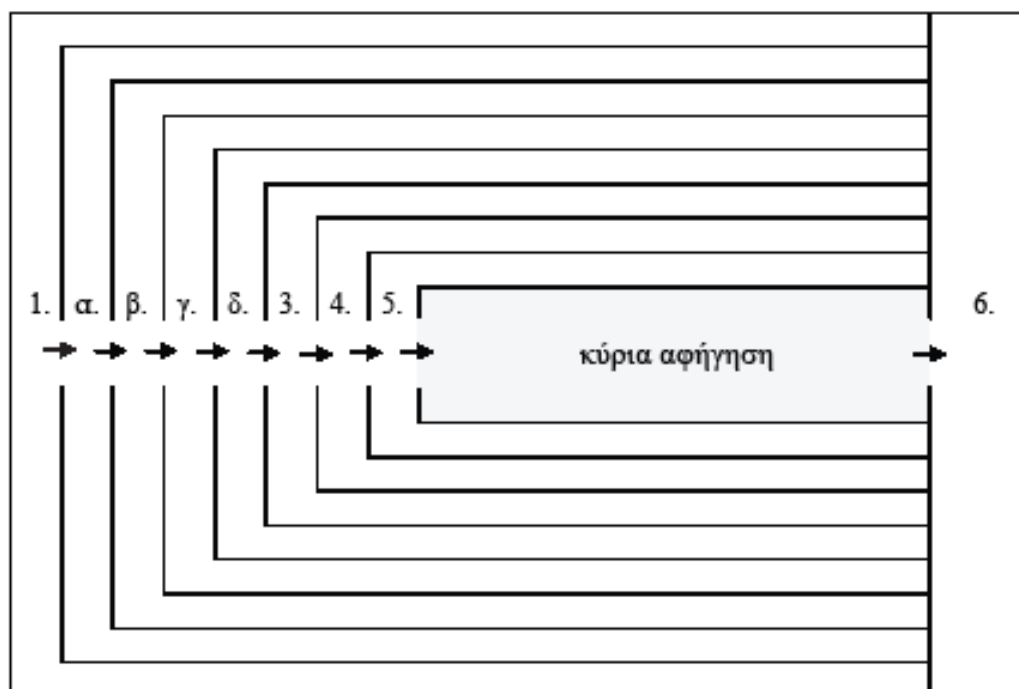
⁶⁷³ Μια παράδοση που ξεκινά από τα παιδικά περιοδικά του 19ου αι. (βλ. Μ. Καρπόζηλου, *Ελληνικός Νεανικός Τύπος, (1836-1914). Καταγραφή*, ΙΑΕΝ 12, Αθήνα 1987) για να συνεχιστεί στα εικονογραφημένα και μη παιδικά περιοδικά του 20ού αι. Για τα μυθιστορήματα σε συνέχειες που δημοσιεύονταν στη Διάπλαση των Παίδων βλ. Β. Πάτσιου, «*Η Διάπλασις των Παίδων*» 1879-1922. *Το πρότυπο και η συγκρότησή του*, εκδ. Καστανιώτης, Αθήνα 1995, σ. 27.

⁶⁷⁴ Αλ. Ζερβού, *Στη χώρα των θαυμάτων. Το παιδικό ανάγνωσμα ως σημείο συνάντησης παιδιών και ενηλίκων*, εκδ. Πατάκης, Αθήνα 1997, σ. 77 και σ. 161.

⁶⁷⁵ Η σχηματοποίηση έχει αφετηρία το Figure 2. Narrative levels, narrative worlds, στο P. O'Neill, *Fictions of Discourse: Reading Narrative Theory*, University of Toronto press, Toronto 1994, p. 111, όπως το μεταφέρει η A.S.Wyile στο «The Value of Singularity in First-and Restricted Third-Person Engaging Narration», *Children's Literature* 31 (2003), pp. 134-136 αλλά και τη σχηματοποίηση των βαθμίδων του λογοτεχνικού κειμένου του Jaap Lintvelt (σσ. 115 & 117) στο J. Lintvelt, «Οι βαθμίδες του λογοτεχνικού αφηγηματικού κειμένου», μτφρ. Α. Καστρινάκη, στο Β. Καλλιπολίτης (επιμ.) *Θεωρία της Αφήγησης*, εκδ. Εξάντας, Αθήνα 1991, σσ. 97-124.

⁶⁷⁶ Πρόκειται για μία τεχνική που προσημαίνει την εμφάνισή της στις *Ιστορίες του παππού χωρίς μουστάκι* (βλ. 5.4.1.3. *Ιστορίες του παππού χωρίς μουστάκι*).

Τα αφηγηματικά επίπεδα στο έργο *Οι περιπέτειες του Μαυρίκου*



1. Εξωδιηγητικό επίπεδο

Επιστολή της "Φιλίσσας" στους αναγνώστες (σ. 7).

2. Σύνδεση με τα γεγονότα του πρώτου βιβλίου:

α. Ποιοι είναι ο Καρυδάκης και η Ζαχαρούλα (σσ. 17-19).

β. Ποιος είναι ο Μαυρίκος (σ. 20).

γ. Η συνάντηση (Σ₂) του Καρυδάκη και της Ζαχαρούλας με το Μαυρίκο και οι κοινές τους περιπέτειες (σσ. 21- 25).

δ. Ο χωρισμός (Χ) των τριών ηρώων (σσ. 26 - 27).

3. Σύνδεση με τα δύο άλλα βιβλία της σειράς (σ. 28).

4. Τι περιέχουν τα δύο βιβλία του Μαυρίκου (σσ. 29 - 30).

5. Το προληπτικό όνειρο του Μαυρίκου (σσ. 31-33).

6. Σύνδεση με το επόμενο βιβλίο (σ. 173).

ΣΧΗΜΑ ΙΙΙ

η τελική επιστροφή στο σπίτι⁶⁷⁷. Εδώ τα δύο πλάσματα, στα οποία η σύλληψη της συγγραφέως δίνει ζωή, είναι ανέστια, χωρίς ρεαλιστικές αναφορές, με μόνη διάσταση της ύπαρξής τους τον πόθο του ενός για το άλλο. Η εμπύχωση τους είναι ολότελα θαυμαστή, αφού η απόσταση που διανύει κανείς για να την πιστέψει είναι «μεγαλύτερη» από εκείνη του ανθρωποποιημένου ζώου.

Η ύπαρξή τους μοιάζει να βρίσκεται διαρκώς σε μια εκκρεμότητα, αφού εκτός των άλλων είναι και αδύναμα. Για το λόγο αυτό τα δύο βιβλία τους είναι ο κόσμος του *αμιγώς θαυμαστού*⁶⁷⁸, γεμάτος πλάσματα έτοιμα να βοηθήσουν, να πληροφορήσουν και να προειδοποιήσουν τους δύο μικροσκοπικούς πρωταγωνιστές, όπως συμβαίνει συνήθως και στο συγγενές γένος του μαγικού παραμυθιού. Ο Καρυδάκης και η Ζαχαρούλα θα αποδειχθούν χαρακτήρες ημισφαιρικοί, αφού η εξέλιξή τους δεν ξεπερνά τα όρια της σύλληψής τους.

Αντίθετα, ο Μαυρικός διαφοροποιείται σημαντικά από τους δύο φίλους του. Είναι βέβαια κι αυτός ένα μικροσκοπικό πλάσμα, προέρχεται, όμως, από το ζωικό βασίλειο και επομένως έλκει την καταγωγή του τόσο από τις κατά καιρούς μυθικές, παραμυθιακές και λογοτεχνικές μεταφορές του όσο και από τους «συγγενείς» του στο χώρο της πραγματικότητας. Ίσως για το λόγο αυτό η δική του πορεία ακολουθεί το βασικό πρότυπο της *κυκλικής περιπέτειας* (*circular journey*), εκείνης δηλαδή όπου η πλοκή ακολουθεί με συνέπεια τη τροχιά *σπίτι → αναχώρηση από το σπίτι → περιπέτεια → επιστροφή στο σπίτι*⁶⁷⁹: Το μικρό μυρμήγκι, όπως κάθε πλάσμα πάνω στη γη, έχει μία εστία απ' όπου ξεκίνησε και στην οποία οφείλει να επιστρέψει σοφότερο και ωριμότερο (Βλ. Σχήμα IV). Υπό αυτό το πρίσμα, ο Μαυρικός είναι ένας χαρακτήρας εξελίξιμος, λιγότερο στατικός, αφού σκέφτεται, μετανιώνει, αλλάζει και δρα ώστε να μεταβάλλει τη δυσμενή κατάστασή στην οποία έχει βρεθεί.

Στους τρεις, ξεχωριστούς αφηγηματικούς «κλώνους» της αρχικής αφήγησης, ο χρόνος της ιστορίας εξελίσσεται παράλληλα και συγχρονικά. Η συγγραφέας, ίσως και για να επιβεβαιώσει αυτή τη συγχρονία, δημιουργεί *σημεία επαφής* (links) ανάμεσά τους, μέσα από “διασταυρώσεις” του αφηγηματικού τους υλικού.

Σε αυτά τα κοινά σημεία των τριών ιστοριών, οι πρωταγωνιστές είτε συναντιούνται προσωρινά, είτε ο ένας από τους δύο βλέπει να «περνά» ο άλλος από μπροστά του. Ο

⁶⁷⁷ Βλ. M. Nikolajeva, *ό.π.*, σ. 81.

⁶⁷⁸ Ο Τοντόροφ περιγράφει τον κόσμο του *αμιγώς θαυμαστού* ως ένα λογοτεχνικό υπογένος του φανταστικού όπου «τα υπερφυσικά στοιχεία δεν προκαλούν καμιά ιδιαίτερη αντίδραση, ούτε στα πρόσωπα του έργου, ούτε στον νοούμενο αναγνώστη», μία στάση η οποία το συνδέει περισσότερο από κάθε άλλο είδος με το μαγικό παραμύθι (Τ. Τοντόροφ, *ό.π.*, σ. 68).

⁶⁷⁹ M. Nikolajeva, *ό.π.*, σσ. 79-82.

αφηγητής, ως κύριος συνθέτης και διαχειριστής ενός συνολικού αφηγηματικού ιστού (οργανωτική και σκηνοθετική λειτουργία), ο οποίος τελικά αποδεικνύεται σύνθετος και ιδιαίτερα ευρηματικός (Σχήμα IV), δίνει την εντύπωση πως περιγράφει τη σκηνή μέσα από την οπτική γωνία του πρωταγωνιστή στον οποίο «ανήκει» το αφηγούμενο υλικό, διαταράσσοντας τη μηδενική του εστίαση. Κατ' αυτόν τον τρόπο, ο αναγνώστης εμπλέκεται ακόμη μια φορά σε ένα «παιχνίδι θησαυρού» με έπαθλο την εύρεση των κοινών σημείων που ανακαλύπτει στα βιβλία.

Η πρώτη περίπτωση αφορά τον Καρυδάκη, τη Ζαχαρούλα και τις παράλληλες αναζητήσεις τον ενός για τον άλλο. Όταν το καπέλο της κυρίας Τρελαρίας, όπου βρίσκεται η Ζαχαρούλα, πέφτει κάτω, η ηρωίδα αντικρίζει τον αγαπημένο της Καρυδάκη στο στρίφωμα του παντελονιού ενός κυρίου. Είναι ο φύλακας ενός κήπου, τα βάζα του οποίου μαθαίνει ο αναγνώστης στο βιβλίο των περιπετειών του Καρυδάκη. Οι περιπέτειες του ενός συγκλίνουν προσωρινά με εκείνες του άλλου. Αυτή η δεύτερη, τυχαία συνάντησή τους (Σ³), δεν είναι γραφτό να έχει αίσιο τέλος. Μόλις ο κύριος απομακρυνθεί από την κυρία, τα δύο μικροσκοπικά πλάσματα, όντας ανήμπορα, θα ακολουθήσουν την πορεία των φορέων τους, επιτείνοντας την εναγώνια εκκρεμότητα για την τύχη τους. Η πρώτη εκδοχή του περιστατικού συναντάται στο μυθοπλαστικό υλικό της Ζαχαρούλας:

Με το απότομο γύρισμα το καφέ καπέλο ξέφυγε από το κεφάλι της κι έπεσε κάτω. [...] Παραλίγο όμως να το πατήσει ένας κύριος, που έβγαινε από την αίθουσα και έδειχνε πολύ λυπημένος και αφηρημένος.

- Το καπέλο μου! τσίριξε η κυρία.

Ο άνθρωπος ξαφνιάστηκε από την αγριοφωνάρα της, τα πόδια του μπερδεύτηκαν και παραλίγο να πέσει. Μα κι η Ζαχαρούλα δεν ξαφνιάστηκε λιγότερο, σαν είδε κάτω κάτω, στο στρίφωμα του παντελονιού εκείνου του κυρίου...μαντέψτε ποιον; Ναι, τον Καρυδάκη! Νόμιζε πως ονειρευόταν:





- Καρυδάκη! Καρυδάκη! Σε βρήκα επιτέλους!






Ο Καρυδάκης, που προσπαθούσε να κρατηθεί και να μην πέσει κάτω, τα 'χασε ολότελα σαν άκουσε τη φωνή της αγαπημένης του φίλης.

- Ζαχαρούλα! Άκουσα καλά; Ζαχαρούλα, εσύ είσαι;

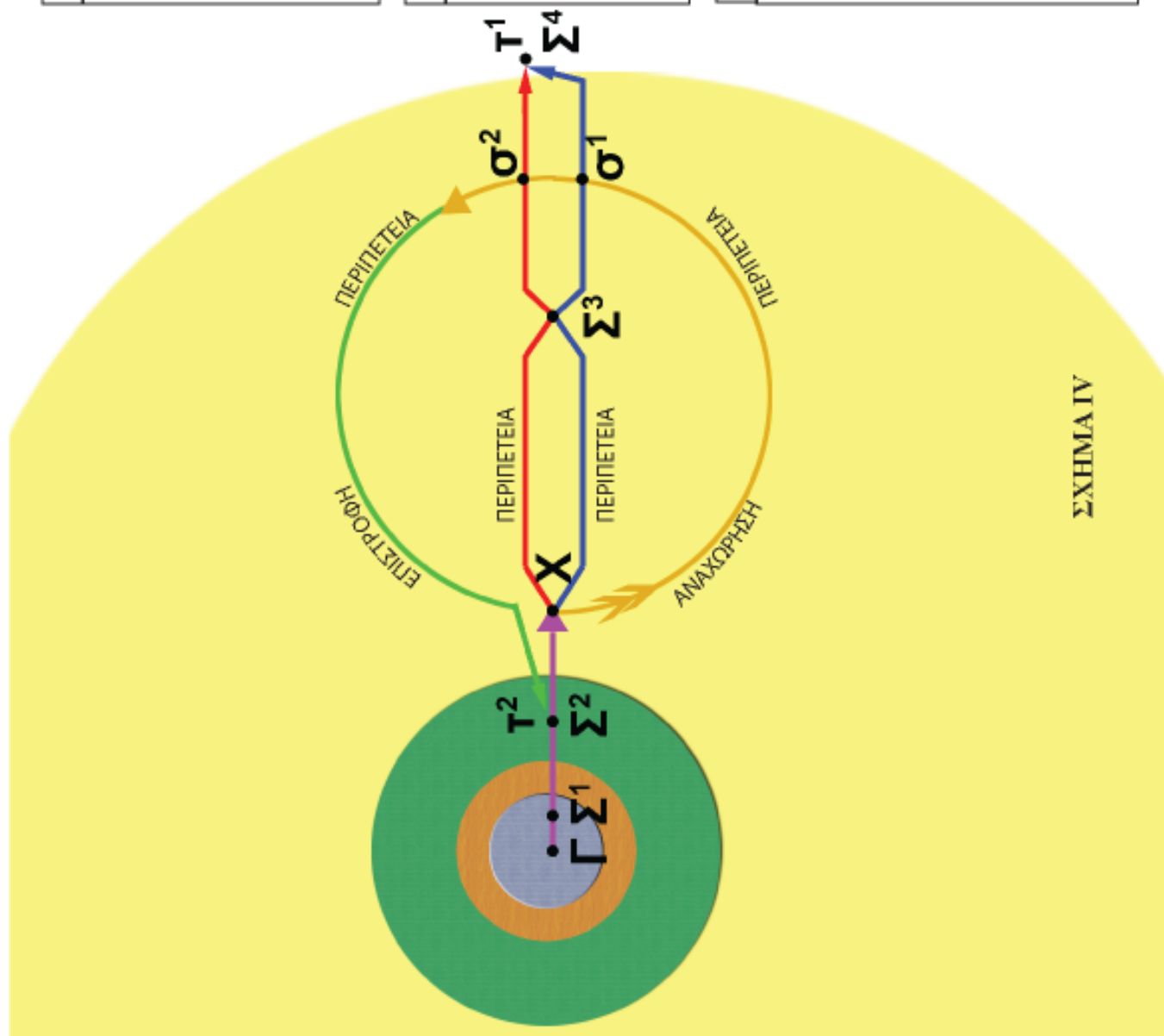
- Καρυδάκη μου, αγαπημένε μου Καρυδάκη! Εγώ είμαι! [...]

Τον είδε! Την είδε! Ήταν έτοιμοι να πέσουν ο ένας στην αγκαλιά του άλλου, μα εκείνος ο κύριος έσκυψε, πήρε το καπέλο και το έδωσε στην κυρία Τρελαρία, λέγοντας με μεγάλη ευγένεια:

ΟΙ ΧΩΡΟΙ ΔΡΑΣΗΣ	
	έξω κόσμος
	κήπος
	σπίτι
	κουζίνα

Ο ΑΦΗΓΗΜΑΤΙΚΟΣ ΙΣΤΟΣ - ΤΑ ΒΙΒΛΙΑ	
	Οι περιπέτειες του Καρυδάκη & της Ζαχαρούλας
	Η Ζαχαρούλα ψάχνει να βρει τον Καρυδάκη
	Ο Καρυδάκης ψάχνει να βρει τη Ζαχαρούλα
	Οι περιπέτειες του Μαυρίκου
	Τι απόγινε ο Μαυρίκος

ΤΑ ΓΕΓΟΝΟΤΑ	
Γ	- «Η Γέννηση του Καρυδάκη» (Αρχή αφήγησης)
Σ^1	- Συνάντηση Καρυδάκη - Ζαχαρούλας (Αναχώρηση)
Σ^2	- Συνάντηση Καρυδάκη - Ζαχαρούλας με Μαυρίκο
X	- Αποχωρισμός των τριών ηρώων
Σ^3	- Νέα συνάντηση Καρυδάκη - Ζαχαρούλας
Σ^4	- Η Ζαχαρούλα «περιμένει» τον Καρυδάκη
T^1	- Τελική συνάντηση - ένωση («γάμος») Καρυδάκη - Ζαχαρούλας (Τέλος τριλογίας)
σ^1	- Ο Μαυρίκος «βλέπει» τον Καρυδάκη
σ^2	- Ο Μαυρίκος «βλέπει» τη Ζαχαρούλα
T^2	- Επιστροφή Μαυρίκου - Τελική δοκιμασία (Τέλος Αφήγησης)



ΣΧΗΜΑ IV

- Το καπέλο σας, κυρία. [...]Με συγχωρείτε!

Η κυρία Τρελαρία άρπαξε το καπέλο και ούτε «ευχαριστώ» δεν είπε. Το φόρεσε πάλι και μπήκε βιαστική στην αίθουσα του δικαστηρίου ενώ ο Καρυδάκης φώναζε απελπισμένος.

- Ζαχαρούλα! Ζαχαρούλα, περίμενε⁶⁸⁰!

Αντίστοιχα, στο άλλο βιβλίο, η εκφορά του περιστατικού της συνάντησης δείχνει εξίσου προσεκτικά μελετημένη, αφού εκεί το ίδιο «γεγονός» αναφέρεται πάλι, μέσα, όμως, από την προσωπική «οπτική» του Καρυδάκη:

Ξαφνικά, εκεί ακριβώς στην πόρτα, ο Καρυδάκης είδε να πέφτει σχεδόν δίπλα του ένα καφέ καπέλο.

- Το καπέλο μου! τσίριξε **μια** κυρία.

Ο φύλακας ξαφνιάστηκε, προσπάθησε να μην το πατήσει, μα μπέρδεψε τα πόδια υο και παραλίγο να πέσει.

Ξαφνιάστηκε κι ο Καρυδάκης από την αγριοφωνάρα της μα τα έχασε εντελώς, σαν άκουσε μια γνώριμη γλυκιά φωνή:

- Καρυδάκη! Καρυδάκη! Σε βρήκα επιτέλους!

Νόμιζε πως ονειρευόταν.

- Ζαχαρούλα! Άκουσα καλά; Ζαχαρούλα, εσύ είσαι;

- Καρυδάκη μου, αγαπημένε μου Καρυδάκη! Εγώ είμαι! [...]

Την είδε! Τον είδε! Εκεί όμως που ήταν έτοιμη να πέσουν ο ένας στην αγκαλιά του άλλου, ο φύλακας έσκυψε, πήρε το καπέλο και το έδωσε στην κυρία λέγοντας με μεγάλη ευγένεια:

- Δεν το είδα και παραλίγο να το πατήσω. Με συγχωρείτε!

Η κυρία, χωρίς να τον ευχαριστήσει, φόρεσε το καπέλο της και μπήκε φουριόζα στην αίθουσα του δικαστηρίου, ενώ ο Καρυδάκης φώναζε απελπισμένος.

- Ζαχαρούλα! Ζαχαρούλα, περίμενε⁶⁸¹!

Έτσι, με βάση τα χαρακτηριστικά του τρόπου παρουσίασης των γεγονότων (κοινά διαλογικά μέρη με διαφοροποίηση της οπτικής) θα μπορούσαμε να καταλήξουμε πως η διαταραχή της εστίασης, που συναντούμε εδώ, καταλήγει σε μία περίπτωση

⁶⁸⁰ Φ. Χατζηγάνα, *Η Ζαχαρούλα ψάχνει να βρει τον Καρυδάκη*, σσ. 64-66.

⁶⁸¹ Φ. Χατζηγάνα, *Ο Καρυδάκης ψάχνει να βρει τη Ζαχαρούλα*, σσ. 54-55.

πολλαπλής εσωτερικής εστίασης (*focalisation multiple interne*)⁶⁸², αφού ο αφηγητής αφηγείται το ίδιο γεγονός μέσα από την προσωπική οπτική διαφορετικών ηρώων⁶⁸³.

Τελείως διαφορετική είναι η συνάντηση του Μαυρίκου με το μυθοπλαστικό υλικό του Καρυδάκη και της Ζαχαρούλας. Η δική του περιπέτεια εδράζεται αλλού, και επομένως η συναλλαγή του με τους δύο μικροσκοπικούς – πρώην – φίλους του οφείλει να είναι περιορισμένη. Το μυθοπλαστικό υλικό της ιστορίας του Μαυρίκου διασταυρώνεται, αλλά δε συναντά ουσιαστικά το αντίστοιχο της πρώτης τριλογίας. Ο Μαυρίκος θα δει με τη σειρά τόσο τον Καρυδάκη όσο και την Ζαχαρούλα, αλλά δεν θα τους συναντήσει ποτέ ξανά. Ούτε ο ένας ούτε η άλλη θα αντιληφθούν την παρουσία του, ίσως και γιατί η επαναπροσέγγισή τους θα διατάρασσε τις επιμέρους ιστορίες και το συνολικό στήσιμο του αφηγηματικού ιστού. Η ρήξη τους υπήρξε οριστική και ο καθένας πρέπει να τραβήξει το δρόμο του. Ο Μαυρίκος να επιστρέψει στη φωλιά του και οι δυο φίλοι να ξαναβρούν ο ένας τον άλλον.

Η πρώτη συνάντησή του (σ¹) Μαυρίκου αφορά το μυθοπλαστικό υλικό του Καρυδάκη. Το μικρό μυρμήγκι γαντζώνεται πάνω στο τρίχωμα ενός σκύλου. Εκεί ακούει ξαφνικά τη γνώριμη φωνή του Καρυδάκη και αντιλαμβάνεται ότι και εκείνος βρίσκεται πάνω στο σκύλο. Ο αφηγητής εστιάζεται στην οπτική του πρωταγωνιστή και καταγράφει τις σκέψεις του:

- Ζαχαρούλα, Ζαχαρούλα δε θα ξαναδείς τον Καρυδάκη σου!

Ο Μαυρίκος δεν πίστευε στ' αυτιά του!

«Μα αυτός είναι ο Καρυδάκης! Είναι και ο Καρυδάκης πάνω στο σκύλο!» είπε μέσα του. «Πρέπει να πάω κοντά του. Πρέπει να του πω πως είμαι εδώ!».

Μια χαρά τον πλημμύρισε και η ελπίδα του μεγάλωσε. «Θα του ζητήσω να με συγχωρέσει, θα τον ρωτήσω για τη Ζαχαρούλα, θα...», σκεφτόταν, καθώς ανηφόριζε πάνω στο κορμί του σκύλου [...] Μα δεν ήταν γραφτό. Εκεί που είδε τον Καρυδάκη καθισμένο στην πλάτη του σκύλου, εκεί που άνοιξε το στόμα του να του φωνάζει: «Μη φοβάσαι, Καρυδάκη! Κρατήσου! Έρχομαι!» το σκυλί, [...] έριξε κάτω έναν κουβά με κόκκινα τριαντάφυλλα, έριξε κάτω και το Μαυρίκο και συνέχισε να τρέχει⁶⁸⁴ [...].

Πρόκειται για ένα περιστατικό από το βιβλίο *Ο Καρυδάκης ψάχνει να βρει τη Ζαχαρούλα*. Εκεί, ο αφηγητής δεν ασχολείται καθόλου με το μυρμήγκι. Εστιασμένος αποκλειστικά στις περιπέτειες του μικρού καρυδιού δεν αναφέρει την ταυτόχρονη

⁶⁸² G. Genette, *ό.π.*, σ. 207.

⁶⁸³ Μ. Κανατσούλη, *Ιδεολογικές διαστάσεις της Παιδικής Λογοτεχνίας*, εκδ. Τυπωθήτω-Γ.Δαρδανός, Αθήνα 2000, σσ. 23-33.

⁶⁸⁴ Φ. Χατζηχάννα, *Οι περιπέτειες του Μαυρίκου*, εκδ. Ψυχογιός, Αθήνα 1999, σσ. 133-135.

παρουσία και των δύο πάνω στο τρίχωμα του σκύλου και η δράση εξελίσσεται απρόσκοπτα:

[...] γαβγίζοντας συνεχώς, πέρασε μπροστά από ένα ανθοπωλείο, έριξε κάτω έναν κουβά με τριαντάφυλλα και συνέχισε να τρέχει, ενώ ο Καρυδάκης, τρομαγμένος και απελπισμένος μουρμούριζε παραπονεμένα:

- Ζαχαρούλα, Ζαχαρούλα, δε θα ξαναδείς τον Καρυδάκη σου⁶⁸⁵!

Ανάλογη στάση κρατά ο αφηγητής και στη συνάντηση (σ²) του μικρού μυρμηγκιού με τη Ζαχαρούλα. Ο Μαυρίκος ανακαλύπτει τη Ζαχαρούλα πάνω στα φτερά μιας πεταλούδας, χωρίς, όμως, εκείνη να τον βλέπει. Όπως συμβαίνει και στο περιστατικό με τον Καρυδάκη, κάτι απρόσμενο (ένας βήχας) θα ανατρέψει τα σχέδιά του και ο Μαυρίκος δε θα καταφέρει τελικά να της μιλήσει:

Την ώρα που ο Μιχάλης έβγαине από το ανθοπωλείο, ο Μαυρίκος είδε μια πεταλούδα να κάθεται πάνω σε ένα κόκκινο τριαντάφυλλο. [...] Καθώς ο Μιχάλης περνούσε ακριβώς δίπλα από την πεταλούδα ο Μαυρίκος είδε τη Ζαχαρούλα! [...] Έκανε να φωνάξει μα τον έπιασε ένας βήχας, μα ένας βήχας⁶⁸⁶!

Αντίστοιχα, στο μυθοπλαστικό υλικό της Ζαχαρούλας, παρατηρούμε ότι αυτό το επεισόδιο ανήκει στο κεφάλαιο, όπου η ηρωίδα μαθαίνει τα νέα του Καρυδάκη. Η περιγραφή του αφηγητή είναι σύντομη και περιεκτική, χωρίς την παραμικρή αναφορά στην ύπαρξη του Μαυρίκου:

Η πεταλούδα έκανε ένα γύρο και μύρισε όλα τα λουλούδια που ήταν μέσα σε μεγάλους κουβάδες έξω από το ανθοπωλείο. Ύστερα κάθισε πάνω σε ένα κατακόκκινο τριαντάφυλλο που ήταν σχεδόν ακόμα μπουμπούκι⁶⁸⁷.

Παρατηρώντας τη θέση και τη συμπεριφορά του αφηγητή αλλά και τη συστηματική μετατόπιση των οπτικών γωνιών, θα μπορούσαμε να διατυπώσουμε την άποψη ότι αρχίζουν να διαφαίνονται οι προθέσεις της συγγραφέως από εδώ και στο εξής να μεταγγίσει στα κείμενά της νεότερες αντιλήψεις για την κατασκευή και την πρόσληψη ενός κειμένου, όπως αυτές συνάγονται από τη πολυκύμαντη σχέση του με την πραγματικότητα και την παιγνιώδη συναλλαγή του με τη φαντασία. Η ακλόνητη βεβαιότητα στην ικανότητα του συγγραφέα να αποτυπώνει αντικειμενικά την πραγματικότητα ή έστω να την αναπαριστά αλληγορικά μέσα από το προσωπικό του όραμα και τις δικές του εμπειρίες, παραχωρεί τη θέση της στην αντίληψη πως

⁶⁸⁵ Φ. Χατζηχάννα, *Ο Καρυδάκης ψάχνει να βρει τη Ζαχαρούλα*, σ. 62.

⁶⁸⁶ Φ. Χατζηχάννα, *Οι περιπέτειες του Μαυρίκου*, εκδ. Ψυχογιός, Αθήνα 1999, σσ. 145-146.

⁶⁸⁷ Φ. Χατζηχάννα, *Η Ζαχαρούλα ψάχνει να βρει τον Καρυδάκη*, σ. 93.

«οποιαδήποτε απόπειρα να αναπαρασταθεί η πραγματικότητα μπορεί μόνο να παράγει οπτικές αυτής της πραγματικότητας, δηλαδή μυθοπλασίες»⁶⁸⁸, πολλαπλά ομοιώματα αυτής της υποτιθέμενης πραγματικότητας. Σε αυτό το δημιουργικό παιχνίδι με το κείμενο κερδισμένος βγαίνει πάντοτε ο αναγνώστης.

Η νεοτερική διάθεση της Χατζηγιάννα δεν εξαντλείται μονάχα στις αφηγηματικές τεχνικές. Σε αυτές τις εναγώνιες, παράλληλες πορείες αναζήτησης του Καρυδάκη και της Ζαχαρούλας εμφανίζονται σταδιακά μερικά ακόμα χαρακτηριστικά αυτής της προσέγγισης, όπως αυτοαναφορικότητα, συνδυασμένη συχνά με συγγραφική αυτοειρωνεία, αποκάλυψη της διαδικασίας γραφής⁶⁸⁹, ανεξαρτητοποίηση της λογοτεχνικής μορφής που σχολιάζει το συγγραφέα, και παρέκβαση. Με άλλα λόγια, το επινοημένο και το πραγματικό, το κείμενο και ο χώρος που βρίσκονται έξω από αυτό συγκλίνουν, ενεργοποιώντας ένα μεταμυθοπλαστικό παιχνίδι εντός του οποίου το κείμενο παρατηρεί τον εαυτό του, γίνεται αυτογενές (self-begetting), αυτοσχολιάζεται και φλερτάρει, όπως είδαμε πρωτότερα, ακόμη και με την τεχνική του *mise en abyme*.

Όλα αυτά έχουν για αρχή το δεύτερο βιβλίο, όταν η Ζαχαρούλα πέφτει μέσα σε μία τσάντα, δίπλα σε ένα ζευγάρι πρεσβυωπικά γυαλιά. Οι διάλογοι που ακολουθούν ξεκινούν ένα πραγματικό πανηγύρι, όπου η αλήθεια του μυθοπλαστικού υποσκάπτει την αληθοφάνεια του πραγματικού, προβάλλοντας την πλαστότητά της διότι, δεν πρέπει ξεχνούμε πως ο κόσμος των φανταστικών όντων δεν υπάρχει έξω από τις λέξεις που τον περιγράφουν⁶⁹⁰. Σε αυτήν τη αναμέτρηση κερδισμένος είναι για μια φορά ακόμη ο αναγνώστης που μπορεί αρχικά να μένει έκπληκτος από τη διάρρηξη του πλαισίου, αλλά στη συνέχεια γίνεται μέτοχος μίας αποτελεσματικής στρατηγικής

⁶⁸⁸ Πρόκειται για την άποψη της L. Pfeifer όπως τη μεταφέρει η Waugh στο P. Waugh, *Metafiction: the Theory and Practice of Self-conscious Fiction*, Routledge 1993, p. 6.

⁶⁸⁹ Η Nikolajeva ορίζει τη μεταμυθοπλασία ως «βιβλία σχετικά με τα βιβλία και τη διαδικασία συγγραφής ενός βιβλίου (Nikolajeva, *ό.π.*, σ. 191). Γενικότερα, το φαινόμενο κατά το οποίο η λογοτεχνία, αντί να απεικονίζει την εξωτερική πραγματικότητα, στρέφεται 'εις εαυτόν', γνωστό ως αυτο-αναφορικότητα (self-referentiality) έχει προκαλέσει πλήθος γόνιμων συζητήσεων και κριτικών αντιπαραθέσεων. Άλλοι μελετητές το συνδέουν με το ιστορικό ρεύμα και τις αισθητικές και ιδεολογικές αναζητήσεις του Μοντερνισμού (τέλη 19ου - αρχές 20ού αιώνα) (βλ. για παράδειγμα M. Bradbury & J. Fletcher "The introverted novel", στο M. Bradbury & J. McFarlane (eds), *Modernism: A Guide to European Literature 1890-1930*, Harmondsworth, Penguin, 1991 και στα καθ' ημάς Δ. Τζιόβας, *Μετά την Αισθητική, ... Σ. Οικονομίδου, ό.π.*, σ. 30) ενώ κάποιοι άλλοι, που εστιάζουν το ενδιαφέρον τους σε μετα-μοντέρνα έργα, κάνουν λόγο για μια μακρά παράδοση του φαινομένου, που έχει τις απαρχές της ήδη στις πρώτες εμφανίσεις του λογοτεχνικού είδους του μυθιστορημάτων, όπως στο *Δον Κιχώτης* και στο *Τριστάμ Σάντι* (βλ. για παράδειγμα R. Alter, *Partial Magic: The Novel as a Self-Conscious Genre*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1975. P. Waugh, *Metafiction: The Theory and Practice of the of Self-Conscious Fiction*, London, Routledge, 1984)

⁶⁹⁰ Βλ. Τοντόρωφ, *ό.π.*, σσ. 40-42.

κατανόησης των κανόνων λειτουργίας του κειμένου και κατά συνέπεια κριτικής αντιμετώπισής του⁶⁹¹:

- Αυτή δεν είναι η Ζαχαρούλα; Άκουσε δίπλα της μια φωνή.
- Τι λες καλέ; Τι δουλειά έχει η Ζαχαρούλα στη θήκη μας;
- Για κοίταξέ την καλύτερα. [...] Ίδια κι απaráλλαχτη όπως το βιβλίο που διαβάσαμε.
- Μου φαίνεται πως επηρεάστηκες από τα πολλά βιβλία που διάβασες, επέμεινε η δεύτερη φωνή. Η Ζαχαρούλα δεν είναι πρόσωπο πραγματικό, αλλά φανταστικό. [...]
- Ζαχαρούλα, μ' ακούς;
- [...] Πώς να σου απαντήσει κάποιος που δεν υπάρχει;
- Ε, όχι και δεν υπάρχω [...] ⁶⁹².

Η ανατρεπτική διάθεση του κειμένου εντείνεται και επεκτείνεται. Τα ματογυάλια αποκαλύπτουν ότι την αναγνώρισαν αμέσως, διότι έχουν διαβάσει το πρώτο βιβλίο της σειράς:

- Εσύ κι ο Καρυδάκης έχετε ένα ολόκληρο βιβλίο με τις περιπέτειές σας. Ακόμη και αυτό το διάβασε η κυρία Αντιγόνη, είπε ο δεξιός φακός ⁶⁹³.

Η Ζαχαρούλα μένει «άφωνη», όπως ενδεχομένως μένει κι ο μικρός αναγνώστης, ο οποίος για πρώτη φορά παρατηρεί να διαρρηγνύονται ξεκάθαρα τα όρια της μυθοπλασίας που διαβάζει. Εκείνη, στη συνέχεια, στρέφει τα μάτια της στον παντογνώστη γεννήτορά της, τη «συγγραφέα». Ίσως, αυτή μπορεί να την πληροφορήσει για την τύχη του αγαπημένου της Καρυδάκη:

- Ποιος έγραψε το βιβλίο με τις περιπέτειές μας;
- Κάποια συγγραφέας.
- Τι είναι συγγραφέας;
- Συγγραφείς είναι εκείνοι που γράφουν βιβλία.
- Πώς τη λένε αυτή την κυρία; Πρέπει να τη βρω οπωσδήποτε. Πρέπει να τη ρωτήσω. Αυτή σίγουρα θα ξέρει να μου πει πού είναι ο Καρυδάκης.
- Τη λένε...τη λένε...Πώς τη λένε; Ρώτησε ο δεξιός φακός τον αριστερό;
- Τη λένε...στην άκρη της γλώσσας μου είναι και δε μου βγαίνει, είπε στενοχωρημένος ο αριστερός φακός ⁶⁹⁴.

⁶⁹¹ Σ. Οικονομίδου, *Χίλιες και μια ανατροπές. Η νεοτερικότητα στη λογοτεχνία για μικρές ηλικίες*, εκδ. Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2000, σσ. 78-79.

⁶⁹² Φ. Χατζηχάννα, *ό.π.*, σσ. 133-134.

⁶⁹³ Φ. Χατζηχάννα, *ό.π.*, σ. 137. Κάτι ανάλογο συμβαίνει και στην *Ιστορία χωρίς Τέλος* του Μ. Έντε. Εκεί ο μικρός Μπάστιαν Μπάλταζαρ Μπουξ αναρωτιέται: «Τι είστε εσείς τα πλάσματα της Φαντάστικα; Όνειρα, ποιητικές επινοήσεις, χαρακτήρες σε μια Ιστορία χωρίς Τέλος. Νομίζεις ότι είστε αληθινά όντα;» (Μ. Έντε, *Ιστορία χωρίς τέλος*, μτφρ. Ρ. Καρθαίου-Λ. Λάμπρου, εκδ. Ψυχογιός, Αθήνα 1985, σ. 125).

Λίγο παρακάτω, στο ίδιο επεισόδιο, το ερώτημα που απευθύνουν τα ματογυάλια στη Ζαχαρούλα, κλείνει το μάτι για μια ακόμη φορά στον αναγνώστη, καθώς τον ωθεί να αναρωτηθεί για τα όρια ανάμεσα στην αληθοφάνεια και την πλαστότητα μιας ιστορίας. Τελικά, όπως υπονοείται, η κατασκευή της δεν είναι τίποτα παραπάνω από ένα γλωσσικό παιχνίδι «συμβατότητας» και κυρίως αποδοχής ανάμεσα στο σημαίνον και το σημαινόμενο:

- Θα σε ρωτήσουμε γι' αυτά που διαβάσαμε στο βιβλίο με τις ιστορίες σου. Σίγουρα είσαι η μόνη που μπορεί να μας πει, αν είναι αλήθεια ή είναι παραμύθια⁶⁹⁵.

Το ερώτημα μοιάζει να ανακατευθύνεται προς τον αναγνώστη. Σε αυτό το παιχνίδι συμμετοχος (και συνένοχος) είναι και εκείνος, αφού με την πράξη της ανάγνωσης του κειμένου επιβεβαιώνει συνεχώς την «αλήθεια» των ιστοριών της. Στο τέλος του βιβλίου, η Ζαχαρούλα δείχνει πλέον να αντιλαμβάνεται πως η απόλυτη, απέραντη και αυθαίρετη ικανότητα του γλωσσικού σημείου να κατασκευάζει μυθοπλαστικές, έστω, πραγματικότητες είναι το «μαγικό μέσο» που θα πραγματώσει την επιθυμία της να συναντήσει επιτέλους τον Καρυδάκη της:

[...] θα έκανε τα αδύνατα δυνατά να τον συναντήσει!

- Μα αυτά μόνο στα παραμύθια γίνονται, της έλεγαν τα διαμαντάκια.

- Αν είναι να βρω τον Καρυδάκη, ας γίνει ένα παραμύθι! ευχόταν η Ζαχαρούλα⁶⁹⁶.

Πράγματι, η ρηξικέλευθη παρέμβαση του φανταστικού στοιχείου, όπως εμφανίζεται σ' αυτό το αμιγώς θαυμαστό τοπίο, μοιάζει να ενεργοποιείται από την ευχή της Ζαχαρούλας, κινητοποιώντας όλες εκείνες τις μαγικές δυνάμεις που λειτουργούν ως βοηθοί των μικροσκοπικών ηρώων, προκειμένου να δοθεί τέλος στη στέρησή τους και ευτυχής κατάληξη στις περιπέτειές τους. Ο δισταγμός του αναγνώστη, πρώτιστος όρος του φανταστικού γένους⁶⁹⁷, μοιάζει να αίρεται ολοκληρωτικά από τη συναλλαγή του με το κείμενο, αφού το 'τοπίο' μέσα στο οποίο έχει πια για τα καλά βυθιστεί «ούτε σημαίνει, ούτε είναι παράλογο, απλά υπάρχει»⁶⁹⁸, όπως συμβαίνει δηλαδή και στο μαγικό παραμύθι. Ακόμη, η αυτοαναφορικότητα του κειμένου είναι ευπρόσδεκτη και αποδεκτή, διότι αποδεικνύεται τελικά φορέας υλοποίησης των προσδοκιών ηρώων και αναγνωστών και όχι μέσο ανατροπής των αφηγηματικών του συμβάσεων. Πραγματικά, στο έργο με τις περιπέτειες του Καρυδάκη τα θαύματα περισσεύουν. Η

⁶⁹⁴ Φ. Χατζηγάνα, *ό.π.*, σ. 138.

⁶⁹⁵ Φ. Χατζηγάνα, *ό.π.*, σ. 139.

⁶⁹⁶ Φ. Χατζηγάνα, *ό.π.*, σ. 173.

⁶⁹⁷ Βλ. Τοντόροφ, *ό.π.*, σσ. 31-51.

⁶⁹⁸ A. Robbe-Grillet, N. Sarraute, *Στιγμιότυπα-Τροπισμοί. Και άλλα τρία δοκίμια συγγραφέων για το σύγχρονο μυθιστόρημα*, εκδ. Κάλβος, Αθήνα 1970, σ. 17.

πλοκή επιταχύνεται προς την κατεύθυνση της συνάντησης των δύο ηρώων, αφού ολόκληρο το μυθοπλαστικό σύμπαν μοιάζει να συνωμοτεί ώστε να ξαναβρεθούν. Κάθε φορά που ο Καρυδάκης κινδυνεύει, εμφανίζονται διάφοροι σωτήρες, ως από μηχανής θεοί, που του προσφέρουν ασφάλεια και προστασία. Ως και ο αφηγητής στις δύσκολες στιγμές του πρωταγωνιστή προετοιμάζει ανάλογα τον αναγνώστη για τη λύση που ακολουθεί:

Μόνο ένα θαύμα θα μπορούσε να τον σώσει. Αλήθεια πιστεύετε στα θαύματα; [...]

Ε, λοιπόν έγινε το θαύμα⁶⁹⁹!

Βέβαια, όπως είναι αναμενόμενο, το πιο μεγάλο θαύμα είναι η τελική συνάντησή τους (Σ^4), που θα σημάνει το ευτυχές τέλος των περιπετειών τους (T^1), αλλά και της ίδια της ύπαρξής τους. Η κορύφωση λαμβάνει χώρα σε ένα τοπίο που μοιάζει χρονικά προσδιορισμένο. Πρόκειται για τα Χριστούγεννα, ένα προσφιλές, και γι' αυτό συχνά εμφανιζόμενο μοτίβο της Χατζηχάννα⁷⁰⁰, που φέρνει στο νου οικείες εικόνες προσφοράς και αγάπης που επικρατούν εκείνη την περίοδο. Καθώς «καταφθάνουν» όλοι εκείνοι οι βοηθοί και συμπαραστάτες που φρόντισαν μέχρι τώρα τους δύο πρωταγωνιστές, κομίζοντας κατά κάποιον τρόπο επεισόδια από προηγούμενα βιβλία, μοιάζει να συμπληρώνονται τα τελευταία κομμάτια ενός αφηγηματικού παζλ που εδώ ολοκληρώνεται. Ταυτόχρονα, το τοπίο γίνεται ολοένα και πιο μαγικό, οι δύο πρωταγωνιστές αποσύρονται από το προσκήνιο και η λύση δίνεται από τον Ήλιο. Τα εξωλογικά στοιχεία δεν διαταράσσονται αλλά μάλλον ενισχύονται από την αυτοαναφορικότητα του κειμένου, το οποίο εμπλέκει το φανταστικό με το πραγματικό σε ένα πραγματικό πανηγύρι αλληλοτροφοδοτήσεων με αποτέλεσμα τη μετάβαση σε έναν απροσδιόριστο χρονότοπο ακόμη και σε σχέση με τον υπάρχοντα χρονότοπο της ιστορίας⁷⁰¹. Η ένωσή τους είναι θαυμαστή και η εμπύχωσή τους καταλήγει σε μία σχεδόν μεταφυσική μετουσίωση της ύπαρξής τους σε φως μέσα στα μάτια ενός μικρού αγοριού, του Θόδωρου, μια έμμεση υπόμνηση του ζωοποιού χαρακτήρα της αγάπης. Και για να μην υπάρχει καμία αμφιβολία για τη συγγένεια με το σύνηθες ευτυχές τέλος πολλών παραμυθιών (γάμος), οι ηλιαχτίδες αναλαμβάνουν να το επιβεβαιώσουν:

⁶⁹⁹ Φ. Χατζηχάννα, *Ο Καρυδάκης ψάχνει να βρει τη Ζαχαρούλα*, εκδ. Ψυχογιός, Αθήνα 1998, σσ. 90 & 92.

⁷⁰⁰ Βλ. κεφ. 4 Το θεατρικό έργο της Φιλίσσας Χατζηχάννα.

⁷⁰¹ Πρόκειται για ένα ακόμη στοιχείο, το οποίο επιβεβαιώνει τη βαθμιαία μετεξέλιξη της ιστορίας σε ένα χώρο ά-χρονο, ένα είδος «παραδείσου» για τους ήρωες αυτών των ιστοριών.

- *Είναι σαν να τους παντρεύουμε, είπε η πιο μεγάλη ηλιαχτίδα*⁷⁰². Στο σημείο αυτό αγγίζουμε τον θεματικό πυρήνα της τριλογίας, όπως διατυπώνεται με το φαινομενικά αφελές ερώτημα των ηλιαχτίδων:

- *Πότε θα λείψουν τα κακά από τον κόσμο των ανθρώπων και θα γιορτάζουν όλοι χαρούμενοι και ευτυχισμένοι;*

- *Όταν το θελήσουν οι ίδιοι οι άνθρωποι. Όταν μάθουν να αγαπούν, μονάχα τότε, τους απαντούσε ο ήλιος*⁷⁰³.

Ύστερα από τη θαυμαστή μετάλλαξή τους, ο Καρυδάκης και η Ζαχαρούλα αποσύρονται από το προσκήνιο και ο μόνος πρωταγωνιστής που απομένει είναι ο Μαυρίκος. Όπως προαναφέραμε, η αναχώρησή του (Σ^2) συνιστά μία πρώτη παραβίαση για τους κανόνες της κοινωνίας του, η οποία θα του στερήσει την ασφάλεια της φωλιάς, ενώ στη συνέχεια η δεύτερη παράβασή του θα του στερήσει και τους φίλους του (X). Παρόλο που θα μετανιώσει για τη συμπεριφορά του, από εδώ και στο εξής ο Μαυρίκος είναι μόνος του. Αρχικά, η βιολέτα του κήπου γίνεται βοηθός και συμπαραστάτης του. Ο λόγος της μετουσιώνει σε μέρος της υπόθεσης τη μοναχική διαδρομή που έχει προαναγγείλει ο αφηγητής, ενώ παράλληλα τον συμβουλεύει για το τι πρέπει να κάνει από εδώ και στο εξής:

- *Ξέγραψές τους! Πες πως δεν τους γνώρισες ποτέ. Ας πάρουν εκείνοι το δρόμο τους κι εσύ το δικό σου. Δεν μπορείς να είσαι φίλος με την τροφή σου*⁷⁰⁴, του υπενθυμίζει και συνεχίζει λίγο παρακάτω:

- *Ο κόσμος σου είναι η κοινωνία των μυρμηγκιών. Εκεί ανήκεις. [...]*

- *Το καλύτερο που έχεις να κάνεις είναι να επιστρέψεις στη φωλιά σου*⁷⁰⁵.

Οι δύο κόσμοι, ο φανταστικός και ο πραγματικός, αλληλοεπηρεάζονται και αλληλοτροφοδοτούνται και στα πέντε βιβλία, όπως ήδη αναφέραμε, χωρίς, όμως, ποτέ να επικοινωνούν άμεσα μεταξύ τους. Η μοναδική στιγμή, όπου τα σύνορα ανάμεσά τους διαρρηγνύονται, λαμβάνει χώρα στην περιγραφή ενός γάμου, όπου κατά τύχη θα βρεθεί ο Μαυρίκος. Η Ευαγγελία, ένα μικρό κορίτσι, είναι η μόνη που όχι μονάχα τον παρατηρεί αλλά και τον αναγνωρίζει:

- *Ο Μαυρίκος είναι! Ψάχνει να βρει τον Καρυδάκη και τη Ζαχαρούλα για τους φάει [...]*⁷⁰⁶.

⁷⁰² Φ. Χατζηγάννα, Ο Καρυδάκης, ό.π., σ. 174.

⁷⁰³ Φ. Χατζηγάννα, ό.π., σ. 168.

⁷⁰⁴ Φ. Χατζηγάννα, Οι περιπέτειες του Μαυρίκου, εκδ. Ψυχογιός, Αθήνα 1999, σ. 42.

⁷⁰⁵ Φ. Χατζηγάννα, ό.π., σσ. 44-45.

⁷⁰⁶ Φ. Χατζηγάννα, ό.π., σ. 65.

Η βιολέτα και ο Μαυρίκος στρέφονται προς την Ευαγγελία. Η πρώτη τής ζητά να μη μαρτυρήσει το Μαυρίκο, ενώ ο δεύτερος αφού παραδεχτεί την ταυτότητά του, της ζητά μία χάρη:

«Αν δεις τη Ζαχαρούλα και τον Καρυδάκη, πες τους πως τους αγαπώ και θα τους σκέφτομαι πάντα σαν δυο καλούς φίλους⁷⁰⁷».

Παρατηρούμε, λοιπόν, ότι τα δύο φανταστικά πλάσματα όχι μονάχα απευθύνονται προς το κορίτσι αλλά και ότι εκείνο πράγματι τους ακούει. Η Ευαγγελία, μία αθώα ύπαρξη με την ικανότητα να λαμβάνει τα μηνύματα αυτού του παράλληλου κόσμου, γίνεται διάμεσος ανάμεσα σ' αυτόν το φανταστικό και τον κόσμο των ανθρώπων, επιβεβαιώνοντας ένα μοτίβο που συχνά επανέρχεται στα έργα της Χατζηχάννα⁷⁰⁸. Μάλιστα σε αυτό το σημείο, ο αφηγητής υπαινίσσεται και την -απραγματοποίητη, όπως δυστυχώς αποδείχτηκε- πρόθεση της συγγραφέως να αφιερώσει μελλοντικά ένα ξεχωριστό βιβλίο για τις περιπέτειες της Ευαγγελίας.

Αξίζει, επίσης, να σταθούμε και στο επεισόδιο όπου ο μικρός πρωταγωνιστής της ιστορίας καταλήγει σε μία σχολική τάξη και γίνεται ο κρυφός παρατηρητής - μαθητής της δασκάλας. Η στάση του Μαυρίκου απέναντι στο ζήτημα της μόρφωσης δημιουργεί για μία ακόμη φορά πολλαπλά επίπεδα σημασιολόγησης. *«Το σχολείο θα σε βοηθήσει να σκέφτεσαι και να πράττεις σωστά»*, τον συμβουλεύει το γεράνι. Συνεχίζει παρακάτω: *«Μάθε καλά τη γεωγραφία, τη φυσική, τα μαθηματικά. Θα σου χρειαστούν. Οι χάρτες της πόλης είναι στις πινακίδες. Μελέτησέ τους, για να ξέρεις πού πηγαίνεις⁷⁰⁹»*. Η μόρφωση του Μαυρίκου είναι *το μαγικό μέσο* -μια που βρισκόμαστε μέσα σε ένα παραμυθιακό «τοπίο»- που συντελεί στην εξέλιξη της υπόθεσης. Από τη μία στέλνει θετικά μηνύματα στον αναγνώστη όσον αφορά τα οφέλη της σχολικής μόρφωσης και της φιλαναγνωσίας, παρέχοντας πρότυπα ζωής που συντελούν στη γενικότερη πνευματική και ηθική ανάπτυξη. Από την άλλη, με τις γνώσεις που αποκομίζει ο Μαυρίκος θα λύσει αργότερα πολλά από τα προβλήματα που θα προκύψουν και θα κερδίσει το σεβασμό των οικείων του⁷¹⁰. Αυτό που υπονοείται είναι πως η διαδικασία της αυτογνωσίας δεν είναι μόνο θέμα απόκτησης εμπειριών, αλλά εν μέρει και προϊόν παιδείας. *«Ναι, έμαθε πολλά στο σχολείο»*, μας πληροφορεί ο αφηγητής. Ανάμεσα στα άλλα έμαθε επιτέλους *«τι σημαίνει καταγωγή, τι σημαίνει*

⁷⁰⁷ Φ. Χατζηχάννα, *ό.π.*, σ. 71.

⁷⁰⁸ Βλ. Το θεατρικό έργο της Φιλίσας Χατζηχάννα στο *Χριστούγεννα σαν πρώτα, ο Τρελάρας και Το γαλάζιο βιολί*.

⁷⁰⁹ Φ. Χατζηχάννα, *ό.π.*, σσ. 156-157.

⁷¹⁰ Βλ. Αλ. Ζερβού, *Στη χώρα των θαυμάτων, ό.π.*, σ. 142. Εδώ βέβαια η ανάγνωση εμφανίζεται ως μορφωτικό αγαθό χωρίς αναφορές σε συγκεκριμένα βιβλία.

αποστολή και τι σημαίνει προδοσία»⁷¹¹. Όσο για τη δασκάλα του, μαζί με όλα τα θετικά χαρακτηριστικά που συνήθως μεταφέρει ο χαρακτήρας της στην παιδική λογοτεχνία⁷¹² («ήρεμη, χωρίς να φωνάζει» γεμάτη «φως κι αγάπη»), εμφανίζεται να εφαρμόζει δραστηριότητες φιλιαναγνωσίας ανάλογες με εκείνες που εφάρμοζε και η ίδια η συγγραφέας ως δασκάλα, ενδίδοντας κατά κάποιον τρόπο στον πειρασμό να μεταφέρει μερικές από τις παιδαγωγικές της πρακτικές μέσα στο κείμενο:

*Κάθε πρωί, προτού αρχίσει το μάθημα, διάβαζε για δέκα λεπτά ένα παραμύθι ή μια ιστορία στα παιδιά*⁷¹³.

Στο περιστατικό της γνωριμίας του Μαυρικού με το τζίτζικα, το οποίο εκτός των άλλων συνδέει το τέλος του ενός βιβλίου με την αρχή του επόμενου, ο τζίτζικας τον αποκαλεί «παλιόφιλο» και ο Μαυρικός απορεί, αφού δεν τον γνωρίζει.

- Και με ξέρεις και με είδες. Εσύ δε μου έδωσες να φάω;

- Εγώ; Πότε;

- Εσύ δε με φρόντισες, τότε που ήμουνα άρρωστος; [...] Μην κάνεις τον ανήξερο. Τόσο καιρό έψαχνα να σε βρω, να σε περιποιηθώ για την καλοσύνη που μου έκανες εκείνο τον κρύο χειμώνα, μα εσύ εξαφανίστηκες⁷¹⁴.

Ποιος είναι λοιπόν αυτός ο τζίτζικας; Το κείμενο αφήνει ανοικτό το ερώτημα που τίθεται πιθανόν από τον αναγνώστη. Το περιστατικό που περιγράφει μοιάζει «να συνέβη» κάπου εκεί στον ενδιάμεσο χώρο -το σταυροδρόμι, όπως θα έλεγε η Kristeva-, όπου συγκλίνουν οι μύθοι με τις πολυποίκιλες φανταστικές μεταγραφές και αναπλάσεις τους. Αν στο χώρο του φανταστικού οι ήρωές του κινούνται ανάμεσα στο χώρο του πραγματικού και το χώρο της φαντασίας, ο συγκεκριμένος τζίτζικας φαίνεται να ελίσσεται με ευχέρεια και άνεση ανάμεσα στο μύθο και τη φαντασία. Δεν είναι άλλωστε η πρώτη φορά που η Χατζηγάννα μετουσιώνει και αξιοποιεί με ανάλογο τρόπο στα έργα της κάθε λογής πρότερο λογοτεχνικό υλικό που σχετίζεται με τη μακρινή μυθική καταγωγή των ηρώων της.

⁷¹¹ Φ. Χατζηγάννα, *ό.π.*, σ. 159.

⁷¹² Βλ., επίσης, τους χαρακτήρες στα δύο προηγούμενα μυθιστορήματά της, *Χαρές και Λύπες* και *Η Ντιντόν, ο Παβελάκης μου κι εγώ*.

⁷¹³ Φ. Χατζηγάννα, *ό.π.*, σ. 162. Σε μία εισήγησή της για τη διδασκαλία της παιδικής λογοτεχνίας αναφέρεται ακριβώς σε αυτή τη δραστηριότητα: «...κάθε πρωί, από τις 8 μέχρι τις 8.20 γίνομαι κι εγώ μια καλή δασκάλα-γιαγιά και διαβάζω το βιβλίο στα παιδιά, γιατί πιστεύω πως είναι η καλύτερη αρχή για να μπουν στον κόσμο της λογοτεχνίας» (Φ. Χατζηγάννα, «Η διδασκαλία της παιδικής λογοτεχνίας στο κυπριακό δημοτικό σχολείο» στο Μ. Μερακλής (επιμ.), *Το παιδικό λογοτεχνικό βιβλίο: Έργο τέχνης; Μέσο αγωγής;: Εισηγήσεις στο Α' σεμινάριο του Κύκλου του Ελληνικού Παιδικού Βιβλίου*, εκδ. Πατάκης, Αθήνα 1987, σ. 140).

⁷¹⁴ Φ. Χατζηγάννα, *ό.π.*, σ. 166.

Ένα ιδιαίτερο χαρακτηριστικό του μυθοπλαστικού υλικού που αφορά το Μαυρίκο είναι ότι αρθρώνεται ουσιαστικά γύρω από τη δοκιμασία του (*épreuve*), μία λογική και αφηγηματική ακολουθία, που επανέρχεται τρεις φορές, με διαφορετική κάθε φορά συνέπεια⁷¹⁵, όπως συνηθίζεται στα εκτεταμένα αφηγήματα. Αρχικά ο Μαυρίκος αντιλαμβάνεται ότι η μυρμηγκοφωλιά που κινδυνεύει από τις αμαζόνες είναι η δική του μυρμηγκοφωλιά.

- *Θα είμαι ένας πραγματικός προδότης, αν κάτσω με σταυρωμένα χέρια. Τώρα δεν είμαι μικρός κι ανίδεος. Τώρα ξέρω τι σημαίνει προδοσία*⁷¹⁶, λέει στον τζίτζικα, σίγουρος πια για τον εαυτό του, καθώς έχει ωριμάσει τόσο στο ανάστημα όσο και στο μυαλό («έδειχνε πια ένας μέρμηγκας στρατιώτης και όχι ένα μικρό και αδύναμο μυρμηγκάκι»⁷¹⁷, διαβάζουμε λίγο πιο πριν). Πρόκειται για την πρώτη δοκιμασία του (*épreuve qualifiante*), αφού με τη πληροφορία που αποκτά αποφασίζει την ανάληψη ενός άθλου. Αυτό που βιώνει ως πηγή ανασφάλειας και μειονεκτικότητας, η αναχώρησή του, δηλαδή, από τη μυρμηγκοφωλιά, μια χτυπητή παραβίαση από τον κυρίαρχο κανόνα της μυρμηγκοκοινωνίας που ανήκει, γίνεται πηγή δύναμης και κατά συνέπεια η κορύφωση μίας σταδιακής συνειδητοποίησης.

Η πορεία προς την τελική αναμέτρηση θα περάσει από διάφορα στάδια αναγνωρίσεων, όπου ο Μαυρίκος άλλοτε κρύβει την ταυτότητά του και άλλοτε αποτυχαίνει να τον αναγνωρίσουν, μία εξέλιξη που δημιουργεί συνεχώς νέα δεδομένα στην υπόθεση του έργου και επιτείνει την αγωνία του θεατή για την τύχη του. Αυτό το παιχνίδι των αναγνωρίσεων, απόηχος μύθων και παραμυθιών αλλά και γνώριμη τεχνική της Χατζηχάννα⁷¹⁸ διασταυρώνει για μια ακόμη φορά πρόσωπα και επεισόδια από προηγούμενα βιβλία στην τωρινή αφήγηση.

Η πρώτη του προσπάθεια να συναντήσει τη μαϊμού και να της ζητήσει βοήθεια είναι αποτυχημένη, γιατί η μαϊμού θεωρεί ότι την κοροϊδεύει. Τελικά θα την πείσει με μία σειρά από σημάδια αναγνώρισης, που ξεκινούν από το τραγούδι της μαϊμούς και καταλήγουν στην εξιστόρηση των κοινών περιπετειών τους στο πρώτο βιβλίο. Έτσι,

⁷¹⁵ Σύμφωνα με τον Καψωμένο, η πρώτη δοκιμασία (*ποιοτική δοκιμασία* ή *épreuve qualifiante*) αφορά την δημιουργία προϋποθέσεων για την ανάληψη του κύριου άθλου του ήρωα είτε με την απόκτηση συμπαραστάτη και μαγικού αντικειμένου είτε με την απόκτηση της αποφασιστικής πληροφορίας. Η δεύτερη δοκιμασία (*κύρια δοκιμασία* ή *épreuve principale*) αντιστοιχεί στον κύριο άθλο του ήρωα ενώ η τρίτη (*δοκιμασία δικαίωσης* ή *épreuve glorifiante*) έχει ως συνέπεια την τελική αναγνώριση και ανταμοιβή του (Βλ. Ερ. Καψωμένος, *Αφηγηματολογία. Θεωρία και μέθοδοι ανάλυσης της αφηγηματικής πεζογραφίας*, εκδ. Πατάκης, Αθήνα 2003, σσ. 156-161).

⁷¹⁶ Φ. Χατζηχάννα, *Τι απόγινε ο Μαυρίκος;*, εκδ. Ψυχογιός, Αθήνα 1999, σ. 44.

⁷¹⁷ Φ. Χατζηχάννα, *ό.π.*, σ. 44.

⁷¹⁸ Βλ. Το θεατρικό έργο Ο Τρελάρας και Γαλάζιο βιολί .

από τη μια μεριά, ο ανίδεος αναγνώστης λαμβάνει τις απαραίτητες πληροφορίες και δεν μένει μετέωρος σε σχέση με τούτη την παρέμβλητη *ανάληψη* ενός πρότερου αφηγηματικού υλικού, αλλά και από την άλλη ο ενήμερος αναγνώστης έμμεσα «παραπέμπεται» πίσω στην πρώτη συνάντησή που είχε λάβει χώρα στο «*Οι περιπέτειες του Καρυδάκη και της Ζαχαρούλας*», ώστε να βρει μόνος του την άκρη του νήματος. Το παιχνίδι με τις οπτικές γωνίες εξακολουθεί και συνεχίζεται αδιάκοπα: είναι ο Μαυρίκος και όχι ο αφηγητής που επαναδιηγείται τα γεγονότα δια μέσω ενός ελεύθερου πλάγιου λόγου⁷¹⁹. Με έναν ανάλογο ελεύθερο πλάγιο λόγο, που μας θυμίζει έντονα το χιουμοριστικό τρόπο αφήγησης που συχνά συναντούμε στις μικρές της ιστορίες και συγγενεύει με κείμενα, όπως ο *μικρός Νικόλας* των Σανπέ- Γκοσινί, θα παρουσιαστεί και η φιλονικία ανάμεσα στον τζίτζικα και το μέρμηγκα, λίγο προτού επανασυνδεθούν οριστικά με τη μαϊμού.

Η κύρια δοκιμασία (*épreuve principale*) του Μαυρίκου είναι η μάχη που θα δώσει ενάντια στις αμαζόνες, για να σώσει τη φωλιά του. Είναι με άλλα λόγια, ο κύριος *άθλος*⁷²⁰ του, που αποκαθιστά την αρχική κατάσταση πραγμάτων και αποδίδει στο πρωταγωνιστή την ηρωική του ιδιότητα. Η ηρωική δράση του αναδεικνύει, κατά κάποιον τρόπο, και την αντίστιξη που δημιουργείται σε σχέση με τη θαυμαστή κατάληξη που προκρίνεται στην πρώτη τριλογία. Η λύση δεν προκύπτει από την απροσδόκητη εμφάνιση κάποιων θαυμαστών και μαγικών δυνάμεων, αλλά από τη δράση, την ικανότητα του Μαυρίκου σε συνεργασία με τους φίλους του.

Η τρίτη και τελευταία δοκιμασία του Μαυρίκου είναι η δίκη του, που αποτελεί και τη *δοκιμασία δικαίωσής* του (*épreuve glorifiante*). Το μικρό μυρμήγκι μπορεί να παρέκλινε αρχικά από τους κοινωνικούς κώδικες της μυρμηγκοκοινωνίας του αλλά ποτέ δεν αμφισβήτησε ριζικά την κοινότητά του. Η τελική αναγνώρισή του από τη μυρμηγκοκοινωνία είναι και η πιο ουσιαστική, γιατί πέρα από το ότι αναδεικνύει την πολυσημία αυτής της λέξης, δηλώνει την τελική αποδοχή και επανένταξή του, αλλά και την ενσωμάτωση των αξιών που κομίζει με τη στάση και τη δράση του στις κοινωνικά αποδεκτές αξίες της κοινότητάς του:

- *Δε λέμε στα μικρά αυτά που πρέπει να τους πούμε παρά μόνο τους απαγορεύουμε κάτι, χωρίς να ξέρουν το γιατί*⁷²¹, είχε φωνάξει πιο πριν κάποιος από το πλήθος.

⁷¹⁹ Για την τεχνική του ελεύθερου πλάγιου λόγου, βλ. M. Perri, *Δοκίμια αφηγηματολογίας*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 1994, σσ. 44-98.

⁷²⁰ Ερ. Καψωμένος, *ό.π.*, σ. 158.

⁷²¹ Φ. Χατζηχάννα, *ό.π.*, σ. 162.

Έτσι, ο Μαυρίκος αθρώνεται, όχι μονάχα για τις υπηρεσίες που πρόσφερε στην κοινότητά του, αλλά και γιατί η παιδική άγνοια δεν μπορεί πια να ποινικοποιείται. Εδώ, η αποενοχοποίηση της παιδικής ηλικίας λαμβάνει πια θριαμβευτικές διαστάσεις. Η δίκη αποτελεί, επίσης, τη εκπλήρωση εκείνου του επαναλαμβανόμενου προληπτικού ονείρου του Μαυρίκου. Ο ήρωας, ως πηγή βούλησης, γνώσης και δράσης, καταφέρνει να αντιστρέψει τη μοίρα του και μετατρέπει τη δυστοπία⁷²² των ονείρων του σε μία ονειρεμένη ουτοπία με ευτυχή κατάληξη. Το σημασιακό περιεχόμενο αυτής της δράσης αντιστοιχεί στο θεματικό πυρήνα της ενότητας του Μαυρίκου και θα μπορούσε να αποκωδικοποιηθεί με το ακόλουθο σχήμα⁷²³ :

$$\frac{\text{Υποταγή στη Μοίρα}}{\text{Αντιδικία προς τη Μοίρα}} = \frac{\text{Αποτυχία}}{\text{Επιτυχία}}$$

Ο λόγος του δικαστή μπορεί να χαρακτηριστεί διφωνικός, διότι ανταποκρίνεται στα χαρακτηριστικά που ο Μπαχτίν ορίζει για την παρωδία: αν και αναφέρεται στη μυρμηγκοκοινωνία, περιέχει σαφή και αναγνωρίσιμα στοιχεία από την κοινωνία των ανθρώπων, μία πρακτική συνηθισμένη στην παιδική λογοτεχνία, με πιθανούς ενδοκειμενικούς (την κοινωνία των μυρμηγκιών) και εξωκειμενικούς αποδέκτες της παρωδίας (την κοινωνία των ανθρώπων από όπου προέρχεται το μοντέλο).

Το αρχικό του δίλημμα ανάμεσα στην τάση για ανεξαρτησία και στην ανάγκη του να ανήκει σε έναν κόσμο ασφαλή και οικείο φαίνεται πως με την επιστροφή του ξεπερνιέται, καθώς ο ήρωας ισορροπεί. Ζώντας πια μια ζωή «ήσυχη και νοικοκυρεμένη», όπως συνήθως συμβαίνει στο τέλος κάθε κυκλικής περιπέτειας (T²), ο Μαυρίκος θα συμμετάσχει μαζί με τον αφηγητή και σε ένα τελευταίο αυτοαναφορικό παιχνίδι, αναλαμβάνοντας να γράψει σε βιβλίο για λογαριασμό της μυρμηγκοκοινωνίας του τις περιπέτειες που μόλις εξιστόρησε ο αφηγητής.

⁷²² Δυστοπία (dystopia) ονομάζεται η περιγραφή ενός φανταστικού κόσμου δυστυχίας, η οποία αποτελεί ουσιαστικά μία αρνητική εκδοχή της Ουτοπίας. Όπως συνέβη και με τον όρο ουτοπία, έτσι και η δυστοπία χρησιμοποιήθηκε με τη πάροδο του χρόνου και εκτός λογοτεχνίας, για να περιγράψει αντίστοιχα ένα αρνητικά θεωρούμενο κοινωνικό ή πολιτικό σύστημα. Δυστοπίες 'κατασκευάζονται' κυρίως στο χώρο της φανταστικής λογοτεχνίας και ειδικότερα σε εκείνον της Επιστημονικής Φαντασίας. Τρεις κλασικές μυθιστορηματικές δυστοπίες του 20ού αιώνα είναι ο *Θαυμαστός Καινούριος Κόσμος* (Brave New World) του Aldous Huxley, το 1984 του George Orwell και το *Fahrenheit 451* του Ray Bradbury (Πηγή: J. Clute, P. Nicholls, *The Encyclopedia of Science Fiction*, St. Martin press, New York 1995, p. 361).

⁷²³ Πρόκειται, δηλαδή, για την αντιστροφή του διαρθρωτικού μοντέλου του παραδοσιακού παραμυθιού, εκείνου, βέβαια, που έλκει την καταγωγή του από την παραδοσιακή κουλτούρα της Ανατολής. Και αυτό διότι «το νεοελληνικό, μεσογειακό ή δυτικό πολιτισμικό μοντέλο βασίζεται στις ατομικές αξίες ή στην ισορροπία ατομικών και συλλογικών αξιών» (Ερ. Καψωμένος, *ό.π.*, σσ. 224 -225).

Ολοκληρώνοντας, αυτή τη σειρά των έργων της Χατζηγάννα μπορούμε να καταλήξουμε σε ορισμένες διαπιστώσεις. Οι περιπέτειες του Καρυδάκη, της Ζαχαρούλας και του Μαυρικού είναι αποτελούν, κατά τη γνώμη μας, ένα ξεχωριστό και αξιόλογο λογοτεχνικό δημιούργημα τόσο ως προς τη θεματική και μορφολογική του σύλληψη όσο και προς τις συγγραφικές επιδιώξεις.

Όλη αυτή η πενταλογία θα μπορούσε να χαρακτηριστεί *σειρά-υβρίδιο*⁷²⁴, με γενικά προσδιοριστικά χαρακτηριστικά τη *μείξη*, τη *σύγχυση* και τελικά την *υπέρβαση*. Μείγμα ιστορίας *fantasy* με στοιχεία από το περιπετειώδες, αν θα μπορούσαμε να το ονομάσουμε έτσι, μυθιστόρημα, αλλά και το μυθιστόρημα μαθητείας, το *bildungsroman*, το κείμενο της Χατζηγάννα παραπέμπει, επίσης, σε μύθους και παραμύθια, ενώ, ταυτόχρονα, κλείνει το μάτι στον περισσότερο λόγιο αναγνώστη, διαλεγόμενο με μια σειρά κλασικά κείμενα του απώτερου και του πιο πρόσφατου παρελθόντος. Είναι ένα έργο που εξερευνά οριακές περιοχές και ως εκ τούτου αντιστέκεται στην κατηγοριοποίηση, καθώς ερωτοτροπεί και αναμειγνύεται ανάμεσα στις μικρές ιστορίες, το μυθιστόρημα και τα διηγήματα. Το μυθιστόρημα, από τη φύση του ευέλικτο, γίνεται ακόμη πιο ευμετάβλητο όσον αφορά τα χαρακτηριστικά του, ένας προάγγελος ευρύτερων αλλαγών στα εκτενή αφηγηματικά σχήματα που περικλείονται μέσα στον όρο μυθιστόρημα για παιδιά. Με άλλα λόγια, αυτή η λογοτεχνική δημιουργία της Χατζηγάννα επιβεβαιώνει την άποψη πως η σύγχρονη παιδική λογοτεχνία είναι μεταίχμιακή, γραμμένη στα όρια των λογοτεχνικών ειδών, εκεί όπου συμφύρονται και συγκρούονται τα λογοτεχνικά είδη με τα ενδιαφέροντα και τις προσλήψεις παιδιών και ενηλίκων.

Η συγγραφέας δείχνει να κινείται πια με άνεση στο χώρο της πεζογραφίας. Υφαίνει με δεξιοσύνη το σχεδόν επικών διαστάσεων αφηγηματικό ιστό της, με μια λεπτοδουλεμένη κατεργασία της πλοκής, όπου οι ανισοchronίες και οι συγχρονίες, η συνέπεια στη διάρθρωση των γεγονότων, οι συναντήσεις των ηρώων και η δημιουργία κλίματος εναγωνίας αναμονής για την τύχη τους συντελούν στην άρση της δυσπιστίας του αναγνώστη για το παράδοξο των εξιστορούμενων και τροφοδοτούν το ενδιαφέρον του από την πρώτη ως την τελευταία σελίδα κάθε

⁷²⁴ Με τον όρο αυτό υπονοούμε τη δημιουργία μίας σειράς βιβλίων, η οποία, «*συμπυκνώνει με εμφανταστο τρόπο αυτήν την αμφισημία που περιβάλλει την παιδική ηλικία και εκείνη των ενηλίκων*», ή αλλιώς περιγράφει κείμενα που πραγματώνονται εντός εκείνης της μεθοριακής περιοχής, όπου πραγματώνονται, όπως μας μεταφέρει και ο D. Rudd, συγγραφικά όνειρα και προσδοκίες ανάμεσα στη φαντασία και την πραγματικότητα (βλ. D. Rudd, «Πώς υπάρχει η λογοτεχνία για παιδιά;» στο P. Hunt (επιμ.), *Κατανοώντας τη Λογοτεχνία για Παιδιά*, μτφρ. Χρ. Μητσοπούλου, εκδ. Μεταίχμιο, Αθήνα 2009, σσ. 36-61).

βιβλίου. Φροντίζει μάλιστα οι εκκρεμότητες που αφήνει στο τέλος κάθε βιβλίου να μην ακυρώνουν την νοηματική και αισθητική αυτονομία του, προσφέροντας ένα επιπλέον κίνητρο στον αναγνώστη να αναζητήσει και τη συνέχειά του. Όλο αυτό το ευφύες οικοδόμημα που έχει χτίσει φαίνεται να βασίζεται και στην πρόθεση να πολλαπλασιάσει τους τρόπους και κατ' επέκταση τα επίπεδα της επανόγνωσής του (ανά επεισόδιο, ανά κεφάλαιο, ανά βιβλίο, στο σύνολο του έργου). Κατά αυτόν τον τρόπο, η όποια παιδαγωγική του αξία απορρέει όχι μονάχα από τα φανερά και υπονοούμενα μηνύματα που προκύπτουν μέσα τα νοήματα που παράγονται αλλά κυρίως μέσα από τις πολλαπλές επιλογές και δυνατότητες απόλαυσης του κειμένου.

Η Χατζηχάννα δημιουργεί ένα πρωτότυπο, αφηγηματικό πανηγύρι που ελπίζει ότι οι αποδέκτες του, μικροί και μεγάλοι αναγνώστες, θα εύχονται να μην τελειώσει ποτέ, όπως ζητούν στο τέλος τα μικρά μυρμηγκάκια από το δάσκαλό τους κι όπως στ' αλήθεια λαχταρά κάθε αναγνώστης που έχει βυθιστεί επί μακρόν σε μία απολαυστική και συναρπαστική αφήγηση. Μια αφήγηση που συχνά αυτοαναιρείται, που παγιδεύει τον αναγνώστη στα πλοκάμια της, όπως και ο ίδιος ο αφηγητής δηλώνει συχνά πως παγιδεύεται στην απρόβλεπτη περιπέτεια των ιστοριών που αφηγείται. Το βιβλίο περιέχει δεκάδες ιστορίες-μινιατούρες, μικρο-αφηγήσεις με χαρακτηριστικά μικρών ιστοριών ή διηγημάτων που μετακυλύουν και σε εκτενέστερες λογοτεχνικές αφηγήσεις, σπαράγματα μιας μεγάλης ουτοπικής αφήγησης, που αποτελεί την κατ' εξοχήν αναγκαία αλλά και ανεκπλήρωτη συγγραφική επιθυμία κάθε δημιουργού. Αναγκαία, γιατί χωρίς αυτήν η ζωή του πραγματικού δημιουργού ισοδυναμεί με πνευματική στασιμότητα, αλλά και ανεκπλήρωτη, γιατί οποιαδήποτε απόπειρα συγγραφής της μεγάλης αφήγησης, επιφέρει την αλλοίωσή της, αφού ακόμα και αυτή περικλείεται μέσα σε πεπερασμένα, άρα αζεπέραστα όρια.

Μέσα σε αυτές τις σύντομες ενότητες συμπυκνώνεται η ενέργεια μίας αφηγηματικής διάθεσης και ατμόσφαιρας που χαρίζει στο ύφος μία εξαιρετικά νευρώδη και σχεδόν ασφυκτική ένταση, η οποία αναπόφευκτα επιζητεί την έκταση, την πλατύτητα, τη ροή και εξελίσσεται αβίαστα από κεφάλαιο σε κεφάλαιο κι από βιβλίο σε βιβλίο. «*Το ένα προκύπτει από το άλλο, το ένα έρχεται και συμπληρώνει το άλλο, χωρίς να το καταλαβαίνει ούτε η συγγραφέας ούτε ο μικρός αναγνώστης*», σημειώνει ο Γ.Δ. Καψάλης⁷²⁵. Παντού υποβόσκει η γνωστή θεατρικότητα των κειμένων της Χατζηχάννα, μια δυνατή κι αισθαντική εικονοποιία που συγκροτείται από μία

⁷²⁵ Γ.Δ. Καψάλης, «Φιλίσα Χατζηχάννα...», *ό.π.*, σ. 262.

καλοδουλεμένη, αναπαραστατική γλώσσα, χωρίς παιδιακισμούς και υπερβολές, πάντοτε, όμως, με την αμεσότητα και τη φρεσκάδα της προφορικής ομιλίας, καταδεικνύοντας ότι η προφορικότητα του κειμένου δεν περιορίζεται σε επιφωνήματα, υποκοριστικά και πλάσιμο λέξεων, αλλά συνδέεται με ένα ευρύτερο φάσμα ενδοκειμενικών αρετών. Οι διάλογοι, πάντοτε ισορροπημένοι σε σχέση με τις περιγραφές και τις αφηγήσεις, δημιουργούν μία σπιρτόζικη διάθεση, η γλώσσα αναπτύσσει την πλοκή, ζωντανεύει τους χαρακτήρες και δημιουργεί ανάλαφρη ατμόσφαιρα. Συχνά επαναλαμβάνει φράσεις, λέξεις ή προτάσεις, κάτι που διασκεδάζει τα παιδιά είτε γιατί μοιάζουν ως ένας απόηχος προφορικής αφήγησης είτε διότι αισθάνονται ότι συμμετέχουν κατά κάποιον τρόπο ενεργά στην ιστορία, αφού τις αναγνωρίζουν, όταν τις ξανασυναντούν. Έτσι ανανεώνει τους παράγοντες διεξαγωγής και επέκτασης της δράσης, διεγείρει το ενδιαφέρον του παιδιού-αναγνώστη, ευνοεί την εμφάνιση χιουμοριστικών στοιχείων και προλαβαίνει μια ενδεχόμενη κόπωση. Τα κείμενα αυτά δεν περιορίζονται να αναγνωστούν, αλλά στοχεύουν και να ακουστούν, για να πολλαπλασιάσουν τους τρόπους πρόσληψής τους και να εκτείνουν το εν δυνάμει αναγνωστικό τους κοινό, από το μικρότερο ακροατή έως τον ενήλικα αφηγητή⁷²⁶. Έτσι το ερώτημα της καταλληλότητας ενός λογοτεχνικού βιβλίου σε σχέση με την ηλικία του αναγνώστη του μοιάζει να ξεπερνιέται, αφού το μόνο κριτήριο που απομένει είναι εκείνο της απόλαυσης του κειμένου από κάθε είδους και ηλικίας αναγνώστη ή ακροατή.

Το χιούμορ, που διαπερνά τα έργα της Χατζηχάνα, γίνεται ένα πετυχημένο στοιχείο του κειμένου που εμφανίζεται με ποικίλους τρόπους. Πλήθος λέξεων που χαρακτηρίζουν τον κόσμο των μεγάλων εμφανίζονται συχνά με παρωδιακό τρόπο, ενώ δε λείπουν λογοπαίγνια, λέξεις χωρίς νόημα, αλλά και καταστάσεις με στοιχεία υπερβολής, έκπληξης κι αναπάντεχης ανατροπής. Ο παρωδιακός λόγος σατιρίζει συμπεριφορές και γίνεται συχνά αφορμή για ένα κοινωνικό σχόλιο.

Οι νέοι αυτοί ήρωες που κατασκευάζει ανταποκρίνονται στην ανάγκη των παιδιών για περιπέτεια, για ταξίδια σε κόσμους φανταστικούς για να αντιμετωπίσουν τις ανησυχίες τους, καθώς μέσα από τις εμπειρίες των ηρώων μπορούν να επεξεργαστούν δικές τους φοβίες και παράλληλα να αποκτήσουν εμπειρίες που δε θα ζήσουν ποτέ. Με άλλα λόγια είναι ήρωες που δημιουργούν καταστάσεις ανάλογες με αυτές που κινούνται οι ήρωες των λαϊκών παραμυθιών. Ο παιδαγωγικός χαρακτήρας

⁷²⁶ Κ. Κουλουμπή «Αφήγηση ή ανάγνωση; Ένα ψευδοδίλημμα», περ. *Διαβάζω* τ. 363 (1996), σσ. 101-103.

προκύπτει και από την αναγωγή των ανθρώπινων καταστάσεων σε ένα μικρόκοσμο όπου όλα θυμίζουν την κοινωνία των ανθρώπων. Αγάπη, μοναξιά, φιλία, δοκιμασίες, ό,τι ενδιαφέρει, απασχολεί και βασανίζει την ψυχή του μικρού παιδιού αλλά και του μεγάλου συναναγνώστη του περιέχεται και αναπτύσσεται με γλαφυρό τρόπο μέσα στα κείμενα. Η Χατζηχάννα εμφανίζεται, κατά κάποιον τρόπο, ακόλουθη με συνέπεια σε σχέση με τις πρότερες συγγραφικές της επιλογές, αφού το μικροσκοπικό σύμπαν των λιλιπούτειων ηρώων της είναι μια αλληγορική μετάπλαση του ανθρωπινού σύμπαντος και της πραγματικότητας που περιβάλλει τους μικρούς αναγνώστες. Δεκάδες πρόσωπα διαπερνούν αυτόν τον αφηγηματικό ιστό τέμνοντάς με τον δικό τους κύκλο δρωμένων την κύρια μυθοπλασία, μετατρέποντας το κείμενο σε ένα παλίμψηστο ανθρώπινων χαρακτήρων και καταστάσεων, όπου ο ήρωας παρατηρεί φιγούρες που περνούν συνεχώς μπροστά και σχολιάζουν έμμεσα τη σύγχρονη κοινωνική πραγματικότητα.

Η εξέλιξη στο ύφος της συγγραφέως, που ήδη παρατηρείται σε προγενέστερα χρονικά έργα της, αποκτά ακόμα περισσότερα νεότερικά χαρακτηριστικά, ανατρέποντας το ρεαλιστικό τρόπο αφήγησης με την περεταίρω αξιοποίηση του φανταστικού στοιχείου. Το φανταστικό λειτουργεί λυτρωτικά με έντονο αμφισβητητικό, ρηξικέλευθο χαρακτήρα. Όπως επισημαίνει η Σούλα Οικονομίδου: *«οι μύθοι που δημιουργούνται σε αυτό το κλίμα υπερβαίνουν την κεντρική ηθική σύγκρουση μεταξύ καλού και κακού που χαρακτήριζε την προηγούμενη γενιά παιδικών έργων και εγείρουν τώρα για τους αναγνώστες τους έναν άλλου είδους προβληματισμό, ενώ ταυτόχρονα τους ανοίγουν νέες προοπτικές για μια πιο απελευθερωμένη ύπαρξη*⁷²⁷*»*. Η Χατζηχάννα διαρρηγνύει τα όρια μεταξύ μυθοπλασίας και πραγματικότητας, καθώς θέτει υπό αμφισβήτηση τους όρους κατασκευής τους και καταδεικνύει ότι η μόνη αλήθεια που υπάρχει τελικά στη λογοτεχνία είναι η ικανότητά της να κατασκευάζει πολλαπλές ψευδο-πραγματικότητες και να βυθίζει τον αναγνώστη της μέσα σε αυτές. Δεν διακινδυνεύει, όμως, την αφήγησή της ανατρέποντας τελείως τα όρια της μυθοπλασίας ή καταστρέφοντας εντελώς την πλοκή, ίσως γιατί η ανατρεπτικότητα του μύθου και οι προχωρημένες αφηγηματικές τεχνικές *«δεν αποτελούν εχέγγυο ποιότητας ή διαβατήριο επιτυχίας»*⁷²⁸, ειδικά όταν αποτελούν την αφετηριακή πρόθεση του συγγραφέα. Η διερεύνηση των ορίων της μυθοπλαστικής πραγματικότητας μοιάζει πιο πολύ ένα αυθόρμητο παιχνίδι με τον αναγνώστη, που

⁷²⁷ Σ. Οικονομίδου, *ό.π.*, σ. 27.

⁷²⁸ Ευγ. Τριβιζάς, «Η παρ' ολίγον χιλιοστή δεύτερη ανατροπή» στο Σ. Οικονομίδου, *ό.π.*, σ. 11.

αφήνει υπονοούμενα για τη ρεαλιστική ψευδαίσθηση της μυθοπλασίας και τα υλικά κατασκευής του. Άλλωστε, όπως έχει επισημάνει και ο Τοντόροφ «για να υπάρχει υπέρβαση, πρέπει να είναι αισθητή η νόρμα»⁷²⁹. Εντούτοις, αυτή η συγγραφική τεχνική που χωρίς αμφιβολία αποτελεί ριζική απομάκρυνση από τη συμβατικότητα και το διδακτισμό⁷³⁰, μοιάζει να επικυρώνει ακόμη μία φορά τις αντιλήψεις της για το παιδικό λογοτέχνημα: «Προσπάθειά μου είναι να απολαμβάνουν τα παιδιά τα κείμενά μου, να ζήσουν λίγες ώρες μακριά από το άγχος της καθημερινότητας, να καλλιεργήσουν και να αναπτύξουν τη φαντασία τους, να ορθώνονται στις δυσκολίες, να τις αντιμετωπίζουν με αισιοδοξία και αυτοπεποίθηση, όπως ακριβώς οι ήρωες των βιβλίων μου μέσα από τις περιπέτειές τους»⁷³¹.

Η διακειμενικότητα των έργων άλλοτε υπονοείται και άλλοτε φανερώνεται για να υπονομεύει και να ανατρέψει τα στερεότυπα που συνοδεύουν τον πιθανό διακειμενικό του συγγενή. Έτσι, η σύλληψη του διακείμενου ωθεί τον αναγνώστη σε μια ασύνειδη ή συνειδητή διαδικασία αναγνώρισης και σύγκρισης, ένα ακόμα παιχνίδι ενεργητικής συναλλαγής του με το κείμενο.

Η τύχη ενός λογοτεχνικού κειμένου κρίνεται σε μεγάλο βαθμό από τη πετυχημένη διασταύρωση μύθου και πλοκής στο εσωτερικό του. Στα μέτρια έργα μύθος και πλοκή τείνουν να ταυτιστούν, στον βαθμό που ο αποφασισμένος μύθος εξουδετερώνει προκαταβολικά την όποια πλοκή. Στα σημαντικά, όμως, έργα δημιουργείται καθ' οδόν ένταση μεταξύ προβλέψιμου μύθου και απρόβλεπτης πλοκής. Η ανάγνωσή τους καταλήγει σε μια διαδικασία ανίχνευσης των ορίων της αφήγησης αλλά και των δυνατοτήτων του βιώματος και της φαντασίας, εμπλουτίζοντας την αναγνωστική απόλαυση των κειμένων με νέες, απεριόριστες προοπτικές. Η ιδιαίτερη αξία αυτής της συλλογής αναδεικνύει τους συγγραφικούς δρόμους που δε δίσταζε από εδώ και στο εξής να ακολουθήσει η συγγραφέας και αποδεικνύει τελικά πόσο αναντικατάστατη απώλεια υπήρξε για την παιδική λογοτεχνία της Κύπρου και της Ελλάδας ο πρόωρος χαμός της.

5.4 Διηγήματα

Το *διήγημα* είναι ένα αφηγηματικό λογοτεχνικό είδος συντομότερο σε σχέση με το μυθιστόρημα, το οποίο μπορεί να εκθέτει μια επινοημένη ιστορία που παρουσιάζεται ως πραγματική ή να αποτελείται από σύντομα περιστατικά που συνθέτουν μια

⁷²⁹ Τ. Τοντόροφ, *ό.π.*, σ. 13.

⁷³⁰ Όπως συνήθιζε παλαιότερα η παιδική λογοτεχνία.

⁷³¹ Φ. Χατζηχάννα, «Γιατί γράφω για παιδιά», στο Μαρ.-Μάγδ. Τζαφεροπούλου (επιμ.), *ό.π.*, σ. 34.

κατάσταση φανταστική ή πραγματική. Λόγω της σύντομης έκτασης, το διήγημα σπάνια έχει την πιο πολύπλοκη δομή των μυθιστορημάτων. Συνήθως επικεντρώνεται σε ένα μόνο επεισόδιο, έχει μία πλοκή, μικρό αριθμό χαρακτήρων, εκτυλίσσεται σε έναν χώρο, και καλύπτει σύντομη χρονική περίοδο. Καθώς η υπόθεσή του μπορεί να χαρακτηριστεί απλούστερη, η ανάπτυξή του διακρίνεται για την ένταση και την πυκνότητά του⁷³². Όπως συμβαίνει και με το μυθιστόρημα, συνήθως η πλοκή του διηγήματος έχει κλιμάκωση, κρίση ή σημείο καμπής. Όμως το διήγημα συχνά έχει απότομο και ανοιχτό τέλος και είναι πιθανό να μην έχει κάποιο ηθικό δίδαγμα⁷³³.

Αυτά τα χαρακτηριστικά ισχύουν περισσότερο βέβαια για το παραδοσιακό διήγημα, αφού αυτό δίνει έμφαση σε ένα και μοναδικό γεγονός και παρουσιάζει οικονομία στα μέσα που χρησιμοποιεί. Αντίθετα, το σύγχρονο διήγημα χαρακτηρίζεται από έλλειψη αυτοτέλειας και από τη διάσπαση της χρονολογικής ακολουθίας. Πολλά σύγχρονα διηγήματα δεν κάνουν εισαγωγή στο χώρο και χρόνο που εκτυλίσσεται η ιστορία ούτε εστιάζουν στους χαρακτήρες. Συχνά γίνεται *είσοδος εξ εφόδου* (*in media res*) και η ιστορία αρχίζει με δράση, χωρίς την αναμενόμενη εισαγωγή.

Με βάση τα παραπάνω θα καταλήγαμε ότι το διήγημα αποτελεί έναν έντεχνο τύπο που επηρεάζεται ιστορικά από τον τύπο του λαϊκού παραμυθιού αλλά διαφοροποιείται ευκρινώς, καθώς προσθέτει καινούργια στοιχεία: Προσδιορισμός χώρου και χρόνου, εισροή λαογραφικών στοιχείων, αποτύπωση πραγματικών γεγονότων, καθημερινών στιγμιότυπων, παρουσία της προσωπικής μνήμης, της φαντασίας και της παρατήρησης και εισαγωγή νεότερων αφηγηματικών τεχνικών, αρχή της αφηγηματικής συντομίας, αυτονομία και διάρθρωση γεγονότων⁷³⁴.

Ιστορικά, οι απαρχές της νεοελληνικής διηγηματογραφίας ανάγονται στο τέλος του 18ου αιώνα, οπότε ο Ρήγας Φεραίος δημοσιεύει το *Σχολείο των Ντελικάτων εραστών*, ο Ι. Καρατζάς τα *Έρωτος αποτελέσματα* και ο Α. Κοραής τον *Παπατρέχα*, ενώ πολλοί μελετητές έχουν επισημάνει κατά καιρούς το σημαίνοντα ρόλο των περιοδικών για την εμφάνιση αλλά και την ανάπτυξή της⁷³⁵. Η λάμψη του είδους, που

⁷³² Βλ. I. Reed, *Το Διήγημα*, μτφρ. Α. Μεγάλου-Σεφεριάδη, εκδ. Ερμής, Αθήνα 1982, σσ. 14-15.

⁷³³ Βλ. Γ. Βαλέτας, *Το Ελληνικό Διήγημα*, ανάκτηση από <http://culture.ana-mpa.gr/view5.php?id=3727>

⁷³⁴ Π. Μουλλάς, *Νεοελληνικά Διηγήματα*, επιμέλεια: Π. Μουλλάς, εκδ. Ερμής, Αθήνα 1994, σ. μα', κγ'-λβ, Κ. Στεργιόπουλος, *Η εικοσαετία 1880-1900 και το διήγημα: η παλαιότερη Πεζογραφία μας*, τόμ. στ' 1880-1900, εκδ. Σοκόλης, Αθήνα 1997, σσ. 15-19.

⁷³⁵ Βλ. Απ. Σαχίνης, *Παλαιότεροι πεζογράφοι*, Εστία, Αθήνα 1973, Γ. Βαλέτας, *Το Ελληνικό Διήγημα*, ανάκτηση από <http://culture.ana-mpa.gr/view5.php?id=3727>, Μ. Καρπόζηλου, *Τα ελληνικά οικογενειακά φιλολογικά περιοδικά (1847-1900)*, Ιωάννινα 1991.

πρόσφερε πολλά στην πρώιμη νεοελληνική πεζογραφία με τους μεγάλους διηγηματογράφους όπως ο Βιζυηνός, ο Καρκαβίτσας, ο Παπαδιαμάντης⁷³⁶ μεταλαμπαδεύτηκε και στο χώρο της παιδικής λογοτεχνίας, όπου κυριάρχησε για μεγάλο χρονικό διάστημα. Μαζί με το παραμύθι υπήρξαν τα κυριότερα πεζογραφικά είδη που καλλιεργήθηκαν μέχρι τα μέσα της δεκαετίας του 1970⁷³⁷. Όμως, παρόλο που η παιδική διηγηματογραφία διευρύνοντας τους θεματικούς της πυρήνες συνέχισε να γνωρίζει μέχρι τα τέλη του 1970 σημαντική άνοδο σε ποσοτική και ποιοτική παραγωγή⁷³⁸, φαίνεται ότι η άποψη του Π. Μουλλά για την αδυναμία συνύπαρξης του διηγήματος με το μυθιστόρημα⁷³⁹ ισχύει και στην παιδική λογοτεχνία: από τη δεκαετία του 1980 και μετά το διήγημα παραχωρεί τη θέση του στον ισχυρό συγγενή του, το μυθιστόρημα, χωρίς ωστόσο να εγκαταλείπεται η ενασχόληση των δημιουργών και με αυτό το είδος⁷⁴⁰.

Τα αίτια αυτής της μεταστροφής σίγουρα θα μπορούσαν να αποτελέσουν αντικείμενο μίας ευρύτερης μελέτης του φαινομένου. Φαίνεται, όμως, ότι οι σύγχρονοι πεζογράφοι για παιδιά στρέφονται σ' εκτενέστερες αφηγηματικές μορφές αφενός γιατί επιζητούν να απεικονίσουν όσο το δυνατόν σφαιρικότερα την πολυπλοκότητα του σημερινού κόσμου, και αφετέρου γιατί θεωρούν ενδεχομένως ότι η ενασχόληση με το μυθιστόρημα αποτελεί κριτήριο συγγραφικής ικανότητας και ασφαλές πεδίο λογοτεχνικής καταξίωσης, μία επί μακρόν εδραιωμένη φιλολογική προκατάληψη εις βάρος του σύντομου διηγήματος και υπέρ της μεγάλης μυθιστορηματικής φόρμας. Παράλληλα, στις μέρες μας κυριαρχεί μια άλλου είδους συμπαιγνία κατά του

⁷³⁶ Ο Μουλλάς βέβαια επισημαίνει ότι ο όρος διήγημα δεν είχε αποκτήσει ακόμα εκείνη την εποχή (τέλη 19ου αι.) σαφές ειδολογικό περιεχόμενο, αφού κάτω από τον τίτλο του δημοσιεύονταν και στοιχίζονταν μυθιστορήματα, νουβέλες και διηγήματα (Π. Μουλλάς, «Το Νεοελληνικό διήγημα και ο Γ.Μ. Βιζυηνός» στο Π. Μουλλάς (επιμ.), *Γ.Μ. Βιζυηνός. Νεοελληνικά διηγήματα*, εκδ. Ερμής, Αθήνα 1986, σ. μα'.

⁷³⁷ Χ. Σακελαρίου, *Ιστορία της Παιδικής Λογοτεχνίας, Ελληνική και Παγκόσμια: Από την Αρχαιότητα ως τις μέρες μας*, εκδ. Φιλippότη, Αθήνα 1984, σσ. 134 κ.ε.

⁷³⁸ Β. Αναγνωστόπουλος, *Τάσεις και εξελίξεις της παιδικής λογοτεχνίας στη δεκαετία 1970-1980*, Οι εκδόσεις των φίλων, Αθήνα 2^η 1985, σσ. 108-109.

⁷³⁹ «...διήγημα και μυθιστόρημα, τα κυριότερα πεζογραφικά είδη, βρίσκονται σε αντιπαράθεση, αδυνατώντας να συνυπάρξουν στην εξουσία: η αναβάθμιση του ενός προκαλεί την υποβάθμιση του άλλου». (Π. Μουλλάς, «Διήγημα/Μυθιστόρημα», *Εισαγωγή στη μεσοπολεμική πεζογραφία*, τόμ. Α', εκδ. Σοκκολή, Αθήνα 1993, σ. 109). Άλλωστε και ο Μπαχτίν, πολύ πρωτότερα είχε επισημάνει ότι «το μυθιστόρημα δε ζει αρμονικά με τα άλλα είδη» (Μ. Μπαχτίν, *Έπος και μυθιστόρημα*, μτφρ. Γ. Κιουρτσάκης, εκδ. Πόλις, Αθήνα 1995, σ. 23).

⁷⁴⁰ «Δεν μπορώ να υποστηρίξω ότι ανθεί σήμερα ιδιαίτερα η διηγηματογραφία – και όχι μόνο στο χώρο της Παιδικής Λογοτεχνίας», γράφει ο Β. Αναγνωστόπουλος. Και συνεχίζει: «Θα μπορούσαμε όμως ν' αναφέρουμε ότι με επιτυχία ασχολούνται ο Σπύρος Τσίρος, ο Δημ. Γιάκος, ο Ι.Δ. Ιωαννίδης, η Μαρία Γουμενοπούλου, ο Μάνος Κοντολέων, η Γ. Ανεζίνη – Λεράκη, ο Χάρης Σακελαρίου, η Βούλα Μάστορη, Γαλάτεια Σουρέλη, η Αλκη Γουλιμή, η Ελένη Χωρεάνθη κ.ά.» (Β. Αναγνωστόπουλος, *Τάσεις και εξελίξεις της παιδικής λογοτεχνίας*, 14^η έκδοση. Συμπληρωμένη, Οι εκδόσεις των Φίλων, Αθήνα 2006, σσ. 167-168).

διηγήματος, όχι πλέον φιλολογική, αλλά καθαρά εμπορική: καθώς οι εκδότες επιδιώκουν ολοένα και υψηλότερες επενδύσεις με βραχυπρόθεσμα κέρδη, το διήγημα κρίνεται εκδοτικώς ασύμφορο απέναντι στη μακροσκελή μυθοπλασία.

Δεν πρέπει επίσης να λησμονούμε ότι μέσα στο σύγχρονο, ρευστό και εκρηκτικά αναπτυσσόμενο τοπίο της παιδικής λογοτεχνίας, όπου οι άνθρωποι της καταγίνονται με κάθε είδους σύντομες ή εκτεταμένες αφηγήσεις, το διήγημα κομίζει με μεγαλύτερη ευκρίνεια από κάθε άλλο πεζογραφικό είδος τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του που προέρχονται από τη λογοτεχνία για μεγάλους και κάθε απόπειρα ειδολογικού διαχωρισμού του από τις υπόλοιπες μικροαφηγήσεις που απευθύνονται σε παιδιά μοιάζει κάπως παρωχημένη (βλ. επίσης 5.4 *Μικρές ιστορίες*). Κάτι τέτοιο άλλωστε υπονοείται και από τα βραβεία παιδικής λογοτεχνίας κατά τα τελευταία δεκαπέντε χρόνια τόσο στην Ελλάδα όσο και στην Κύπρο: ολοένα και περισσότερο αφορούν πια μυθιστορήματα, σιγά σιγά εμφανίζονται νέες κατηγορίες βραβεύσεων, όπως οι μικρές ιστορίες, ενώ οι βραβεύσεις διηγημάτων ολοένα και σπανίζουν.

Παρόλα αυτά, πολλοί μελετητές επισημαίνουν ακόμη και σήμερα ότι η συντομία του διηγήματος και κατ' επέκταση η αφηγηματική του πυκνότητα προϋποθέτει ένα ικανό δημιουργό, που θα μπορεί μέσα στο περιορισμένο του χώρο να δώσει «ένα ολοκληρωμένο έργο τέχνης, περιορισμένο μεν, αλλά γόνιμο λόγω των ορίων του»⁷⁴¹. Η άποψη αυτή ειδικά για την παιδική λογοτεχνία λαμβάνει μεγαλύτερη αξία, διότι αυτές ακριβώς οι ιδιότητες του διηγήματος είναι που διευκολύνουν την πρόσληψή του από το νεανικό αναγνωστικό κοινό.

5.4.1 Η συλλογή διηγημάτων *Λουλούδια και Όνειρα*

Απώλεια, μνήμη και πίστη για επιστροφή

Η συλλογή διηγημάτων *Λουλούδια και Όνειρα* ανήκει και αυτή στον τοπικό-κυπριακό κύκλο της συγγραφέως. Το έργο εκδόθηκε για πρώτη φορά το 1979, από τις κυπριακές εκδόσεις Κινύρας, με μία εικαστική σύνθεση του Μίκη Φοινικαρίδη στο εξώφυλλό του. Η συλλογή περιλαμβάνει δώδεκα διηγήματα, τα οποία

⁷⁴¹ Ι. Κωνσταντουλάκη-Χάντζου, *Ο σύντομος αφηγηματικός λόγος*, εκδ. Προσπέρους, Αθήνα 1990, σ. 10. Συνηγορώντας σε αυτή την τάση επαναξιολόγησης του διηγήματος ο Αλ. Ζήρας επισημαίνει ότι «η σύντομη διηγηματική φόρμα [...] έχει αποβεί σε μεγάλο βαθμό η βασική κιβωτός περιφρούρησης και διάσωσης του πεδίου της αφηγηματικής δημιουργίας, όπου ασκούνται ακόμα οι πολύτιμοι για την εξέλιξη του πεζού λόγου πειραματισμοί στις τεχνικές της εξιστόρησης, οι γονιμότεροι διάλογοι με άλλα είδη, όπως η ποίηση και το θέατρο, οι πιο ενδιαφέροντες συνδυασμοί γλωσσών και υφών» (Αλ. Ζήρας, «Το ελληνικό διήγημα στην περίοδο 1870-1950. Οι προϋποθέσεις και οι παρανοήσεις του» στο Ελ. Πολίτου-Μαρμαρινού, Σ. Ντενίση (επιμ.), *Το διήγημα στην ελληνική και στις ξένες λογοτεχνίες. Θεωρία- γραφή- πρόσληψη*, εκδ. Gutenberg, Αθήνα 2009, σσ. 44-45).

πρωτοδημοσιεύτηκαν πιο πριν (1977-78) στο περιοδικό *Παιδική Χαρά* της Π.Ο.Ε.Δ. και συνοδεύεται από δεκαπέντε σκίτσα του Μίμη Χατζηχάννα, που περισσότερο σχολιάζουν παρά εικονίζουν το λόγο.

Το έργο εντάσσεται στον ευρύτερο θεματικό άξονα της κυπριακής παιδικής λογοτεχνίας με θέμα το πραξικόπημα, την εισβολή και την κατοχή. Ανήκει, όμως, και σε μία υποενοότητα έργων που περιλαμβάνει κείμενα που γράφτηκαν κυρίως κατά τα πρώτα χρόνια μετά την εισβολή, με σκοπό να τροφοδοτήσουν πλούσια τη μνήμη για τις πατρογονικές εστίες και να καλλιεργήσουν τον πόθο της επιστροφής⁷⁴².

Ήρωες είναι και πάλι τα παιδιά, που κατορθώνουν με την ευαισθησία και τον αυθορμητισμό τους να περιγράψουν συναισθήματα και να αποτυπώσουν την τρέχουσα αλλά και την αλλοτινή πραγματικότητα. Η υπόθεση κάθε διηγήματος μοιάζει εξαιρετικά απλή. Πρόκειται για την αφήγηση ενός επεισοδίου, συνήθως εξαιρετικά σύντομου, το οποίο συνήθως έχει ιδιόζουσα σημασία για τη ζωή του βασικού πρωταγωνιστή. Η δραματική ένταση από την οποία πηγάζει η εντονότερη ίσως συγκίνηση που προσφέρει το κείμενο δεν εντοπίζεται στις αντιθέσεις κάποιων προσώπων αλλά στη σύγκρουση του πρωταγωνιστή με το περιβάλλον του υπό το πρίσμα των νέων τραγικών συνθηκών που δημιουργήσε ο πόλεμος.

Στο πρώτο κείμενο (*Μικρό αζέχαστο χωριό μου*), ο μικρός Θωμάς θυμάται πως μια μέρα το έσκασε από το σχολείο και ανέβηκε ψηλά, σε ένα λόφο του χωριού του, για να δει τη Λευκωσία. Στο δεύτερο διήγημα (*Εσύ Αγιε Βασίλη μου*), η Ρηνούλα

⁷⁴² Βλ. Κεφ. 2. Λίγο αργότερα (1981), το Υπουργείο Παιδείας της Κύπρου, εξέδωσε τρία βιβλία (ένα για κάθε δύο τάξεις του Δημοτικού Σχολείου) με τίτλο *«Δεν ξεχνώ και αγωνίζομαι»*, με σκοπό «την γνωριμία των παιδιών με την κατεχόμενη Κύπρο μας, την καλλιέργεια της αγωνιστικότητας και του πόθου της επιστροφής» (*Δεν ξεχνώ και αγωνίζομαι (Για τις τάξεις Ε'+Στ')*, εκδ. Υπουργείου Παιδείας Κύπρου, Λευκωσία 1995, σ. 6). Μεσ στα βιβλία περιέχονται κείμενα με πληροφορίες για την κατεχόμενη Κύπρο, ποιήματα αλλά και νοσταλγικά πεζογραφήματα για την αλλοτινή ζωή σε εκείνα τα μέρη. Η Φιλίσα Χατζηχάννα συμμετέχει με ένα ποίημα από τη συλλογή ποιημάτων *Χαμόγελα (Το σπίτι της γιαγιάς*, βλ. 6.3.1) και ένα σύντομο, ανέκδοτο πεζογράφημα με τίτλο *Δυο φωτογραφίες*. Πρόκειται για ένα σύντομο αφήγημα που συγκροτείται μέσα από το διάλογο δύο κοριτσιών, καθώς συγκρίνουν το σύγχρονο σχολείο της μικρότερης με το αλλοτινό, προσφυγικό σχολείο-αντίσκηνο της μεγαλύτερης, θυμίζοντας αρκετά το πρώτο της μυθιστόρημα *Χαρές και Λύπες*. Αξίζει να σημειωθεί ότι ακόμη και σε αυτή τη σύντομη αλλά στρωτή και ισορροπημένη αφήγηση, αναδεικνύονται οι συγγραφικές της αρετές. Εκτός των άλλων το κείμενο είναι ξεχωριστό διότι, σε αντίθεση με τη δραματικότητα και τη σοβαρότητα που χαρακτηρίζει τα υπόλοιπα κείμενα του βιβλίου, δεν εκβιάζει συναισθήματα και ιδέες. Το ύφος του διακρίνεται από ελαφρότητα και χιούμορ, ο λόγος του προσεγγίζει τη γλώσσα των παιδιών με μία διάχυτη παιδική αφέλεια, ενώ στο τέλος η πίστη και η αισιοδοξία για γρήγορη επιστροφή δεν προκύπτει μέσα από διακηρύξεις και προτροπές αλλά ζητώντας από τους αναγνώστες να αναρωτηθούν ποια είναι η ευχή της ηρωίδα, προσκαλώντας τους έμμεσα σε μία ενεργητικότερη ανάγνωση του κειμένου. Κατά κάποιον τρόπο, το θέμα μας «ωθεί» να το θεωρήσουμε συγγενές με τα διηγήματά της αλλά η συντομία και το ύφος θυμίζουν τις μικρές της ιστορίες, επιβεβαιώνοντας για μία ακόμη φορά τη δυσκολία εφαρμογής των ειδολογικών κατηγοριών της λογοτεχνίας για ενήλικες στη λογοτεχνία για παιδιά (Φ. Χατζηχάννα, «Δυο φωτογραφίες» στο *Γνωρίζω δεν ξεχνώ και αγωνίζομαι, Για την Α' και Β' τάξη του Δημοτικού Σχολείου*, εκδ. Υπουργείο Παιδείας και Πολιτισμού Κύπρου, Λευκωσία 1995, σσ. 16-18).

αναπολεί τα τελευταία Χριστούγεννα πριν την εισβολή, ενώ στο διήγημα *Θα ξαναρθώ* ο μικρός ήρωας φέρνει στο νου του ειρηνικές, ευτυχισμένες στιγμές από τη ζωή στο κατεχόμενο σήμερα χωριό του. Αμέσως μετά, ο αναγνώστης θα γνωρίσει το Χασάν, που ανυπομονεί να ακολουθήσει αντίστροφη πορεία, για να επιστρέψει και αυτός στο χωριό του, στην ελεύθερη Κύπρο (*Θα σε περιμένω Χασάν*). Στη συνέχεια, η Μαρίνα και η Ρηνιώ θυμούνται τα χελιδόνια στο πατρικό τους σπίτι και κάνουν μία ευχή για γρήγορη επιστροφή στο *Κάνε στο χωριό να πάω* ενώ ο Γιώργος θα συναντήσει ξανά τον ζαχαροπλάστη της μικρής του πόλης, τον *κυρ Κατεΐφα*. Ο Στάθης ανυπομονεί να επιστρέψει πίσω, γιατί αναρωτιέται πώς θα παντρευτεί χωρίς το περιβόλι του στο *Χωρίς πορτοκαλιές*, ενώ ο Μαυρής, ο σκύλος της Μαρίνας φέρνει πίσω την αγαπημένη της κούκλα από το κατεχόμενο χωριό της στο *Θα γιορτάσουμε πάλι*. Το δράμα των αγνοούμενων μέσα από την ιστορία ενός γάμου που δεν έγινε ποτέ πραγματεύεται το διήγημα *Μια όμορφη νυφούλα* και στη συνέχεια μαθαίνουμε για την φιλία που αναπτύχθηκε ανάμεσα σε ένα περιστέρι και ένα κορίτσι στο *Ένα περιστέρι- μια ελπίδα*. Ο Φίφης και η Ελένη στο *Θάλασσά μου* πλημμυρίζουν το σπίτι, θέλοντας να αναπαραστήσουν τη θάλασσα κοντά στο κατεχόμενο χωριό τους και τέλος, στο ομώνυμο με το γενικό τίτλο διήγημα της συλλογής, η μικρή Ελένη θυμάται πως μάζευαν λουλούδια για τον Επιτάφιο του χωριού της και ονειρεύεται να επιστρέψει σύντομα πίσω στον τόπο της, για να ξαναζήσει ανάλογες στιγμές.

Εκ πρώτης όψεως, η έλλειψη αφηγηματικής συνέχειας, καθώς και η απουσία των ίδιων χαρακτήρων φαίνεται να επικυρώνουν την αρχή της αφηγηματικής και νοηματικής αυτονομίας τους, βασική προϋπόθεση ύπαρξης κάθε διηγήματος. Παρόλα αυτά τα κείμενα επικοινωνούν, δημιουργώντας μία ομοιογενή ενότητα μέσω ενός κοινού θεματικού υπόβαθρου που βασίζεται σε παρόμοια, παραλλασσόμενα μοτίβα σε συνδυασμό με ένα σταθερό αφηγηματικό σχέδιο, πάνω στο οποίο στηρίζεται η ανάπτυξη της πλοκής. Επιπλέον, αυτή η διαπίστωση συνάγεται και από τον τρόπο διαχείρισης του χώρου και του χρόνου, που μοιάζει να είναι κοινός σε όλα τα διηγήματα και θυμίζει έντονα ανάλογες τεχνικές που υιοθετούνται στο πρώτο της μυθιστόρημα⁷⁴³.

Η παρουσία των αφηγητών μοιάζει προσεγμένη και ισορροπημένη, με πέντε από τις αφηγηματικές περσόνες να είναι κορίτσια και τα υπόλοιπα έξι αγόρια, όπως εξυπνοείται από τα λόγια τους. Η αφήγηση είναι πάντοτε πρωτοπρόσωπη, άμεση και

⁷⁴³ Για τις μορφολογικές συγγένειες των δύο έργων αναφερθήκαμε ήδη στο *Χαρές και λύπες* (Βλ. υποσημ. 537 & 538).

δεσμευτική. Μονάχα στο δεύτερο διήγημα (*Εσύ, Αγιε Βασίλη μου*), ενώ το κείμενο ξεκινά με μία τριτοπρόσωπη, παντογνωστική αφήγηση, δημιουργείται αρχικά ενδεχομένως μία σύγχυση για την ταυτότητα του αφηγητή, καθώς συνεχίζει με μία εκτεταμένη, σε πρώτο πρόσωπο, αφήγηση της μικρής Ρηνούλας, για να επανέλθει στο τέλος στην αρχική τριτοπρόσωπη, ίσως μία ένδειξη πρωτόλειου κειμένου με ορισμένα προβληματικά στοιχεία όσον αφορά τη φωνή του αφηγητή.

Βασικό θεματικό μοτίβο που επανέρχεται σε όλα τα διηγήματα με ποικίλες μορφές είναι το αίσθημα της *απώλειας και της απουσίας*. Πέρα από τον έκδηλο χαμό της γενέθλιας γης, μικρές και μεγάλες απουσίες ενισχύουν τη δυναμική του παραπάνω συναισθήματος. Τα παιχνίδια των παιδιών μένουν για πάντα πίσω στο χωριό, όπως άλλωστε συμβαίνει και με την αγαπημένη κούκλα της Μαρίνας. Το δάσος θα καταστραφεί από τις φλόγες του πολέμου, ο τουρκοκύπριος φίλος θα φύγει μακριά, το ζαχαροπλαστείο θα χαθεί, ενώ ο Στάθης θα στερηθεί το περιβόλι του. Η χελιδονοφωλιά στο πατρικό σπίτι θα μείνει ορφανή, ο αγνοούμενος αρραβωνιαστικός δε θα επιστρέψει για να παντρευτεί, η θάλασσα και τα λουλούδια γίνονται μία μακρινή ανάμνηση.

Όπως φαίνεται και από τους τίτλους ορισμένων διηγημάτων, αυτή η θλίψη για την απώλεια αντισταθμίζεται από την *πίστη* και την *αισιοδοξία* για επιστροφή στις πατρογονικές εστίες. Με αυτόν τον πόθο καταλήγουν και τα δώδεκα διηγήματα, άλλοτε ως βεβαιότητα και σιγουριά στο τέλος του κειμένου και άλλοτε ως ευχή, παράκληση ή προσευχή. «*Υπομονή, κάποτε θα πάμε*», λέει η μητέρα στο πρώτο διήγημα. «*Θα ξαναρθώ*», φωνάζει τρεις φορές ο πρωταγωνιστής στο τρίτο διήγημα ενώ την ίδια βεβαιότητα εκφράζει ο Γιώργος στον κυρ Κατείφα: «*Να 'σαι σίγουρος παππού πως θα πάμε*». «*Και βέβαια θα ξαναπάμε*», συνεχίζει ο Στάθης ενώ η Μαρίνα στο διήγημα *Θα γιορτάσουμε πάλι*, λαμβάνει ως ένα αισιόδοξο προμήνυμα την επιστροφή της αγαπημένης της κούκλας: «*Χριστούλη μου, σε νιώθω, είσαι κοντά μου και με γέμισες χαρά. Τώρα ξέρω πως κάποτε θα πάμε*»⁷⁴⁴. Η μικρή Ρηνούλα μέσα από ένα έμμετρο γράμμα στον Άη Βασίλη εκφράζει μικρές και μεγάλες επιθυμίες, ενώ με ανάλογο έμμετρο και ανάλαφρο τρόπο η Ρηνιώ και η Μαρίνα κάνουν κι αυτές με τη σειρά τους την ευχή της επιστροφής στο *Κάνε στο χωριό να πάω*:

*Χελιδόνι, χελιδόνι,
που 'σαι πάνω στο μπαλκόνι,*

⁷⁴⁴ Φ. Χατζηχάννα, *ό.π.*, σ. 46.

*Κάνε στο χωριό να πάω
που πολύ το αγαπάω*⁷⁴⁵.

Ακόμη και η μικρή ηρωίδα στο *Θα γίνω νυφούλα* είναι βέβαιη ότι ο αγνοούμενος αρραβωνιαστικός της ξαδέρφης της θα επιστρέψει, ώστε να γίνει επιτέλους παράνυφος στο γάμο της, ενώ στο τελευταίο διήγημα της συλλογής το Ελενάκι εκφράζει την ελπίδα της επιστροφής με μία προσευχή που συγγενεύει με ανάλογες προσεγγίσεις στα σχολικά θεατρικά της έργα: «*Αναστήσου Χριστούλη μου. Κι όταν αναστηθείς, κάνε να ξαναπάμε στο χωριό μας, στο βουνό μας*»⁷⁴⁶.

Κοινός τόπος για κάθε διήγημα της συλλογής είναι, επίσης, και η διαφαινόμενη αγωνία της συγγραφέως να αναπαραστήσει με επιτυχία την τοπογραφία των κατεχόμενων εδαφών μέσα από τις περιγραφές και τις διηγήσεις των πρωταγωνιστών. Η *μνήμη του χώρου* είναι σαφώς περιβεβλημένη με τη συγκινησιακά φορτισμένη έκφραση μίας τοπικά προσδιορισμένης νοσταλγίας που απευθύνεται στη συλλογικότητα από την οποία προέρχεται. Σε τέτοιου είδους αφηγήματα, όπως επισημαίνει και ο Τζιόβας, «*η μνήμη μετασχηματίζει το χώρο σε χρόνο, καθώς η αναπαράσταση εστιάζεται περισσότερο «στο συνηθισμένο και το καθημερινό παρά στο μοναδικό και μεμονωμένο*»⁷⁴⁷. «*Θυμούμαι*», ξεκινά ο αφηγητής από τον πρώτο κιόλας στίχο στο πρώτο κιόλας διήγημα (*Μικρό αξέχαστο χωριό μου*). Το ρηματικό του μήνυμα ξεκαθαρίζει αμέσως, χωρίς να αφήνει περιθώριο αμφισβήτησης για το χρονικό πλαίσιο μέσα στο οποίο θα κινηθεί η αφήγησή του⁷⁴⁸. Αυτή η ολίσθηση προς το παρελθόν επανενεργοποιείται σε κάθε διήγημα και ολοκληρώνεται -τις περισσότερες φορές- με την ευχή της επιστροφής. Κάθε αφήγημα μπολιάζεται με μία ή και περισσότερες δευτερεύουσες αφηγηματικές αναδρομές με στιγμιότυπα ζωής πριν από τον πόλεμο και την εισβολή. Υιοθετώντας το σχήμα του Genette θα τις χαρακτηρίζαμε *εξωτερικές, ετεροδιηγητικές αναλήψεις*⁷⁴⁹, αφού πρόκειται για αφηγήσεις με περιεχόμενο διαφορετικό από τη διακοπείσα αφήγηση, οι οποίες ξεκινούν και τελειώνουν πριν από το χρόνο της κύριας αφήγησης. Έτσι το γενικό τριαδικό αφηγηματικό σχήμα *ισορροπία, διαταραχή της ισορροπίας και αποκατάσταση της ισορροπίας* φαίνεται να μετατοπίζεται στον άξονα που σχηματίζουν το παρελθόν

⁷⁴⁵ Φ. Χατζηχάννα, *ό.π.*, σ. 30.

⁷⁴⁶ Φ. Χατζηχάννα, *ό.π.*, σ. 68.

⁷⁴⁷ Δ. Τζιόβας, *Ο άλλος εαυτός. Ταυτότητα και κοινωνία στη Νεοελληνική πεζογραφία*, μτφρ. Α. Ρόζενμεργκ, εκδ. Πόλις, Αθήνα 2007, σ. 100.

⁷⁴⁸ Πρόκειται άλλωστε για τον τίτλο με τον οποίο πρωτοδημοσιεύτηκαν τα περισσότερα από τα διηγήματα στο περιοδικό *Παιδική Χαρά* της Π.Ο.Ε.Δ. (Για το περιοδικό *Παιδική Χαρά* βλ. κεφ. 2).

⁷⁴⁹ G. Genette, *Σχήματα III*, σσ. 110-129.

με το παρόν. Η διαδρομή που ακολουθείται παρουσιάζεται φυγόκεντρη, με πολλαπλές χρονικότητες και ποικίλες μορφές. Άλλοτε ξεκινάει με την αφήγηση σε παρελθόντα χρόνο για να επιστρέψει προς το τέλος στο παρόν της ιστορίας (όπως συμβαίνει στα διηγήματα *Μικρό αζέχαστο χωριό μου*, *Θα ξαναρθώ*, *Ο Κυρ Κατεΐφας*, *Χωρίς πορτοκαλιές*, *Θα γιορτάσουμε πάλι*, *Μια όμορφη νυφούλα*, *Ένα περιστέρι-μια ελπίδα*, *Λουλούδια και Όνειρα*) ενώ άλλες φορές το σχήμα υιοθετεί τη συμβατικότερη δομή παρόν → παρελθόν → παρόν (*Εσύ Άγιε Βασίλη μου*, *Θα σε περιμένω Χασάν*, *Κάνε στο χωριό να πάω*, *Θάλασσά μου*). Ιδιαίτερα προσεγμένη αποδεικνύεται, επίσης, και η χρήση των ρηματικών χρόνων των κειμένων. Πέρα από τη συχνή χρήση του ενεστώτα που προσδιορίζει και ενδυναμώνει την παραστατικότητα των γεγονότων του αφηγηματικού παρόντος, μπορούμε να επισημάνουμε την πετυχημένη χρήση του παρατατικού σε εκείνα τα σημεία των αναδρομών όπου η αφήγηση αναφέρει μια φορά ό,τι έγινε πολλές φορές. Και τούτο, γιατί ο παρατατικός, όταν συντάσσεται με ρήματα που επιδέχονται την έννοια της διάρκειας, παραπέμπει ευθέως στην έννοια της επανάληψης ή της συνήθειας. Ενδεικτικά, μπορούμε να αναφέρουμε τα ρήματα «φέρνω», «κουδουνίζω», «ανοίγω», «ξεκινώ», «καλώ», που σταχυολογούμε από το πρώτο διήγημα στο παρακάτω απόσπασμα από το διήγημα *Μικρό, αζέχαστο χωριό μου*: «Πρωί – πρωί τα κοκόρια έφερναν το ζύπνημα. Τα πρόβατα κουδούνιζαν προχωρώντας στη βοσκή τους. Τα παράθυρα άνοιγαν κι η χαρά τρύπωνε καλοδεχούμενη από σπίτι σε σπίτι [...]. Οι γεωργοί ξεκινούσαν για τα χωράφια. Το λεωφορείο καλούσε τους εργάτες και του μαθητές που θα πήγαιναν στην πρωτεύουσα, τη Λευκωσία»⁷⁵⁰. Στην προκείμενη περίπτωση, η χρήση του παρατατικού προσδίδει επιπλέον στην επαναληπτική (θαμιστική) αφήγηση⁷⁵¹ μια απόχρωση μελαγχολίας, ενισχύοντας το κλίμα νοσταλγίας για την απώλεια του παρελθόντος, φέρνοντας στο νου ένα διάσημο παράδειγμα κυριαρχίας του παρατατικού, δηλαδή το *Αναζητώντας το χαμένο χρόνο του Μ. Proust*⁷⁵². Αρκετά πετυχημένη κρίνεται στα περισσότερα

⁷⁵⁰ Φ. Χατζηγάννα, *Λουλούδια και όνειρα*, εκδ. Κινύρας, Λευκωσία 1979, σ. 5.

⁷⁵¹ Θυμίζουμε ότι η *συχνότητα* (*fréquence*) εστιάζεται, κατά τον Genette, στην αναλογία ανάμεσα στο πόσες φορές ένα γεγονός συμβαίνει στην ιστορία και στο πόσες φορές αναφέρεται στην αφήγηση. Εάν η αφήγηση αναφέρει μια φορά ό,τι έγινε πολλές φορές στην ιστορία, τότε έχουμε μίαν *αφήγηση επαναληπτική-θαμιστική* (*récit itératif*), η οποία εντοπίζεται σε πολλά σημεία του εν λόγω διηγήματος, με χαρακτηριστική ένδειξη τη χρήση του παρατατικού χρόνου. (G. Genette, *Σχήματα III*, ό.π., σσ. 181-229). Για τη νοσταλγική χρήση του παρατατικού, βλ. Επ. Μπαλούμης, *Η περιγραφή: Στοιχεία δομής – σύνθεση*, εκδ. Γρηγόρη, Αθήνα, 1970, σ. 37 κ.ε.

⁷⁵² Όπως επισημαίνει και η S. Fleischman ο παρατατικός «δημιουργεί την ψευδαίσθηση 'ενός παρελθόντος ακόμα ζωντανού', επιτρέποντας στον ομιλητή να αναφέρει καταστάσεις που ανήκουν στο παρελθόν σαν να είναι σε εξέλιξη», S. Fleischman, *Tense and Narrativity. From Medieval Performance to Modern Fiction*, Routledge 1990, p. 26.

διηγήματα και η προσεκτική παρουσία *σαφών*(«Πέρασε καιρός»⁷⁵³) και *έμμεσων* *ελλείψεων*⁷⁵⁴, που στοχεύουν στην αποτελεσματική διαχείριση της διάρκειας των πράξεων και των χρονικών μετατοπίσεων.

Συνεκτικός ιστός και φυσικός *χώρος δράσης* όλων των διηγημάτων είναι, όπως αναφέραμε, το εσωτερικό και εξωτερικό παρελθόν τοπίο. Ως επί το πλείστον, οι τόποι όπου εξελίσσονται τα γεγονότα δεν έχουν τοπωνύμια ή γεωγραφικές συντεταγμένες. Διαθέτουν, όμως, αναγνωρίσιμα χαρακτηριστικά που προσφέρουν στον αναγνώστη τη δυνατότητα για τη δημιουργία ή την επαναδημιουργία τους μέσω της φαντασίας, αλλά και της μνήμης. Το σπίτι και η αυλή του, το σχολείο, το περιβόλι και το χωράφι δημιουργούν ένα σώμα εικόνων που λειτουργούν αλληλοσυμπληρωματικά σε σχέση με την πλοκή του κειμένου και αποτελούν ένα σύνολο με κοινές αναφορές στη ζωή του χωριού και της υπαίθρου. Όπως συμβαίνει και στο μυθιστόρημα *Χαρές και λύπες*, οι χώροι όπου κινούνται οι ήρωες μοιάζουν προσιτοί και οικείοι και μπορούν να ενταχτούν στο σχήμα *παρόν vs παρελθόν*. Δίχως αμφιβολία, το παρόν μοιάζει λιγότερο ελκυστικό από το χώρο του παρελθόντος. Το σπίτι στον καταυλισμό είναι «μικρό», το χριστουγεννιάτικο δέντρο «*φτωχικό*» και ο κυρ Κατείφας σέρνει πια ένα μικρό «*αμαξάκι με γλυκίσματα*», απομεινάρια από το ζαχαροπλαστείο που κάποτε είχε. «*Ζούμε σε μια πολυκατοικία που δεν έχει ούτε αυλή να παίζουμε. Πού θα βρούμε λουλούδια στην ταρατσα*⁷⁵⁵», αναρωτιέται η Ελένη στο τέλος του βιβλίου, υποδηλώνοντας έμμεσα και έναν προβληματισμό για τη βίαιη αστικοποίηση των προσφύγων και την άθελη μετατροπή τους από κατοίκους της υπαίθρου σε ανθρώπους των πόλεων. Αντίθετα, το παρελθόν διαρρηγνύει την πεζότητα του παρόντος με παύσεις και σκηνές που ανασυσταίνουν εικόνες από τον ευτυχισμένο χώρο της γενέθλιας γης με πλούσια εκφραστικά μέσα και ένα ύφος γεμάτο λυρισμό, χιούμορ και ευαισθησία:

*Ήταν καλοκαίρι. Ένα ζεστό, καυτό καλοκαίρι. Καλά που σκέφτηκαν οι δάσκαλοί μας να κλείσουν τα σχολεία. Έτσι κι αλλιώς δε θα μαθαίναμε τίποτε αφού το μυαλό μας έσταζε νερό που έτρεχε σαν μικρά ποταμάκια πάνω στο πρόσωπό μας*⁷⁵⁶.

Το παρελθόν τοπίο αποκτά μία μυθική υπόσταση και γίνεται ένας χώρος που αξίζει να υμνηθεί, «*βιωμένος όχι μόνο στη θετικότητά του αλλά και με όλες τις μεροληψίες*

⁷⁵³ Φ. Χατζηγάννα, *ό.π.*, σ. 33.

⁷⁵⁴ G. Genette, *Σχήματα III*, *ό.π.*, σσ. 139-141.

⁷⁵⁵ Φ. Χατζηγάννα, *ό.π.*, σ. 68.

⁷⁵⁶ Φ. Χατζηγάννα, *ό.π.*, σ. 53.

της φαντασίας⁷⁵⁷» και της νοσταλγίας, όπως φανερώνουν τα λόγια της αφηγήτριας στο διήγημα *Εσύ, άγιε Βασίλη μου* :

*Ζούσαμε πολύ όμορφα. Ζούσαμε σαν στο παραμύθι με τη γιαγιά που έπλεκε και τον παππού που καθόταν κι έπαιζε με το κομπολόι του*⁷⁵⁸.

Συχνά, επίσης, η λυρική της των κειμένων εμπλουτίζεται από έμμετρες συνθέσεις που ξεκουράζουν τον αναγνώστη από τη διήγηση με έναν πηγαίο, απλό αλλά χαρούμενο λυρικό παλμό:

Τρέξε εσύ να τρέξω εγώ

να πάμε στα χωράφια.

Χελιδόνια είμαστε

*και γοργά ελάφια*⁷⁵⁹.

Το σκηνικό τοπίο γεμίζει, επίσης, με στιγμές από την καθημερινή ζωή, που αναφέρονται στη φύση, στους γάμους και τις μικρές απολαύσεις, στην τοπική παραγωγή και στην οικιακή οικονομία, με τους αγρότες που κινούν για τις δουλειές τους, τη μικρή ταβέρνα μέσα στο δάσος, τη μαμή που βοηθά στο σπίτι την ετοιμόγεννη μάνα, τις ετοιμασίες για τις μεγάλες θρησκευτικές γιορτές των Χριστουγέννων και του Πάσχα, τα συμβολικά και ομαδικά παιχνίδια των παιδιών, για να συνθέσουν την τοπογραφία ενός «εύξεινου» χώρου χωρίς ψιμύθια, που παραπέμπει σ' έναν κόσμο αρχαιολογικό, παραδεισένιο, που καμία σχέση δεν έχει με την υπονοούμενη ευτέλεια του παρόντος. Βέβαια, όλες αυτές οι ηθογραφικές καταγραφές των διηγημάτων της δεν αποτελούν τον κύριο σκοπό των κειμένων, αλλά στοχεύουν περισσότερο στην ακριβέστερη αναπαράσταση του παρελθόντος χωροχρονικού γίνεσθαι, χωρίς ωστόσο να χρησιμοποιούνται διακοσμητικά, καθώς αποκτούν ένα λειτουργικό και ουσιαστικό ρόλο στην εξέλιξη των γεγονότων που περιγράφονται.

*Η αυτοβιογραφική γραφή διαπερνά, όπως είναι φυσικό, το σύνολο των διηγημάτων της συλλογής. Σε τέσσερα, όμως, από τα κείμενα ο χώρος αποκτά επώνυμη υπόσταση, μία επιλογή που ασφαλώς δεν εμφανίζεται τυχαία. Στο διήγημα *Μικρό, αξέχαστο χωριό μου* ο Θωμάς μάς πληροφορεί εξ αρχής για την ταυτότητα του χώρου δράσης: είναι η Αγία Μαρίνα, «το πιο όμορφο χωριό του κόσμου» και τόπος καταγωγής της συγγραφέως. Όσο κι αν υποκρύπτεται πίσω από την πρωτοπρόσωπη*

⁷⁵⁷ G. Bachelard, *ό.π.*, σ. 25.

⁷⁵⁸ Φ. Χατζηγιάννα, *ό.π.*, σ. 10.

⁷⁵⁹ Φ. Χατζηγιάννα, *ό.π.*, σ. 65.

αφήγηση του μικρού αγοριού, θα έλεγε κανείς πως η φωνή του καλύπτει τα αυτοβιογραφικά στοιχεία του κειμένου. Καλό είναι να διευκρινιστεί ότι λέγοντας αυτοβιογραφικά στοιχεία δεν εννοούμε ατόφια συμβάντα της ζωής της συγγραφέως, αλλά εμπειρίες, βιωμένες καταστάσεις και ψυχικές ανάγκες. Το ευρηματικό στοιχείο της πλαστοπροσωπίας μπορεί ενδεχομένως να αντιμετωπισθεί και ως ένα συγγραφικό τέχνασμα για να υπερβεί τα όρια ενός προσωπικού βιώματος και να προσδώσει την αίσθηση της γενικευμένης εμπειρίας. Φαίνεται, πάντως, ότι η Χατζηχάνα ονοματίζει και μεταφέρει το χωριό της στο μυθοπλαστικό υλικό όχι μονάχα ως ένα είδος τιμητικής αναφοράς στη γενέθλια γη, αλλά και γιατί ίσως αισθάνεται το χρέος να θυμίσει στους αναγνώστες την ύπαρξή του και τη μαρτυρική τύχη του⁷⁶⁰.

Το περιστατικό στο οποίο εστιάζεται η αφήγηση μοιάζει σχεδόν προσχηματικό. Καθώς ο ήρωας ανεβαίνει τρέχοντας για να δει τη Λευκωσία ψηλά από την κορυφή του λόφου, ο χρόνος της αφήγησης παγώνει, η δράση γίνεται υποτυπώδης και ο αφηγητής απλά «βλέπει» το τοπίο που ξετυλίγεται κάτω από τα πόδια του. Οι τόποι αποκτούν ταυτότητα και ο αφηγητής τους ονοματίζει:

Είδα ένα μικρό χωριουδάκι πολύ κοντά στο δικό μας. Ξεχώριζαν τα σπίτια, τα δέντρα κι ένα γαιδουράκι ν' ανηφορίζει με τον αναβάτη του. Ήξερα αυτό το χωριό. Ήταν η Σκυλλούρα. Πολλές φορές είχα πάει με τον πατέρα μου εκεί για δουλειές⁷⁶¹.

Ο ερχομός του γερο Μιχάλη, του βοσκού, είναι η αφορμή για να δοθούν οι γεωγραφικές συντεταγμένες ολόκληρης της περιοχής. Ο λόγος του μετατρέπεται σε μία τοπογραφία του χώρου από την Αγία Μαρίνα έως τη Λευκωσία, με πληροφορίες για καθετί που συναντούν στο βλέμμα τους. Τραγική ειρωνεία αποτελεί κατά κάποιον τρόπο και η κατάληξη του διηγήματος, η οποία αποκαλύπτει και το χρόνο της αφήγησης: το όνειρο του Θωμά να δει την πρωτεύουσα τελικά πραγματοποιείται. Τώρα είναι κάτοικος Λευκωσίας, όχι όμως γιατί το επέλεξε, αλλά διότι είναι

⁷⁶⁰ Η Αγία Μαρίνα Σκυλλούρας (υψόμε. 250 μ., 23 χλμ. Δ. της Λευκωσίας), ένα από τα τέσσερα μαρωνίτικα χωριά της Μεγαλονήσου, υπήρξε ένα από τα πιο άτυχα μέρη της κατεχόμενης Κύπρου. Πριν το 1974 οι κάτοικοι αριθμούσαν περίπου τους εξακόσιους πενήντα (650), όμως κατά τη διάρκεια της εισβολής το χωριό άδειασε από τους κατοίκους του ενώ το μοναστήρι του Προφήτη Ηλία (που αναφέρεται στο διήγημα) βομβαρδίστηκε και καταστράφηκε ολοσχερώς. Από τότε η Αγία Μαρίνα αποτελεί στρατιωτική βάση του τουρκικού στρατού και οι κάτοικοι δεν είχαν ποτέ την ευκαιρία να επισκεφτούν, έστω και για προσκύνημα, το περίφρακτο χωριό τους, ακόμα και μετά από το άνοιγμα των οδοφραγμάτων το 2003. Ανάκτηση από http://kypros.org/Occupied_Villages. Επίσης <http://www.maronitesofcyprus.com/cgi-bin/hweb?-A=128&-V=churches>. Η εσωτερική ανάγκη της συγγραφέως να θυμίσει τη μαρτυρική τύχη των χωριών της μαρωνίτικης κοινότητας αποτυπώνεται κυρίως στο έργο *Γη των πατέρων μου*.

⁷⁶¹ Φ. Χατζηχάνα, *ό.π.*, σ. 6.

πρόσφυγας και δεν μπορεί πια να γυρίσει πίσω. Η ματιά του ακολουθεί κι αυτή αντίστροφη πορεία: αυτό που τώρα πια δεν μπορεί να δει είναι το χωριό του.

Η συγγραφέας δίνει υπόσταση και σε έναν άλλον τόπο, στο διήγημα *Θα ξαναρθώ*⁷⁶². Πρόκειται για το *Λάρνακα της Λαπήθου*, ένα χωριό γειτονικό με την Αγία Μαρίνα, σκαρφαλωμένο στους πρόποδες του Πενταδάκτυλου⁷⁶³. Το κείμενο ειδολογικά τοποθετείται ανάμεσα στα πλαστά απομνημονεύματα και στις πλαστές εξομολογήσεις ή αλλιώς δίνει την εντύπωση ότι αποτελεί σελίδες από ένα προσωπικό ημερολόγιο. Καθώς ο αφηγητής είναι παιδί, θα μπορούσαμε να πούμε ότι το ύφος του προσιδιάζει περισσότερο σε μία υποτιθέμενη σχολική «έκθεση ιδεών».

Η πρώτη παράγραφος χρησιμεύει ώστε να δοθούν οι απαραίτητες γεωγραφικές συντεταγμένες του σκηνικού μέσω ενός μικρού αφηγητή. Από εκεί και πέρα, ο μικρός ήρωας προχωρά στην περιγραφή του αγαπημένου χώρου, του δάσους. Δεν πρόκειται για το βαθύσκιο, αβέβαιο κόσμο που συναντούμε στο χώρο του μαγικού παραμυθιού, αλλά για ένα τόπο όπου άνθρωπος και φύση συμβιώνουν και αλληλεπιδρούν αρμονικά με ασφάλεια, θαλπωρή και ξενοιασιά.

Πέρα από τον εύγλωττο τίτλο και τις ιδιαίτερες χρονικές παλινδρομήσεις που το χαρακτηρίζουν, το διήγημα ξεχωρίζει ιδιαίτερα για την έντονη αναπαραστατική του δύναμη. Εικόνες φωτεινές και ορμητικές, ειδυλλιακές, αφοπλιστικές, κουβαλούν ήχους εύθραυστους από παιδικά τραγούδια, στίχους μουσικούς από αλησμόνητα παιχνίδια ομαδικά, ευωδιές έντονες, αντικείμενα αγαπημένα, φηγούρες γλαστών παιδιών, που απλώνουν και μεγεθύνονται, σμίγοντας με το γαλανό απόγευμα, το δάσος και τη θάλασσα. Εδώ πρόκειται για την ίδια τη φύση της γλώσσας, για την αναπαραστατική της δύναμη, για τη φόρτιση της λέξης μ' ένα ρεύμα υποβολής που περνάει μέσα από την παράσταση της γραφής, με όλες αυτές τις γεμάτες ευαισθησία, ποίηση κι εκφραστικότητα εικόνες, να δένονται με το κείμενο, να το ζωντανεύουν και να το προεκτείνουν με λέξεις απλές, καθημερινές κι ωστόσο ωραίες σαν πρωτοφανέρωτες, με σωστή γλώσσα και σαφήνεια στην έκφραση, πλήρης από νοήματα αγάπης και απόψεις. Οι πραγματικά βαθιές, οι αληθινά εναργείς, δραστικές και ανάγλυφες εικόνες αποδεικνύουν ότι η γραφή συχνά υπερβαίνει τις απεικονίσεις της:

⁷⁶² Πρωτοδημοσιεύτηκε στο περιοδικό *Παιδική Χαρά*, τ. 4 (131), τόμος ΙΖ', Γενάρης 1978, σσ. 118-119.

⁷⁶³ Ο Λάρνακας της Λαπήθου βρίσκεται 17 χλμ. Δυτικά της Κερύνειας, στους νότιους πρόποδες του Πενταδάκτυλου σε υψόμετρο 300 μ. Πριν από το 1974 αριθμούσε 900 περίπου κατοίκους, όλοι Ελληνοκύπριοι, που εκτοπίστηκαν μετά τα γεγονότα της τουρκικής εισβολής. Ανάκτηση από http://kypros.org/Occupied_Villages

Είχαμε εκεί και την κούνια μας. [...] Όταν καθόμουν έβλεπα ν' απλώνεται μπροστά μου η Κερύνεια και η θάλασσά της. Κάθε φορά που ανέβαινα ψηλά ένιωθα πως ήμουν μέσα στη θάλασσα. Κι όταν κατέβαινα ήμουν στο δάσος μου. Ανέβαινα κι ένιωθα την αρμύρα της θάλασσας να μου γεμίζει το πρόσωπο. Κατέβαινα κι ένιωθα τη μυρωδιά του πεύκου να μου γεμίζει την ψυχή⁷⁶⁴.

Η αναπάντεχη άφιξη του πολέμου αποκαλύπτει το ίδιο σκηνικό με διαφορετικούς όρους και το οικείο περιβάλλον της ηθογραφικής περιγραφής μετατρέπεται προσωρινά σε χώρο παράξενο, ανοίκειο και αγνώριστο, μπολιασμένο με μία παιδική απορία που προκύπτει μέσα από την εσωτερική εστίαση του μικρού αγοριού. Ο λόγος του γι' αυτό γίνεται σύντομος, λιτός κι απέριττος:

Η ατμόσφαιρα μύριζε καμένο. Το δάσος, το δάσος μου καιγόταν. Κι η θάλασσά μου, η αγαπημένη μου θάλασσα φιλοξενούσε στα νερά της τα καράβια του εισβολέα. Από τη θάλασσά μου την αγαπημένη στέλνονταν φωτιές στο δάσος μου το λατρευτό. Παράλογα πράματα. Πράματα που δεν τα χωράει ο νους μου⁷⁶⁵.

Ένα ακόμα διήγημα όπου ο χώρος είναι προφανώς αναγνωρίσιμος είναι οι πορτοκαλιές της Μόρφου, μία περιοχή που άλλωστε κομίζει μνήμες από τα παιδικά χρόνια της συγγραφέως⁷⁶⁶. Το τέταρτο διήγημα της συλλογής, όπου ονοματίζονται οι χώροι δράσης, αποτελεί αναμφισβήτητα μία ξεχωριστή περίπτωση σε σχέση με τα υπόλοιπα κείμενα. Στο διήγημα *Θα σε περιμένω Χασάν*⁷⁶⁷ η Χατζηχάνα αλλάζει οπτική γωνία και επιχειρεί να δώσει κυριολεκτικά φωνή και στο έτερο στοιχείο του νησιού χρησιμοποιώντας ένα πραγματικό γεγονός, τη μεταφορά των Τουρκοκυπρίων που περέμειναν στο νότο στο βόρειο κατεχόμενο τμήμα του νησιού, τον Οκτώβριο του 1974. Αφηγητής είναι ο Χασάν, ένας μικρός τουρκοκύπριος που, όπως και τα προσφυγόπουλα της ελεύθερης Κύπρου, αναγκάστηκε να φύγει από τα Πολεμίδια, ένα χωριό κοντά στη Λεμεσό και να μετοικήσει στην κατεχόμενη Μόρφου. Επίκεντρο της ιστορίας είναι η φιλία του Χασάν με τον ελληνοκύπριο φίλο του, το Μιχάλη, που μεγάλωσαν στην ίδια γειτονιά και μοιράζονταν κάθε μέρα τα παιχνίδια, τις χαρές και τις λύπες τους. Το διήγημα αποτελεί από μόνο του μία ανατροπή. Ο τουρκοκύπριος γίνεται ο κεντρικός ήρωας που επιχειρεί να παρουσιάσει τα γεγονότα του πραξικοπήματος και της εισβολής από τη σκοπιά της δικής του κοινότητας.

⁷⁶⁴ Φ. Χατζηχάνα, *ό.π.*, σ. 17.

⁷⁶⁵ Φ. Χατζηχάνα, *ό.π.*, σ. 18. Η εσωτερική εστίαση του μικρού αγοριού αναπαριστά με χαριτωμένο τρόπο την αδυναμία του να κατανοήσει τα ευρύτερα γεγονότα που διαδραματίζονται.

⁷⁶⁶ Βλ. κεφ. 3

⁷⁶⁷ Πρωτοδημοσιεύτηκε στο περιοδικό *Παιδική Χαρά*, τ. 5 (138), τόμος ΙΖ', Φλεβάρης 1978, σσ. 152-153.

«Θυμούμαι και λαχταρώ να ξαναρθώ [...] δεν μπορούν να μ' εμποδίσουν ν' αγαπώ το Μιχάλη το φίλο μου», δηλώνει ο μικρός τουρκοκύπριος, θέλοντας να δείξει πως ο πόνος του ξεριζωμού και της προσφυγιάς, οι μνήμες από την ειρηνική συμβίωση και ο πόθος της επιστροφής είναι κοινοί και στις δύο κοινότητες του νησιού. «*Δεκαπέντε του Ιούλη του 1974. Παίζαμε βόλους με το Μιχάλη*». Το αφηγηματικό παρόν στη Μόρφου διαρρηγνύεται από το κεντρικό επεισόδιο του διηγήματος, τη χρονική αναδρομή του Χασάν που έχει αφετηρία την ημέρα του πραξικοπήματος, λειτουργώντας ως δείκτης αναγνώρισης, κατά κάποιον τρόπο, στον αναγνώστη ότι τα συμβάντα που ακολουθούν εμπλέκονται άμεσα με μία ημερομηνία που υπήρξε αφετηρία δραματικών εξελίξεων. Το παιχνίδι των παιδιών σταματάει και οι δύο οικογένειες κλείνονται στο σπίτι. Ο αφηγητής περιγράφει πώς εισβάλλουν τα ευρύτερα γεγονότα στον καθημερινό μικρόκοσμο της γειτονιάς τους, περιγράφοντας παράλληλα και τη συναισθηματική μεταστροφή των μεγάλων μέσα από την παιδική προοπτική, με απορία αλλά και καλοσύνη:

Η μάνα μου μ' άρπαξε απ' το χέρι. Το ίδιο έκανε και η μητέρα του Μιχάλη. Τις κοιτάζαμε με απορία. Είδαμε το φόβο στα μάτια τους. Πιο πολύ μου φάνηκε φοβισμένη η μάνα μου. [...]

- *Οι Έλληνες έκαναν πραξικόπημα. Θα 'χουν φασαρίες. Πρέπει να μείνουμε σπίτι. Αυτοί θα σκοτωθούν μεταξύ τους.*

- *Τι είναι το πραξικόπημα;*

- *Μερικοί κακοί σκότωσαν το Μακάριο και πήραν αυτοί την εξουσία*⁷⁶⁸.

Ο πατέρας του Χασάν μεταμορφώνεται. Αν και «αγαπούσε το Μιχάλη» μιλάει «κοφτά» και δίνει διαταγή «με άγρια φωνή» να μη μιλάει μαζί του. Δείχνει σα να φοβάται. Τα δύο παιδιά, όμως, επικοινωνούν από το παράθυρο και επιβεβαιώνουν τη φιλία τους. Ο πόλεμος θα τους χωρίσει οριστικά. Η οικογένεια του Χασάν αναγκάζεται να φύγει από το χωριό της και να μετοικήσει στην κατεχόμενη Μόρφου, «σ' ένα ξένο σπίτι, με παιχνίδια ξένα. Δεν παίζω μ' αυτά. Ντρέπομαι. Η μάνα μου μ' έμαθε, όταν ήμουν μικρός να μην παίζω με ξένα πράγματα. Τρώγω πορτοκάλια από το περιβόλι και σκέφτομαι πως κάποιο άλλο παιδάκι έπρεπε να τρώει»⁷⁶⁹. Στο τέλος του

⁷⁶⁸ Φ. Χατζηχάννα, *ό.π.*, σ. 22.

⁷⁶⁹ Φ. Χατζηχάννα, *ό.π.*, σ. 25. Οι πορτοκαλιές της Μόρφου μοιάζουν η αφορμή για ένα μικρό, διακεκριμένο παιχνίδι ανάμεσα σ' αυτό το κείμενο και το διήγημα *Χωρίς πορτοκαλιές* που ακολουθεί, μια και ο Στάθης εκείνης της ιστορίας θα μπορούσε να είναι το παιδί που στερείται τις πορτοκαλιές, που τους καρπούς τους γεύεται ο Χασάν. Άλλωστε η Μόρφου της αναγκαστικής μετοίκησης του Χασάν είναι ο γνώριμος, οικείος τόπος όπου η συγγραφέας έζησε τα γυμνασιακά της χρόνια (Βλ. κεφ. 3, Φιλίσα Χατζηχάννα, βιογραφικό σχέδιασμα).

διηγήματος, ο διάλογος αποχαιρετισμού των δύο παιδιών ερμηνεύει και μία εκκρεμότητα που ενδεχόμενα δημιουργούσε στον αναγνώστη ο τίτλος του. Αυτός που περιμένει το Χασάν είναι φυσικά ο φίλος του ο Μιχάλης. Στο πρόσωπό του απεικονίζονται συμβολικά όλα εκείνα τα παιδιά της Κύπρου που αναμένουν, μάταια όπως αποδείχτηκε, να ξανασυναντήσουν εκείνους τους φίλους που ο πόλεμος με βία τους στέρησε.

Γίνεται έτσι φανερό ότι οι προθέσεις του κειμένου είναι προς την κατεύθυνση της αλληλοκατανόησης, της ειρηνικής συνύπαρξης και του σεβασμού προς τον άλλον. Έχει ενδιαφέρον να μελετήσουμε κατά πόσον ο λόγος του Χασάν προσεγγίζει πραγματικά την οπτική γωνία του άλλου ή πρόκειται για μία προβολή του εμείς στο πρόσωπο του μικρού ήρωα.

Πέρασε το πραξικόπημα. [...] Ο πατέρας συνέχεια κοπάνηγε ότι θα 'ρθουν οι Τούρκοι να μας ελευθερώσουν. Η μητέρα έκλαιγε κι εγώ αναρωτιόμουν. «Από ποιους να μας ελευθερώσουν;»

Κι ήρθαν οι Τούρκοι. Οι Σωτήρες μας. Βομβάρδισαν, σκότωσαν, πήραν τη μισή Κύπρο. Πήραν τον πατέρα μαζί με άλλους ένα πρωί. [...] Έκαναν λέει ανταλλαγή αιχμαλώτων. Από κείνη τη μέρα ο πατέρας και οι άλλοι Τούρκοι έγιναν αιχμάλωτοι. Τους πήραν στην Τουρκοκρατούμενη Κύπρο⁷⁷⁰.

Το παραπάνω απόσπασμα προσφέρει ενδιαφέροντα στοιχεία για τη μελέτη του συγκεκριμένου ζητήματος. Η επιλογή συγκεκριμένων λέξεων κι εκφράσεων («Τουρκοκρατούμενη Κύπρος») αλλά και ο τρόπος εκτίμησης των γεγονότων («βομβάρδισαν, σκότωσαν, πήραν τη μισή Κύπρο») μοιάζουν περισσότερο ως εγκιβωτισμένα υβρίδια του δικού μας λόγου παρά για γνήσια λόγια ενός Τουρκοκύπριου. Ακόμη και η υποδόρια, πικρή ειρωνεία που διακρίνουμε στην έκφραση «οι Σωτήρες μας», μπορεί εκ πρώτης όψεως να παρωδεί τις προσδοκίες του πατέρα του για απελευθέρωση με τη βοήθεια των Τούρκων και να αποτελεί στοιχείο πολυγλωσσισμού στο λόγο του Χασάν⁷⁷¹, μοιάζει, όμως, να έχει αφετηρία στάσεις και αντιλήψεις της δικής μας κοινότητας εάν απευθυνόταν στους άλλους με την ειρωνική διάθεση που περιέχεται στην έκφραση «οι δήθεν Σωτήρες σας».

Φαίνεται, λοιπόν, ότι παρά τον σαφή προοδευτικό προσανατολισμό του διηγήματος, η πολυφωνικότητα του κειμένου εξακολουθεί να είναι το ζητούμενο,

⁷⁷⁰ Φ. Χατζηγιάννα, *ό.π.*, σ. 24.

⁷⁷¹ Μ. Μπαχτίν, *Προβλήματα...*, *ό.π.*, σσ. 160-161.

καθώς «ο άλλος παρουσιάζεται κυρίως μέσα από τα μάτια τα δικά μας»⁷⁷², ή καλύτερα μέσα από τον τρόπο που εμείς θα θέλαμε να βλέπει τα πράγματα, μία οπτική που συχνά υιοθετείται στα πεζογραφήματα της κυπριακής παιδικής λογοτεχνίας με ανάλογες αντιλήψεις. Δεν πρέπει, ωστόσο, να ξεχνούμε πως παρόλο που πρόκειται για ένα πρωτόλειο κείμενο, η Χατζηχάννα, επιχειρεί να μετατοπίσει την οπτική γωνία θεώρησης μέσα από τα μάτια των άλλων, μία προσπάθεια που μπορεί να χαρακτηριστεί, απ' ό,τι φαίνεται, ιδιαίτερα προχωρημένη και ριζοσπαστική για την εποχή που γράφτηκε το έργο, πολύ περισσότερο μάλιστα, αφού ο ορίζοντας προσδοκιών της συγγραφέως για τον τότε νοούμενο αναγνώστη μάλλον περιορίζεται στο χώρο της ελληνοκυπριακής κοινότητας. Έτσι, η συγγραφέας για μία ακόμη φορά στηρίζει με συνέπεια τις ιδεολογικές της επιλογές σε ένα κείμενο εκείνης της περιόδου⁷⁷³. Μάλιστα, η μήτρα έμπνευσης που δημιουργήσε το Χασάν μοιάζει τόσο ισχυρή, που διοχετεύει τη δυναμική της παρουσία και σε ένα άλλο κείμενο εκείνης της περιόδου, με το οποίο το παρόν διήγημα βρίσκεται σε ένα είδος 'διαλογου'. Πρόκειται για το ποίημα *Φίλε* από την ποιητική συλλογή με τον τίτλο *Χαμόγελα*⁷⁷⁴.

Αυτή η ενδιαφέρουσα, πάντως, απόπειρα να δώσει φωνή και στο άλλο μισό της πατρίδας της δεν περνάει απαρατήρητη ούτε και σήμερα. Δεν είναι τυχαίο ότι αυτό το διήγημα, μαζί με άλλα δύο κείμενα της συλλογής (*Ένα περιστέρι – μια ελπίδα, Χωρίς πορτοκαλιές*) περιλαμβάνεται στο διδακτικό υλικό που προτάθηκε από το Υπουργείο Παιδείας και Πολιτισμού της Κύπρου για την προώθηση του επίμαχου και πολυσυζητημένου στόχου της σχολικής χρονιάς 2008-2009 με θέμα «*Καλλιέργεια κουλτούρας ειρηνικής συμβίωσης, αμοιβαίου σεβασμού και συνεργασίας Ελληνοκυπρίων και Τουρκοκυπρίων με στόχο την απαλλαγή από την κατοχή και την επανένωση της πατρίδας και του λαού μας*»⁷⁷⁵.

Ολοκληρώνοντας τη μελέτη των διηγημάτων της συγγραφέως μπορούμε να καταλήξουμε σε ορισμένα χρήσιμα συμπεράσματα. Η συγγραφέας συγκέντρωσε

⁷⁷² Μ. Κανατσούλη, «Ανάμεσα στην ελληνικότητα και την πολιτισμικότητα στο σύγχρονο μυθιστόρημα για παιδιά και νέους», στο Τ. Τσιλιμένη (επιμ.), *ό.π.*, σ. 78.

⁷⁷³ Βλ. Τα μυθιστορήματα *Χαρές και λύπες* και *Η Ντιντόν Ο Παβελάκης μου κι εγώ*.

⁷⁷⁴ Φ. Χατζηχάννα, *Χαμόγελα*, Λευκωσία 1980, σ. 68. Για τα ποιήματα της Φιλίσσας Χατζηχάννα, βλ. κεφ. 6 Το ποιητικό έργο της Φιλίσσας Χατζηχάννα.

⁷⁷⁵ ΥΠΟΥΡΓΕΙΟ ΠΑΙΔΕΙΑΣ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ, Επιτροπή προώθησης του στόχου της σχολικής χρονιάς 2008-09, ανάκτηση την 9 Δεκεμβρίου 2008 από την ιστοσελίδα του Υπουργείου: http://www.moec.gov.cy/stoxoi/stoxoi2009/pdf/stoxos1/stox1_egkyklios.pdf

Επίσης Βλ. Χρ. Κυριακίδου, «Εκδρομές στην Πύλα, συνέδρια στο Λήδρα Πάλας. Το αναλυτικό πρόγραμμα για καλλιέργεια κουλτούρας ειρηνικής συμβίωσης στα σχολεία», εφημ. *Φιλελεύθερος*, 9-10-2008, σ. 28. Ανάκτηση από την ιστοσελίδα της εφημερίδας:

<http://www.phileleftheros.com.cy/main/main.asp?gid=334&id=582718&issuenum=15919>

δώδεκα σύντομα διηγήματα με αρετές, όπως η λιτότητα και η εκφραστική πυκνότητα τόσο στη μορφή, όπου ποικίλες αφηγηματικές τεχνικές επιχειρούν να φωτίσουν τον κόσμο των ηρώων, όσο και στο επίπεδο της γλώσσας. Οι αφηγήσεις, αν και παρακολουθούν μια συγκεκριμένη στιγμή στην ζωή των χαρακτήρων, χάρη στην καλοδουλεμένη σύνθεσή τους, που περιστρέφεται πάντοτε γύρω από τη ζωή μικρών, οικείων στους μικρούς αναγνώστες ηρώων, καταφέρνουν να αποδώσουν και μια γενικότερη αίσθηση της συνολικής ζωής τους. Σε εκφραστικό επίπεδο, με τη χρήση της εσωτερικής εστίασης, που σε πολλές περιπτώσεις αγγίζει τα όρια του εσωτερικού μονολόγου, καταφέρνει να αποτυπώσει εύστοχα την εναγώνια κατάσταση στην οποία βρίσκονται οι ήρωές της, τις ποικίλες ψυχικές τους διακυμάνσεις, αλλά κυρίως την παιδική ματιά μέσω της οποίας ξετυλίγονται τα γεγονότα.

Η απώλεια, η μνήμη, η πίστη και η αισιοδοξία για την επιστροφή συνιστούν τα κεντρικά μοτίβα στα διηγήματά της. Η συγγραφέας δεν επιβάλλει τις εμπειρίες που αποκτούν οι ήρωές της αλλά φροντίζει μόνο να υποβάλλει στον αναγνώστη τον βαθύτερο πυρήνα τους, προκειμένου να μεταδώσει αποκρυσταλλωμένο και απογυμνωμένο από κάθε μάταιο περιτύλιγμα το νόημά τους. Έτσι κερδίζουν εύκολα τη συμμετοχή μας στο μύθο τους, καθώς αποφεύγεται οιοδήποτε είδος συναισθηματικού εκβιασμού. Η παιδαγωγική επίδραση των κειμένων δε σταματάει μόνο σ' αυτό το σημείο. Μέσα από όλες αυτές τις συγκινητικές και ανθρώπινες στιγμές προβάλλει ταυτόχρονα στους νεαρούς αναγνώστες τα μηνύματα της καταδίκης του πολέμου αλλά και της ειρηνικής συνύπαρξης, σε μία εποχή μάλιστα που οι πληγές από τα ολέθρια αποτελέσματα της εισβολής και της κατοχής είναι ακόμα ανοικτές.

Οι περιγραφές της Χατζηχάννα είναι πλούσιες και γεμάτες από λεπτομέρειες που ξαφνιάζουν τον αναγνώστη για τη δύναμη που έχει η μνήμη της, επιβεβαιώνοντας τις αυτοβιογραφικές συνιστώσες των κειμένων. Καμία περιγραφή δε μοιάζει με την άλλη. Εκτός από τα τοπία περιγράφει ανθρώπους, τρόπους, ήθη και έθιμα με πολλή ζωντάνια, ενώ στη δύναμη και την ποιητική του περιγραφικού της λόγου υπάρχει πάντοτε μία σκηνογραφία που συχνά βρίσκεται σε αντιστοιχία με τη συναισθηματική κατάσταση των ηρώων, θυμίζοντας ανάλογες περιγραφές που συναντούμε σε διηγήματα με τη σφραγίδα του ρομαντισμού, καθώς αυτή η τάση εισήγαγε την περιγραφή στη λογοτεχνία.

Η δυναμική χρήση της γλώσσας, με πλήρη συνείδηση των δυνατοτήτων της, η παρατακτική σύνταξη και η αβίαστη φυσικότητά της, οι παροιμιώδεις φράσεις, οι

άφθονες μεταφορές και παρομοιώσεις, συνθέτουν μία γραφή που κινείται ανάμεσα στα πλαίσια του ρεαλιστικού αφηγήματος και της ηθογραφίας, συγχωνεύοντας έξοχες περιγραφές, που θυμίζουν εν πολλοίς, και πετυχημένα, κατά τη γνώμη μας, πολλά από τα στοιχεία της μεγάλης αφηγηματικής παράδοσης της νεοελληνικής διηγηματογραφίας.

5.5 Μικρές ιστορίες, εντοπισμός του όρου και του χώρου

Οι μικρές ιστορίες αντιπροσωπεύουν ένα ισχυρό και ολοένα αυξανόμενο είδος σύντομης αφήγησης στο ρευστό τοπίο της σύγχρονης λογοτεχνίας για παιδιά, το οποίο διαγκωνίζεται ανάμεσα στο διήγημα, το σύγχρονο παραμύθι και την εικονογραφημένη μικρή ιστορία⁷⁷⁶, για να κατοχυρώσει τη λογοτεχνική του αυτονομία, χωρίς φυσικά να μπορούμε να καθορίσουμε με σαφήνεια τα όριά του και να εντοπίσουμε με ευκολία τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του⁷⁷⁷.

Η Τ. Τσιλιμένη θεωρεί πως με τον όρο μικρές ιστορίες μπορούμε να περιγράψουμε κάθε «περιορισμένου μήκους αφήγηση, με απλή πλοκή, λιτότητα ύφους και γλώσσας, που απεικονίζει καθημερινές ρεαλιστικές σκηνές της ζωής του παιδιού και των ενηλίκων, καθώς και πολιτισμικές πανανθρώπινες αξίες. Σκοπό έχει την ψυχαγωγία, την πληροφόρηση, και ενημέρωση των παιδιών πάνω σε ηθικο-κοινωνικο-πολιτισμικά θέματα, την καλλιέργεια της φιλαναγνωσίας και την εισαγωγή των μικρών αναγνωστών στο χώρο της λογοτεχνίας»⁷⁷⁸.

Με ανάλογο τρόπο περιγράφει τις μικρές ιστορίες και ο Α. Δελώνης: «Μικρή ιστορία είναι μια πολύ σύντομη διήγηση⁷⁷⁹, η οποία στα πλαίσια μιας πλέον ρεαλιστικής

⁷⁷⁶ Ξεχωρίζουμε την εικονογραφημένη μικρή ιστορία σε σχέση με το παραμύθι, το διήγημα και ιδιαίτερα τις μικρές ιστορίες διότι εκεί εικόνα και γραπτός λόγος βρίσκονται «σε ισορροπημένη και λειτουργικά εναρμονισμένη αναλογία-οργανική σύνδεση γλωσσικού-εικαστικού κώδικα» (Αντ. Μπενέκος, «Παιδευτικές Λειτουργίες του Εικονογραφημένου Βιβλίου: Αναζητήσεις, Διακρίσεις, Αξιολογήσεις», περ. *Διαβάζω*, τ. 248 (1990), σσ. 32-53), κάτι που σημαίνει ότι η διάκριση, όπως σημειώνει και ο Ρ. Hunt, εστιάζεται κατά κύριο λόγο στον τρόπο οργάνωσης και προβολής του υλικού (Π. Χαντ, *Κριτική, θεωρία και Παιδική Λογοτεχνία*, μτφρ. Ευγ. Σακελλαριάδου-Μ. Κανατσούλη, εκδ. Πατάκης, Αθήνα 1991, σ. 235). Θα μπορούσαμε λοιπόν να παρατηρήσουμε ότι ο όρος εικονογραφημένη μικρή ιστορία αναφέρεται σε ένα ξεχωριστό λογοτεχνικό είδος της Παιδικής Λογοτεχνίας, το οποίο χρησιμοποιεί τόσο την «πολυσημία της εικόνας» όσο και τη «ζωτικότητα του γραπτού λόγου», προκειμένου να μεταδώσει πολλαπλά μηνύματα. (Ρ. Σιβροπούλου, *Ταξίδι στον κόσμο των εικονογραφημένων μικρών ιστοριών. Θεωρητικές και διδακτικές διαστάσεις*, εκδ. Μεταίχμιο, Αθήνα 2003, σ. 13).

⁷⁷⁷ Όπως αναφέρει και η Κανατσούλη, «η μικρή ιστορία μοιάζει με το παραμύθι, μοιάζει με το διήγημα, τουλάχιστον ως προς την έκταση. Δεν είναι όμως τίποτε από τα δύο» (Μ. Κανατσούλη, *Εισαγωγή στη Θεωρία και Κριτική της Παιδικής Λογοτεχνίας*, εκδ. University Studio Press, Θεσσαλονίκη 1997, σ. 71).

⁷⁷⁸ Τ. Τσιλιμένη, *Οι μικρές ιστορίες κατά την εικοσαετία 1970-1990. Γραμματολογική, παιδαγωγική και γλωσσική εξέταση*, εκδ. Καστανιώτης, Αθήνα 2003, σ. 43.

⁷⁷⁹ Ο Δελώνης θεωρεί ότι η έκτασή του δεν πρέπει να ξεπερνά τις πέντε σελίδες.

αντιμετώπισης της καθημερινότητας δίνει μια εικόνα ζωής από τον κόσμο του παιδιού, με λόγο αφαιρετικό αλλά προσιτό στην αντιληπτικότητα του, οικείο άμεσο και συγχρόνως συγκεκριμένο»⁷⁸⁰.

Εκτός από τη σύντομη έκταση και το ρεαλιστικό πλαίσιο, στα χαρακτηριστικά της μικρής ιστορίας συνήθως προσμετράται μία απλή αλλά εικονοπλαστική γλώσσα, που συχνά γίνεται επεξηγηματική ή πληροφοριακή, με σύντομους και ζωντανούς διάλογους, που συντελούν στην αποτελεσματική πρόσληψη του κειμένου από τα παιδιά της προσχολικής και πρωτοσχολικής ηλικίας, στα οποία κύρια απευθύνεται. Η δομή τους είναι απλή και η αφήγηση εστιάζεται συνήθως σε ένα επεισόδιο ή γεγονός με θετικό, αισιόδοξο τέλος, ώστε να ικανοποιείται συναισθηματικά και ο εσωτερικός κόσμος του μικρού αναγνώστη.

Ιστορικά, προδρομικές μορφές μικρών ιστοριών, που απευθύνονται σε παιδιά, θα συναντήσουμε στα παιδικά περιοδικά του 19ου αιώνα, όπως η *Παιδική Αποθήκη* του Δ. Πανταζή και αργότερα, στη *Διάπλαση των Παίδων*. Ο Γρ. Ξενόπουλος, ο Π. Χάρης, ο Σπ. Μελάς και η Ι. Δραγούμη γράφουν στη *Διάπλαση* τις μικρές τους ιστορίες, ενώ πιο ύστερα, η Αντιγόνη Μεταξά, θα τις συμπεριλάβει -ανάμεσα σε παραμύθια, ποιήματα και τραγούδια- στο βιβλίο της *Συντροφιά με τη θεία Λένα*⁷⁸¹. Ο ρόλος της *Γυναικείας Λογοτεχνικής Συντροφιάς* φαίνεται ότι υπήρξε καθοριστικός για την ανάπτυξή τους, αφού το 1970 με τη θέσπιση ενός βραβείου για μικρές ιστορίες, επέβαλε, κατά κάποιον τρόπο, και την καθιέρωση του όρου, ενώ ανάλογη συμβολή στην εξέλιξη του είδους είχε και ο *Κύκλος του Ελληνικού Παιδικού Βιβλίου*. Από το 1974 και έπειτα, μέσα στη γενικότερη άνθιση της παιδικής λογοτεχνίας τόσο από ποσοτική όσο και από ποιοτική άποψη⁷⁸², οι μικρές ιστορίες διεκδικούν ένα μεγάλο μέρος της συνολικής παραγωγής των παιδικών εκδόσεων. Αν και μελετητές, όπως ο Β. Αναγνωστόπουλος, στάθηκαν κριτικά απέναντι στην ανάπτυξη του είδους, καθώς θεωρούν ότι συχνά «για τον εκδότη είναι εύκολο και σίγουρο κέρδος», ενώ από τους συγγραφείς θεωρούνται ένα «εύκολο είδος γραφής»⁷⁸³, σήμερα γίνεται όλο και περισσότερο αποδεκτό ότι «οι μικρές ιστορίες μπορούν να θεωρηθούν το καταλληλότερο είδος για τη γλωσσική καλλιέργεια του νηπίου»⁷⁸⁴, αλλά και γενικότερα του μικρού παιδιού, διότι «σκιαγραφούν, 'αναπαριστούν' σε ένα βαθμό τη ζωή», στις

⁷⁸⁰ Α. Δελώνης, *Ελληνική Παιδική Λογοτεχνία*, εκδ. Ηράκλειτος, Αθήνα 1985, σ. 126.

⁷⁸¹ Τ. Τσιλιμένη, *ό.π.*, σσ. 33-37.

⁷⁸² Ηρ. Καλλέργης, «Η Μελέτη για το παιδικό βιβλίο τα τελευταία 20 χρόνια», Αθήνα 1989, σ. 22.

⁷⁸³ Β. Αναγνωστόπουλος, *ό.π.*, σ. 166.

⁷⁸⁴ Τ. Τσιλιμένη, *ό.π.*, σσ. 152.

σελίδες τους «εκτυλίσσονται ρεαλιστικές σκηνές που ενδιαφέρουν άμεσα τα παιδιά» και «τα θέματά (τους) σταθεροποιούν και διευρύνουν την εμπειρία και τη γνώση του παιδιού»⁷⁸⁵.

Στο χώρο της παιδικής λογοτεχνίας συναντούμε πια τον όρο *παιδική μικροαφήγηση*. Πρόκειται τελικά για έναν όρο-ομπρέλα, που περικλείει με ευκολία ιδεολογικά μορφώματα εν εξελίξει όπως: τα σύγχρονα έντεχνα παραμύθια, παραμυθιτικές ιστορίες, σύντομες ιστορίες, εικονογραφημένες ή όχι με ιστοριούλες. Όσον αφορά τη σχέση τους με το «παραδοσιακότερο» είδος, το διήγημα, θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε ότι τελικά η μικρή ιστορία θα διαφοροποιηθεί από το διήγημα, γιατί σε αντίθεση με εκείνο δεν επιδιώκει ούτε έχει την απαραίτητη συμπύκνωση του ενός επεισοδίου, της μιας κορυφαίας σκηνής που στιγματίζει ακαριαία την ουσία της αφήγησης. Ούτε βέβαια επιδιώκει τους συνεχείς υπαινιγμούς, τις συνεχείς υπερβάσεις και νοηματικές ακροβασίες ή ακόμη και αλληγορίες. Απλά η σύντομη ιστορία (μικρό πεζό) επιδιώκει την εξιστόρηση μιας στρογγυλής και ολοκληρωμένης υπόθεσης. Με άλλα λόγια η σύντομη ή η μικρή ιστορία ή με οποιαδήποτε άλλη ονομασία τη συναντήσει κανείς, καταφέρνει να επιβιώσει και να καταγραφεί στην ιστορία της ελληνικής γραμματείας κρατώντας κατά βάση ορισμένα συγκεκριμένα προσδιοριστικά χαρακτηριστικά προερχόμενα από το διήγημα, π.χ. το μέγεθος, το κλείσιμο, το μοναδικό επεισόδιο κ.λπ. Δεν καταφέρνει όμως η σύντομη ιστορία να έχει και την ανάλογη πορεία και εξέλιξη του διηγήματος. Το διήγημα στην πορεία και στην εξέλιξη διαμορφώνεται, τυποποιείται και κάποια στιγμή αποκτά στέρεα και ασφαλή χαρακτηριστικά, σε αντίθεση με τη μικρή ιστορία που παραμένει λιγότερο συγκροτημένο ως αυτόνομο λογοτεχνικό είδος.

Εννοείται ότι, όταν αίφνης στο χώρο της σύντομης ιστορίας εισβάλλουν οι συγγραφείς της παιδικής λογοτεχνίας, τότε τα πράγματα περιπλέκονται και προβληματίζουν για μια ακόμη φορά. Βέβαια, όπως συχνά επισημαίνουμε, οι προβληματισμοί έχουν εμφανιστεί σχεδόν σε όλα τα είδη της παιδικής λογοτεχνίας που θεωρείται ότι έχουν ως αφετηρία τα αντίστοιχα είδη της Λογοτεχνίας για μεγάλους. Για παράδειγμα η ειδολογική προσέγγιση του όρου παιδικό μυθιστόρημα θεωρεί ως βάση γενικά το Μυθιστόρημα και κατά συνέπεια τα χαρακτηριστικά του παιδικού μυθιστορήματος είναι δάνεια και αναφορές του προηγούμενου όρου, πράγμα που αποτελεί πηγή συγχύσεων και ασάφειας, τουλάχιστον σε πρώτο επίπεδο.

⁷⁸⁵ Τ. Τσιλιμένη, *ό.π.*, σ. 47.

Το παιδικό μυθιστόρημα, όπως και το παιδικό ποίημα και το παιδικό αφήγημα (ιστορία, διήγημα, παραμύθι) είναι ουσιαστικά η έκφραση της παιδικής οντότητας - όπως και εάν συλλαμβάνεται αυτή, παιδικότητα, παιδική ιδιοσυστασία- που συναντάται στο παιδί που φαντασιώνεται ως ενήλικας και στον ενήλικα που γυρίζει πίσω για να βρει το παιδί. Αυτές οι δύο διαδρομές κάπου τέμνονται και στην τομή τους, στη συνεύρεσή τους στήνεται η ουσία της παιδικής λογοτεχνίας, γραφή πρόθεση, ιδεολογία, γλώσσα.

Κατά συνέπεια, όταν τον όρο σύντομη ιστορία ή μάλλον καλύτερα όταν στον χώρο της εισέρχονται οι συγγραφείς παιδικής λογοτεχνίας, τότε οι αλλαγές και οι ανάγκες διαφοροποίησης από το διήγημα θα ενταθούν. Και δεν περιορίζονται μόνο σε θέματα δομής αλλά εκτείνονται σε όλο το φάσμα της γραφής.

Συγκεκριμένα η παιδικότητα θα αποκτήσει προτεραιότητα έναντι της ενηλικότητας και η οπτική γωνία προσέγγισης της πραγματικότητας θα διαφοροποιηθεί. Έτσι, σταδιακά και μέσα από τη λογική των εξελίξεων και διαφοροποιήσεων, θα εμφανιστεί μια νέα σειρά μικρών πεζών με ξεχωριστά χαρακτηριστικά, αλλά και πολλά στοιχεία που παραπέμπουν σε προγενέστερα μορφώματα ή υβριδικές μορφές μικροαφήγησης, που με τη σειρά τους θα αναφέρονται ή θα συνδέονται είτε με το διήγημα, είτε με τη μικρή ιστορία και το παιδικό διήγημα ενδεχομένως. (πάντοτε οι παραπάνω ορισμοί εννοούνται με την τρέχουσα σημασία τους και το ανάλογο περιεχόμενο). Βεβαίως αυτές οι αλλαγές άλλοτε είναι εμφανείς άλλοτε όχι, γιατί και τα ίδια τα πεζά είδη που ήδη λειτουργούν ως μοντέλα και δείγματα δεν είναι καθόλου στέρεα και ασφαλή ως προς τη δομή τους και τα περιγράμματά τους.

Νωρίτερα βέβαια οι αβέβαιες συσχετίσεις θα υπάρχουν. Για παράδειγμα, τα διασωζόμενα κείμενα του Γ. Βιζυηνού, «διατί η μηλέα δεν έγινε μηλιά», «ο Άραφ και η κάμηλος αυτού» ακόμη και ο Τρομάρας που αποτελεί τυπική περίπτωση διασκευής ή μετεγγραφής παλιού λαϊκού παραμυθιού δείχνουν ότι αποτελούν υποστηρικτικό υλικό των παραπάνω απόψεων. Ενδεχομένως και ορισμένοι νεότεροι συγγραφείς να έχουν ουσιαστικά δυσκολία να ονομάσουν τα πεζογραφήματα τους διηγήματα για ανάλογους λόγους.

Η εκρηκτική ανάπτυξη αλλά και η ολοένα αυξανόμενη ποικιλομορφία του είδους, η οποία αντανακλάται εκτός των άλλων και στην επιχειρούμενη θεματική τους κατηγοριοποίηση σε ιστορίες με κοινωνικό, πραγματογνωστικό, ψυχαγωγικό,

οικολογικό, περιπετειώδες, εορταστικό-θρησκευτικό και ταξιδιωτικό περιεχόμενο⁷⁸⁶, προκαλεί αμηχανία στους μελετητές και διευρύνει συνεχώς το πεδίο συζητήσεων, πυροδοτώντας ποικίλες απόπειρες ονοματοδοσίας αλλά και συχνές αντιρρήσεις για την ευρύτητα και τον τρόπο χρήσης του όρου⁷⁸⁷. Με άλλα λόγια, πολύ πιο εμφαντικά από το χώρο του μυθιστορήματος, η παρουσία των μικρών ιστοριών καταδεικνύει την δυσκολία περιγραφής ενός δυναμικού λογοτεχνικού φαινομένου που εξελίσσεται συγχρονικά με μία ασθμαίνουσα απόπειρα της θεωρίας να το αποκωδικοποιήσει και να το καταγράψει⁷⁸⁸.

5.5.1 Οι μικρές ιστορίες της Φιλίσας Χατζηγάννα

Εν αρχή ην το χιούμορ ή η αποενοχοποίηση της παιδικής ηλικίας.

Οι μικρές ιστορίες της Φιλίσας Χατζηγάννα καλύπτουν ένα αξιοπρόσεκτο κομμάτι του συνολικού πεζογραφικού της έργου. Η παρουσία τους ξεκινά το 1984 με τις *Μικρές ιστορίες της Κατερίνας*, συνεχίζεται με το *Μεγάλο Μπελά* το 1988 και κλείνει το 1994 με τις *Ιστορίες του παππού χωρίς μουστάκι*. Πρόκειται για βιβλία που χαρακτηρίζονται από μία εσωτερική οργανική ενότητα, κυρίως λόγω της εμφάνισης κοινών πρωταγωνιστών οι οποίοι, χωρίς να διακινδυνεύουν το αυθύπαρκτο κάθε ιστορίας ή κάθε έργου, μεταφέρουν την παρουσία τους από το ένα βιβλίο στο άλλο. Η ξέφρενη χιουμοριστική ατμόσφαιρα με την οποία καταγράφονται - πάντοτε μέσα από την οπτική των μικρών πρωταγωνιστών - καθημερινά περιστατικά από τη σύγχρονη πραγματικότητα, θυμίζει ανάλογα εγχειρήματα στον ευρύτερο χώρο της παιδικής λογοτεχνίας, όπως οι ήρωες και οι ηρωίδες στα έργα της *Α. Λίντγκρεν* και του *Ντ. Ινκίοφ* ή *Ο μικρός Νικόλας* των Σανπέ-Γκοσινί. Ταυτόχρονα, η συγγραφέας, συνδιαλεγόμενη τόσο με κλασικές-παραδοσιακές (παραμύθι) όσο και με έντεχνες μορφές αφήγησης (διήγημα), εξελίσσει τη γραφή της από το ένα βιβλίο στο άλλο με διάφορους τρόπους, όπως θα δούμε αναλυτικότερα παρακάτω.

⁷⁸⁶ Τ. Τσιλιμένη, *ό.π.*, σσ. 63-74.

⁷⁸⁷ Χαρακτηριστικό είναι ότι η Τσιλιμένη υιοθετεί τον όρο *μικροαφηγήματα* για να περιγράψει μια ξεχωριστή κατηγοριοποίηση εκείνων των μικρών ιστοριών οι οποίες ξεφεύγουν «από τα συνήθη όρια της μικρής ιστορίας», περιέχουν ελάχιστες εικόνες και έχουν χαλαρή πλοκή με ήρωες «συνήθως» μικρά παιδιά (Τ. Τσιλιμένη, *ό.π.*, σσ. 74-76). Χρησιμοποιεί μάλιστα ως παράδειγμα μικροαφηγήματος τις *Μικρές ιστορίες της Κατερίνας* της Χατζηγάννα. Ένα ερώτημα που τίθεται είναι γιατί αποσπά αυτές τις μικροαφηγήσεις από το σώμα των υπόλοιπων μικρών ιστοριών. Πρόκειται για μια ξεχωριστή κατηγορία μικροαφηγημάτων που παίρνει θέση δίπλα στις μικρές ιστορίες ή για ένα υπογένος του είδους; Εδώ έχουμε πιθανότατα ακόμη μία απόπειρα ονοματοδοσίας σε ένα πεδίο που χαρακτηρίζεται από ρευστότητα και ασάφεια. Άρα κάθε ανάλογη προσπάθεια θα βρίσκεται συνεχώς υπό αίρεση.

⁷⁸⁸ Εδώ ίσως ταιριάζει η χαρακτηριστική η φράση του Γ. Βελουδή: «*Η λογοτεχνία υπήρξε πολύ πριν από τη θεωρία της*» (Γ. Βελουδής, *Γραμματολογία*, εκδ. Δωδώνη, Αθήνα 1994, σ. 94).

5.5.1.1. Μικρές ιστορίες της Κατερίνας

Η Φιλίσα Χατζηχάνα έκανε τα πρώτα της βήματα στο χώρο των μικρών ιστοριών για παιδιά γράφοντας τις *Μικρές ιστορίες της Κατερίνας* στις αρχές της δεκαετίας του 1980. Αν και το έργο απέσπασε ήδη από το 1981 το βραβείο του Κύκλου του Ελληνικού Παιδικού Βιβλίου, η πρώτη του έκδοση ήρθε τρία χρόνια αργότερα, τον Ιούλιο του 1984 από τις εκδόσεις Κέδρος. Το βιβλίο αρχικά είχε έκταση 72 σελίδες και περιείχε οκτώ μικρές ιστορίες, όσες ακριβώς ήταν, δηλαδή, και οι έγχρωμες, εικαστικές απεικονίσεις τους, τις οποίες φιλοτέχνησε ο ζωγράφος Σπύρος Δημητριάδης. Η δεύτερη έκδοση του βιβλίου ήρθε σχετικά σύντομα, το 1987, από τις εκδόσεις Ψυχογιός. Σε αυτή την επιμελημένη έκδοση των 150 σελίδων, η συγγραφέας ενσωμάτωσε ακόμα επτά ανέκδοτες *Μικρές ιστορίες για μεγάλα παπούτσια*, οι οποίες είχαν βραβευτεί δύο χρόνια πριν (1985) από το Υπουργείο Παιδείας της Κύπρου, δημιουργώντας ουσιαστικά μία καινούρια συλλογή από δεκαπέντε μικρές ιστορίες, που συνοδεύονταν από μία ασπρόμαυρη, εξπρεσιονιστική εικονογράφηση της Διατσέντας Παρίση. Οι *Μικρές ιστορίες της Κατερίνας* γνώρισαν μεγάλη επιτυχία και αγαπήθηκαν ιδιαίτερα από το αναγνωστικό κοινό τόσο στην Κύπρο όσο και στην Ελλάδα⁷⁸⁹. Το έργο μεταφράστηκε στα σερβοκροάτικα από τον εκδοτικό οίκο *Deche Novine* της πρώην Γιουγκοσλαβίας, ενώ αξίζει να σημειωθεί ότι, σύμφωνα με τη μαρτυρία του Μίμη Χατζηχάνα, η συγγραφέας μετάφρασε με δική της πρωτοβουλία τις ιστορίες στα αγγλικά, μία ανέκδοτη εργασία η οποία βρέθηκε πράγματι στο ογκώδες αρχείο της.

Ουσιαστικά, οι τέσσερις πρώτες ιστορίες ορίζουν τις χωροχρονικές συντεταγμένες του βιβλίου και αποκαλύπτουν σταδιακά τους πρωταγωνιστές. Όπως υπονοείται και από τον τίτλο του βιβλίου, πρωταγωνίστρια είναι η μικρή Κατερίνα. Στη πρώτη ιστορία (*Κατερίνα, που είσαι;*), που ξεκινά *in media res* με ένα διάλογο (- *Κατερίνα, πού είσαι; φώναζε κάθε τόσο η μαμά. – Στο λοφάκι της χαράς, αποκρινόταν εκείνη*⁷⁹⁰), ο τρίτοπρόσωπος αφηγητής ξεναγεί τους αναγνώστες στα πρόσωπα και στο σκηνικό πλαίσιο της αφήγησης. Η Κατερίνα βρίσκεται στο «λοφάκι της χαράς», μία μικρή όαση πράσινου ανάμεσα στο πλήθος των πολυκατοικιών του σύγχρονου αστικού τοπίου. Η δεύτερη ιστορία (*Το Γελαστό Μουστάκι*) έχει ως κύριο περιστατικό το πώς χάθηκε η Κατερίνα με τον παππού της μια μέρα που πήγαν βόλτα σε μία

⁷⁸⁹ Σύμφωνα με τα στοιχεία των εκδόσεων Ψυχογιός από το 1987 μέχρι σήμερα (2009) έχουν γίνει δέκα ανατυπώσεις, με πιο πρόσφατη εκείνη του 2007 (Ιούνιος).

⁷⁹⁰ Φ. Χατζηχάνα, *Μικρές ιστορίες της Κατερίνας*, εκδ. Ψυχογιός, Αθήνα ²1987, σ. 15.

έκθεση, δίνοντας αφορμή για μία πρώτη γνωριμία με τον παππού της, το Γελαστό Μουστάκι, έναν από τους κύριους πρωταγωνιστές των μικρών ιστοριών της Χατζηχάννα. Ο ερχομός του νεογέννητου αδερφού της, του Μανολάκη, είναι το μέγα γεγονός που περιγράφεται στην ιστορία *Η μεγάλη χαρά της Κατερίνας* ενώ στην επόμενη ιστορία (*Μία εκδρομή κάπως αλλιώςτικη*) η μικρή παραλίγο να πνίξει το βρέφος στην αρχή με ένα μπισκότο, στη συνέχεια όμως θα γνωριστεί με τον έτερο συμμετοχο στις περιπέτειες και συνένοχο στις σκανταλιές της, τον Πέτρο. Η Κατερίνα θα προσπαθήσει να ελευθερώσει τους ανθρώπους που βρίσκονται κλεισμένοι μέσα στην τηλεόραση (*Το μαγικό κουτί*) και θα διαδώσει σε όλη τη γειτονιά ότι ο πατέρας της πέθανε από κρυολόγημα στην ιστορία *Όχι, το μετάνιωσε!* Στη συνέχεια θα αναστατώσει ένα γάμο μπερδεύοντας τον παπά, τους κουμπάρους και τους καλεσμένους με τη λαμπάδα της (*Παρανυφούλα*) και θα διαλύσει κυριολεκτικά μία θεατρική παράσταση ανεβαίνοντας επάνω στη σκηνή (*Η Κατερίνα στο θέατρο*). Σε μία βόλτα με τον πατέρα της θα συναντήσει ένα συνεργείο τηλεόρασης και θα δώσει συνέντευξη (*Μια μέρα που η Κατερίνα δεν πήγε βόλτα με τον πατέρα της*), ενώ στην επόμενη ιστορία θα αποπειραθεί να φορέσει ένα τηγάνι στο κεφάλι του αδερφού της, τραυματίζοντάς τον ευτυχώς ελαφρά (*Από τότε που γεννήθηκε ο Μανολάκης*). Το επόμενο κατόρθωμά της είναι ολότελα εξωφρενικό: θα αρπάξει ένα μωρό με το καροτσάκι του από το δρόμο και θα το φέρει στο σπίτι της (*Το ζωγραφιστό γράμμα κι ένα μωρό στο καροτσάκι*), βυθίζοντας σε απόγνωση τόσο τη μητέρα του παιδιού όσο και τους γονείς της. Πιο κάτω, όμως, η Κατερίνα θα σπάσει το πόδι της στο *Μικρές ιστορίες για μεγάλα παπούτσια* και θα το κρατήσει «σαράντα μέρες και σαράντα νύχτες» στο γύψο, αλλά δε θα το βάλει κάτω. Μαζί με το φίλο της τον Πέτρο, το Μεγάλο Μπελά, όπως τον φωνάζουν όλοι για ευνόητους λόγους, θα σώσουν τα μυρμήγκια από το εντομοκτόνο και θα φέρουν τα γατάκια στο σαλόνι (*Ο Μεγάλος Μπελάς*), ενώ το πάρτι γενεθλίων του Πέτρου και της αδερφής του θα καταλήξει σε έναν καβγά με τουρτοπόλεμο, που θα γίνει όμως αφορμή να γνωριστεί το Γελαστό Μουστάκι της Κατερίνας με ένα άλλο Γελαστό Μουστάκι, εξίσου χαρούμενο και καλοσυνάτο όσο και ο παππούς της (*Δυο Γελαστά Μουστάκια κι ένας καβγάς τρικούβερτος*). Η τελευταία ιστορία σηματοδοτεί το πέρασμά της σε μία άλλη ηλικία: η Κατερίνα κάνει το μεγάλο βήμα και αποφασίζει τελικά να πάει κι αυτή στο νηπιαγωγείο, όπως ήδη έχει κάνει ο φίλος της ο Πέτρος (*Η Κατερίνα και το νηπιαγωγείο*).

Η πρώτη παρατήρηση σχετίζεται κυρίως με την ύπαρξη πολλών από εκείνα τα συγγενή χαρακτηριστικά με τη γραφή του *διηγήματος*. Καταρχήν, θα μπορούσαμε να μιλήσουμε για κείμενα που στη μορφή τους προσεγγίζουν εκτενέστερες αφηγήσεις, αφού η έκτασή τους, που κυμαίνεται από πέντε μέχρι δεκατρείς σελίδες, πράγματι ξεφεύγει από το συνηθισμένο μέγεθος των μικρών ιστοριών⁷⁹¹. Ωστόσο, αυτή η παρατήρηση μοιάζει να ισχύει πιο πολύ για εκείνο το μεταγενέστερο υλικό που προστέθηκε στη δεύτερη έκδοση, αφού οι μικρές ιστορίες της πρώτης έκδοσης είναι μικρότερες σε σχέση με εκείνες.

Γενικότερα, όσον αφορά τη ροή της αφηγηματικής πράξης, παρατηρούμε μία ομαλή γραμμικότητα στην παρουσίαση των γεγονότων, η οποία βέβαια μερικές φορές βέβαια διαταράσσεται από εμβόλιμες αναλήψεις, χωρίς, ωστόσο, να χαρακτηρίζουν το σύνολο των κειμένων. Ο συνηθέστερος χρόνος είναι ο αόριστος συνεπικουρούμενος συχνά από τον παρατατικό. Ως προς το χρόνο της αφήγησης, είναι φανερό ότι κάθε ιστορία ολοκληρώνεται επαρκώς μέσα στα πλαίσια του κειμενικού της χώρου, κάτι δηλαδή συνηθισμένο στις μικρές ιστορίες. Η νοηματική αυτονομία της εξασφαλίζεται με μία αναδρομική, εισαγωγική παράγραφο, στην οποία ο αφηγητής είτε φωτίζει το πρόσφατο παρελθόν της, είτε ενημερώνει τον αναγνώστη για το κύριο περιστατικό που ακολουθεί. Παρόλα αυτά, τα δύο σημαίνοντα γεγονότα, η γέννηση του μικρού αδερφού και η πρώτη μέρα στο νηπιαγωγείο, τα οποία σημαδεύουν τη ζωή της Κατερίνας -αλλά και κατ' επέκταση τη ζωή κάθε παιδιού- ορίζουν αντίστοιχα την αφετηρία και το πέρας του χρόνου των ιστοριών, οριοθετώντας κατά κάποιον τρόπο τα χρονικά πλαίσια μέσα στα οποία εξελίσσονται όλες οι υπόλοιπες περιπέτειες της πρωταγωνίστριας. Δε λείπουν, επίσης, ορισμένα περιστατικά, που διαπλέκουν τις ιστορίες μεταξύ τους και υπονοούν τη χρονική συνέχεια ανάμεσα στη διάρθρωση των γεγονότων, μία τεχνική που η συγγραφέας θα την αξιοποιήσει σε μέγιστο βαθμό σε μεταγενέστερα χρονικά έργα της⁷⁹². Έτσι, για παράδειγμα, στην ένατη ιστορία (*Μια μέρα που η Κατερίνα δεν πήγε βόλτα με τον πατέρα της*), η Κατερίνα αναφέρεται στο κρυολόγημα του πατέρα της, το κύριο περιστατικό της έκτης ιστορίας (*Όχι, το μετάνιωσε!*)⁷⁹³, ενώ λίγο παρακάτω, στην ιστορία *Ο Μεγάλος Μπελάς*, ο αφηγητής ξεκινά την αφήγηση με μία αναδρομή στα γεγονότα που λαμβάνουν χώρα στην τέταρτη ιστορία (*Μια εκδρομή κάπως*

⁷⁹¹ Βλ. υποσημ. 779.

⁷⁹² Βλ. Ο κύκλος του Καρυδάκη, της Ζαχαρούλας και του Μαυρικού.

⁷⁹³ Φ. Χατζηγιάννα, *ό.π.*, σσ. 51-58.

αλλιώςτικη). Ακόμα και ερωτήματα που σχετίζονται με τα συναισθήματα της Κατερίνας, όπως για παράδειγμα η ζήλια για το Μανολάκη, μένουν σε εκκρεμότητα και βρίσκουν τη λύση τους αργότερα, σε μία από τις τελευταίες ιστορίες του βιβλίου (*Το ζωγραφιστό γράμμα κι ένα μωρό στο καροτσάκι*), λίγο προτού η μικρή ηρωίδα ξεκινησει να πηγαίνει στο νηπιαγωγείο.

Ο χώρος, αν και δεν προσδιορίζεται με σαφήνεια, είναι σαφώς αναγνωρίσιμος και οικείος. Πρόκειται για τη σύγχρονη πόλη, όπου το λιγοστό πράσινο ασφυκτιά ανάμεσα στις πολυκατοικίες και τα παιδιά βρίσκονται συνήθως κλεισμένα μέσα σε διαμερίσματα. Γι' αυτό άλλωστε η Κατερίνα μένει στον τέταρτο όροφο μίας πολυκατοικίας και ο φίλος της ο Πέτρος στην απέναντι οικοδομή. Υπάρχουν, όμως, ορισμένοι αναγνωρίσιμοι, ενδοκειμενικοί δείκτες, οι οποίοι μας κατευθύνουν στην εντύπωση ότι η πόλη που περιγράφεται ανήκει πια στον ελλαδικό χώρο: η μοναδική νομισματική αναφορά του κειμένου γίνεται σε *δραχμές* («*δε λυπάσαι καθόλου το φτωχό φτωχό λαγουδάκι που μάζεψε δραχμούλα δραχμούλα τα λεφτά για το σακάκι του*⁷⁹⁴»), ενώ ο αριθμός αυτοκινήτου στην εικονογράφηση της σελίδας 43 του βιβλίου παραπέμπει περισσότερο σε ελλαδικό όχημα παρά σε κυπριακό. Από ό,τι φαίνεται, η συγγραφέας θεωρεί πια ότι ο κατά νουν αναγνώστης της βρίσκεται κυρίως στην Ελλάδα, άρα τα στοιχεία αυτά προσδίδουν μία εντονότερη αίσθηση αληθοφάνειας σ' αυτή την επιλογή της. Γενικά, πάντως, τα γεγονότα της αφήγησης τοποθετούνται και εξελίσσονται σε ένα στενό κύκλο χώρων και καταστάσεων που σχετίζονται άμεσα με το μικρό παιδί. Με κεντρικό άξονα την οικογενειακή εστία, η οποία αποτελεί το κεντρικό σκηνικό δράσης στις περισσότερες ιστορίες, ο μικρός αναγνώστης θα αναγνωρίσει οικείους χώρους και γνώριμες, καθημερινές καταστάσεις, όπως το θέατρο και η βόλτα με τον παππού στην έκθεση, το πάρκο και το σπίτι του φίλου, ο γάμος στην εκκλησία και η εκδρομή με την οικογένεια στην εξοχή.

Εξίσου γνώριμο και προσεκτικά επιλεγμένο όσον αφορά την παιδαγωγική του στόχευση δείχνει και το κύριο περιστατικό γύρω από το οποίο αρθρώνεται κάθε ιστορία. Όλες εκείνες οι μικρές αγωνίες, οι προσωρινοί αποχωρισμοί, οι τραυματικές εμπειρίες, η αμφιθυμία στις σχέσεις με τους γονείς, η ζήλια και κυρίως η απόρριψη που αισθάνεται ότι εισπράττει το μικρό παιδί από τον γονιό του, όταν εισβάλλει μες στην οικογένεια ένα μικρότερο αδερφάκι, αποτελούν το βασικό υλικό των περιπετειών της κεντρικής πρωταγωνίστριας. Παράλληλα, μέσα από τη ζωή της

⁷⁹⁴ Φ. Χατζηγάννα, *ό.π.*, σ. 72.

προβάλλονται αξίες και καταστάσεις, όπως η τρυφερότητα, η αγάπη, οι μικρές και μεγάλες χαρές, η θαλπωρή και η ζεστασιά που προσφέρει η οικογένεια, οι πρώτες φιλίες και κυρίως η μοναδική σχέση που αναπτύσσεται με τον παππού ή τη γιαγιά, ένα πολυαγαπημένο μοτίβο της λογοτεχνίας για παιδιά που συχνά επανέρχεται στο έργο της συγγραφέως. Στο τέλος, όπως ήδη αναφέραμε, δεν παραλείπεται ούτε ο πρώτος μεγάλος αποχωρισμός του παιδιού από την οικογένεια με την έλευση του νηπιαγωγείου.

Από τα πρόσωπα του έργου, η κεντρική πρωταγωνίστρια του έργου, η Κατερίνα, είναι ένα μικρό κορίτσι προσχολικής ηλικίας, γεμάτη ενέργεια, έμφυτο αυθορμητισμό, εκρηκτική φαντασία και απορίες για τον κόσμο, το οποίο αγνοεί τις συμβάσεις και γι' αυτό φαίνεται συχνά αντικομορμιστική και ασυμβίβαστη, θυμίζοντας αρκετά εκείνη τη φόρμα ηρωίδας που κομίζει για πρώτη στην λογοτεχνία για παιδιά η *Άστριντ Λίντγκρεν* με την *Πίπη τη Φακιδομύτη*. Είναι ενδιαφέρον ότι η Κατερίνα είναι μικρότερη σε ηλικία από τους προτεινόμενους αναγνώστες (για παιδιά από έξι ετών και άνω, γράφει στο οπισθόφυλλο του βιβλίου ενώ στην εργογραφία της συγγραφέως που παραθέτει ο Γ.Δ. Καψάλης αναφέρει την ηλικία των 9 ετών), ίσως γιατί οι καταστάσεις που περιγράφονται χρειάζονται ένα μεγαλύτερο παιδί, που έχει ξεπεράσει πολλές από τις συναισθηματικές διεργασίες που βιώνει η ηρωίδα, έτσι ώστε να μπορεί να εστιάσει την προσοχή του περισσότερο στο χιούμορ που αναδύεται από τις περιπέτειές της και να μπορεί να σταθεί με μεγαλύτερη συμπάθεια στον τρόπο που σκέφτεται και τις αντιμετωπίζει. Άλλωστε κάτι ανάλογο υπαινίσσεται και ο αφηγητής, όταν στην τελευταία παράγραφο της ιστορίας *Η Κατερίνα στο θέατρο*, η οποία μετατοπίζει χρονικά το χρόνο της αφήγησης σε σχέση με το χρόνο της ιστορίας, δηλώνει πως: «*Μα και η ίδια η Κατερίνα, που είναι τώρα μεγάλη – πηγαίνει πια στο σχολείο – γελάει όταν της θυμίζουν τα καμώματά της...*»⁷⁹⁵.

Βασικός πυροδότης όλων των γεγονότων που συμβαίνουν στο βιβλίο μοιάζει να είναι η «παιδικότητα» της πρωταγωνίστριας. Από αυτήν προέρχονται οι παρεξηγήσεις και εξαιτίας της προκύπτουν πολλές από τις εντάσεις αλλά και τις χιουμοριστικές καταστάσεις που συναντούμε στις περιπέτειές της. Η Κατερίνα πόρρω απέχει από εκείνους τους μικρούς ήρωες που κατέκλυζαν προγενέστερα τη λογοτεχνία και θύμιζαν περισσότερο το πώς θα ήθελαν οι ενήλικοι να μοιάζουν τα παιδιά. Η μετάβαση των χαρακτήρων στο χώρο της πραγματικότητας κομίζει, εκτός

⁷⁹⁵ Φ. Χατζηχάννα, *ό.π.*, σ. 75.

από τις απορίες της Κατερίνας, στοιχεία από εκείνον τον «εγωκεντρικό και ακραία υποκειμενικό κόσμο του μικρού παιδιού που αποτελεί, τουλάχιστον σύμφωνα με τον Πιαζέ, ένα από τα βασικά χαρακτηριστικά της νηπιακής ηλικίας και με πολλαπλούς αν και συχνά αντιθετικούς τρόπους βρίσκει την αποτύπωσή του στην παιδική λογοτεχνία⁷⁹⁶». Η Κατερίνα θυμώνει με τον ενήλικο περίγυρό της, κυρίως επειδή η μερική αντίληψή της για τον κόσμο συγκρούεται με τις αντιλήψεις των μεγάλων. Είναι χαρακτηριστικός ο χαριτωμένος, χιουμοριστικός τρόπος, με τον οποίο περιγράφει την οικογένειά της, όταν θα χάσει μέσα στο πλήθος τον παππού της:

[...] έλα, πες μου, πώς τον λένε να δω τι μπορώ να κάνω.[...]

- Η μαμά κι ο μπαμπάς τον φωνάζουν πατέρα κι εγώ παππού και Γελαστό Μουστάκι.
- Η γιαγιά σου σίγουρα θα τον φωνάζει με άλλο όνομα [...]
- Η γιαγιά είναι φωτογραφία και ξέρεις πολύ καλά ότι οι φωτογραφίες δε μιλάνε [...]⁷⁹⁷.

Η γέννηση του μικρού αδερφού προξενεί όλα εκείνα τα αμφίθυμα συναισθήματα που ταλαιπωρούν τα μεγαλύτερα αδέρφια, καθότι βρίσκονται σε παντελή αδυναμία να τα χειριστούν. Ο καθρέφτης, μεταφορικό όχημα αντανάκλασης της ψυχικής της αναταραχής⁷⁹⁸ και προφανές διακεείμενο που παραπέμπει έμμεσα στο χώρο του κλασικού παραμυθιού αλλά και την κλασική παιδική λογοτεχνία⁷⁹⁹, προσφέρει το πλαίσιο μέσα στο οποίο ξεπηδούν οι αντιφατικές συναισθηματικές της διεργασίες:

⁷⁹⁶ P. Nodelman, *The Pleasure of Children's Literature*, Longman, New York & London 1992, p. 32.

⁷⁹⁷ Φ. Χατζηγάννα, *ό.π.*, σ. 25.

⁷⁹⁸ Ο θεωρητικός ψυχαναλυτής Jacques Lacan με «το στάδιο του καθρέφτη» (*stade du miroir*) περιγράφει «ένα στάδιο κατά το οποίο, το να κοιτάζεται στον καθρέφτη επιτρέπει στο παιδί να δει τον εαυτό του για πρώτη φορά σαν κάποιον άλλο – ένα σημαντικό βήμα στο χτίσιμο του εγώ» (J. Lacan, «Le stade du Miroir comme formateur de la fonction du je telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique», *Revue Française de Psychanalyse*, XIII(4) (1949), 449-455. Ανάκτηση από *Espace Lacan*, <http://pagesperso-orange.fr/espace.freud/topos/psych/psysem/miroir.htm>). Κατά την άποψή του πρόκειται για μια καθοριστική φάση της σύστασης του ανθρώπινου όντος, που εκτείνεται κατά την ηλικία των 6-18 μηνών. Το παιδί, ενώ βρίσκεται ακόμα σε μια κατάσταση αδυναμίας και ανικανότητας κινητικού συντονισμού, "προβλέπει" με τη φαντασία του τον έλεγχο της σωματικής του ενότητας. Αυτό συμβαίνει μέσω της ταύτισης με την εικόνα του ομοίου του ως μια ολική μορφή. Το στάδιο του καθρέφτη διαιρείται σε τρεις κυρίως φάσεις: Στην αρχή, το παιδί αντιλαμβάνεται την αντανάκλαση του στον καθρέφτη ως ένα ον πραγματικό με σάρκα και οστά και προσπαθεί να το πιάσει ή να το πλησιάσει. Σε ένα δεύτερο χρόνο, καταλαβαίνει ότι η αντανάκλασή του δεν είναι παρά μια εικόνα και όχι ένα πραγματικό ον, αλλά δεν την αναγνωρίζει ως δική του. Τώρα δεν προσπαθεί πλέον να πιάσει ή να αλλάξει την αντανάκλασή, έχοντας καταλάβει το εικονικό του χώρου πίσω από τον καθρέφτη. Τελικά σ' ένα τρίτο χρόνο, το παιδί καταλαβαίνει ότι αυτή η εικόνα είναι η εικόνα που το αναπαριστά και αυτή η κατανόηση επεκτείνεται και για άλλες εικόνες, όπως εκείνες της μητέρας του. Μέσα από αυτή τη διαλεκτική του *είμαι* και του *φαίνομαι* γίνεται η *κατάκτηση της ταυτότητας* του υποκειμένου από την αντίληψη της συνολικής εικόνας του σώματος. Αυτή η διαδικασία οδηγεί στη σύζευξη με τους τρεις μεγάλους τομείς του ανθρώπινου ψυχισμού: το *Πραγματικό*, το *Φαντασιακό* και το *Συμβολικό*. (M. Mannoni, *L' enfant, sa "maladie" et les autres*, Ed. Seuil, Paris 1967, p. 27).

⁷⁹⁹ Ας μην ξεχνούμε την εκδοχή του μαγικού καθρέφτη στο παραμύθι της *Χιονάτης* ή τη χρήση του ως *πέραςμα* από τον ένα κόσμο στον άλλο στην *Αλίκη* του L. Carroll.

- Το ξέρεις ότι σε λίγες μέρες θα φέρουμε στο σπίτι τον αδελφούλη μου; λέει στην Κατερίνα που βλέπει απέναντί της.
- Αλήθεια; ρωτά εκείνη κοροϊδευτικά.
- Αλήθεια! θυμώνει η Κατερίνα.
- Ζηλεύεις; ξαναρωτά η Κατερίνα του καθρέφτη.
- Εγώ; αγριεύει η Κατερίνα. Εσύ ζηλεύεις. Το βλέπω στο πρόσωπό σου.
- Το δικό σου πρόσωπο να 'βλεπες, αντιλέει η Κατερίνα του καθρέφτη και της βγάζει τη γλώσσα⁸⁰⁰.

Η απόρριψη που αισθάνεται να εισπράττει από το οικογενειακό περιβάλλον εξαιτίας της ύπαρξης του μικρού αδερφού, μοιάζει να γιγαντώνεται από ιστορία σε ιστορία: Από τότε που γεννήθηκε ο Μανολάκης, όλα άλλαξαν, όλα! Κανένας πια δεν έχει μάτια για την Κατερίνα⁸⁰¹, πληροφορούμαστε από τον αφηγητή στην ιστορία Από τότε που γεννήθηκε ο Μανολάκης. Ο μικρός διεκδικεί και κερδίζει ολοένα και περισσότερο κομμάτια από το ζωτικό χώρο που κάποτε της ανήκε. Όπως συχνά συμβαίνει στα πρωτότοκα παιδιά, η κόκκινη γραμμή, που στοχοποιεί το νέο μέλος της στα μάτια του μεγαλύτερου παιδιού, διότι «αποδεικνύει» την προτίμηση της οικογένειας, είναι η εγκατάστασή του στο δωμάτιο των γονιών τους. Γι' αυτό και «ή θα έδιωχναν το Μανολάκη εκείνη κιόλας τη νύχτα από το δωμάτιό τους ή θα δέχονταν να κοιμάται εκεί κι η Κατερίνα⁸⁰²», δηλώνει με έμφαση η πρωταγωνίστρια στην ίδια ιστορία. Η κατά μέτωπο επίθεση εναντίον του είναι απότοκος αυτής της ανεξέλεγκτης και αντιφατικής συναισθηματικής κατάστασης που κυριαρχεί μέσα της:

- Να φιλήσω το χεράκι του.
- Προσεκτικά, μην τον πονέσεις, είπε η μαμά.

Πόσο πόνεσε η ψυχούλα της Κατερίνας μ' αυτά τα λόγια της μαμάς! Έσκυψε και του φίλησε απαλά το χέρι, μα στο πείσμα της κυρίας μαμάς το δάγκωσε κιόλας. Τότε ο Μανολάκης έβαλε κάτι κλάματα, που ράγισε η καρδιά της Κατερίνας και μετάνιωσε αμέσως γι' αυτό που έκανε. [...]

- Κατερίνα τι του έκανες; θύμωσε η μαμά.

⁸⁰⁰ Φ. Χατζηχάννα, *ό.π.*, σ. 33. Έκδηλη, κατά τη γνώμη μας, είναι και η «συγγένεια» αυτού του παιχνιδιού με το προγενέστερο -χρονικά- παιχνίδι που βιώνει ο ήρωας του μυθιστορήματος *Η Ντιντόν, ο Παβελάκης μου κι εγώ*.

⁸⁰¹ Φ. Χατζηχάννα, *ό.π.*, σ. 86.

⁸⁰² Φ. Χατζηχάννα, *ό.π.*, σ. 87.

- *Εγώ; Τίποτα! είπε αθώα η Κατερίνα. Αλλά νομίζω ότι το δάγκωσε ένα μεγάλο κουνούπι στο χέρι. Το είδα σας λέω*⁸⁰³!

Τελικά, αφού τον υποβάλλει σε μία σειρά από μικρά «βασανιστήρια», χάρη στο εξωφρενικό περιστατικό της απαγωγής από μέρους της ενός μικρού παιδιού που θα αντικαθιστούσε τον Μανολάκη, η Κατερίνα θα συμφιλιωθεί, ως ένα βαθμό με την ύπαρξη του μικρού της αδερφού. Η επόμενη δοκιμασία της είναι η μετάβαση στο νηπιαγωγείο. Με τη βοήθεια του παππού και για χάρη του φίλου της του Πέτρου, η Κατερίνα θα την ξεπεράσει πετυχημένα κλείνοντας με αυτόν τον τρόπο την ενότητα των δικών της ιστοριών. Κατά μία έννοια, τελικά, η κεντρική πρωταγωνίστρια εξελίσσεται επί τω βελτίω και μεγαλώνει εντός του χρόνου της αφήγησης.

Αυτή η προσεκτικά μελετημένη παρουσία έντονων συναισθηματικών καταστάσεων δείχνει καταρχήν ότι η συγγραφέας αντιλαμβάνεται το πόσο μεγάλη σημασία έχει για την ψυχική ανάπτυξη του παιδιού η «εμβάπτισή» του σε ένα λουτρό συναισθημάτων, προσδοκιών και διαψεύσεων που θα το βοηθήσουν να ενταχτεί ομαλότερα στον κόσμο των μεγάλων. Και αυτό, διότι οι μικροί αναγνώστες συμμετέχουν ενεργητικά στη δημιουργία νοημάτων, προβάλλοντας τη δική τους ζωή και τις δικές τους λογοτεχνικές εμπειρίες σε κάθε βιβλίο που (ή τους) διαβάζουν. Η παρουσία τους, όμως, εξισορροπείται και από τα επεισόδια στα οποία η Κατερίνα προσφέρει γέλιο στους αναγνώστες των περιπετειών της, είτε μέσα από τις γκάφες της και την αναστάτωση που επιφέρει στο περιβάλλον της είτε μέσα από τις παρεξηγήσεις που προκαλούνται από την άγνοια, την περιέργειά της ή την αδυναμία κατανόησης των γλωσσικών και κοινωνικών συμβάσεων του κόσμου των ενηλίκων.

- *Αγοράζω παλιάααα! φωνάζει ο παλιατζής και η Κατερίνα τρέχει να του πει το χαρμόσυνο νέο:*
- *Ξέρεις, έχω ένα αδελφάκι, του λέει.*
- *Παλιό, της λέει εκείνος.*
- *Όχι, καλέ, θυμώνει η Κατερίνα, καινούριο*⁸⁰⁴, ενώ λίγο παρακάτω σκέφτεται με παράπονο:
- *Ο μπαμπάς λέει ότι η ζωή ακρίβυνε και δεν μπορεί να γυρεύει ό,τι της κατεβαίνει στο κεφάλι. «Μα εγώ δε ζήτησα να μου αγοράσει τη ζωή, μονάχα ένα παιχνίδι»*⁸⁰⁵

⁸⁰³ Φ. Χατζηγάννα, *ό.π.*, σσ. 86-87.

⁸⁰⁴ Φ. Χατζηγάννα, *ό.π.*, σ. 31.

⁸⁰⁵ Φ. Χατζηγάννα, *ό.π.*, σ. 38.

Γεγονός είναι πάντως ότι το *χιούμορ*, ως ένα από τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά στα έργα της Φιλίσας Χατζηχάννα, σε αυτή τη σειρά των βιβλίων της μοιάζει να είναι το κυρίαρχο στοιχείο, με μόνη εξαίρεση ίσως το πρώτο κεφάλαιο του βιβλίου. Εδώ η συγγραφέας, προκειμένου να αναδείξει την συμβολική αντίθεση *αστικό τοπίο vs φύση* («*Πήξαμε στις πολυκατοικίες*»), είναι η φράση που επαναλαμβάνεται), βάζει την παιδική ματιά της Κατερίνας να φιλτράρει την πραγματικότητα του αγαπημένου της λόφου της χαράς και να τη μεταμορφώνει σε ένα χώρο που θυμίζει αρκετά τον αμιγώς θαυμαστό κόσμο του παραμυθιού. Πεταλούδες, μαργαρίτες, καμπανούλες κι ηλιαχτίδες προσωποποιούνται και συνομιλούν με το μικρό κορίτσι επιβεβαιώνοντας ότι ο ανιμισμός και τα εξωλογικά στοιχεία αναμειγνύονται αξεδιάλυτα με την πραγματικότητα μέσα στη σκέψη των πολύ μικρών παιδιών. Η δράση είναι υποτυπώδης, εσωτερική, καθώς αφορά σκέψεις και συναισθήματα της πρωταγωνίστριας αλλά και σχόλια ή περιγραφές του αφηγητή, ένα είδος *σχολιαστικής παντογνωσίας*⁸⁰⁶. Μάλιστα λίγο παρακάτω, η συνομιλία της Κατερίνας με το Θεό, μοιάζει να αναβλύζει προσωπικές μνήμες και αυτοβιογραφικά στοιχεία, που καταγράφονται με ευκρίνεια σε άλλα κείμενα της Χατζηχάννα⁸⁰⁷. Στη συνέχεια, η λυρική ατμόσφαιρα μειώνεται, τα σχήματα λόγου (μεταφορές και προσωποποιήσεις) υποχωρούν, τα φανταστικά στοιχεία σταδιακά εξασθενούν και τελικά εξαφανίζονται, ιδιαίτερα στο υλικό που προστέθηκε στη δεύτερη έκδοση. Παράλληλα, το κλίμα μεταλλάσσεται και από ιστορία σε ιστορία γίνεται ολοένα και πιο σπαρταριστό, πιο γκροτέσκο, πιο ανατρεπτικό. Οι διάλογοι αποκτούν μεγαλύτερη έκταση σε βάρος των περιγραφών, η δράση αυξάνεται, το ένα επεισόδιο διαδέχεται το άλλο χωρίς σταματημό, ο λόγος γίνεται γρήγορος, χειμαρρώδης, αναπαραστατικός, τα γνώριμα δηλαδή χαρακτηριστικά των έργων της Χατζηχάννα. Πιθανότατα, η χρονική απόσταση ανάμεσα στο πρότερο και το υστερόχρονο αφηγηματικό υλικό οριστικοποίησε την προτίμησή της στο χιουμοριστικό χαρακτήρα αυτών των ιστοριών και παγίωσε τις υφολογικές επιλογές της.

⁸⁰⁶ Σύμφωνα με τον Τζιόβα, ο Ν. Friedman ταξινομεί τις ενδιάμεσες αφηγηματικές δυνατότητες ανάμεσα στο *λέγω* (διήγησις) και το *δείχνω* (μίμησις) σε οκτώ κατηγορίες με πρώτη από αυτές την *σχολιαστική παντογνωσία* (editorial omniscience), η οποία χαρακτηρίζεται από απεριόριστη οπτική γωνία του συγγραφέα μαζί με σχόλια και παρεμβολές (Δ. Τζιόβας, *Το παλίμψηστο της ελληνικής αφήγησης*, εκδ. Οδυσσέας, Αθήνα 1993, σσ. 30-31).

⁸⁰⁷ «Μικρή έμαθα να αγαπώ το Θεό, τους ανθρώπους και τα βιβλία. Το Θεό δεν τον ήξερα ούτε και τον έβλεπα τότε. Ήταν αόρατος, ήταν παντού, μα ποτέ δε μου θύμωνε και πάντα με άκουγε χωρίς να με διακόπτει», γράφει χαρακτηριστικά στη εισήγησή της στο συνέδριο του ΚΕΠΒ (Φ. Χατζηχάννα, «Γιατί γράφω για παιδιά» στο Μαρ.-Μάγδ. Τζαφεροπούλου (επιμ.), *Ο Κόσμος της Παιδικής Λογοτεχνίας, Η συγγραφή και η εικονογράφηση*, τόμ. Α', εκδ. Καστανιώτης, Αθήνα 2000, σ. 29).

Η Χατζηχάννα εκμεταλλεύεται το στοιχείο της υπερβολής, της έκπληξης, το ανάρμοστο και το απροσδόκητο, για να δημιουργήσει μία χαρούμενη ατμόσφαιρα κειμένου και αισιοδοξίας μακριά από ηθοπλαστικές διαθέσεις με μοναδικό στόχο την απόλαυση του κειμένου από το μικρό αναγνώστη. Η παιδική αθωότητα και ο αυθορμητισμός της Κατερίνας συγκρούονται συνεχώς με τις λεκτικές και κοινωνικές συμβάσεις του περιβάλλοντος. Αγνοώντας για παράδειγμα τη θεατρική σύμβαση, αφού για πρώτη φορά πηγαίνει σε παράσταση, και απορώντας γι' αυτόν τον κάθετο διαχωρισμό μεταξύ πραγματικότητας και φαντασίας, που αντιπροσωπεύει το δίπολο *σκηνή vs πλατεία*, διαρρηγνύει τα αντίστοιχα όρια θεατή - ηθοποιού και εισβάλλει στην σκηνική πραγματικότητα (*Η Κατερίνα στο θέατρο*). Η παράσταση διαλύεται, όχι μονάχα γιατί το μικρό κορίτσι ανεβαίνει στη σκηνή, αλλά κυρίως διότι καλεί όλους τους μικρούς θεατές σε μία ενεργητική υπέρβαση αυτού του ακατανόητου για τα μικρά παιδιά διαχωρισμού:

- *Παιδιά, φώναξε. Ανεβείτε γρήγορα εδώ πάνω. Χρειάζομαι βοήθεια. Μη μας φύγει η αλεπού. Μην ξαναχάσουμε το σακάκι του φτωχού λαγού*⁸⁰⁸.

Σε μία άλλη ιστορία, από τις πιο σπαρταριστές της συλλογής, που έχει τον τίτλο *Δυο γελαστά μουστάκια κι ένας καυγός τρικούβερος*, δίνεται η ευκαιρία στη Χατζηχάννα να δημιουργήσει ένα ανατρεπτικό πανηγύρι αμφισβήτησης των πάντων, αλλά παράλληλα να πειραματιστεί για μία ακόμη φορά με την αγαπημένη της συνήθεια να διαπλέκει το μυθοπλαστικό της υλικό. Εδώ η Κατερίνα ανακαλύπτει την ύπαρξη και ενός δεύτερου προσώπου με το προσωνύμιο Γελαστό Μουστάκι, ο οποίος παίζει Καραγκιόζη και είναι ο παππούς δύο αγοριών, του Νίκου και του Λίνου. Οι δείκτες αναγνώρισής του είναι προφανείς: πρόκειται για το θεατρικό *Γελαστό μουστάκι*⁸⁰⁹, το γερο-Νικόλα, ο οποίος θα συναντήσει μεν το alter ego του, τον παππού της Κατερίνας, προσωρινά, όμως, για να μη διαταραχτεί η αφηγηματική αυτονομία των μικρών ιστοριών σε σχέση με το ομώνυμο θεατρικό της έργο.

Η παράλληλη ύπαρξή τους γίνεται αφορμή και για έναν καυγά «*τρικούβερο*», που έχει σαν αιτία το ποιος τελικά από τους δυο παππούδες είναι το αυθεντικό Γελαστό Μουστάκι. Όπως συνέβαινε σε εκείνα τα τρελά και απίστευτα *slapstick*⁸¹⁰

⁸⁰⁸ Φ. Χατζηχάννα, *ό.π.*, σ. 75.

⁸⁰⁹ Βλ. 4.4.3.2. *Το γελαστό μουστάκι*, υποσημ. 413.

⁸¹⁰ Το *slapstick* είναι ένας τύπος κωμωδίας, «*κυρίαρχος την εποχή του βωβού, που εξαρτάται από τη σωματική κίνηση και την παντομίμα [...] Τα gags (αστεία) είναι συνήθως αποτελέσματα μιας ξέφρενης κίνησης, παρεξηγήσεων, υπερβολών, στην εμφάνιση και στη συμπεριφορά των χαρακτήρων* (Α. Κιούκας (επιμ.), *Η κινηματογραφική αφήγηση*, εκδ. Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, Αθήνα 2003, σ. 56). Γενικά, το χιούμορ που κυριαρχεί σε αυτές τις ιστορίες γίνεται από την πρώτη στιγμή αντιληπτό

σκηνικά των πρώτων χρόνων του κινηματογράφου, όπου η τουρτομαχία, η μπαλαφάρα και οι ολέθριες καταδιώξεις των ολιγόλεπτων βωβών ταινιών, πρόσφεραν ακράτητα γέλια στους διψασμένους θεατές τους, έτσι και οι μικροί ήρωες, ξεπερνώντας κάθε μέτρο στην αταξία, καταλήγουν σε έναν εξωφρενικό τουρτοπόλεμο που δημιουργεί μία διονυσιακή ατμόσφαιρα τρελού ανακατέματος αντικειμένων και ανθρώπων και στέλνει κύματα απόγνωσης στους ανήμπορους να αντιδράσουν ενήλικους χαρακτήρες. Θα λέγαμε, λοιπόν, ότι σε πολλές από τις ιστορίες, η συντομία και η συμπύκνωση της αφήγησης, η καταγιστική δράση και η αυτονομία της επεισοδιακής πλοκής κορυφώνονται συνήθως με μία ανατρεπτική, εξωφρενική κατάσταση, απόρροια ενός κατορθώματος των μικρών ηρώων, που θυμίζει αρκετά εκείνη την πρώιμη, κωμική κινηματογραφική γραφή των αρχών του 20ού αιώνα.

Συμμέτοχος σε αυτήν την ανατρεπτική ατμόσφαιρα είναι συνήθως ο *Πέτρος*, ο Μεγάλος Μπελάς. Πρόκειται για το αρσενικό αντίστοιχο της Κατερίνας, που ταλαιπωρεί ίσως ακόμα περισσότερο από εκείνη το περιβάλλον με τις σκανταλιές του. «Κάθε φορά που ερχόταν στο σπίτι, η μαμά έβρισκε χίλιους δυο τρόπους για να τον ξεφορτωθεί» γιατί «από τότε που τον γνώρισε η Κατερίνα δε μαζεύεται, δεν ακούει κάνει του κεφαλιού της», έλεγε. Ειδικά η ιστορία *Ο Μεγάλος Μπελάς*, η οποία αναφέρεται στον Πέτρο θα μπορούσε να χαρακτηριστεί υβριδική, αφού μοιάζει να δίνει το έναυσμα για τη δημιουργία του ομώνυμου κύκλου μικρών ιστοριών που θα ακολουθήσει λίγο μετά (βλ. 5.5.1.2 *Ο Μεγάλος Μπελάς*).

Ο μόνος ενήλικος που συνερίζεται τη σκέψη και τη συμπεριφορά των δύο παιδιών είναι ο *γερο Μανόλης*. Η ξεχωριστή, πάντοτε θετική μορφή του παππού, που διαπερνά το σύνολο σχεδόν του έργου της Φιλίσσας Χατζηχάννα, διαφοροποιείται από την συνήθη απεικόνιση του ηλικιωμένου προσώπου μέσα στην ελληνική οικογένεια. Μπορεί από τη μια να ασκεί τον παραδοσιακό, υποβοηθητικό ρόλο που του ανατίθενται στην ανατροφή των εγγονιών, αφού τον βλέπουμε να συνοδεύει την Κατερίνα στις βόλτες της, αλλά και γενικότερα να φροντίζει σε σημαντικό βαθμό για τις εύθραυστες ισορροπίες που αναπτύσσονται μέσα στην οικογένεια. Από την άλλη δείχνει ιδιαίτερη ενσυναίσθηση και γίνεται «ο καλύτερος φίλος» της εγγονής του αλλά και του φίλου της, συμμετέχοντας συχνά στα παιχνίδια τους, αφού ο Πέτρος

σε κάθε είδους αγνώστες. «Με τι κέφι είναι γραμμένο το βιβλίο αυτό. Φαίνεται από την πρώτη στιγμή πως η γνωστή συγγραφέας αποφάσισε να γλεντήσει πρώτη με τα καμώματα των ηρώων της», γράφει η Γαλάτεια Γρηγοριάδου-Σουρέλη στο περιοδικό Διαδρομές (τ. 37 (1995), σ. 42/10.

«πάντα τον ξεγελούσε και τον παρέσυρε να κάνει τρέλες». Ο γερο Μανόλης, ο οποίος τελικά κατά βάθος είναι ένα «μεγάλο παιδί», ανάμεσα στις βόλτες και στα ανεπανάληπτα βράδια με τα παραμύθια μαθαίνει στην εγγονή του να ανακαλύπτει τις απλές χαρές της ζωής. Ισχυρή μήτρα έμπνευσης της συγγραφέως, θα ξεδιπλώσει τις πολυποίκιλες πτυχές του χαρακτήρα του και λίγο αργότερα, στο «δικό του» αφηγηματικό υλικό (Βλ. 5.4.1.3 *Ιστορίες του παππού χωρίς μουστάκι*). Κατά συνέπεια, απότοκος της δυναμικής παρουσίας του Πέτρου και του παππού σε αυτή την πρώτη συλλογή είναι και η επιλογή της συγγραφέως να τους αφιερώσει από ένα βιβλίο με τις ξεχωριστές περιπέτειες του καθενός.

Εξίσου στενός, με το χώρο δράσης, αποδεικνύεται και ο κύκλος των υπόλοιπων προσώπων που συναντούμε στο έργο, αφού σε δεύτερο πλάνο θα συναντήσουμε μονάχα τα μέλη των οικογενειών τους. Ο Νίκος και η Μαργαρίτα, οι γονείς της, αλλά και ο αδερφός της, ο Μανολάκης, συγκροτούν μαζί με την Κατερίνα και τον παππού την εικόνα μίας σύγχρονης οικογένειας, όπου ο καθένας ανταποκρίνεται στα συνήθη -και συχνά στερεοτυπικά- χαρακτηριστικά του ρόλου του. Ο πατέρας είναι μόνιμα απασχολημένος με τη δουλειά του («ποτέ δεν είχε καιρό»), γι' αυτό και η βόλτα με την Κατερίνα γίνεται ένα ξεχωριστό γεγονός, που αξίζει η συγγραφέας να του αφιερώσει μία ολόκληρη ιστορία. Η μητέρα, αντίστοιχα, συχνά δηλώνει αδύναμη να αντέξει τη συμπεριφορά και τα καμώματα της κόρης της, αφού στο επεισόδιο με την έκρηξη της ζήλιας της «την κτύπησε[...]*στο μάγουλο*». Στο τέλος, πάντοτε η έγνοια, η ζεστασιά και η αγάπη που αναδύονται μέσα από τις σχέσεις επιβεβαιώνουν τα βαθύτερα συναισθήματα που χαρακτηρίζουν αυτήν την οικογένεια. Ανάλογα συμπεράσματα συνάγονται και για τη οικογένεια του Πέτρου, η οποία σε τούτο το βιβλίο βρίσκεται σε δεύτερο πλάνο, εκτός ίσως από την τελευταία ιστορία.

Βασικός εξωδιηγητικός υποστηρικτής της παιδικής ματιάς της Κατερίνας αναδεικνύεται ο αφηγητής. Αποφεύγοντας, συνήθως, την αφηγηματική πλαισίωση των ιστοριών του διαλέγεται σε τρίτο πρόσωπο ανάμεσα στις παντογνωστικές του ικανότητες και στην εσωτερική εστίαση της πρωταγωνίστριας. Η φωνή του συνυπάρχει, πάντοτε ισορροπημένα και πετυχημένα, με τα πλούσια διαλογικά μέρη του κειμένου, αναπτύσσοντας κυρίως έναν ελεύθερο πλάγιο λόγο, που προωθεί τη δράση, αναπληρώνει το διάλογο των πρωταγωνιστών και φιλτράρει την πραγματικότητα μέσα από τον τρόπο που την προσλαμβάνει η μικρή ηρωίδα. Συχνά πυκνά απευθύνεται στο νοούμενο αναγνώστη του («*Το τι έγινε δε μπορώ να σας το*

πω. Μπορείτε όμως εσείς να το φανταστείτε⁸¹¹»), ενώ ορισμένες φορές δε διστάζει να αποκαλύψει τη διττή του ικανότητα να ελίσσεται ανάμεσα στην σχολιαστική παντογνωσία του και την οπτική της πρωταγωνίστριας:

Δεν γίνεται όμως να πούμε πιο πολλά γιατί όσα είπαμε μέχρι τώρα, είναι με το μέρος της Κατερίνας. Για να είμαστε πιο δίκαιοι πρέπει να πούμε την ιστορία από την αρχή κι όπως ακριβώς έγινε⁸¹².

Πρόκειται πιθανόν για τα πρώτα βήματα διαμόρφωσης του αφηγηματικού τύπου που θα υιοθετήσει από εδώ και στο εξής η Χατζηχάνα: αγκαλιάζει, εξηγεί και κλείνει καμιά φορά το μάτι συνωμοτικά στον αναγνώστη, για τον κερδίσει ολοκληρωτικά με τη συμπάθεια και την κατανόηση που δείχνει στην ηρωίδα, υιοθετώντας κατά κύριο λόγο την δική της οπτική.

Συνοψίζοντας τη μελέτη του έργου θα μπορούσαμε να επισημάνουμε ότι οι *Μικρές Ιστορίες της Κατερίνας*, η πρώτη απόπειρα ενασχόλησης της Φιλίσας Χατζηχάνα στο χώρο των μικρών ιστοριών, η οποία απευθύνεται σε ένα κοινό που ξεπερνά τα σύνορα της ιδιαίτερης πατρίδας της, περιέχει μνήμες από τις πρότερες συγγραφικές της επιλογές, αλλά ταυτόχρονα κομίζει νέους, θεματικούς και υφολογικούς προσανατολισμούς, που προσανατολίζονται κυρίως στην ψυχολογική ανακούφιση, αλλά και την αναγνωστική απόλαυση του μικρού αναγνώστη με κύριο όχημα το χιούμορ. Μακριά από επίπλαστες παιδικότητες και στείρους διδακτισμούς αποτυπώνει πετυχημένα την αθώα ματιά με την οποία ένα παιδί κοιτάζει σχεδόν έκθαμβα τον κόσμο, ξαφνιάζοντας ευχάριστα ακόμη και σήμερα μικρούς και μεγάλους αναγνώστες με τη ζωντάνια και τη φρεσκάδα της γραφής της, αποδεικνύοντας ότι η Χατζηχάνα εκτός από πρωτοπόρα συγγραφέας υπήρξε και διαχρονική.

5.5.1.2. Ο Μεγάλος Μπελάς

Σχεδόν παράλληλα με τη δεύτερη -και ολοκληρωμένη- έκδοση του έργου *Μικρές ιστορίες της Κατερίνας* (1987), η Φιλίσα Χατζηχάνα εκδίδει το Νοέμβριο του 1988 την επόμενη συλλογή μικρών ιστοριών της με τίτλο *Ο Μεγάλος Μπελάς*. Το έργο βραβεύτηκε δύο χρόνια αργότερα, το 1990, από τον Κύκλο του Ελληνικού Παιδικού Βιβλίου και γνώρισε από τότε μέχρι σήμερα μεγάλη επιτυχία, όπως φαίνεται και από

⁸¹¹ Φ. Χατζηχάνα, *ό.π.*, σ. 75.

⁸¹² Φ. Χατζηχάνα, *ό.π.*, σσ. 129-130.

τις επανειλημμένες ανατυπώσεις του⁸¹³. Η επιμελημένη έκδοση των 138 σελίδων, πάντοτε από τις εκδόσεις Ψυχογιός, χωρίζεται σε εννέα κεφάλαια και περιλαμβάνει οκτώ μικρές ιστορίες, που συνοδεύονται επίσης από τη γνωστή, εικαστική, ασπρόμαυρη εικονογράφηση της Διατσέντας Παρίση. Η έκδοση της συλλογής συμπίπτει περίπου με την εμφάνιση των δύο τελευταίων θεατρικών της έργων (*Ο Τρελάρας* και *Το γαλάζιο βιολί*)⁸¹⁴, σε μία χρονική περίοδο όπου η ενασχόληση της συγγραφέως με ζητήματα που σχετίζονται με το λαϊκό παραμύθι αποτυπώνεται ολοφάνερα εκτός από το θεατρικό της έργο και στις μικρές της ιστορίες.

Όσον αφορά την *έκτασή* τους, θα μπορούσαμε να παρατηρήσουμε ότι όλες οι ιστορίες, εκτός από τα δύο πρώτα, σχεδόν προλογικά κεφάλαια του βιβλίου, μπορούν να χαρακτηριστούν αρκετά εκτεταμένες, αφού κυμαίνονται μεταξύ δεκατριών (*Το ποδήλατο*) και είκοσι τριών σελίδων (*Το πανηγύρι, το γαϊδουράκι, ο Μεγάλος Μπελάς και η Κατερίνα*), όπως περίπου συμβαίνει και στις *Μικρές ιστορίες της Κατερίνας*. Μάλιστα η γραμματοσειρά του βιβλίου είναι μικρότερη σε σχέση με εκείνη της Κατερίνας. Επομένως θα μπορούσαμε να χαρακτηρίσουμε το υλικό του Μπελά όχι μονάχα εκτενέστερο αλλά και πυκνότερο σε σχέση με το προηγούμενο έργο.

Καθώς το πρώτο κεφάλαιο είναι εισαγωγικό, ενώ το δεύτερο επικεντρώνεται σε μία πρώτη παρουσίαση του Πέτρου, η δράση ξεκινά ουσιαστικά από το τρίτο κεφάλαιο με τον τίτλο «*Ένα πεντάχρονο θηρίο*». Εδώ διαγράφονται οι σχέσεις του με τον μπαμπά του, τη μαμά του τη Μαριάννα και την αδελφή του, τη Μαρία. Είναι μια ιστορία πυκνή σε δράση, όπου η ευρηματικότητα και το πηγαίο χιούμορ που επικρατεί παρασύρει ακόμα και την εικονογράφηση σε μία πυκνή, ευφάνταστη, συχνά ολοσέλιδη αναπαράσταση των γεγονότων που περιέχονται στο κείμενο. Στην επόμενη ιστορία («*Τα ανάποδα φέρνουν ανάποδα*») ο Πέτρος επισκέπτεται την Κατερίνα την ώρα που ο παππούς της βάζει ένα τοίχο με ολέθριες συνέπειες τόσο για το σπίτι όσο και για την εμφάνιση όλων. Στη συνέχεια το σκηνικό αλλάζει και η δράση μεταφέρεται στο σπίτι των γειτόνων του Πέτρου. Οι αναγνώστες θα γνωρίσουν την αυταρχική «*Κυρία του κάτω πατώματος*», την Ευλαμπία και τον καταπιεσμένο σύζυγό της τον κύριο Ανέστη, σε μια κωμική αλλά και συγκινητική ιστορία, όπου ο Πέτρος γίνεται καταλύτης συναισθημάτων για τον γείτονά του, δίνοντας ένα γλυκόπικρο τέλος στην υπόθεση. Στην επόμενη ιστορία, με το τίτλο «*Το*

⁸¹³ Σύμφωνα με τα στοιχεία των εκδόσεων Ψυχογιός έχουν γίνει έξι ανατυπώσεις με πιο πρόσφατη εκείνη του 2006.

⁸¹⁴ Βλ. 4.4.3.3. *Ο Τρελάρας* και 4.4.3.4 *Το Γαλάζιο Βιολί*.

πανηγύρι, το γαϊδουράκι, ο Μεγάλος Μπελάς και η Κατερίνα» ο Πέτρος, θέλοντας να συνοδέψει τη φίλη του την Κατερίνα, κρύβεται στο πορτ μπαγκάζ του αυτοκινήτου του πατέρα της και πηγαίνει μαζί της στο πανηγύρι του χωριού της. Εκεί, αφού εξερευνήσουν το χωριό, θα αγοράσουν ένα γάιδαρο από ένα αγόρι, την ίδια ώρα που οι γονείς του Πέτρου στην πόλη και ο πατέρας της Κατερίνας στο χωριό τους αναζητούν με μεγάλη αγωνία. «Το ποδήλατο» έχει ως αφορμή την άρνηση των γονιών του Πέτρου και της Κατερίνας να τους αγοράσουν δίτροχο ποδήλατο. Οι δύο ταραξίες θα βρουν ένα παλιό ποδήλατο και θα το βάλουν για πλύσιμο στη μπανιέρα, μπροστά στα έκπληκτα μάτια των γονιών της Κατερίνας, αλλά και όλων των κυριών της γειτονιάς, που ήταν καλεσμένες για καφέ στο σπίτι της. Στην ιστορία «Ένα άχρηστο χαρτάκι,» ο Πέτρος αγνοώντας τη χρησιμότητα ενός τυχερού λαχείου, το παίρνει στο νηπιαγωγείο για να το χρησιμοποιήσει στη χαρτοκοπτική του κατασκευή και να το προσφέρει ως λουλούδι στη δασκάλα του. Ευτυχώς, στο τέλος, όλα λύνονται. Στην τελευταία ιστορία, «Και το Γελαστό Μουστάκι έμεινε χωρίς μουστάκι» ο παππούς της Κατερίνας, ο οποίος δεν πηγαίνει στο καφεενδάκι του μέχρι να βάλει την καινούρια οδοντοστοιχία του, μένει στο σπίτι και βρίσκει την ευκαιρία να διηγείται διασκεδαστικά παραμύθια στα παιδιά. Όταν επιτέλους ετοιμάζεται για την πρώτη του έξοδο στο καφεενείο, αντί να βάλει κρέμα ξυρίσματος βάζει αποτριχωτική κρέμα στο πρόσωπο και χάνει το μουστάκι του. Η έξοδος στο καφεενδάκι αναβάλλεται μέχρι να ξαναμεγαλώσει το μουστάκι και κερδισμένα από αυτήν την υπόθεση βγαίνουν τα δύο παιδιά, αφού η αφήγηση των παραμυθιών θα συνεχιστεί απρόσκοπτα.

Η επόμενη παρατήρηση αφορά τους χώρους και τα πρόσωπα του έργου, οι οποίοι παραμένουν σταθεροί και στα τρία βιβλία των μικρών ιστοριών. Εδώ η Φιλίσα Χατζηχάννα «μεταφέρει» τη δράση στην απέναντι πολυκατοικία, φέρνοντας στο προσκήνιο τον αγαπημένο φίλο της Κατερίνας, τον Πέτρο, χωρίς όμως να επικεντρώνεται αποκλειστικά σε αυτόν. Αυτό επιβεβαιώνεται και από την συνολικά ισόρροπη παρουσία των δύο παιδιών μέσα στο βιβλίο: μονάχα τρεις από τις ιστορίες έχουν αποκλειστικό πρωταγωνιστή το Μεγάλο Μπελά, ενώ σε άλλες τέσσερις πρωταγωνιστούν και οι δύο μαζί. Ίσως πιο «αδικημένο» εμφανίζεται εδώ το Γελαστό Μουστάκι, αφού μονάχα στην τελευταία ιστορία κάνει την εμφάνισή του, συνδέοντας κατά κάποιον αυτό το βιβλίο με το επόμενο. Οι χώροι όπου εκτυλίσσονται οι ιστορίες, με εξαίρεση την ιστορία στο χωριό, παραμένουν οι γνώριμοι κλειστοί χώροι του σύγχρονου αστικού τοπίου: δυο στο σπίτι του Πέτρου, τρεις στο σπίτι της

Κατερίνας, μια στο διαμέρισμα του Ανέστη και στη σκάλα της πολυκατοικίας και μία στο νηπιαγωγείο του Πέτρου. Παρόλο που κι εδώ ο ευρύτερος περίγυρος εξακολουθεί να περιέχει σημάνσεις που υπαινίσσονται την παρουσία του εντός του ελλαδικού χώρου⁸¹⁵, όπως οι *δραχμές* (σ. 71) και η εικονογράφηση ενός *ελλαδικού λαχείου* (σ.105), εξακολουθούν να είναι σκόπιμα απροσδιόριστοι, πολλαπλασιάζοντας τους δείκτες ταύτισής τους με την πραγματικότητα κάθε μικρού αναγνώστη.

Η μητέρα του Πέτρου, η κυρία Μαριάννα, ο μπαμπάς του και η μεγαλύτερη αδελφή του, η Μαρία, συγκροτούν μαζί μ' εκείνον το μοντέλο μιας ολοζώντανης σύγχρονης οικογένειας, μέσα στην οποία, παρόλες τις αταξίες και την αναστάτωση που φέρνει η συμπεριφορά του μικρού παιδιού, τα βαθύτερα αισθήματα είναι η αγάπη, η έγνοια, η κατανόηση για τις σκανταλιές και η αποδοχή για το ρόλο και την ευθύνη ως γονείς μέσα από μία παιδαγωγική τοποθέτηση που αποκλείει τη βία ως μέσο νουθεσίας και αναδεικνύει το διάλογο και τη συζήτηση. Τα πρότυπα, βέβαια, εξακολουθούν να είναι παραδοσιακά τόσο στην εξωτερική εμφάνιση των γονιών του όσο και στους ρόλους τους: ο πατέρας είναι «*ψηλός και δυνατός σαν αθλητής*», θυμώνει όταν αυθαδιάζουν τα παιδιά, αλλά είναι δίκαιος και σωστός ενώ η μητέρα, «*αδύνατη και κοντούλα*», συνήθως φτάνει στα όριά της με τη συμπεριφορά του παιδιού της και γι' αυτό «*τραβάει τα μαλλιά της*». Ένα ακόμη χιουμοριστικό παιχνίδι για τις παρεξηγήσεις που δημιουργεί η γλώσσα σε σχέση με την κυριολεκτική ή τη μεταφορική απόδοση των γεγονότων, αφού εδώ το αίτιο και το αιτιατό αντιστρέφονται στα μάτια του μικρού Πέτρου, απότοκος κι αυτό της παιδικής αφέλειας και απορίας για τις ενέργειες των μεγάλων:

- *Δεν αντέχω, θα τρελαθώ, φωνάζει.* (η μητέρα του Πέτρου)

- *Επειδή τραβάς τα μαλλιά σου, γι' αυτό, της λέει ο Πέτρος*⁸¹⁶.

Εκτός από τη γνώριμη οικογένεια της Κατερίνας, σε αυτό το βιβλίο εμφανίζονται περιστασιακά, το αταίριαστο ζευγάρι του τρίτου ορόφου, δηλαδή η κυρία Ευλαμπία και ο κύριος Ανέστης, η δασκάλα του Πέτρου Μαρία Λαμπροπούλου που είναι αδερφή του κυρίου Ανέστη, η κυρία Πολύμνια του πέμπτου ορόφου που συνήθως του προσφέρει «*γλυκό μελιτζανάκι*», η κυρία Ζούμπου και το παιδί που πουλάει το γαϊδουράκι του στο χωριό. Πρόκειται για φιγούρες, μονοσήμαντες, επίπεδες, που

⁸¹⁵ Πρόκειται για μία εύστοχη επισήμανση του Δ. Θεοδούλου στη βιβλιοπαρουσίαση του *Μεγάλου Μπελά* (Δ. Θεοδούλου, «Ο μεγάλος μπελάς», περ. *Ανέμη*, τ. 2 (1990), σ. 35).

⁸¹⁶ Φ. Χατζηχάννα, *Ο Μεγάλος Μπελάς*, εκδ. Ψυχογιός, Αθήνα 1988, σ. 17.

συντελούν κυρίως στην εξέλιξη της υπόθεσης ή στην ανάδειξη των χαρακτηριστικών των πρωταγωνιστών. Η περίπτωση, βέβαια, της Ευλαμπίας και του Ανέστη είναι ξεχωριστή, αφού γύρω από τους χαρακτήρες τους πλάθεται μία ολόκληρη ιστορία. Η Ευλαμπία, «ψηλή, αδύνατη και ασχημομούρα», μία αρνητική καρικατούρα συμπεριφοράς και μοναδική αντίμαχος του Πέτρου, διατάζει και καμιά φορά χτυπάει με την ξύλινη κουτάλα τον «κοντούλη» κύριο Ανέστη, ο οποίος μαγειρεύει, καθαρίζει, ψήνει τον καφέ και πλένει τα πιάτα, αντιστρέφοντας τους παραδοσιακούς ρόλους μέσα στην οικογένεια.

Ο Πέτρος -όπως και η Κατερίνα- εξακολουθεί βέβαια, να περιέχει τα γνώριμα χαρακτηριστικά που συναντούμε και στο πρώτο βιβλίο της σειράς. Η ατμόσφαιρα, όμως, μοιάζει να διαφοροποιείται σε σχέση με το προηγούμενο βιβλίο. Άλλωστε ο χρόνος της ιστορίας έχει προχωρήσει. Οι ήρωες πηγαίνουν πια στο νηπιαγωγείο. Αν και η παιδική άγνοια εξακολουθεί να αποτελεί την κινητήρια δύναμη του αφηγηματικού υλικού, εδώ τα περιστατικά γύρω από τα οποία διαρθρώνονται οι ιστορίες τους δε σχετίζονται με αγωνίες, ζήλιες, αποχωρισμούς ή τραυματικές εμπειρίες που μεγαλοποιούνται στα μάτια των παιδιών, αλλά με σκηνές από τη ζωή τους, όπου το στοιχείο της υπερβολής δημιουργεί από αθώες παρεξηγήσεις⁸¹⁷ μέχρι εξωφρενικές καταστάσεις: ο Μεγάλος Μπελάς, ένα πεντάχρονο αγόρι δηλαδή, μπορεί να περπατά με τα χέρια στη γη και τα πόδια πάνω, να μπαίνει στο πορτ μπαγκάζ του αυτοκινήτου της Κατερίνας, να αγοράζει ένα γάιδαρο στο χωριό ή να πουλάει στους συμμαθητές τους το «άχρηστο υλικό» της χαρτοκολλητικής του και να το ανταλλάσσει με καραμέλες, γλειφιτζούρια, χρωματιστά μολύβια ακόμα και λεφτά, ενώ στο τέλος ακόμα κι ο παππούς μπορεί να μπερδεύει την ξυριστική με την αποτριχωτική κρέμα. Εάν η συχνά ανατρεπτική και αντικοφορμιστική συμπεριφορά της Κατερίνας θυμίζει κάτι από την *Πίπη Φακιδομύτη* της Α. Λίντγκρεν⁸¹⁸, ο Πέτρος θυμίζει περισσότερο, ίσως λόγω φύλου και ηλικίας αλλά κυρίως εξαιτίας της σκανταλιάρικης συμπεριφοράς του τον *Μικέ* και τις πολυβραβευμένες περιπέτειές του⁸¹⁹, χωρίς να παραλείπουμε ωστόσο να επισημάνουμε τις ομοιότητες που

⁸¹⁷ Βλ. για παράδειγμα τα χαριτωμένα, παρετυμολογικά σφάλματα του Πέτρου στο διάλογο με τη μητέρα του: *γατοκολλητική – χαρτοκολλητική, άχρηστο γλυκό – άχρηστο υλικό*, καρπός φυσικά της παιδικής υπόστασης του πρωταγωνιστή. (Φ. Χατζηχάνα, *ό.π.*, σ. 93).

⁸¹⁸ Οφείλουμε βέβαια να επισημάνουμε ότι στην *Πίπη Φακιδομύτη* της Α. Λίντγκρεν απουσιάζει παντελώς η οικογένεια, η οποία στις ιστορίες της Χατζηχάνα προσφέρει εκείνο το ασφαλές πλαίσιο μέσα στο οποίο οι μικροί πρωταγωνιστές επιδίδονται από τη μια σε σκανδαλιές, εισπράτουν όμως κατανόηση και κυρίως αγάπη από τους μεγάλους.

⁸¹⁹ Α. Λίντγκρεν, *Ο Μικέ μες στη σουπιέρα*, μτφρ. Ντ. Καμπά, εκδ. Ψυχογιός, Αθήνα 1989, Α. Λίντγκρεν, *Ο Μικέ ξανάρχεται*, μτφρ. Ντ. Καμπά, εκδ. Ψυχογιός, Αθήνα 1989, Α. Λίντγκρεν, *Το*

παρουσιάζει το δίδυμο Πέτρου-Κατερίνας με τον αντίστοιχο λογοτεχνικό δίδυμο του Ντιμίτρι Ινκίφ⁸²⁰. Είναι φανερό πως η Φιλίσα Χατζηχάννα, όπως συχνά συμβαίνει στο έργο της, αφομοιώνει δημιουργικά τις επιδράσεις της, επιλέγοντας στοιχεία από εκείνο το λογοτεχνικό ρεύμα που απελευθερώνει τη γραφή από τον ηθικοδιδασκτισμό και την κατευθύνει στο χιούμορ και την ελευθεριάζουσα ατμόσφαιρα. Υπό αυτήν την έννοια θα μπορούσαμε να μιλήσουμε και εδώ για κείμενα που προσεγγίζουν *τη γραφή του διηγήματος*, χωρίς ωστόσο να αποσύρονται στοιχεία που συναντώνται σε λαϊκότροπες αφηγήσεις, όπως το παραμύθι. Τα στοιχεία αυτά δεν διαπερνούν το σύνολο των ιστοριών, αλλά συμπυκνώνονται σε δύο αυτούσια, οριοθετημένα κείμενα. Πιο συγκεκριμένα, στην τελευταία ιστορία (*Και το Γελαστό Μουστάκι έμεινε χωρίς μουστάκι*) η συγγραφέας εγκιβωτίζει στο λόγο του παππού δύο παραλλαγές του κυπριακού, λαϊκού παραμυθιού με τον τίτλο «*Η Κουτσουκουτσού*»⁸²¹, προσφέροντας την ευκαιρία στους αναγνώστες να έρθουν σε μία πρώτη επαφή με το πλούσιο λαογραφικό υλικό της ιδιαίτερης πατρίδας της. Το ξεχωριστό ενδιαφέρον της Χατζηχάννα για την παρουσία και τη δημιουργική ανάπλαση του λαϊκού παραμυθιού μέσα στα έργα της, εκδηλώνεται από εδώ και στο εξής με ποικίλους και πρωτότυπους τρόπους, μία προσπάθεια που συνεχίζεται και στο επόμενο βιβλίο της σειράς, όπως θα δούμε παρακάτω.

Γενικά σε όλο το βιβλίο εάν συγκρίνουμε το χρόνο της αφήγησης (ΧΑ) με το χρόνο της ιστορίας (ΧΙ) παρατηρούμε ότι, ενώ τα γεγονότα διαδέχονται το ένα το άλλο σε μια γραμμική, χρονική ακολουθία, συχνά ο αφηγητής παραβιάζει τη χρονική

πανηγύρι του Μικέ, μτφρ. Ντ. Καμπά, εκδ. Ψυχογιός, Αθήνα 1989. Ούτως ή άλλως αυτός ο κύκλος των μικρών ιστοριών της Χατζηχάννα που απλώνεται σε τρία βιβλία με κοινές χωροχρονικές συντεταγμένες και κοινά πρόσωπα καλλιεργεί ένα είδος λογοτεχνικού σήριαλ που θυμίζει αρκετά τόσο την παραπάνω τρίλογία όσο και ανάλογες σειρές, όπως εκείνη του *Ούγκο και της Ζοζεφίνας* της Μ. Γκριπτε, όπως επισημαίνει και ο Δ. Θεοδούλου («Ο μεγάλος μπελάς», περ. *Ανέμη*, τ. 2 (1990), σ. 29-36). Ομοιότητες με το Μικέ θα συναντήσουμε όμως όχι μονάχα στον τρόπο γραφής αλλά και στην παρουσίαση των δύο πρωταγωνιστών. Διαβάζουμε στο οπισθόφυλλο του βιβλίου *Ο Μικές μες στη σουπιέρα* της Α. Λίντγκρεν: «*Ο Μικές ήταν ένα μικρό παλικαράκι πέντε χρονών. [...] Ο Μικές είχε ξανθά μαλλιά, κατακόκκινα μάγουλα και καταγάλανα μάτια κι όταν τον κοίταζες νόμιζες πως ήταν ένα μικρό αγγελούδι. Μα ο Μικές μόνο αγγελούδι δεν ήταν! Έκανε τις πιο απίθανες σκανταλιές*». Κάπως έτσι εμφανίζεται και η μορφή του Πέτρου στο *Μεγάλο Μπελά*: «*Όχι! Δεν είναι μπελάς! Ναι. Είναι μπελάς! [...] Ένα πεντάχρονο αγόρι είναι! Ένα ολόγλυκο αγόρι με μελισσιά μάτια [...]*» (σ. 12).

⁸²⁰ Αναφερόμαστε, βέβαια, στη σειρά που έχει αφετηρία το βιβλίο *Εγώ κι η αδερφή μου η Κλάρα* (*Ich und meine Schwester Klara*, 1977, ελλ. έκδ. *Εγώ και η αδερφή μου η Κλάρα*, μτφρ. Ρ. Κερθαίου, Μ. Λάκων-Στελλάκης, εκδ. Ψυχογιός, Αθήνα 1999) και περιλαμβάνει 15 βιβλία (στη ελλ. έκδοση), με πρωταγωνιστές ένα μικρό αγόρι κι ένα μικρό κορίτσι, των οποίων τα χαρακτηριστικά προσομοιάζουν επίσης αρκετά με εκείνα της Κατερίνας και του Μεγάλου Μπελά.

⁸²¹ *Η Κουτσουκουτού*, δηλ. το μικρό σκαθάρι (βλ. περ. *Λαογραφική Κύπρος*, τ. 28-29-30 (1980), σ. 13.) είναι ένα παραμύθι *εντράπελο*, με αστείο δηλαδή περιεχόμενο αλλά και *κλιμακωτό*: η αφήγηση πορεύεται με ολοένα αυξανόμενα περιστατικά (Δ. Λουκάτος, *Εισαγωγή στην Ελληνική Λαογραφία*, Μ.Ι.Ε.Τ., Αθήνα 1992, σ. 144).

σειρά, και προκύπτουν έτσι οι λεγόμενες *αναχρονίες*. Δηλαδή, άλλοτε κάνει αναδρομικές αφηγήσεις, που αναφέρονται σε γεγονότα προγενέστερα από το σημείο της ιστορίας στο οποίο βρισκόμαστε σε μια δεδομένη στιγμή και άλλοτε κάνει πρόδρομες αφηγήσεις, που αφηγούνται εκ των προτέρων γεγονότα τα οποία θα διαδραματιστούν αργότερα, όπως συμβαίνει στην αρχή της ιστορίας *Το πανηγύρι, το γαϊδουράκι, ο Μεγάλος Μπελάς και η Κατερίνα*. Εδώ ο αφηγητής ξεδιπλώνει σταδιακά τα δεδομένα της υπόθεσης, μία τεχνική που μοιάζει να εμπνέεται κι αυτή από λαϊκές επαναληπτικές αφηγήσεις:

Αν δεν γινόταν εκείνη την ημέρα, εκείνο το πανηγύρι, δεν θα συνέβαινε αυτή η ιστορία. Αν δε βρισκόταν εκείνη την ημέρα, κάπου κοντά σ' εκείνο το πανηγύρι εκείνο το γαϊδουράκι, πάλι δεν θα συνέβαινε αυτό που συνέβη ούτε θα γραφόταν αυτή η ιστορία. Κι αν δεν πήγαιναν εκείνη την ημέρα η Κατερίνα με τον Πέτρο σ' εκείνο το πανηγύρι κι αν δεν συναντούσαν εκείνο το αγόρι που είχε εκείνο το γαϊδουράκι, σίγουρα δεν θα συνέβαινε ό,τι συνέβη κι αυτό το βιβλίο θα είχε μια ιστορία λιγότερη⁸²².

Ένα ακόμη στοιχείο που χαρακτηρίζει το έργο είναι οι ποικίλοι τρόποι με τους οποίους κάνουν την εμφάνισή τους τα γεγονότα που περιέχονται στις ιστορίες, έτσι ώστε καμία ιστορία να μη μοιάζει με την άλλη. Παρόλα αυτά η ένταση, η οποία εμφανίζεται συχνά και απροσδόκητα, ακολουθεί μια ευθύγραμμη πορεία, όπως απαιτεί η ηλικία στην οποία απευθύνονται αυτές οι ιστορίες. Η μετάβαση από το ένα γεγονός στο άλλο, από το ένα επεισόδιο στο άλλο, μπορεί συχνά να περιέχει χρονικές ανακολουθίες και διασκελισμούς, δεν διαταράσσεται, όμως, καθώς η συγγραφέας δομεί την ιστορία της με το πιο απλό υπόδειγμα δράσης, διότι την ενδιαφέρει να δώσει μια εύκολα κατανοητή χιουμοριστική ιστορία στα παιδιά, να τα οδηγήσει στην απόλαυση και όχι να τα προβληματίσει με μια σύνθετη δομή του κειμένου. Για μία ακόμη φορά, η Χατζηχάνα επιβεβαιώνει το σεβασμό της στο μικρό αναγνώστη των βιβλίων της: μολονότι οι μικρές ιστορίες απευθύνονται σε μικρά παιδιά, αυτό δεν σημαίνει ότι δεν πρέπει να είναι καλά μελετημένες και προσεκτικά σχεδιασμένες.

Όσον αφορά την παρουσία του αφηγητή, από τις πρώτες κίχλας γραμμές προαναγγέλλει την ενεργητικότερη εμπλοκή του στις ιστορίες που αφηγείται. Η παρουσία του σε σχέση με το προηγούμενο υλικό, διαφοροποιεί τη δομή του βιβλίου, αποτελεί έναν ακόμα δείκτη αναζήτησης και προσημαίνει την μετέπειτα εξέλιξή του. Το πρώτο κεφάλαιο, που τιτλοφορείται με τον πρόδηλο τίτλο *«Για να εξηγούμαστε*

⁸²² Φ. Χατζηχάνα, *ό.π.*, σ. 57.

από την αρχή», ανήκει αποκλειστικά σε εκείνον. Πλαισιώνοντας ουσιαστικά τις ιστορίες που ακολουθούν, ο -πάντοτε- τριτοπρόσωπος αφηγητής αποσύρεται από την αφηγηματική του λειτουργία (*fonction narrative*) και αποκαλύπτει στον αναγνώστη τις σκηνοθετικές και επικοινωνιακές του ικανότητες:

*Αν ήταν να γράψω όλες τις ιστορίες του Μεγάλου Μπελά [...] θα γινόταν ένα βιβλίο τόσο χοντρό και τόσο μεγάλο, που θα χρειάζονταν χίλιοι άνθρωποι για να το σηκώσουν και χίλια ποντίκια για να γυρίζουν τις σελίδες του*⁸²³, και συνεχίζει:

*Μα αν σας αρέσει τούτο το βιβλίο, δεν έχετε παρά να μου πείτε ή να μου γράψετε ή ακόμα και να μου τηλεφωνήσετε να γράψω άλλο ένα κι άλλο ένα κι άλλο ένα...*⁸²⁴, στήνοντας μάλιστα ένα χιουμοριστικό παιχνίδι δισημίας μεταξύ κυριολεξίας και μεταφοράς, μια που τα ποντίκια «θα ροκανίζανε τις σελίδες του βιβλίου, θα τρώγανε τις ιστορίες κι αφού οι γάτες ήτανε μέσα στις ιστορίες...ε, θα τις τρώγανε κι αυτές»⁸²⁵.

Φαίνεται, επίσης, ότι ο αφηγητής επιλέγει να εισάγει σταδιακά τον αναγνώστη του μέσα στις ιστορίες, αφού και στο επόμενο, σύντομο κεφάλαιο (*Ο Μεγάλος Μπελάς*) εξακολουθεί να κάνει αισθητή την παρουσία του, είτε συνδέοντας τις ιστορίες του Πέτρου με το αφηγηματικό υλικό της Κατερίνας («*Έχω γράψει κι ένα ολόκληρο βιβλίο με τις ιστορίες της*») είτε περιγράφοντας το μικρό πρωταγωνιστή του μέσα στο χωροχρονικό πλαίσιο όπου διαδραματίζονται τα γεγονότα. Μάλιστα στο μεθεπόμενο κεφάλαιο (*Τα ανάποδα φέρνουν ανάποδα*), στο οποίο ο αφηγητής απαριθμεί κατορθώματά τους, διασταυρώνει για μια ακόμη φορά το συγγραφικό υλικό του Πέτρου με εκείνο της Κατερίνας, αφού ανάμεσα στις άλλες σκανταλιές εγκιβωτίζει τρία περιστατικά από το προηγούμενο βιβλίο⁸²⁶. Πρόκειται μάλλον για μία συμπεριφορά που προαναγγέλλει, κατά κάποιον τρόπο, ανάλογες τεχνικές που θα συναντήσουμε και στα επόμενα έργα της⁸²⁷, μία ακόμα ένδειξη ότι η Χατζηχάννα βαθμιαία μετακινείται σε νεότερικότερους τρόπους γραφής.

⁸²³ Φ. Χατζηχάννα, *Ο Μεγάλος Μπελάς*, εκδ. Ψυχογιός, Αθήνα 1988, σ. 9. Εδώ ακόμα και η εικονογράφηση διαλέγεται αρκετά πετυχημένα με το κείμενο αναπαριστώντας (σσ. 8-11) τα φανταστικά σενάρια που εξυφαίνει ο αφηγητής για την τύχη των ιστοριών του.

⁸²⁴ Φ. Χατζηχάννα, *ό.π.*, σ. 11.

⁸²⁵ Φ. Χατζηχάννα, *ό.π.*, σσ. 9-10.

⁸²⁶ Πρόκειται για τρία περιστατικά από την ιστορία *Ο Μεγάλος Μπελάς* στις *Μικρές ιστορίες της Κατερίνας*: ο μυρμηγκογάμος (σσ. 124-126), το περιστατικό με τη γάτα και τα γατάκια της (σσ. 126-128) και το ατύχημα με την κουνιστή καρέκλα του παππού (σσ. 121-124) αναφέρονται εν συντομία σε τρεις παραγράφους στις σελίδες 29-31 του *Μεγάλου Μπελά*.

⁸²⁷ Βλ. την εγκιβωτισμένη αφήγηση στο *Οι περιπέτειες του Μαυρίκου* (σχήμα Γ) στη σειρά περιπετειών του Καρυδάκη, της Ζαχαρούλας και του Μαυρίκου.

Στη συνέχεια, βέβαια, ο αφηγητής αποσύρεται από το προσκήνιο και περιορίζεται στην βασική, αφηγηματική του ιδιότητα. Θα επανέλθει στο τέλος του βιβλίου, για να πλαισιώσει οριστικά τις ιστορίες του Πέτρου και να τις συνδέσει με το επόμενο έργο: *Από εκείνη τη μέρα που είχε την ατυχία να χάσει το μουστάκι του, ο Μεγάλος Μπελάς και η Κατερίνα είχαν την τύχη ν' ακούσουν ένα σωρό παραμύθια. Και τι παραμύθια! [...] Τόσα που για να τα γράψω θέλω ένα ολόκληρο βιβλίο κι επειδή αυτό πάει, τελείωσε, θα σας τα γράψω όλα μαζεμένα σ' ένα άλλο βιβλίο*⁸²⁸.

Όπως συμβαίνει και στο προηγούμενο βιβλίο, ο αφηγητής αναλαμβάνει συχνά να υπερασπιστεί το μικρό πρωταγωνιστή του: «...δεν είναι παλιόπαιδο. [...] Μονάχα να! Δεν σκέφτεται πάντα όπως σκέφτονται οι μεγάλοι», ενώ η εσωτερική του οπτική συχνά ενσωματώνει το λόγο του Πέτρου, καταλήγοντας σε ένα αισθητικό αποτέλεσμα, το οποίο επικυρώνει την αυθεντικότητα της παιδικής άποψης που κομίζει στον αναγνώστη:

Όταν το ζήτησε για δεύτερη φορά, η μαμά του δεν μίλησε παρά πήγε στο δωμάτιό του κι έφερε το ποδήλατο.

- Κι αυτό τι είναι; Τον ρώτησε θυμωμένη.

*Ο Πέτρος ούτε γύρισε να το κοιτάξει. Χαρά στο παλιοποδήλατο! Ένα τρίτροχο ποδηλατάκι για μωρά. Του το είχαν αγοράσει πριν από δυο χρόνια. Χαρά στο ποδήλατο! Τότε βέβαια που του το αγόρασαν, του άρεσε. Χαρές που έκανε! Τότε! Τώρα όμως όχι. Τώρα μεγάλωσε και ξέρει. Τα κανονικά ποδήλατα είναι δίτροχα. Ένα τέτοιο ποδήλατο ήθελε: Δίτροχο*⁸²⁹!

Αυτή η διπλή προοπτική που ενυπάρχει μέσα στο λόγο του αφηγητή υπερασπίζεται τη διάχυτη παιδικότητα του έργου, η οποία ενισχύεται φυσικά και από το γενικότερο ύφος του βιβλίου, το οποίο μοιάζει εδώ να βρίσκεται σε μία από τις καλύτερες στιγμές της συγγραφέως. Οι σύντομες φράσεις, η συχνή ασύνδετη ή παρατακτική σύνταξη και ο συνεχής διάλογος⁸³⁰ -δεν υπάρχει σελίδα του βιβλίου χωρίς ευθύ λόγο- δίνουν ένα γρήγορο ρυθμό, δημιουργώντας την αίσθηση μιας διαρκούς κίνησης, ανάλογη με αυτή στην οποία βρίσκονται συνεχώς οι μικροί πρωταγωνιστές του. Ίσως

⁸²⁸ Φ. Χατζηγάννα, *ό.π.*, σ. 133.

⁸²⁹ Φ. Χατζηγάννα, *ό.π.*, σ. 80.

⁸³⁰ Ας μην ξεχνάμε ότι ο διάλογος «ελαττώνει τη απόσταση ανάμεσα στον αναγνώστη και τα πρόσωπα», καθώς «ο αναγνώστης έχει την εντύπωση ότι απευθύνονται σ' αυτόν χωρίς καμία διαμεσολάβηση, διότι ο αφηγητής εξαφανίζεται πίσω από τους συνομιλητές» (G. Ottevaere-van Praag, *Le roman pour la jeunesse: Approches-Définitions, Techniques narratives*, ed. Peter Lang, Frankfurt;New York;Wien³ 2000, p. 71). Πρόκειται δηλαδή για ένα από τα κύρια στοιχεία του θεατρικού λόγου, η «μίμησης» έναντι της «διηγήσεως».

και γι' αυτό χρησιμοποιεί μερικές φορές επαναληπτικά σχήματα λόγου, τα οποία προσδίδουν επιπλέον ζωνρότητα, κέφι και ζωντάνια. Η προφορικότητα του κειμένου, ένα από τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα της γλώσσας του παιδικού βιβλίου⁸³¹ δεν νοείται μονάχα ως αναπαράσταση της γλώσσας του παιδιού με τη χρήση επιφωνημάτων, υποκοριστικών ή με τον εμφατικό επιτονισμό ορισμένων συλλαβών («ποπό ντροπήηη!») αλλά κυρίως ως συντελεστής σε αυτό το καταϊγιστικό ρυθμό που εξελίσσονται τα γεγονότα της αφήγησης. Για μία ακόμη φορά επιβεβαιώνεται η αναπαραστατική δύναμη των κειμένων της συγγραφέως, αφού ο αναγνώστης έχει την αίσθηση ότι τα πάντα διαδραματίζονται μπροστά του.

Η ιδιαίτερα πετυχημένη και διαχρονική παρουσία του έργου στο χώρο της παιδικής λογοτεχνίας επιβεβαιώνει τη θέση ότι ο *Μεγάλος Μπελάς* είναι ένα βιβλίο το οποίο, μακριά από διδαχές, νουθεσίες και καθωσπρεπισμούς, κατορθώνει να συμφιλιώσει τα μικρά παιδιά με την αδυναμία τους να κατανοήσουν τον κόσμο των μεγάλων και να την ξεπεράσουν μέσα από τις θεραπευτικές ιδιότητες του γέλιου. Έτσι το χιούμορ του ανταποκρινόμενο τελικά σε αυτήν τη ζωτική ανάγκη τους να γνωρίσουν τον κόσμο μέσα σε μία ατμόσφαιρα αισιοδοξίας, χαράς και αυτοϊκανοποίησης πετυχαίνει να αποενοχοποιεί την παιδική ηλικία από τα βάρη της προσφέροντας τελικά ένα σαφές αντικοφορμιστικό, αλλά παράλληλα σημαντικό και πάντοτε επίκαιρο παιδαγωγικό μήνυμα.

5.5.1.3 Ιστορίες του παππού χωρίς μουστάκι

Το Νοέμβριο του 1994, η Φιλίσα Χατζηχάννα προχώρησε στην έκδοση της τρίτης και τελευταίας συλλογής με μικρές ιστορίες, κάτι που είχε προαναγγείλει στο τέλος του προηγούμενου βιβλίου. Οι *Ιστορίες του παππού χωρίς μουστάκι*, οι οποίες σηματοδοτούν την έναρξη της εκδοτικής της δραστηριότητας στη δεκαετία του 1990, γνώρισαν κι αυτές με τη σειρά τους τη θερμή υποδοχή του αναγνωστικού κοινού με συνεχείς ανατυπώσεις που συνεχίζονται μέχρι σήμερα⁸³². Η έκδοση, εξίσου επιμελημένη όπως οι προηγούμενες και πάντοτε από τις εκδόσεις Ψυχογιός, αποτελείται από 180 σελίδες, οι οποίες εικονογραφούνται εκ νέου από τη Διατσέντα Παρίση.

⁸³¹ Χρ. Χαραλαμπίδης, «Παρατηρήσεις στη Γλώσσα του παιδικού βιβλίου» στο Άντ. Κατσίκη-Γκίβαλου (επιμ.), *Παιδική Λογοτεχνία: Θεωρία και Πράξη*, τόμ. Ι, εκδ. Καστανιώτης, Αθήνα 1993, σσ. 58-61.

⁸³² Η πιο πρόσφατη 6^η έκδοση, σύμφωνα με τα στοιχεία των εκδόσεων Ψυχογιός, ήταν τον Απρίλιο του 2005.

Ήδη από τον τίτλο, ο αναγνώστης αντιλαμβάνεται ότι σε αυτό το έργο πρωταγωνιστής θα είναι ο χαμογελαστός παππούς της σειράς. Ο Πέτρος και η Κατερίνα είναι βέβαια πάντοτε παρόντες, απλά είναι πια η σειρά του γερο Μανόλη να βγει στο προσκήνιο. Μονάχα σε τέσσερις ιστορίες απουσιάζει το Γελαστό Μουστάκι, ενώ σε όλες τις υπόλοιπες πρωταγωνιστεί, διηγείται ή δηλώνει με έμμεσο τρόπο την παρουσία του.

Οι ιστορίες αποκτούν υπόσταση εξαιτίας, υποτίθεται, ενός ατυχήματος που συνέβη στη τελευταία ιστορία του προηγούμενου βιβλίου: η αφετηρία του χρόνου ξεκινά δηλαδή από εκείνο το σημείο όπου ο γερο Μανόλης χάνει το αγαπημένο του μουστάκι κι αναγκάζεται να αυτοαποκλειστεί μέσα στο σπίτι. Το κλείσιμό του, το οποίο και ολοκληρώνει οριστικά την τριλογία, καταλήγει με την θριαμβευτική, αλλά και επεισοδιακή, επανεμφάνιση του παππού στο αγαπημένο του καφεενεδάκι. Αυτή η νοηματική ακολουθία εξασφαλίζει, όπως είναι αναμενόμενο, την σταθερή παρουσία των γνωστών πρωταγωνιστών και μέσα στις ίδιες χωρικές συντεταγμένες.

Οι χώροι όπου εκτυλίσσονται οι ιστορίες, παραμένουν οι ίδιοι (τα σπίτια των παιδιών και το νηπιαγωγείο τους). Απλά το τοπίο εμπλουτίζεται με το αγαπημένο καφεενεδάκι του παππού, το θέατρο του θείου Αντώνη, αλλά και με το απροσδιόριστο παραμυθιακό τοπίο των δύο παραμυθιών που εγκιβωτίζονται στην κύρια αφήγηση.

Λίγα είναι και τα νέα πρόσωπα που εμφανίζονται περιστασιακά σε αυτό το βιβλίο: οι δύο φίλοι του παππού, ο Δημήτρης και ο δημοσιογράφος, ο θείος Αντώνης και οι συμμαθητές του Πέτρου και της Κατερίνας στο νηπιαγωγείο. Το κλίμα φυσικά παραμένει εξίσου ανατρεπτικό, γεμάτο από σπαρταριστά, εξωφρενικά και συχνά απροσδόκητα επεισόδια, μέσα από τα οποία αναδύονται συχνά συναισθήματα τρυφερότητας, κατανόησης κι αγάπης για τα δύο παιδιά, τον παππού, αλλά και τους ηλικιωμένους φίλους του.

Η πρώτη ενότητα (*Για όσους δεν έτυχε να διαβάσουν ακόμα τα δυο βιβλία*) αποδεικνύεται εν μέρει συνδετική, αφού στα τέσσερα πρώτα κεφάλαια (*Ποια είναι η Κατερίνα, ποιος είναι ο Πέτρος, Ποιο είναι το «Γελαστό Μουστάκι», Και... έμεινε χωρίς μουστάκι*) ο αφηγητής επικυρώνει το τίτλο της με διαδοχικές αναλήψεις, που επανακαθορίζουν τις χωροχρονικές συντεταγμένες της αφήγησης και παρουσιάζουν με τη σειρά τους τρεις πρωταγωνιστές. Κατ' αυτόν τον τρόπο, ο ενήμερος αναγνώστης ξαναθυμάται τα προηγούμενα βιβλία της σειράς, ενώ ο νεοφερμένος, αφού γίνει κοινωνός του περιεχομένου τους, προτρέπεται, αν θέλει, να τα αναζητήσει. Πρόκειται εμφανώς για εκείνη την τεχνική την οποία η Χατζηχάνα θα

χρησιμοποιήσει αργότερα για το «δέσιμο» πιο εκτεταμένων αφηγημάτων⁸³³. Συνδυετικός κρίκος ανάμεσα στο πρότερο και το νεοεισερχόμενο αφηγηματικό υλικό, το οποίο σημαίνει και την έναρξη του παρόντος χρόνου της αφήγησης είναι η ιστορία *Εκείνη τη νύχτα*, όπου το Γελαστό Μουστάκι βλέπει εφιάλτες που έχουν σχέση με το χαμένο του μουστάκι.

Οι αναλήψεις και προλήψεις, λειτουργικά ενταγμένες στον κύριο κορμό της αφήγησης, συνεχίζονται και στην επόμενη ιστορία (*Ήθελε μόνο να βοηθήσει*): εδώ ο Πέτρος επιχειρεί να βοηθήσει τη μητέρα της Κατερίνας σφουγγαρίζοντας το πάτωμα με αποτέλεσμα να τη ρίξει κάτω. Στη συνέχεια το σκηνικό μεταφέρεται στο νηπιαγωγείο (*Ένα λεπτό κρεμμύδι*). Με αφορμή το θυμό της μητέρα της προς το πρόσωπό του, ο Πέτρος αποφασίζει να απορρίψει την Κατερίνα και να μην την παντρευτεί. Όμως, στο τέλος, όλα διορθώνονται στις σχέσεις τους και η τάξη επανέρχεται. Από εκεί και πέρα η δράση στρέφεται στο γερο Μανόλη. Το χαμένο του μουστάκι γίνεται αιτία για να διαδώσει στους φίλους του ότι πέθανε (*Άκου! Να πει πως πέθανε!*), με αποτέλεσμα να δημιουργηθούν μία σειρά από αστεία περιστατικά και παρεξηγήσεις, όπως τότε που ο φίλος του παππού ο Δημήτρης του παίρνει τα γυαλιά για να τον θυμάται (*Ένα ψέμα που πληρώθηκε πολύ ακριβά*) ή όταν κρύβεται και κλειδώνεται κατά λάθος στο μπάνιο από τον Πέτρο (*Κλειδωμένος στο μπάνιο*), για να αποφύγει το φίλο του το Δημήτρη.

Το δεύτερο μέρος του βιβλίου (*Παραμύθια του παππού του ξαπλωμένου*) περιλαμβάνει ένα εγκιβωτισμένο επίπεδο αφήγησης, καθώς το Γελαστό Μουστάκι αναλαμβάνει να διηγηθεί στα παιδιά παραδοσιακά κυπριακά παραμύθια σε δύο αντίστοιχα ομώνυμα κεφάλαια, την *Τριανταφυλλένη* και τον *Πιττόρτο*, ενώ οι γονείς του Πέτρου πηγαίνουν στο αεροδρόμιο για να υποδεχτούν το θείο Αντώνη, τον ηθοποιό (*Τότε που η μαμά και ο μπαμπάς του Πέτρου πήγαν στο αεροδρόμιο*). Στο μεταξύ, επειδή που τον νομίζουν πεθαμένο, οι φίλοι του γερο Μανόλη αναρτούν τη φωτογραφία του στο καφενείο για να τον θυμούνται (*Στο καφενεδάκι*), ενώ στη συνέχεια ο παππούς δέχεται δύο τηλεφωνήματα που τον αναστατώνουν: ένα από το φίλο του το γερο δημοσιογράφο, όπου αναγκάζεται να ξαναπεί ψέματα και ένα από τη φίλη του την Τασία, την οποία, σπάζοντας την αυτοαπομόνωσή του, αποφασίζει να πάει να τη βρει. Η ξαφνική απουσία του από το σπίτι αναστατώνει την υπόλοιπη οικογένεια (*Ποιος έκλεψε τον παππού*), αλλά στο τέλος μέσα από μια σειρά

⁸³³ Βλ. *Οι περιπέτειες του Καρυδάκη και της Ζαχαρούλας*.

απροσδόκητων καταστάσεων και παρεξηγήσεων, όλοι και όλα ξαναβρίσκουν τη θέση τους. Εμβόλιμα, σε αυτήν την ενότητα, ενσωματώνεται ακόμη μια ιστορία που βασίζεται σε μια παρεξήγηση: ο θεός Αντώνης, ενώ έκανε πρόβα το ρόλο ενός δολοφόνου, συλλαμβάνεται από την αστυνομία κατά λάθος ως ύποπτος φόνου, αφού ο Πέτρος παίρνει στα σοβαρά αυτά που λέει. (*Παραλίγο να πάει φυλακή ο θεός του Πέτρου, ο ηθοποιός*).

Το τρίτο μέρος του βιβλίου αποτελείται από τρεις ιστορίες. Στην *πρώτη ιστορία* ο Πέτρος παραλίγο να καταστρέψει την παράσταση του θείου Αντώνη, παίρνοντας το ψεύτικο μουστάκι του ρόλου του από τα καμαρίνια, ενώ στη *δεύτερη ιστορία* μαζί με την Κατερίνα επιχειρούν να το κολλήσουν στο μικρό Μανολάκη. Η τελευταία ιστορία (*Βοήθειααα! Φάντασμααα!*) αφορά την επεισοδιακή επιστροφή του παππού στο καφεενεδάκι. Ενώ στην αρχή τους τρομάζει, αφού τον θεωρούσαν πεθαμένο, στο τέλος όλοι μαζί θα γελάσουν για τα παθήματα και τα κατορθώματά τους.

Μια πρώτη, γενικότερη παρατήρηση αφορά τη σύγκριση αυτού του έργου σε σχέση με ό,τι προηγήθηκε. Φαίνεται ότι τα έξι χρόνια που μεσολάβησαν από το δεύτερο βιβλίο της ίδιας θεματικής (1988-1994) συνετέλεσαν σε μία σειρά από εμφανείς διαφοροποιήσεις σε σχέση με τα δύο προηγούμενα βιβλία τόσο στην εξωτερική και εσωτερική δομή των ιστοριών όσο και στον τρόπο που επιλέγει η συγγραφέας για την αισθητική μορφοποίηση του υλικού της. Η διαπίστωση αυτή, που αφορά και άλλες παραμέτρους, όπως για παράδειγμα τις επιμέρους αφηγηματικές τεχνικές του βιβλίου, εδράζεται περισσότερο σε εκείνα τα νεότερα χαρακτηριστικά, τα οποία συν τω χρόνω υιοθετούνται ολοένα και συχνότερα στα έργα της Χατζηχάννα, αποτυπώνοντας και μια γενικότερη τάση που κάνει την εμφάνισή της στο χώρο της ελληνικής παιδικής λογοτεχνίας κατά το τελευταίο τέταρτο του εικοστού αιώνα. Η συγγραφέας εξελίσσεται, απελευθερώνεται από πρότερες αναστολές και δε διστάζει να ανανεώσει και να εμπλουτίσει τη γραφή της. Πρόκειται για μία τακτική που οφείλεται πιθανόν όχι μονάχα στην αφηγηματική άνεση που έχει αποκτήσει λόγω της πολύχρονης πια συγγραφικής της εμπειρίας αλλά και στη συνεχή επιστημονική μελέτη για κάθε ζήτημα που αφορά τόσο τη λογοτεχνία για παιδιά όσο και τα χαρακτηριστικά και τις ανάγκες του μικρού αναγνώστη στον οποίο κατά κύριο λόγο απευθύνεται.

Αναλυτικότερα, ενώ, στα προηγούμενα βιβλία, οι ιστορίες είναι λίγες σε αριθμό και αρκετά εκτεταμένες, στις *Ιστορίες του παππού χωρίς μουστάκι*, το αφηγηματικό υλικό κυριολεκτικά κατακερματίζεται σε είκοσι δύο μικρά κεφάλαια, τα οποία η

Χατζηχάννα, εκτός από το πρώτο, προλογικό κεφάλαιο, χωρίζει σε τρεις μεγαλύτερες υπερενότητες. Με αυτές τις ολιγοσέλιδες διηγήσεις φαίνεται ότι η συγγραφέας πλησιάζει ακόμη περισσότερο τη συντομία που χαρακτηρίζει το σχήμα των μικρών ιστοριών και απομακρύνεται κατά κάποιον τρόπο από αφηγήματα, τα οποία στην έκτασή τους παραπέμπουν περισσότερο στα χαρακτηριστικά του διηγήματος ή ακόμα και τη νουβέλα, θεωρώντας πιθανόν ότι αυτή η συντομία ταιριάζει περισσότερο στην ηλικία του αναγνώστη που απευθύνεται. Η αυτονομία κάθε ιστορίας εξασφαλίζεται από την ύπαρξη ενός κύριου περιστατικού, χωρίς ωστόσο να απουσιάζουν εκκρεμότητες που παραπέμπουν στη συνέχεια του βιβλίου. Παρόλα αυτά θα συναντήσουμε και τρεις εκτενέστερες ιστορίες, είτε γιατί ξεπερνούν τον συνήθη μονοκεντρισμό του ενός επεισοδίου είτε γιατί εμπεριέχουν πολλαπλά αφηγηματικά επίπεδα, όπως η ιστορία *Κλειδωμένος στο μπάνιο*, η οποία και αποτελεί πιθανόν και την πιο ενδιαφέρουσα ιστορία, αφενός γιατί συμβαίνουν περιστατικά που αποκαλύπτουν σημαντικές πτυχές του χαρακτήρα του βασικού πρωταγωνιστή και αφετέρου γιατί αποτελεί κομβικό σημείο στην εξέλιξη της συνολικής πλοκής του βιβλίου.

Στο αιώνιο δίπολο ανάμεσα στη μίμηση και τη διήγηση ή αλλιώς στην περίληψη και τη σκηνή, οι ισορροπίες γίνονται ακόμη πιο λεπτές. Χωρίς να χάνεται η καθαρή, αναπαραστατική δύναμη του κειμένου που εξακολουθεί να αντλεί τη δύναμή του, όπως και στα προηγούμενα έργα, από σπιντόζικους διάλογους που προωθούν συχνά από μόνοι τους την εξέλιξη και δημιουργούν την αίσθηση της οικειότητας, καθώς είναι γεμάτοι με προφορικές, οικείες εκφράσεις και ένα χιούμορ που λειτουργεί ανατρεπτικά με μια ανελέητη διάθεση παρωδίας και σκωπτικότητας των πάντων, ο αφηγητής στρέφεται ολοένα και περισσότερο στον εσωτερικό κόσμο των πρωταγωνιστών του, φωτίζοντας -δίκην εσωτερικού μονόλογου -τις μύχιες εκδηλώσεις του νου τους, συγκροτώντας μαζί με τους διαλόγους και τις περιγραφές- ένα λόγο ζωντανό, γεμάτο ενέργεια, που ρέει απρόσκοπτα σε κάθε σελίδα του βιβλίου. Παρόλ' αυτά, η κυρίαρχη εντύπωση που αποκομίζει ο αναγνώστης είναι πως ο ρυθμός του έργου δίνεται από μία φωνή που σχολιάζει τα πάντα αλλά διωλίζει την αναπαριστώμενη πραγματικότητα πάντοτε μέσα από την παιδική ματιά του Πέτρου και της Κατερίνας ή μέσα από τη θυμόσοφη -και συχνά ανατρεπτική- οπτική γωνία του γερο Μανόλη.

Αυτή η δυναμικότερη παρουσία του αφηγητή σε σχέση με το προηγούμενο υλικό, διαφοροποιεί ακόμη και τη δομή του βιβλίου και αποτελεί ένα ακόμα στοιχείο

που προσημαίνει την μετέπειτα εξέλιξή του στο συνολικό έργο της Χατζηχάννα. Από τις πρώτες κιόλας γραμμές αποφασίζει να επικοινωνήσει με τον αποδέκτη του, στήνοντας ένα προλογικό κεφάλαιο (*Σας το είπα*), όπου προαναγγέλλει την ενεργητικότερη εμπλοκή του στις ιστορίες που αφηγείται και αποκαλύπτεται. Είναι ο αφηγητής-αγκαλιά, βοηθός των αναγνωστών σε κάθε βήμα τους, που επιζητά την επικοινωνία με το κοινό του, μια θηλυκή, συγγραφική περσόνα που ταυτίζεται με τον πραγματικό συγγραφέα. Η φράση που επανέρχεται συνεχώς τόσο σε αυτό το βιβλίο όσο και στο προηγούμενο (*να γράψω κι άλλο ένα κι άλλο ένα*), εκτός από το ότι θυμίζει τα επαναλαμβανόμενα φραστικά μοτίβα πολλών λαϊκών παραμυθιών⁸³⁴, ίσως ταυτόχρονα υπενθυμίζει πως η τέχνη της αφήγησης μοιάζει τελικά με ένα ταξίδι που δεν τελειώνει ποτέ.

Δείγματα, βέβαια, αυτής τη δυναμικής παρουσίας του αφηγητή συναντώνται και στο προηγούμενο βιβλίο, το *Μεγάλο Μπελά*. Εδώ, όμως, όχι μόνο δημιουργεί ακόμη τρεις ιστορίες, για να παρουσιάσει τους τρεις πρωταγωνιστές, όπως προαναφέραμε, αλλά, πολύ συχνά, απευθύνεται με διάφορους τρόπους στον αναγνώστη έτσι ώστε να τον κρατά σε εγρήγορση, δημιουργώντας τις προϋποθέσεις ενεργητικότερης εμπλοκής του στο περιεχόμενο των ιστοριών που εκείνος «αφηγείται» και ο αναγνώστης διαβάζει. Συχνά, το κείμενο θέτει ερωτήματα που στοχεύουν στη διέγερση του ορίζοντα προσδοκιών του αναγνώστη⁸³⁵, θεσπίζοντας την αφήγηση ως διαδικασία απάντησης σ' ένα υπόρρητο «γιατί» του αποδέκτη του:

*Τώρα που το αναφέραμε, τι να 'γινε άραγε το Γελαστό Μουστάκι; Αυτή είναι μια άλλη ιστορία.. Γυρίστε σελίδα*⁸³⁶.

Όλα αυτά τα στοιχεία μάς οδηγούν στο συμπέρασμα ότι η συγγραφέας ολοένα και περισσότερο επικεντρώνεται πρωταρχικά στον παραλήπτη της και στοχεύει στην ικανοποιητική εξασφάλιση της πρόσληψης του έργου από αυτόν.

Γενικά, θα μπορούσαμε να παρατηρήσουμε ότι σε αυτό το έργο ο χρόνος της αφήγησης (ΧΑ) σε σχέση με το χρόνο της ιστορίας (ΧΙ) παρουσιάζει συχνά αποκλίσεις, χωρίς ωστόσο η γραμμικότητα της αφήγησης να διαταράσσει την εξέλιξη της ιστορίας. Βέβαια, αυτές οι αναταράξεις δημιουργούν την αίσθηση της

⁸³⁴ Βλ. υποσημ. 233 στο κεφ. 4 *Το θεατρικό έργο της Φιλίσας Χατζηχάννα*.

⁸³⁵ Άλλωστε, σύμφωνα με τον Jauss, το νόημα ενός κειμένου εξαρτάται από τον ορίζοντα των προσδοκιών του αναγνώστη, άρα δε θεωρείται εκ των προτέρων δεδομένο, αλλά συνιστά το ζητούμενο μιας παραγωγικής κατανόησης που εκφράζει τις πολιτισμικές και κοινωνικές του καταβολές αλλά και τα εκάστοτε ιστορικά συμφραζόμενα (R. Jauss, *Η θεωρία της πρόσληψης*, μτφρ. Μ. Πεχλιβάνος, εκδ. Εστία, Αθήνα 1995, σ. 112).

⁸³⁶ Φ. Χατζηχάννα, *Ιστορίες του παππού χωρίς μουστάκι*, εκδ. Ψυχογιός, Αθήνα 1994, σ. 67.

παράλληλης δράσης, κάτι που ορισμένες φορές επισημαίνεται και από τον ίδιο τον αφηγητή.

Οι *Ιστορίες του παππού χωρίς μουστάκι* δεν αρκούνται μονάχα στις περιπέτειες του παππού. Περιέχουν, επίσης, τις ιστορίες που θυμάται, αλλά και τα παραμύθια που αφηγείται. Από το παρόν της αφήγησης και μέσα από την φωνή του αφηγητή, ο (ώριμος) Μανόλης ξαναθυμάται μια παρελθούσα ιστορία από τα παιδική του ηλικία. Με άνεση κινείται από το παρόν («*Τι ήθελε τώρα να του πει ψέματα!...*») στο παρελθόν («*Θυμήθηκε τα παιδικά του χρόνια...*») και επανέρχεται και πάλι στο παρόν («*Γέλασε ο παππούς τώρα που το θυμήθηκε*»). Η διαπλοκή του χρόνου, με κυρίαρχη την αναδρομή, τονίζει την ανταπόκριση στο παρόν εκείνης της παιδικής εμπειρίας, κάνει τη νοσταλγία βασικό στοιχείο του αποσπάσματος και -κατά μια έννοια- καταργεί την αίσθηση της χρονικότητας (ρομαντική επίδραση). Ο λόγος του αφηγητή γίνεται πολυφωνικός και αναδημιουργεί τις εντυπώσεις των παιδικών χρόνων του παππού, τότε που παίζοντας κρυφτό κλείδωσε την αδερφή του μέσα σε μια ντουλάπα. Το περιστατικό κατά κάποιον τρόπο κλείνει το μάτι και λειτουργεί αποενοχοποιητικά προς το παιδί-αναγνώστη, αφού κάθε ενήλικος, ακόμα και ο παππούς υπήρξε κάποτε παιδί, ίσως μάλιστα τόσο σκανδαλιάρικο όσο κι ο Μεγάλος Μπελάς, με τον οποίο ο μικρός αναγνώστης ταυτίζεται. Αυτή άλλωστε είναι και η συνολικότερη εικόνα όλης της παρέας των ηλικιωμένων πρωταγωνιστών του βιβλίου: οι «*παλιοκοιλάρδες*» γελούν, τσακώνονται και μπλέκουν σε αστείες καταστάσεις επιβεβαιώνοντας ότι, όπως και το Γελαστό Μουστάκι, εξακολουθούν να κρύβουν μέσα τους ένα κομμάτι από τη χαμένη παιδικότητα της νιότης τους.

Τα κείμενα όμως δεν εξαντλούν την αφηγηματική δεξιότητά τους ή τις υπόλοιπες αρετές τους στην πολυφωνία τους, τις πολλαπλές οπτικές της αφήγησης ή στην πετυχημένη ισορροπία ευθέως και μετατιθέμενου λόγου. Πλήθος άλλα ευφάνταστα ευρήματα εμφανίζονται, όπως για παράδειγμα ο «*διάλογος*» του κειμένου με την παραλλαγή ενός πασίγνωστου, παραδοσιακού ομαδικού παιχνιδιού⁸³⁷, πάνω στο οποίο στηρίζεται η αποκάλυψη των συναισθημάτων του Πέτρου για την Κατερίνα και το οποίο χαρίζει τον τίτλο στην ομώνυμη ιστορία (*Ένα λεπτό κρεμμύδι*). Εξαιρετικά ενδιαφέρον αναδεικνύεται για μία ακόμη φορά ο

⁸³⁷ Πρόκειται για το παιχνίδι «*Ένα λεπτό κρεμμύδι*», προσαρμοσμένο στις ανάγκες της ιστορίας. Ο Μερακλής (1986), περιγράφοντας το παραδοσιακό παιχνίδι αναφέρει χαρακτηριστικά πως «*το παραδοσιακό παιχνίδι ήταν το προϊόν του δρόμου, της γειτονιάς και της πλατείας*». Μερακλής, Μ. (1986), *Ελληνική λαογραφία 1*, εκδ. Οδυσσέας, Αθήνα 1986, σσ. 34-39. Εξόριστο χωρικά από το σύγχρονο αστικό τοπίο και μακρινό χρονικά από τις σύγχρονες παραστάσεις των παιδιών, το παραδοσιακό ομαδικό παιχνίδι επιβιώνει πια μονάχα μέσα στις αυλές των σχολείων....

εγκιβωτισμός δύο παραμυθιών, που παίρνουν υπόσταση μέσα από το λόγο του γερο Μανόλη. Δεν πρόκειται για μια απλή ενσωμάτωση κειμένων, αλλά για μια ουσιαστική χρήση και σύνδεση με την εξέλιξη της ιστορίας, αφού ο ενδοδιηγητικός-ετεροδιηγητικός παππούς αναλαμβάνει να περαιώσει την αφήγησή τους, δημιουργώντας ένα αφηγηματικό πλαίσιο για την εγκιβωτισμένη μεταδιήγηση, η οποία μάλιστα αρχικά υπονοεί και στη συνέχεια αποκαλύπτει την εκλεκτική αδυναμία της συγγραφέως στις φρέσκιες ιδέες που κομίζουν στη παιδική λογοτεχνία τα σύγχρονα, ανατρεπτικά παραμύθια του Τζ. Ροντάρι:

[...] Κάπου έχω διαβάσει ένα βιβλίο με ένα σωρό παραμύθια. Και όλα μα όλα, λέγονταν από το τηλέφωνο, είπε ο παππούς και τηλεφώνησε στη Μαρία⁸³⁸.

Η *Τριανταφυλλένη* και ο *Πιττόρτος*⁸³⁹ είναι δύο παραμύθια της Κύπρου με διαφορετικά χαρακτηριστικά το καθένα, αφού το πρώτο παραπέμπει περισσότερο στο θαυμαστό χώρο του μαγικού παραμυθιού (εξωλογικά στοιχεία, αφηγηματική πλαισίωση, ευτυχισμένο τέλος), ενώ ο *Πιττόρτος* προσεγγίζει περισσότερο τις λαϊκές, ευτράπελες αφηγήσεις⁸⁴⁰. Πρόκειται, φυσικά, για παραλλαγές των δύο παραδοσιακών παραμυθιών, τις οποίες η συγγραφέας επιχειρεί να τις αποδώσει σε έμμετρη απόδοση, χρησιμοποιώντας αρκετά συχνά ομοιοκατάληκτες ρίμες διαδοχικών προτάσεων:

*Έτσι ο Πιττόρτος γλίτωσε τη σίγουρη κρεμάλα κι ας έπεσε ο βασιλιάς στον κάδο με το γάλα*⁸⁴¹.

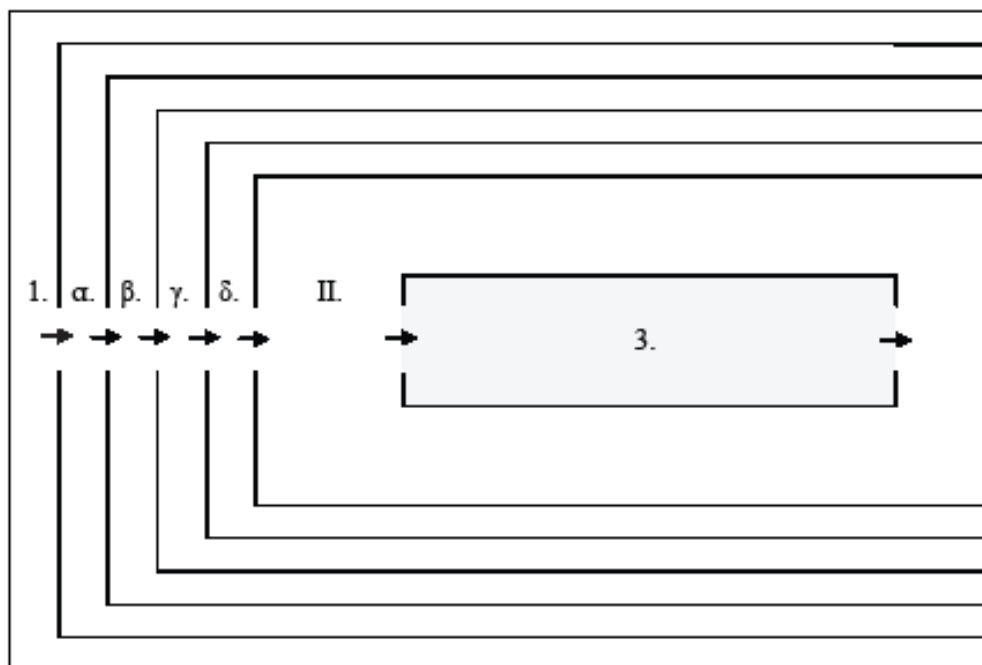
Όπως συχνά συμβαίνει στις σύγχρονες παιδικές ιστορίες, ο παραμυθιάς-παππούς, ενώ διηγείται, τελικά κοιμάται, ανατρέποντας έτσι εκείνη τη φυσική τάξη της σχέσης που δημιουργείται ανάμεσα σε αυτόν και τους ακροατές του (ο ενήλικος αφηγείται → το παιδί κοιμάται). Το παραμύθι διακόπτεται, η αφήγηση επανέρχεται στο προηγούμενο αφηγηματικό επίπεδο, αλλά η Κατερίνα και ο Πέτρος, μαζί τους πιθανόν και οι αναγνώστες, ανυπομονούν να ακούσουν το τέλος του παραμυθιού, το οποίο θα έρθει στο μεθεπόμενο κεφάλαιο. Η συνέχεια, όπως αναφέραμε, θα ειπωθεί από το τηλέφωνο και είναι η σειρά των δυο παιδιών να κοιμηθούν, αποκαθιστώντας, κατά κάποιον τρόπο, τη φυσική κατάληξη των πραγμάτων.

⁸³⁸ Φ. Χατζηγάννα, *ό.π.*, σ. 104. Πρόκειται φυσικά για τα *Παραμύθια απ' το τηλέφωνο* (μτφρ. Α. Παπασταύρου, εκδ. Μεταίχμιο, Αθήνα 2003) του Τζ. Ροντάρι. Εκεί ο κύριος Μπιάνκι, επειδή λείπει μακριά από το σπίτι του λόγω επαγγελματικών υποχρεώσεων, τηλεφωνεί κάθε βράδυ στη μικρή του κόρη, για να της διηγηθεί εξ αποστάσεως μια ιστοριούλα σαν παραμυθάκι πριν να κοιμηθεί.

⁸³⁹ Αξίζει να σημειωθεί ότι το ένα από το δύο παραμύθια, ο *Πιττόρτος*, ανεβάστηκε τη θεατρική περίοδο 1984-85 από την Παιδική Σκηνή του Θεατρικού Οργανισμού Κύπρου (Πηγή: Θεατρικό Αρχείο Θ.Ο.Κ., <http://www.thoc.org.cy/gr/archive/index.htm>).

⁸⁴⁰ Βλ. Δ. Λουκάτος, *ό.π.*, σσ. 143-144.

⁸⁴¹ Φ. Χατζηγάννα, *ό.π.*, σ. 112.



1. Εξωδιηγητικό επίπεδο

Ο αφηγητής επικοινωνεί με τους αναγνώστες του (σ. 15).

2. Ενδοδιηγητικό επίπεδο

I. Σύνδεση με τα γεγονότα των προηγούμενων βιβλίων:

α. Ποια είναι η Κατερίνα (σσ. 19-20).

β. Ποιος είναι ο Πέτρος (σσ. 21-23).

γ. Ποιο είναι το Γελαστό Μουστάκι (σσ. 25- 26).

δ. Πώς το Γελαστό Μουστάκι έχασε το μουστάκι του (σ. 27).

II. Η κύρια αφήγηση.

3. Μεταδιηγητικό επίπεδο

Η μετα - αφήγηση

(Τα παραμύθια *Η Τριανταφυλλένη* και *Ο Πιπτόρκος* σσ. 82 - 87, 89 - 96 και 107 -112).

ΣΧΗΜΑ V

Έτσι, τα δύο αφηγηματικά επίπεδα συναιρούνται σε μια ενιαία πλοκή, η οποία στηρίζεται στη σύνθεση πολλών και διαφορετικών επιμέρους ψηφιδών, δημιουργώντας μια αποσπασματική, πλούσια, μέσα στην ετερογένειά της, αίσθηση της πραγματικότητας, αλλά και την αίσθηση της απόστασης που υπάρχει ανάμεσα στην «αλήθεια», την όποια αλήθεια, του γεγονότος και την αναπαράστασή του. Έχοντας μια συνολική εικόνα των αφηγηματικών επιπέδων (Σχήμα V) με τις οποίες συγκροτείται το βιβλίο της, θα μπορούσαμε να πούμε ότι η Χατζηχάγνα υιοθετεί με μεγαλύτερη τόλμη τεχνικές που ξεκίνησε πρωτότερα και θα ακολουθήσει η ίδια στη συνέχεια του συνολικού της έργου.

Αξίζει να σημειωθεί ότι στην ιστορία *Ποιος είναι ο Πέτρος*; δεν έχουμε μονάχα αναδρομές στο παρελθόν, αλλά και προσημάνσεις για το μέλλον. Πρόκειται για τέσσερις παραγράφους (σ. 23) που περιέχουν από ένα περιστατικό η καθεμιά, το οποίο μοιάζει να είναι το συμπυκνωμένο πρόπλασμα μελλοντικών μικρών ιστοριών, για τις οποίες δηλώνεται ξεκάθαρα ότι ο αναγνώστης θα τις συναντήσει ολοκληρωμένες στο επόμενο βιβλίο, κάτι που τελικά δεν έγινε αφού, όπως γνωρίζουμε, αυτός ο κύκλος κλείνει οριστικά με τις ιστορίες του παππού⁸⁴². Ανάλογες προσημάνσεις θα συναντήσουμε συχνά και σε άλλες ιστορίες. Εκεί, όμως, προετοιμάζουν απλά τον αναγνώστη για το αφηγηματικό περιεχόμενο το οποίο ακολουθεί.

Μία ακόμη εμφανής προσπάθεια του αφηγητή είναι η απόπειρα να αναθέσει στον αναγνώστη έναν κεντρικό ρόλο, όχι απλώς στη νοηματοδότηση αλλά στην ίδια τη συγκρότηση της ιστορίας. Πιο συγκεκριμένα, στην ιστορία *Ένα ψέμα που πληρώθηκε πολύ ακριβά*, έχουμε μία παύση, όπου ο αφηγητής στρέφεται ξαφνικά στον αναγνώστη:

Η ιστορία θα μπορούσε να τελειώνει μέχρις εδώ. Έλα όμως που δεν τελείωσε! Μπορείτε άραγε να φανταστείτε, τι έγινε στη συνέχεια; Αν θέλετε, σταματήστε μέχρι εδώ το διάβασμα, κλείστε το βιβλίο και...δοκιμάστε να πείτε τι θα μπορούσε να γίνει. Θα το βρείτε πολύ διασκεδαστικό κι ίσως κάμετε από μόνοι σας μια καταπληκτική ιστορία. Μπορεί να κάμετε μια ιστορία καλύτερη από τη δική μου. αν θέλετε μπορείτε να τη γράψετε και να μου τη στείλετε να τη διαβάσω. Πολύ θα ευχαριστηθώ! Αν δε ξέρετε να

⁸⁴² Βέβαια, στο αρχείο της συγγραφέως βρέθηκαν αποσπάσματα από αυτές τις μελλοντικές ιστορίες, τις οποίες τελικά η Χατζηχάγνα, για άγνωστους λόγους, αποφάσισε τελικά να μη συνεχίσει.

γράφετε μη στενοχωριέστε! Υπάρχουν τρόποι. Παρακαλέστε κάποιον μεγάλο να σας τη γράψει. Αν δε γίνεται αυτό, ηχογραφήστε τη σε μια κασέτα και στείλτε την. Αν δε γίνεται τίποτα πό όλα όσα σας πρότεινα, σίγουρα μπορεί να κάμετε όχι μια, αλλά πολλές ζωγραφιές. Έτσι θα φτιάξετε μια εικονογραφημένη ιστορία! Θα χαρώ πολύ να διαβάσω την ιστορία σας ή να τη ακούσω με την ίδια σας τη φωνή ή ακόμα να τη δω εικονογραφημένη. Τη συνέχεια της δικής μου θα τη βρείτε στην επόμενη σελίδα⁸⁴³.

Στην πράξη, ο αφηγητής «παραχωρεί την άδεια» στον νοούμενο αναγνώστη να σηκώσει τα μάτια από το κείμενο και να δημιουργήσει την εξέλιξη που εκείνος επιθυμεί. Δεν περιορίζει τις δυνατότητές του στο να επιλέξει εναλλακτικές, προκατασκευασμένες λύσεις⁸⁴⁴, αλλά του προσφέρει το δικαίωμα της απόλυτης προσωπικής δημιουργίας. Αυτή η ενεργοποίηση της φαντασίας, με την οποία ο αναγνώστης προσκαλείται να συμμετάσχει σε ένα παιχνίδι συνδιαλλαγής με το κείμενο, αποτελεί ένα νεότερο εύρημα συν-γραφής, και είναι καρπός των πρώιμων μεταμυθοπλαστικών αναζητήσεων της συγγραφής. Το εύρημα αυτό αντικειμενοποιεί το διάλογο του αναγνώστη με το κείμενο, προβάλλοντας την κατασκευή του από νοήματα και λέξεις και απομυθοποιεί κάποιον τρόπο το παραδοσιακό ρόλο του συγγραφέα, αφού κάθε ιστορία μοιάζει αποδεκτή. Η θέση που υποδηλώνεται αντλεί φανερά τα θεωρητικά της εργαλεία από τις θεωρίες της ανάγνωσης⁸⁴⁵ που έρχονται στο προσκήνιο τα τελευταία χρόνια, οι οποίες αναγνωρίζουν τη σημαντική θέση του αναγνώστη στο λογοτεχνικό γίνεσθαι και εξετάζουν τη αλληλεπιδραστική σχέση που αναπτύσσεται ανάμεσα σ' αυτόν και το κείμενο κατά την αναγνωστική πράξη, όπως χαρακτηριστικά υποστηρίζει η «συναλλακτική» θεωρία της L. Rosenblatt⁸⁴⁶.

Η πρόβλεψη της συνέχισης μιας ημιτελούς ιστορίας δεν εξαντλείται μονάχα στην γραπτή απεικόνιση της εξέλιξής της, αλλά προεκτείνεται στο επίπεδο της εικονιστικής αναπαράστασης, αναδεικνύοντας την παιδαγωγική θέση πως η διεύρυνση της αναγνωστικής διάθεσης και κατ' επέκταση της φιλαναγνωσίας περνά

⁸⁴³ Φ. Χατζηγιάννα, *ό.π.*, σσ. 59-60.

⁸⁴⁴ Βλ. την πολύκλωνη αφήγηση στα *88 Ντολμαδάκια του Ευγ. Τριβιζά* (εκδ. Καλέντης, Αθήνα 1997)

⁸⁴⁵ Αναφέρουμε ενδεικτικά τους W. Iser, *The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1988, S. Suleiman, "Introduction, Varieties of Audience-Oriented Criticism", in S. Suleiman & I. Crosman (ed.), *The Reader in the Text, Essays on Audience and Interpretation*, Princeton University Press, Princeton 1980, 3-45.

⁸⁴⁶ L. Rosenblatt, *The Reader, the Text, the Poem: The transactional Theory of the Literary Work*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1978. Επίσης Βλ. σχετικά Δ. Πολίτη, «Ο ρόλος του αναγνώστη και η 'συναλλακτική' θεωρία της L. Rosenblatt», στο περ. *Επιθεώρηση παιδικής λογοτεχνίας*, τ. 11 (1996), σσ. 21-33, και Μ. Καρποζήλου, *Το παιδί στη χώρα των βιβλίων*, εκδ. Καστανιώτης, Αθήνα 1994, σσ. 35-37.

και μέσα από την ανάπτυξη μιας δημιουργικής σχέσης ανάμεσα στον αναγνώστη και το βιβλίο, η οποία υιοθετεί και άλλες δραστηριότητες που προάγουν τις πολυαισθητηριακές, αντιληπτικές λειτουργίες του μικρού παιδιού.

Είναι γεγονός ότι από ιστορία σε ιστορία και ειδικά όσο πλησιάζουμε προς το τέλος του βιβλίου, το κλίμα γίνεται ολοένα και πιο σπαρταριστό, πιο κωμικό και πιο ανατρεπτικό. Δεν είναι τυχαίο ότι αυτές τις ιστορίες συγκροτούνται γύρω από ένα περιστατικό που βασίζεται σε μία παρεξήγηση ή σε μία σκανταλιά, η οποία τελικά λύνεται προκαλώντας ασυγκράτητα γέλια, αυθόρμητα, «κακαριστά». Μέχρι και τα γεροντάκια στο καφενείο, μόλις έμαθαν τις περιπέτειες του γερο Μανόλη «*γελούσαν με την καρδιά τους*», ολοκληρώνοντας το βιβλίο μέσα σε μια ατμόσφαιρα χαράς και κεφιάς.

Συνοψίζοντας τη μελέτη του βιβλίου θα μπορούσαμε να προβούμε σε ορισμένες ακόμη παρατηρήσεις, που αφορούν τόσο το συγκεκριμένο βιβλίο όσο και το σύνολο των μικρών ιστοριών της συγγραφέως.

Οι *Ιστορίες του παππού χωρίς μουστάκι*, καρπός της ύστερης συγγραφικής περιόδου της Χατζηχάνα, αποτυπώνουν τη συγγραφική εξέλιξη της συγγραφέως. Η συντομία, η σφικτή δομή, η περιεκτικότητα, η απλότητα και η αμεσότητα των μικρών ιστοριών συνδυάζονται πετυχημένα με τον αφηγηματικό οίστρο και τις νεότερες τεχνικές μιας αντικομοφομιστικής γραφής, που επιδιώκει με το πηγαίο χιούμορ και την παιδική της οπτική να αποτυπώσει με αληθοφάνεια την αποσπασματική αντίληψη του κόσμου που κομίζουν οι μικροί πρωταγωνιστές της. Αυτή η παιδική ματιά, που υπηρετείται θαυμάσια από ένα κράμα προφορικού και γραπτού λόγου, στηρίζεται με συνέπεια από έναν αφηγητή που φιλτράρει το λόγο των μεγάλων μέσα από τη λογική των παιδιών ακόμη και με την τεχνική του ελεύθερου πλάγιου λόγου, ενώ ταυτόχρονα δεν παραλείπει να στραφεί στον αναγνώστη, τον οποίο αγκαλιάζει με στοργή για να τον κερδίσει, αυξάνοντας παράλληλα τις συνθήκες ενεργητικότερης συμμετοχής του στην κατανόηση των συνθηκών δημιουργίας των κειμένων που αφηγείται.

Η πετυχημένη συνύπαρξη και σύμπραξη των λαϊκότροπων-παραδοσιακών στοιχείων με τα νεότερα χαρακτηριστικά των σύγχρονων διηγήσεων δείχνει, επίσης, ότι η γραφή της Χατζηχάνα γίνεται ώριμη, δυναμική και ποικιλότητα, πρόθυμη η ίδια η συγγραφέας να ενσωματώνει στοιχεία από παντού, δημιουργικά και ιδιότυπα, αποκτώντας πια τα δικά της χαρακτηριστικά.

Εντούτοις, παρά τις υποσχέσεις της, με τις *Ιστορίες του παππού χωρίς μουστάκι* η Χατζηγάννα αποσύρεται οριστικά από αυτό το είδος, μεταφέροντας ωστόσο όλα τα χαρακτηριστικά της γραφής της σε εκτενέστερες αφηγήσεις, ίσως και γιατί η έμπνευσή της να είχε την ανάγκη για περισσότερο «χώρο», ώστε να ξετυλίξει με μεγαλύτερη άνεση τις πολύπλευρες πτυχές του δημιουργικού της ταλέντου. Ο δρόμος που ακολούθησε στη συνέχεια, με τις πετυχημένες περιπέτειες του Καρυδάκη, της Ζαχαρούλας και του Μαυρικού δείχνει ότι αυτή η επιλογή της μπορεί να δικαιώθηκε αλλά έμεινε, δυστυχώς, ανολοκλήρωτη.

5.5 Συμπεράσματα

Όπως ήδη επισημάναμε στην αρχή της ενότητας, τα πεζά έργα της συγγραφέως εντάσσονται σε δύο κύκλους, στον τοπικό-κυπριακό και τον ευρύτερο κύκλο. Στην πρώτη περίοδο, η Φιλίσα Χατζηγάννα αναζητεί το συγγραφικό της βηματισμό μέσα σε ένα περιβάλλον που σημαδεύεται από τα τραγικά γεγονότα της πατρίδας της. Μοιραία, λοιπόν, οι θεματικοί προσανατολισμοί αυτών των έργων κινούνται προς αυτή την κατεύθυνση, συναντώντας την ευρύτερη θεματική της κυπριακής παιδικής λογοτεχνίας.

Η γραφή της την περίοδο αυτή είναι ακόμα *αυτοβιογραφική*. Το χωροχρονικό τοπίο είναι σαφώς προσδιορισμένο, τα γεγονότα που περιγράφονται μοιάζουν να ξεσηκώνουν μνήμες από πραγματικά γεγονότα, ενώ οι αφηγήσεις είναι περιεκτικές και σύντομες, αφού ακόμη και στο πρώτο μυθιστόρημα εμφανίζονται να διεκδικούν την αυτόνομη ύπαρξή τους και να ταλαντεύονται ανάμεσα σ' αυτήν την ιδιότητα και την ενσωμάτωσή τους σε ευρύτερες αφηγήσεις. Οι καθημερινές στιγμές είναι ενδεδυμένες με στοιχεία λαογραφικά, που θυμίζουν έντονα την ηθογραφική παράδοση της νεοελληνικής διηγηματογραφίας. Αυτές οι πινελιές δεν εμφανίζονται για να αποκωδικοποιήσει η συγγραφέας τα ήθη του μικρόκοσμου που περιγράφει, αλλά για να αναδείξει την ομορφιά του, που είναι σε αντίστιξη με τη δυστοπία του παρόντος και τον πόνο της απώλειας, ανασυγκροτώντας, κατά κάποιον τρόπο, την εικόνα ενός χαμένου παράδεισου, όπως διαχέεται μέσω της ατομικής και συλλογικής μνήμης εκείνης της εποχής, αλλά και μέσω της φαντασίας. Συχνά η φαντασία αυτή αφαιρεί από τις αφηγήσεις τις χωροχρονικές της συντεταγμένες και σε συνάρτηση με την εκλεκτική παρουσία παραμυθιακών στοιχείων (επαναλαμβανόμενα μοτίβα, αφηγηματική πλαισίωση) παρασύρει τη γραφή σε λαϊκότερες κατευθύνσεις. Η μνήμη δεν συλλαμβάνεται ως ένα μουσειακό στοιχείο, αλλά ως ένα δυναμικό μέγεθος

που κινητοποιεί τις συνειδήσεις, γιατί τα κείμενα δε συνοδεύονται μονάχα από την πίστη για επιστροφή, αλλά κομίζουν αρχές και πανανθρώπινες αξίες. Η Χατζηχάννα, τέκνο μίας φιλήσυχης και κατατρεγμένης κοινότητας του νησιού, γεμάτη με πλούσιες, προσωπικές εμπειρίες ειρηνικής συμβίωσης δε διστάζει να δώσει φωνή στο «άλλο», σύνοικο στοιχείο του νησιού, αλλά και να προτείνει λύσεις. Μαζί με τα αντιπολεμικά μηνύματα της ειρήνης, της φιλίας και της ειρηνικής συνύπαρξης που διαπερνούν τα πεζογραφήματα της πρώτης περιόδου, όχι μονάχα καταδεικνύει τις αιτίες της κακοδαιμονίας, αλλά προτείνει με τόλμη ένα πλαίσιο συνύπαρξης, που περνά μέσα από τον αλληλοσεβασμό, την αλληλοκατανόηση και την αλληλογνωριμία των ανθρώπων, σπαράγματα ενός καινούριου, ακατέργαστου πατριωτισμού, που αντλεί τη νομιμοποίησή του από το τόπο που γεννάται, την Κύπρο, και βασίζεται στις νέες αξίες που πρεσβεύει, χωρίς να αποκλείει τις εθνικές και κοινωνικές καταβολές κάθε μέλους του. Δεν είναι άλλωστε τυχαίο ότι πολλά από τα πεζογραφήματα αυτής της περιόδου συμπεριλήφθηκαν και στο προτεινόμενο υλικό για το δημοτικό σχολείο του Υπουργείου Παιδείας και Πολιτισμού της Κύπρου για την «*Καλλιέργεια κουλτούρας ειρηνικής συμβίωσης, αμοιβαίου σεβασμού και συνεργασίας Ελληνοκυπρίων και Τουρκοκυπρίων*»⁸⁴⁷, επικυρώνοντας την άποψη ότι η συγγραφέας υπήρξε μία από τις σημαντικότερες φωνές της κυπριακής παιδικής λογοτεχνίας που κινείται προς αυτήν την κατεύθυνση.

Σε αυτά τα πρώτα της έργα (*Χαρές και λύπες, Λουλούδια και όνειρα*) θα εντοπίσουμε, επίσης, ορισμένα στοιχεία, τα οποία θα μπορούσαν να χαρακτηριστούν νεοτερίζοντα, όπως η διάσπαση της χρονικής ακολουθίας, η ενότητα αφηγήσεων και οι μετατοπίσεις στην οπτική γωνία της αφηγηματικής φωνής. Ειδικά, η τελευταία, άλλοτε τριτοπρόσωπη και παντογνωστική και άλλοτε πρωτοπρόσωπη, τυλίγει τις αφηγήσεις της με ένα θερμό, ανθρώπινο τόνο, χωρίς, ωστόσο, να αποκαλύπτεται, όπως θα συμβεί στη συνέχεια της συγγραφικής πορείας της Χατζηχάννα. Εντούτοις, παρόλο που πρόκειται για κείμενα *διττά*, τα οποία απευθύνονται τόσο στον ενήλικο αναγνώστη όσο και στο αναγνώστη-παιδί, θα μπορούσαν να χαρακτηριστούν περισσότερο *ενηλικότροπα κείμενα*, αφού ύφος και τεχνικές μοιάζουν ως απόηχος

⁸⁴⁷ Συγκεκριμένα, περιελήφθησαν ένα απόσπασμα από το *Χαρές και Λύπες* καθώς και τα διηγήματα *Ένα περιστέρι - μια ελπίδα*, *Χωρίς πορτοκαλιές* και *Θα σε περιμένω Χασάν* από τη συλλογή *Λουλούδια και Όνειρα* (Ανάκτηση από τον ιστότοπο του Υπουργείου Παιδείας και Πολιτισμού της Κύπρου http://www.moec.gov.cy/stoxoi/stoxoi2009/pdf/stoxos1/sto1_yliko_gia_ekp_dimotikis.pdf)

αναγνωστικής εμπειρίας και συγγραφικών προτιμήσεων, παρά ως μία συγκροτημένη συγγραφική επιλογή, κάτι που είναι βέβαια αναμενόμενο, καθώς πρόκειται για τα πρώτα της συγγραφικά βήματα.

Σε αυτή την πρώτη περίοδο παρατηρούμε, επίσης, μία συνεχή και υπαινισσόμενη χρήση συμβόλων. Πρόσωπα, πράγματα και γεγονότα μετατρέπονται σταδιακά σε καίρια και πολυσήμαντα σύμβολα, τα οποία στηρίζουν το ιδεολογικό πλαίσιο και τα μηνύματα που ξεπηδούν μέσα από τα κείμενα. Πρόκειται για συμβολικούς υπαινιγμούς, που δεν έχουν σκοπό να υπονομεύσουν την αληθοφάνεια της μυθοπλασίας, αφού η συμβολικότητα του κειμένου βρίσκεται στην προέκταση του ρεαλισμού της κι όχι σε αντίθεση με αυτήν.

Ο πυρήνας της σύνθεσης των πρώιμων αφηγημάτων της Χατζηγάννα δεν είναι μία πλοκή ή ένα θραύσμα πλοκής αλλά η δημιουργία ενός «αφηγηματικού χώρου», μέσα στον οποίο δρουν ζωντανοί άνθρωποι, πρόσωπα, μνήμες και συναισθήματα, η δημιουργία των οποίων αποτελεί γι' αυτήν την εκ των ουκ άνευ προϋπόθεση της αφηγηματικής της τέχνης. Τα πεζογραφικά της έργα μοιάζει να τα συλλαμβάνει αρχικά στη μορφή ενός ανθρώπου ή ενός συνόλου ανθρώπων που θέλει να τους ζωντανέψει, να τους παρατηρήσει και να τους αφήσει ελεύθερους να δράσουν. Φαίνεται, κατά συνέπεια, ότι από τα πρώτα της έργα, ο χαρακτήρας έχει για τη συγγραφέα τη μεγαλύτερη σημασία. Αυτό δεν το διαπιστώνουμε μόνο μέσα από τα κείμενά της, αλλά το βλέπουμε να δηλώνεται συχνά από την ίδια σε γραπτά της, αλλά και από τα χείλη κάποιων χαρακτήρων της.

Τομή στο έργο της, αλλά και σημείο μετάβασης προς την ωριμότητα αποτελεί χωρίς αμφιβολία το μυθιστόρημα *Η Ντιντόν, ο Παβελάκης μου κι εγώ*, το οποίο παράλληλα σημαίνει και τη *στροφή προς την πραγματικότητα και τις μοντέρνες τεχνικές αφήγησης*, την τάση, δηλαδή, που χαρακτηρίζει την παιδική λογοτεχνία από τα μέσα της δεκαετίας του 1970. Σε μία εποχή, όπου το μυθιστόρημα για παιδιά αναζητεί το συγχρονισμό του με τις πρόσφατες κοινωνικές, παιδαγωγικές και λογοτεχνικές εξελίξεις, η Χατζηγάννα πρωτοπορεί, γράφοντας ένα ολοκληρωμένο, διαχρονικό έργο με άρτια πλοκή, στρωτή αφήγηση, ζωντανούς χαρακτήρες και δυνατή υπόθεση, ενώ παράλληλα υιοθετεί πρωτότυπες, αξιοζήλευτες αφηγηματικές τεχνικές, εισάγοντας νέες αντιλήψεις για την αναπαράσταση του εσωτερικού κόσμου του μικρού της πρωταγωνιστή, ο οποίος κινείται πετυχημένα ανάμεσα στη παιδικότητα και την ηρωική του ιδιότητα. Δίνοντας το λόγο στον πρωταγωνιστή της, η φωνή γίνεται πρωτοπρόσωπη, ελλειπτική στη σύλληψη της πραγματικότητας,

καρπός της διάθεσής της να «εναρμονίσει» την οπτική γωνία με τη ματιά του πρωταγωνιστή της. Όπως είναι αναμενόμενο, η αλληγορική προσέγγιση μετατρέπει τα ιστορικά γεγονότα σε απόηχο, προσφέροντας τη δυνατότητα να μεταλλάξει το τοπικό σε γενικό και το προσωπικό βίωμα σε παναθρώπινο πρόβλημα. Σε τούτη την αλληγορική αφήγηση, την οποία σχεδιάζει με μεγάλη ευρηματικότητα, η συγγραφέας επιχειρεί να καταγράψει και να σχολιάσει ευρύτερα γεγονότα και να προτείνει, μέσα από τη φωνή των ηρώων της, ρηξικέλευθες παιδαγωγικές προτάσεις για τη διαπολιτισμική αγωγή, οι οποίες διατηρούν ακόμη την επικαιρότητά τους. Επανεκτιμώντας το έργο, με βάση και τους προβληματισμούς του σήμερα, θα μπορούσαμε να το χαρακτηρίσουμε ως ένα μυθιστόρημα για την ετεροδοξία και τη διαφορά, που βάζει στο κέντρο της θεματικής του κάτι το οποίο ζούμε και αντιμετωπίζουμε καθημερινά τριγύρω μας: την άρνηση των περισσοτέρων να αποδεχτούν μια εκδοχή των πραγμάτων έξω από τον εαυτό τους.

Όλα αυτά τα στοιχεία συνηγορούν ότι εκείνη τη εποχή η Χατζηχάνα απομακρύνεται από το παρελθόν, τις συλλογικές και ατομικές μνήμες της ιδιαίτερης πατρίδας της και ανοίγεται ευρύτερα προς το μέλλον, διευρύνοντας τον ορίζοντα των προσδοκιών της για τον αναγνώστη που επιζητεί να συναντηθεί με το έργο της. Από τη νοσταλγία της χαμένης παιδικότητας των αυτοβιογραφικών κειμένων και την αναπαράσταση του απολεσθέντος παραδείσου, η συγγραφέας αναζητά την παιδικότητα του παρόντος και του μέλλοντος. Η παιδικότητα, αυτή η λυδία λίθος της λογοτεχνίας για παιδιά, η οποία μπορεί να περιγραφεί ως μία γλωσσική, αισθητική και αισθαντική ιδιομορφία αποτύπωσης της αθωότητας, που πραγματώνεται μέσα από μία ιδιότυπη αντίληψη της πραγματικότητας σε σχέση με τον κόσμο των ενηλίκων, άλλοτε εγκλείοντας και άλλοτε αποκλείοντας επιλεκτικά το ρεαλισμό, τη φαντασία αλλά και το χιούμορ, στον αφηγηματικό κόσμο της Χατζηχάνα συλλαμβάνεται ως αθωότητα και ως σύστημα κατανόησης της πραγματικότητας που συγκρούεται με τις δομές του κοινωνικού συστήματος των ενηλίκων. Οι ακατέργαστες ή επεξεργασμένες ιδεολογικές της θέσεις για το ζήτημα αυτό, καθώς και η πιθανή νοσταλγία για την παιδική της ηλικία γίνονται ένα φορτίο, το οποίο συνειδητά ή ασυνειδητά κατευθύνει στον αναγνώστη όλες τις προσδοκίες που προσέδωσε η συγγραφέας στο κείμενο. Η ολοένα και περισσότερο εξιδανικευτική στροφή στις αξίες της παιδικότητας είναι μια στροφή αντισταθμιστική προς την αγριότητα του σύγχρονου κόσμου, μία αντίληψη

που ρητά δηλώνεται και από την ίδια σε κάποιο της κείμενο: «*Τα παιδιά της εποχής μας χρειάζονται το γέλιο σ' αυτόν τον κόσμο που είναι για κλάματα*⁸⁴⁸».

Κατά συνέπεια, αυτό που απασχολεί, πλέον, τη συγγραφέα είναι η κατανόηση και η προσέγγιση στις ανάγκες και στον τρόπο σκέψης του παιδιού, καθώς και ο επιτυχημένος τρόπος αναπαράστασής του. Στο επίπεδο του περιεχομένου, η επιλογή της είναι ξεκάθαρη: απομακρύνει κάθε ιδέα προγραμματικότητας από τα κείμενά της και επιλέγει το ολοένα και διογκούμενο αντικομοφομιστικό ρεύμα γραφής ως αφετηρία και προϋπόθεση συγγραφής για την αναγνωστική απόλαυση των κειμένων της. Η στροφή προς τον αποδέκτη της γραφής της είναι πια ολοκληρωτική, ενώ η συμπύκνωση και η συντομία των κειμένων αλλά και η αποπειρώμενη αναπαράσταση της παιδικής αντίληψης που παρατηρείται σε αυτό το έργο, την κατευθύνουν εν σπέρματι προς τις επόμενες επιλογές της.

Η Χατζηχάνα αποδεικνύεται ένα ανήσυχο πνεύμα, μία συγγραφέας στην οποία η προσπάθεια να εξελίσει και να ανανεώνει συνεχώς τη γραφή της, την ωθεί να ερευνά και να επιζητεί την αντιστοιχία της αφηγηματικής μορφής με την εποχή στην οποία παράγεται ή αξιοποιείται. Αναζητώντας τις κατάλληλες τεχνικές και την ιδανική αφηγηματική φόρμα ώστε να αποδώσει επιτυχέστερα αυτή την προσπάθεια, συναντά αντίστοιχα την *νεοτερικότητα* και τη *μικροαφήγηση*, κάτι που συνεπάγεται την ανανέωση της γραφής τόσο σε επίπεδο μορφών, τεχνικής όσο και σε επίπεδο περιεχομένου.

Όταν αποπειράται να αποδώσει κανείς την εσωτερική υποκειμενική πραγματικότητα του μικρού παιδιού, καθώς και τις νοητικές διεργασίες που τη συνθέτουν με σκοπό να αποδώσει με συνέπεια την παιδικότητα που επιζητά να αναδειχτεί μέσα από τα κείμενά του, μοιραία θα συναντήσει το μοντερνισμό, ο οποίος στο πλαίσιο της στροφής προς τον εσωτερικό άνθρωπο, δημιούργησε, με τις αφηγηματικές του τεχνικές, μία ολόκληρη «*παράδοση του εσωτερισμού*»⁸⁴⁹.

Παράλληλα, για να αποδώσει τη ρευστή κατακερματισμένη, κοινωνική πραγματικότητα, μέσα στην οποία μεγαλώνει το σύγχρονο παιδί, χρειάζεται αντίστοιχα ένα ρευστό λογοτεχνικό είδος, που αποτυπώνει στιγμιότυπα από τις στιγμές της καθημερινότητάς του, φέρνοντας στο προσκήνιο επεισόδια συνηθισμένα,

⁸⁴⁸ Φ. Χατζηχάνα, «Γιατί γράφω για παιδιά» στο Μαρ.-Μάγδ. Τζαφεροπούλου (επιμ.), *Ο Κόσμος της Παιδικής Λογοτεχνίας, Η συγγραφή και η εικονογράφηση*, τόμ. Α', εκδ. Καστανιώτης, Αθήνα 2000, σ. 34.

⁸⁴⁹ Μ. Πεχλιβάνος, «Σημειώσεις για την πρόσληψη του Τζόυς στην Ελλάδα», περ. *Νέα Εστία*, τ. 1750 (2002), σ. 653.

τα οποία γίνονται αφορμή για να αποκαλυφθεί μια ουσιωδέστερη πτυχή αυτής της πραγματικότητας. «*Το ασήμαντο και το ελάχιστο γίνονται αφορμή [...] για να αποκαλυφθεί το σημαντικό και το ουσιώδες που σχετίζεται με τον εσωτερικό μας κόσμο*⁸⁵⁰», γράφει χαρακτηριστικά η Ε. Κοτζιά, περιγράφοντας ένα από τα στοιχεία της ελληνικής νεοτερικής μεταπολεμικής παράδοσης. Αυτό το «όχημα» φυσικά δεν είναι άλλο από τις μικρές ιστορίες, ένα είδος ειδολογικά και εννοιολογικά άναρχο, για το οποίο η δυσκολία της μελέτης του αποτελεί και το μεγάλο του πλεονέκτημα, διότι «υποδέχεται» με ευελιξία και ευκαμψία κάθε συγγραφική απόπειρα, αρκεί να πληροί τις προϋποθέσεις επιτυχούς συνένυσης με τον εν δυνάμει αναγνώστη. Η συνάντηση της Χατζηχάννα με τις μικρές ιστορίες, θα σημαδέψει με τον ένα ή τον άλλο τρόπο ολόκληρη την περίοδο της συγγραφικής της ωριμότητας, οριοθετώντας εμφαντικά την απομάκρυνση της συγγραφέως από «*ενηλικότροπα*» πεζογραφήματα προς «*παιδικότροπες*» μικροαφηγήσεις.

Οι ιστορίες της τείνουν να είναι περισσότερο αισιόδοξες παρά αποθαρρυντικές. Η γλώσσα είναι προσανατολισμένη προς το παιδί. Στρωτή και άνετη, ακουμπά με προσοχή στον προφορικό λόγο του αναγνώστη, χωρίς να υπερβάλλει, γιατί η Χατζηχάννα, ως δασκάλα, έχει την ικανότητα να προσλαμβάνει εκείνες τις ακουστικές και προφορικές παραστάσεις, που τις επιτρέπουν με ευχέρεια να ξεχωρίζει τα δυσδιάκριτα όρια ανάμεσα στον πηγαίο λόγο ενός παιδιού και την ενήλικη απομίμησή του. Με μία χειμαρρώδη διαδοχή μικρών, κοφτών προτάσεων, με ασύνδετα και παρατακτικά σχήματα που δίνουν συχνά ένα παλλόμενο ρυθμό στο κείμενο, με εναλλαγή διαλόγων και επεισοδίων, αλλά και με περιγραφές ή ενδοσκοπήσεις, που σχηματοποιούν κυρίως τις εσώψυχες διεργασίες του μικρού πρωταγωνιστή, η συγγραφέας καταγράφει τα καίρια χαρακτηριστικά των επεισοδίων, έχοντας ταυτόχρονα το χάρισμα της οικονομίας του λόγου. Έτσι, το γράψιμό της περιέχει ένταση, χωρίς χαλαρότητες, με αποτέλεσμα να κρατά σε αδιάπτωτο ενδιαφέρον τον αναγνώστη από την αρχή ως το τέλος. Οι νεοτερικές αφηγηματικές της τεχνικές, ορθά μελετημένες και λειτουργικά ενταγμένες στο αφηγηματικό κορμό των κειμένων της, γίνονται πια εγγενές και αναγνωρίσιμο συστατικό της γραφής της.

Το παιδί-πρωταγωνιστής, το οποίο από εδώ και πέρα γίνεται ο κανόνας, απέχει αρκετά από το πρότυπο του καλού παιδιού, το οποίο υπεραντιπροσωπεύεται παλαιότερα στην παιδική λογοτεχνία. Πρόκειται για έναν χαρακτήρα, που από τη μία

⁸⁵⁰ Ε. Κοτζιά, «Γιώργος Σκαμπαρδώνης και ελληνική μεταπολεμική νεοτερική παράδοση», περ. *Νέο Επίπεδο*, τ. 28-29 (1998), σ. 71.

πλευρά προσπαθεί να αποενοχοποιήσει το πραγματικό παιδί-αναγνώστη από όλα αυτά τα χαρακτηριστικά που, ενώ θεωρούνται από το ίδιο αυτονόητα και φυσιολογικά, την ίδια στιγμή οι ενήλικοι προσπαθούν συνεχώς να του τα διορθώσουν.

Το γέλιο και το κωμικό στοιχείο αποτελεί το γενεσιουργό στοιχείο αποδόμησης και αμφισβήτησης της πραγματικότητας των ενηλίκων: εξερευνά τον άνθρωπο ελεύθερα, χωρίς να τον περιορίζει χωροχρονικά και συναισθηματικά, τον κάνει οικείο και προσιτό, αναδεικνύει και καταγγέλλει τη διάσταση ανάμεσα στο *είναι* και το *φαίνεσθαι*. Πάντοτε κυρίαρχο στα έργα της Χατζηχάνα διεκδικεί το ρόλο του καταλύτη στην αποτελεσματική σύνθεση των συγγραφικών της επιδιώξεων, οι οποίες δεν είναι άλλες από χαρά και αποφόρτιση.

Θα μπορούσαμε να εντοπίσουμε ορισμένα υφολογικά χαρακτηριστικά, τα οποία επανέρχονται σταθερά σε όλα τα κείμενα. Πρόκειται για εκδηλώσεις που εκφράζουν συναισθηματισμό, ευαισθησία, συγκίνηση, αυθορμητισμό και παρόρμηση, εκδήλωση συναισθημάτων, πείσμα και ζήλο, συμπάθεια για τους ήρωες, αγάπη για τον αναγνώστη. Ο αφηγητής - αγκαλιά που σταδιακά κάνει την εμφάνισή του στις μικρές ιστορίες ξετυλίγει τη δυναμική του παρουσία στις εκτεταμένες πολυαφηγήσεις της που ακολουθούν.

Η συντομία των κειμένων τείνει να ευνοήσει μια ενεργητική περισσότερο παρά μια παθητική συμπεριφορά από την πλευρά του αναγνώστη, με αρωγό πάντοτε σε αυτή την προσπάθεια τον αφηγητή, ο οποίος προσκαλεί, σχολιάζει το κείμενα και δηλώνει ρητά την ταύτισή του με τον νοούμενο συγγραφέα, στοιχεία πρόδρομης μεταμυθοπλαστικής προσέγγισης του λογοτεχνικού φαινομένου.

Οι μικρές της ιστορίες τιμούν και την καταγωγή του έντεχνου λόγου από τις παραμυθιακές αφηγήσεις, αφού είτε υιοθετούν τους κλασικούς αφηγηματικούς του κανόνες, όπως για παράδειγμα με τη συχνή εμφάνιση επαναλαμβανόμενων φραστικών μοτίβων, είτε ενσωματώνουν δημιουργικά αυτούσιες παραλλαγές λαϊκών παραμυθιών. Αν και τολμηρή ανανεώτρια, τόσο θεματολογικά όσο και μορφολογικά, εντούτοις το έργο της Χατζηχάνα παραμένει βαθιά ριζωμένο στη μνήμη και την παράδοση, όχι στείρα και μουσειακά, αλλά με αναπαραστατικό και δημιουργικό τρόπο. Η Χατζηχάνα δεν απορρίπτει τα προηγούμενα συγγραφικά στάδια που έχουν πλέον ξεπεραστεί, αλλά τα ενσωματώνει, διαφοροποιημένα και προσαρμοσμένα στην νέες αναζητήσεις της, δημιουργώντας κείμενα με ποικίλους αφηγηματικούς τύπους. Η συγγραφέας υπενθυμίζει ότι τη λαϊκή παράδοση *την έχουμε ενσωματωμένη μέσα μας*, σαν μια θετική κληρονομιά, όπως συμβαίνει και με την παιδική ηλικία: όχι όπως

ακριβώς ήταν όταν τη ζούσαμε, αλλά διαφοροποιημένη, έχοντας το αποτέλεσμα όλων των βιωμάτων και των γνώσεων, συγχωνευμένο στην νοοτροπία του ενήλικα. Ενώ, δηλαδή, την ξεπερνάμε, ταυτόχρονα τη χρησιμοποιούμε και ως στήριγμα της τωρινής μας ζωής. Αυτές άλλωστε είναι και οι θέσεις, τις οποίες η Χατζηχάνα θα υποστηρίξει και στην έρευνά της (*Cypriot Folktales*) κατά τη διάρκεια της παραμονής της στην Διεθνή Παιδική Βιβλιοθήκη του Μονάχου⁸⁵¹. Συμβολικός θεματοφύλακας αυτής της παρουσίας του παρελθόντος αναδεικνύεται αναμφίβολα η ηλικιωμένη φιγούρα του παππού, μια τρυφερή παρουσία, που διατρέχει στο χώρο και το χρόνο ολόκληρο σχεδόν το έργο της, ανατρέποντας τα συνήθη στερεότυπα για τους ηλικιωμένους χαρακτήρες, αφού και εκείνος, μαζί με τη συγγραφέα, αναζητεί και νοσταλγεί τη παιδική του ηλικία, χωρίς, ωστόσο, να χάνει ποτέ την παιδικότητά του.

Η συστηματική ενασχόληση και μελέτη των παραμυθιών υπήρξαν απ' ό,τι φαίνεται καθοριστικά στοιχεία για την μετέπειτα εξέλιξη του έργου της τόσο στο θέατρο όσο και στην πεζογραφία. Ειδικά όμως για την πεζογραφία, η συνέχεια υπήρξε πρωτότυπη και συναρπαστική. Πλήθος από στοιχεία, τα οποία καταδεικνύουν το δημιουργικό συγχρονισμό της γραφής της Χατζηχάνα με τις αναζητήσεις της σύγχρονης παιδικής -και όχι μόνο- λογοτεχνίας, ξεπηδούν μέσα από την τελευταία σειρά των έργων της με πρωταγωνιστές τους μικροσκοπικούς *Καρυδάκη, Ζαχαρούλα και Μαυρίκο*.

Το ασήμαντο και το ελάχιστο δεν είναι πια μονάχα συμβάντα που γίνονται αφορμή να αποκαλυφθεί το σημαντικό και το ουσιώδες, αλλά μετουσιώνονται σε χαρακτήρες, που συμβολοποιούν τόσο τη φυσική όσο και την γνωστική αδυναμία κατανόησης του κόσμου από το μικρό παιδί. Παράλληλα, το μικροσκοπικό, η λεπτομέρεια ενός πράγματος, γίνεται η πύλη εισόδου σ' έναν κόσμο, που σαν όλους τους κόσμους περιλαμβάνει τις ιδιότητες της μεγαλοσύνης. Η Χατζηχάνα περιστρέφει το βλέμμα γύρω της εντατικά, για να διακρίνει εκείνο που δεν διακρίνεται εύκολα, είτε διότι ξεφεύγει από τα όρια της λογικής (το παράδοξο, το παράξενο) και/ή τον έλεγχο της συνειδητής πλευράς της προσωπικότητας (το ονειρικό), είτε επειδή μοιάζει εκ πρώτης όψεως ασήμαντο και τετριμμένο, είτε γιατί η προσοχή των ανθρώπων έχει απορροφηθεί από άλλα, δήθεν σημαντικά και σπουδαία, που τους θολώνουν την όραση και τους αποξηραίνουν τη σκέψη. Ο προνομιακός χώρος του αόρατου, του φανταστικού, του μαγικού, όπου το τετριμμένο

⁸⁵¹ Τα συμπεράσματα της μελέτης της δημοσιεύτηκαν, μεταφρασμένα από τα αγγλικά στα ελληνικά, στο περιοδικό *Διαδρομές* (τ. 9, 1988) με τον τίτλο «Παιδί και παραμύθι».

μεταμορφώνεται σε μοναδικό και πρωτόγνωρο και τα αντικείμενα/όντα του υλικού κόσμου επενδύονται με ιδιότητες ονειρικές, είναι, φυσικά, η τέχνη.

Στα βιβλία αυτά, η συγγραφέας μοιάζει να πατάει γερά τόσο στο αφηγηματικό παρελθόν του παραμυθιού, το οποίο μελέτησε ενδελεχώς, όσο και στο νεότερο παρόν της σύγχρονης παιδικής λογοτεχνίας, συνδυάζοντας το φανταστικό με το πραγματικό σε μια νέα κοσμολογία, που εκφράζει με επιτυχία τη σύνθεση του παλιού με το νέο σε μία σύνθεση που υποδεικνύει και αποδεικνύει ότι το μέλλον του παιδικού λογοτεχνήματος έγκειται στον συνδυασμό του ανθρώπινου με το μαγικό, της αφηγηματικής απλότητας με την τεχνοτροπική επιτήδευση. Με άλλα λόγια, τα υβριδικά κείμενα της Χατζηχάννα βρίσκονται στο μεταίχμιο ανάμεσα στις μικρές ιστορίες και ένα είδος λογοτεχνικού σήριαλ που συνεχίζεται.

Ο αφηγηματικός οίστρος, που πάντοτε τη διακρίνει, έδειχνε να ασφυκτιά μέσα στη συντομία των μικρών ιστοριών, κάτι που υπαινίσσεται και μέσω του αφηγητή. Έτσι, αναπόφευκτα, η επόμενη συγγραφική της κίνηση είναι η δημιουργία ενός εκτεταμένου λογοτεχνήματος σε συνέχειες, το οποίο ισορροπεί ανάμεσα στη συνολική ενότητα και την αυτονομία του κάθε έργου. Μέσα από αυτό το πρίσμα, η εγκατάλειψη των μικρών ιστοριών μοιάζει φαινομενική, αφού η εσωτερική οργάνωση των ενοτήτων (μικρά κεφάλαια με σύντομα επεισόδια), κρατούν ακόμη τα καίρια μορφολογικά χαρακτηριστικά τους.

Η Φιλίσα Χατζηχάννα χρησιμοποιεί τέσσερις βασικούς πυλώνες στήριξης της συγγραφικής της δημιουργίας: *το χιούμορ, τη νεοτερικότητα, τη δημιουργική σχέση με την παράδοση και την αναζήτηση της παιδικότητας*. Πάνω σε αυτούς, μέσα σε ένα καινούριο μυθοπλαστικό πλαίσιο, χτίζει ένα εκτεταμένο αφήγημα πολλών βιβλίων στη σειρά, το οποίο επαναπροσδιορίζει τη σχέση της με το ρεαλιστικό πλαίσιο της σύγχρονης πραγματικότητας, μπολιάζοντάς την με το αμιγώς θαυμαστό τοπίο που συναντούμε συνήθως σε σύγχρονες fantasy ιστορίες για παιδιά. Εδώ, η νεοτερική γραφή, δεν συνυπάρχει απλά με τον παραμυθιακό τύπο αφήγησης σε ξέχωρες αφηγήσεις, αλλά συμφύρεται μαζί του σε έναν *μεικτό τύπο αφήγησης*, όπως ακριβώς συμφύρονται ο κόσμος του πραγματικού και ο κόσμος της φαντασίας μέσα στη μυθοπλασία της, ίσως γιατί η Χατζηχάννα ένιωθε ότι ήταν πια ώριμη να δοκιμάσει τις δυνάμεις της σε πρωτότυπα και πρωτόγνωρα γι' αυτήν συγγραφικά μονοπάτια. Το κεντρικό μοτίβο της, η παιδική αθωότητα επανέρχεται ως κινητήρια δύναμη, συμβολικά ενδεδυμένα, των αναζητήσεων των μικρών ηρώων, ενώ η παιδική άγνοια,

που αποενοχοποιείται έμμεσα στις μικρές ιστορίες, στο κλείσιμο του τελευταίου της βιβλίου αθρώνεται πανηγυρικά.

Αυτός ο μεικτός τύπος αφήγησης δεν αποτελεί αυταπόδεικτο κριτήριο ποιότητας. Προσφέρει, όμως, σημαντικά πλεονεκτήματα, τα οποία η συγγραφέας τα εκμεταλλεύεται στο έπακρο με αξιοζήλευτη ικανότητα. Καταρχήν επιτρέπει, κατά τη διάρκεια της αφηγηματικής ροής, *την άμεση μετάβαση από ένα εξωτερικό σ' ένα εσωτερικό γεγονός και αντίστροφα*, όπως για παράδειγμα τη μεταφορά από το επεισόδιο μεταξύ δύο προσώπων (π.χ. διάλογος) στην αναπαράσταση της ψυχικής κατάστασής τους (εσωτερικός μονόλογος, ελεύθερος πλάγιος λόγος).

Εξίσου σημαντικό πλεονέκτημα αποδεικνύεται και η δυνατότητα της *άμεσης σύνδεσης γεγονότων που απέχουν χρονικά* μεταξύ τους. Πράγματι, ο αναγνώστης διασχίζει με ευελιξία τον ογκώδη χρόνο της ιστορίας της, χωρίς να διαταράσσεται η αφηγηματική ροή της. Αυτό οφείλεται στο ότι η *διάρρηξη της χρονολογικής ακολουθίας*, μία αφηγηματική συμπεριφορά που εμφανίστηκε και προηγουμένως αλλά πιο διστακτικά, επανέρχεται εδώ σχεδιασμένα και προγραμματικά χάρη και στην παρουσία ενός αφηγητή, ο οποίος φροντίζει να ενημερώνει και να συμπαραστέκεται στην αναζήτηση των χωροχρονικών συνδέσεων από την πλευρά του αναγνώστη. Η Χατζηχάνα επεκτείνει το παιχνίδι και παραπέρα, αφού με την πολλαπλή συγχρονική αφήγηση του ίδιου γεγονότος μέσα από την προσωπική οπτική διαφορετικών ηρώων διαρρηγνύει και τις χωρικές συντεταγμένες σε σχέση με το χρόνο, θυμίζοντας εν πολλοίς την κινηματογραφική τεχνική της παράλληλης δράσης. Χάρη στη μακρόχρονη ενασχόληση και τη συστηματική μελέτη της θεατρικής τέχνης δημιουργεί ιστορίες γεμάτες με σκηνική ενάργεια, αναπαραστατικές, επιλέγοντας κάθε φορά την κατάλληλη αφηγηματική φόρμα και εκείνους τους τρόπους που συντελούν στη δημιουργία ολοζώντανων σκηνών και χαρακτήρων, αποκαλύπτοντας το πλούσιο δραματικό υπόστρωμα που διαθέτουν. Έτσι θα λέγαμε ότι αυτή η ιδιαιτερότητα της αφηγηματικής προοπτικής στα έργα της, σχεδόν μεταβάλλει τη διήγηση σε μίμηση, δηλαδή το πεζογράφημα σε θεατρογράφημα. *«Είναι αλήθεια πως το θέατρο έχει επηρεάσει τον τρόπο γραφής μου [...]. Νομίζω πως όλα μου τα έργα έχουν μια θεατρικότητα. Είναι ο τρόπος έκφρασής μου αυτός»*, ομολογεί σε μία συνέντευξή της η συγγραφέας⁸⁵² και αυτή η αναπαραστατική διάθεση που

⁸⁵² Γ. Κιτρομηλίδης, «Φιλίσα Χατζηχάνα» στο Γ. Κιτρομηλίδης, *Μορφές της Κυπριακής Παιδικής Λογοτεχνίας*, Λευκωσία 1990, σ. 128.

χαρακτηρίζει τη γραφή της αποτελεί ένα από τα κυριότερα χαρακτηριστικά του έργου της.

Η διάρρηξη της χωροχρονικής ακολουθίας συνδέεται, επίσης, με μία από τις «εμμονές» που επανέρχεται συχνά στα έργα της Χατζηχάννα, καθόλη τη διάρκεια της συγγραφικής της διαδρομής. Μία εμμονή η οποία φαίνεται ότι σε αυτά τα έργα βρίσκει τη λύση της. Πρόκειται για *το διακύβευμα της αυτοτέλειας ενός κειμένου και της ολοκλήρωσης της δράσης εντός του ταυτόχρονα με την νεοτερική απαίτηση για τη διάρρηξή της* (αυτοτέλεια vs διάρρηξη αυτοτέλειας).

Ούτως ή άλλως, τα έργα της Φιλίσσας Χατζηχάννα φρόντιζαν πάντα να υπενθυμίζουν στον αναγνώστη το γεγονός ότι αποτελούν πνευματικά τέκνα του ίδιου δημιουργού. Οι *συνάψεις* που δημιουργούνται ανάμεσά τους, ξεκινούν με χαλαρή διαπλοκή των ιστοριών στα πρώτα χρόνια, για να πολλαπλασιαστούν αργότερα σε μέγιστο βαθμό, αφήνοντας ανοικτά τα ερωτήματα για την αιτία ύπαρξής τους. Πρόκειται αρχικά για ένα παιχνίδι, το οποίο κατέληξε αργότερα σε μία συνειδητή προσπάθεια που υποκρύπτει τη διάθεση της συγγραφέως να κρατά ενημερωμένο αλλά και σε εγρήγορση τον αναγνώστη. Η πρόθεσή της είναι τα κείμενα να είναι παλίμψηστα, να διαβάζονται σαν ρωσικές κούκλες. Υπάρχει το πρώτο επίπεδο, η πλοκή και οι εμφανείς τους κώδικες, κι από κάτω αρχίζουν και εξυφαίνονται εκλεκτικές συγγένειες μεταξύ προσώπων, αποσπασμάτων, υπο-ιστοριών, που δημιουργούν ένα πλέγμα, το οποίο κάποια στιγμή χάνεται κάτω από το έδαφος της ανάγνωσης. Εκεί, η Χατζηχάννα αναμένει τον αναγνώστη που συνεπαρμένος από τον οίστρο της ανάγνωσης και από τα σήματα αναγνώρισης που στέλνει, θα μπει στον κόπο να εξορύξει το στρώμα αυτό, να προχωρήσει πέρα από την επιχωμάτωση και να ανακαλύψει τις τυχόν αλληλοδιαπλοκές που δημιουργούνται. Έτσι μεριμνά για κάθε είδους προσέγγισής του, ώστε να μην αφήνει κανέναν ανικανοποίητο και παραπονεμένο. Η ιστορία δένεται, αποκτά βαθύτερες ρίζες και μπορεί να λειτουργήσει σε περισσότερα από ένα επίπεδα. Μαζί με έμμεσες και άμεσες αναφορές και κάθε είδους επιρροές, εκούσιες ή ακούσιες, οι ιστορίες περιμένουν τον «εν υπνώσει» αναγνώστη που θα τις αναγνωρίσει, θα τις κατανοήσει και θα τις αξιοποιήσει.

Αυτές οι συνάψεις, όμως, είναι καρπός, όπως προαναφέραμε, της εκούσιας επιλογής της να αποδίδει στο μυθοπλαστικό υλικό *την αίσθηση της συνέχειας*. Αυτό διαφαίνεται αρχικά στις μικρές της ιστορίες, όπου η συνέχεια της εξιστόρησης από βιβλίο σε βιβλίο αποκαλύπτεται είτε από τις προσεκτικά μελετημένες προλήψεις και

αναλήψεις είτε από την ενημέρωση που προσφέρεται από τον αφηγητή, χωρίς να διακυβεύεται η αυτονομία κάθε ιστορίας.

Τα βιβλία εξαπλώνονται σε πολλαπλά αφηγηματικά επίπεδα που συγκλίνουν μεταξύ τους, εγκιβωτίζοντας μικρότερες διηγήσεις. Η μεταμοντερνιστική ένδυση δεν εξαντλεί το νόημα της υπόθεσης σαν τολμηρός πειραματισμός, αλλά συνιστά απαραίτητη προϋπόθεση της αναγνωστικής περιπέτειας. Η Χατζηχάνα οργανώνει το υλικό της δεξιοτεχνικά, χρησιμοποιώντας νεότερικά λογοτεχνικά τεχνάσματα, χωρίς να διακυβεύει τη στόχευση στο παιδί αναγνώστη. Συχνά ανακόπτει την γραμμική αφήγηση, παλινδρομεί, δείχνει αναβλητικότητα στην ανάπτυξη, σπέρνει αμφιβολίες για τη φύση του έργου και της πραγματικότητας που κατασκευάζει. Ενώ από τη μια αναγνωρίζει την αβεβαιότητα στο να πεις μια «αληθινή» ιστορία, από την άλλη, την υποστηρίζει με «αυθεντικό» υλικό.

Στην πραγματικότητα, σε αυτά τα έργα, η απόλαυση της εξιστόρησης συνυπάρχει με την αναίρεσή της. Εκτεταμένες και μαιανδρικές αφηγήσεις, δαιδαλώδεις συνθέσεις αντιπαρατίθενται σε σύντομες αφηγήσεις που προσπαθούν να τιθαसेύσουν την ανάγκη της ιστορίας να εξαπλωθεί. Δημιουργεί μία δική της μυθοπλασία, αξιοποιώντας κάθε λογής μύθους και αναφορές, που κλείνουν το μάτι στον αναγνώστη, ενισχύει τη γλαφυρότητα των κειμένων της, επιβεβαιώνει τον αφηγηματικό της οίστρο, αλλά προσέχει τις λεπτομέρειες και τα τεχνάσματα της αφηγηματικής τέχνης. Δίνει την εντύπωση -και συχνά το δηλώνει ευθαρσώς δια μέσω του αφηγητή- ότι λατρεύει την εξιστόρηση, και ενθουσιάζεται με τους αναγνώστες που απολαμβάνουν τέτοιες ιστορίες. Ο λογοτέχνης είναι, όπως ο εραστής, που πρέπει να έχει διακαή πόθο και την απαραίτητη δεξιοτεχνία για μια πετυχημένη ερωτική συνένωση⁸⁵³. Αν εκδηλώνει μόνο το πρώτο συμπεριφέρεται μάλλον αδέξια, αν διαθέτει μόνο το δεύτερο ενεργεί ψυχρά. Με άλλα λόγια, ό,τι απαιτείται στη μυθιστορηματική τέχνη είναι η ισορροπία και η σύνθεση, πράγμα που επεδίωξε η Χατζηχάνα και ως εκ τούτου το έργο της είναι από τις καλύτερες εισαγωγές στους πειραματισμούς και στα αφηγηματικά παιχνίδια του μεταμοντερνισμού στο χώρο της παιδικής λογοτεχνίας, με τρόπο που δεν συνεπάγεται απαραίτητα την απόρριψη παλαιότερων αφηγηματικών ειδών.

⁸⁵³ «Είμαι μόνιμα ερωτευμένη με το παιδικό βιβλίο, πιστή, δεσμευμένη και χωρίς περίπτωση διαζυγίου», δηλώνει άλλωστε και η ίδια (Φιλίσσα Χατζηχάνα, «Γιατί γράφω για παιδιά» στο Μαρ.-Μάγδ. Τζαφεροπούλου (επιμ.), *Ο Κόσμος της Παιδικής Λογοτεχνίας, Η συγγραφή και η εικονογράφηση*, τόμ. Α', εκδ. Καστανιώτης, Αθήνα 2000, σ. 33).

Η Χατζηχάννα ενορχηστρώνει, με αξεπέραστη δεξιοτεχνία και δύναμη, όλες τις λεπτομέρειες της αφήγησης του μυθοπλαστικού της υλικού, τελειοποιώντας με το χρόνο το δραματουργικό και αφηγηματικό της σύστημα. Όλα τα επιμέρους στοιχεία συνδέονται κατά τρόπο που εντυπωσιάζει, καθώς δεν υπάρχει τίποτε που να είναι μετέωρο ή τυχαίο. Ένα συμβάν μπορεί να ανταποκρίνεται σ' ένα άλλο, που έχει διαδραματιστεί λίγες σελίδες πριν ή ακόμη πιο μακρύτερα, σε ένα άλλο από τα βιβλία της, κι έχει περάσει απαρατήρητο. Παρόλα αυτά ποτέ δε «λησμονεί» τον αναγνώστη της, εισάγοντας συνεχώς δείκτες υπενθύμισης και αναγνώρισης αυτών των περιστατικών. Η ανάπτυξη της ιστορίας κλιμακώνεται, με στέρεη λογική και ρυθμό, σύμφωνα με μία δομή ακριβείας. Αν τα έργα της ήταν κινηματογραφική ταινία, η συγγραφέας δεν θα έχανε ούτε δευτερόλεπτο.

Ειδικά με τη δημιουργία αυτού του πρωτότυπου λογοτεχνήματος σε συνέχειες, η Χατζηχάννα έμμεσα επιβεβαιώνει και ότι ο αριστοτελικός ορισμός της τραγωδίας ως *διήγησης πράξεως σπουδαίας και τελείας* καλύπτει λίγο πολύ κάθε αφηγηματικό σχήμα: κάθε ιστορία είναι μία *διήγηση πράξεως* ή *πράξεων ενταγμένων*, όπως εδώ, σε ένα ευρύτερο αφηγηματικό σχήμα. Αλλά και κάθε ιστορία που λέγεται πρέπει να είναι *τελεία*, δηλαδή ολοκληρωμένη με αρχή μέση και τέλος. Η αφήγηση που διακόπτεται, για να συνεχιστεί στο επόμενο τεύχος, σε ένα άλλο βιβλίο ή στο επόμενο επεισόδιο λειτουργεί όχι μονάχα στο επίπεδο της αγωνίας (σασπένς) για το τι θα επακολουθήσει, αλλά και στο επίπεδο της *νοσταλγίας του τέλους*, διότι κάθε ανολοκλήρωτη ιστορία είναι μία εξαίρεση στον κανόνα ενός κόσμου που νιώθει μετέωρος όταν μια διήγηση δεν ολοκληρώνεται. Έτσι, το λογοτεχνικό σίριαλ που καλλιεργεί συνειδητά η Χατζηχάννα, «περιπαίζει» τον αναγνώστη, γιατί ισορροπεί έντεχνα ανάμεσα στις δύο κυρίαρχες και αντίρροπες ανάγκες του: τη λαχτάρα του να μάθει το τέλος της ιστορίας μέσα στην οποία βυθίστηκε και την επιθυμία του να μην τελειώσει ποτέ αυτό που εξιστορείται. Εδώ, η συγγραφέας ξανακλείνει το μάτι στον αναγνώστη και τον καθησυχάζει, λέγοντάς του ότι οι ιδέες της είναι ανεξάντλητες και ότι έπεται συνέχεια ή τον προσκαλεί καμιά φορά να συν-γράψει κι αυτός.

Όπως ήδη έχουμε αναφέρει, η Χατζηχάννα δεν απορρίπτει παλαιότερα μυθιστορηματικά είδη ή αφηγηματικούς τρόπους ούτε συνηγορεί σε μια απροβλημάτιστη και παρωχημένη υιοθέτησή τους, αλλά επιζητεί την αντιστοιχία της αφηγηματικής μορφής με την εποχή στην οποία παράγεται ή αξιοποιείται. Συνθέτει ιστορίες, ενώ παράλληλα τις σχολιάζει, άλλοτε ανατρέποντας ή παρωδώντας το ρόλο του παντογνώστη συγγραφέα ή αφηγητή, άλλοτε καταλύοντας τις έννοιες της αρχής

και του τέλους, ενώ δεν αποσυσιάζουν οι εκκλήσεις στον αναγνώστη να συμμετέχει ενεργητικά στο παιχνίδι της κατασκευής των νοημάτων.

Παρά τη φαινομενική ανεμελιά τους, δεν παύουν να συνιστούν έργο αληθινό. Λέγοντας, βέβαια, έργο δεν εννοούμε μόνο τη δημιουργία ενός καλοχτισμένου, στέρεου και τελειωμένου συνόλου αλλά πρiσσότερο την ανεξίτηλη εγγραφή στο κείμενο της επίμονης έντασης μιας παθιασμένης αναζήτησης για όλο και πιο ουσιαστική επικοινωνία με το αγαπημένο της κοινό, τα παιδιά, που το πνεύμα επιβάλλει στη γραφή της. Η Χατζηχάννα, όπως και η ίδια δήλωνε συχνά, ζούσε μέσα από αυτή την επικοινωνία με τα παιδιά, αντλώντας έμπνευση, δύναμη και κουράγιο από εκείνα για να συνεχίσει να γράφει για τα ίδια.

Η παιδική ηλικία για πολλούς μπορεί να μοιάζει με θαύμα σε σχέση με την ανώμαλη προσγείωση στον κόσμο της πραγματικότητας. Για τη Χατζηχάννα αυτό το στάδιο της ζωής δείχνει να αποτελεί μια ανεξάντλητη δεξαμενή από την οποία «αντλεί», για να δροσίζει την σχεδόν άνυδρη πραγματικότητα των καιρών. Η αλήθεια και η ελπίδα που πρέπει να εκλύει το λογοτέχνημα, ο ρεαλισμός και η αισιοδοξία που χρειάζεται να το διαποτίζουν, συνιστούν την ευθύνη που ορμάται από το πάθος και την αγάπη για το παιδί και την ποιοτική αναβάθμισή του, αλλά και από την ανάγκη για τη συναισθηματική πληρότητα που της παρέχει η επαφή της με αυτό. Με άλλα λόγια πρόκειται για στοιχεία που συναποτελούν το σωτήριο για εκείνη «μικρόβιο της συγγραφικής ευεξίας».

Τέλος, οι σύγχρονες παιδαγωγικές της αντιλήψεις, για την αντιαυταρχική αγωγή, τη συνεργατικότητα, την αυτενέργεια και την παιδευτική αξία της αναγνωστικής απόλαυσης, οι οποίες διαπερνούν το σύνολο του έργου, φανερά και άμεσα στην αρχή, έμμεσα και υποδόρια στα επόμενα έργα, αναχωνεύονται έξοχα στον μυθοπλαστικό κόσμο, ο οποίος ως κυρίαρχος γοητεύει τον αναγνώστη και τον παρασύρει στο παιχνίδι της γνώσης μέσα από κείμενα ποιητικής γραφής. Αυτή η έντεχνη πρόθεση κοινωνικοποίησης των παιδιών-αναγνωστών, καθώς και η επιθυμία της συγγραφέως να δημιουργήσει αυτενεργούς και δημιουργικούς αναγνώστες καθιστούν τα κείμενά της πρωτοποριακά και καινοτόμα όχι μονάχα στη σύλληψη των θεμάτων και στη μυθοπλαστική τους απόδοση αλλά και στην παιδαγωγική τους στόχευση. Έτσι, η συγγραφέας αποδεικνύει πως όταν ο λογοτέχνης είναι άνθρωπος με ανησυχίες, ευαισθησίες αλλά και επιστημονική κατάρτιση, το έργο του αναδεικνύεται και σε ένα ξεχωριστής σημασίας παιδαγωγικό πόνημα, διότι εκτός

από την λογοτεχνική του αξία κομίζει στους αναγνώστες τη συμφιλίωση της γνώσης και της αγωγής με την αναγνωστική απόλαυση.

6. Το ποιητικό έργο της Φιλίσας Χατζηγάννα

6.1 Για τη σύγχρονη παιδική ποίηση

Η παιδική ποίηση ή ποίηση για παιδιά και νέους, όπως τελευταία τείνει να ονομάζεται, θεωρείται σήμερα ένα ξεχωριστό λογοτεχνικό είδος μέσα στο ευρύτερο γένος της παιδικής λογοτεχνίας, το οποίο συγκροτείται από ποιήματα, που αφενός απευθύνονται κυρίως στο παιδί και αφετέρου διεκδικούν να ανήκουν στο ευρύτερο λογοτεχνικό γένος της ποίησης. Αυτή η χρηστική περιγραφή επιτρέπει και εξηγεί την ενσωμάτωση μέσα στο σώμα της παιδικής ποίησης πολλών ποιητικών συλλογών ή ποιημάτων που δεν γράφτηκαν αρχικά για παιδιά, όπως αντίστοιχα συμβαίνει και στα υπόλοιπα είδη της παιδικής λογοτεχνίας (παιδικό μυθιστόρημα, παιδικό διήγημα), καθώς και την ένταξη σ' αυτήν ενός μεγάλου πλήθους ποιητικών μορφωμάτων και κειμένων (λαϊκά παιδικά τραγούδια, νανουρίσματα, ταχαρίσματα), που προέρχονται από τη λαϊκή προφορική παράδοση. Άλλωστε, κάτι ανάλογο συνέβη παλαιότερα με τους μύθους και τα παραμύθια.

Αν και η συνήθης πρακτική για τον ειδολογικό προσδιορισμό και την ταξινόμηση των μορφών της παιδικής ποίησης σχεδόν συμπίπτει με τα αντίστοιχα σχήματα που παραδοσιακά χρησιμοποιούνται στη μελέτη της ποίησης για μεγάλους⁸⁵⁴, χάρη στις νεότερες φιλολογικές και παιδαγωγικές αντιλήψεις⁸⁵⁵, η

⁸⁵⁴ Αυτή τη πρακτική κατηγοριοποίησης θεωρεί ότι η πορεία της παιδικής ποίησης ακολουθεί εν πολλοίς τη διαχρονική πορεία του ευρύτερου λογοτεχνικού γένους που ανήκει, περνώντας μάλιστα από όλα τα είδη του. Έτσι ο Β. Αναγνωστόπουλος (1986) διακρίνει τη σύγχρονη παιδική ποίηση σε τρεις κατηγορίες: *α. παραδοσιακή β. εξπρεσιονιστική και γ. νεοτερική*. Η *παραδοσιακή*, η ποίηση δηλαδή με ομοιοκαταληξία, όπου ακολουθούνται γενικά γνώριμοι θεματικά ή μορφολογικά ποιητικοί δρόμοι, έχει ως κύριους εκπρόσωπους της το Γιώργη Κρόκο, το Βασίλη Χαρωνίτη, την Ντίνα Χατζηνικολάου, το Διονύσιο Τροβά, το Βασίλη Ρώτα, την Έλλη Αλεξίου, το Χάρη Σακελλαρίου κ.ά. Άλλες φορές, χωρίς να εγκαταλείπεται η παραδοσιακή ποίηση, κάνει την εμφάνισή της η *εξπρεσιονιστική*, η ποίηση δηλαδή που δίνει έμφαση στο συναισθηματικό κόσμο του παιδιού. Συχνά διακρίνεται για το άφθονο χιούμορ, ενώ εντοπίζεται μια κριτική στάση απέναντι στη ζωή. Στο χώρο αυτό κινούνται οι Δημήτρης Μανθόπουλος, Κώστας Καλαπανίδας, Ρένα Καρθαίου, Θέτη Χορτιάτη κ.ά. Η τρίτη τάση, η *νεοτερική ποίηση*, δοκιμάζει νέους δρόμους στο ύφος και στην τεχνοτροπία, προτιμώντας τον ανομοιοκατάληκτο στίχο και την απουσία εκφραστικών μέσων ενώ κάποιες φορές προσεγγίζει την αυτόματη γραφή και τον υπερρεαλισμό. Είναι η ποίηση που τολμά να σπάσει τις παραδοσιακές φόρμες, χωρίς να πληγεί ο ρυθμός και η μουσικότητα του στίχου (Β. Αναγνωστόπουλος, *Τάσεις και εξελίξεις της παιδικής Λογοτεχνίας*, Οι εκδόσεις των φίλων, Αθήνα ⁵ 1986, σσ. 40-76). Ανάλογη κατηγοριοποίηση θα συναντήσουμε και στον Α. Δελώνη (Α. Δελώνης, *Ελληνική παιδική λογοτεχνία-από τις πρώτες ρίζες μέχρι σήμερα*, εκδ. Ηράκλειτος, Αθήνα 1986, σσ. 49-51). Ο Σακελλαρίου (1990) διακρίνει επίσης τρεις τάσεις στην παιδική ποίηση μέχρι και το 1985, εποχή όπου γράφεται και το βιβλίο του. Η πρώτη αφορά το έργο ποιητών και ποιητριών που συνεχίζουν την παράδοση των πρωτοπόρων Βιζυηνού, Πάλλη και Παπαντωνίου, η δεύτερη αυτούς/ές που επηρεάζονται από τη νεοτερική ποίηση ενώ η τρίτη τάση αναφέρεται σε ποιητές/τριες που επηρεάζονται από τα ευρωπαϊκά πρότυπα (Χ. Σακελλαρίου, *Ιστορία της παιδικής Λογοτεχνίας*, εκδ. Φιλιππότης, Αθήνα ⁶ 1990, σσ. 117-133 & Χ. Σακελλαρίου, «Η θεματική της ελληνικής παιδικής

σύγχρονη παιδική ποίηση, κατοχυρώνει και διεκδικεί την αυτοτέλειά της ως καρπός τομής, τριβής κι αλληλεπίδρασης μίας λογοτεχνικής φόρμας με συγγραφικές προθέσεις που προσανατολίζονται στο παιδί, διεκδικώντας κατά συνέπεια νέους τρόπους περιγραφής και κατηγοριοποίησης, οι οποίες επαναπροσδιορίζουν χαρακτηριστικά και κωδικοποιήσεις, πέρα από τους δάνειους όρους της ποίησης για ενήλικες, μια που στηρίζεται και καταξιώνεται δια μέσω της ικανότητάς της να επικοινωνεί πετυχημένα με αυτόν ακριβώς τον ιδιότυπο αναγνωστικό της αποδέκτη. Με άλλα λόγια, το κέντρο βάρους μετατοπίζεται από τη πρόθεση του ποιητή στον μικρό αναγνώστη και στις ιδιαιτερότητες πρόσληψης του ποιητικού κειμένου, έτσι που να τίθενται στο προσκήνιο στοιχεία του ποιητικού λόγου που εκ των πραγμάτων δεν χαρακτηρίζουν την κλασική ή την παραδοσιακή ποίηση. Τέτοια στοιχεία είναι, για παράδειγμα, η προτεραιότητα του σημαίνοντος έναντι του σημαινομένου, και επομένως η υποβάθμιση του νοήματος έναντι της μορφής.

Κατά συνέπεια, η παιδική ποίηση εκλαμβάνεται και ως μία ποίηση περισσότερο ηχητική, ακουστική και αρκετά συχνά λιγότερο νοηματική, *«μία γιορτή λέξεων και ήχων, ένα πανδαιμόνιο ηχητικών και ρυθμικών εναλλαγών, που απευθύνεται όχι μόνο στο πνεύμα αλλά και στο σώμα και σε όλες τις αισθήσεις του»*⁸⁵⁶, και υπερβαίνει τα όρια και τα δεδομένα της ποίησης για μεγάλους, που απαιτεί μια άλλη προσέγγιση και φυσιολογικά με νέους όρους και εργαλεία. Κατά συνέπεια, αυτή η νέα προσέγγιση (στην ουσία ανάγνωση και κατηγοριοποίηση) δανείζεται από τις κοινωνικές επιστήμες τον όρο *ποιητικό μοντέλο*⁸⁵⁷, ο οποίος υποδηλώνει *«την παρουσία ενός συνόλου χαρακτηριστικών που προσδιορίζουν ένα αντιπροσωπευτικό ποίημα μίας συγκεκριμένης ομάδας ποιημάτων»*⁸⁵⁸, προσφέροντας μία σειρά από ανοικτές και ευέλικτες κατηγοριοποιήσεις, όπως ταιριάζει στο διαρκώς μεταβαλλόμενο τοπίο της παιδικής λογοτεχνίας, που αποτελεί ένα πεδίο μείξης λογοτεχνικών ειδών και γλωσσικών κωδίκων.

Ποίησης», περ. *Επιθεώρηση παιδικής Λογοτεχνίας*, τ. 5 (1990), σσ. 35-61). Θα λέγαμε πάντως ότι όλες αυτές οι προσεγγίσεις μοιάζουν με μία αναγωγή των γνωρισμάτων ενός σύγχρονου φαινομένου πάνω σε έναν διαχρονικό άξονα. Αντίθετα η Κανατσούλη (1997) αποφεύγει κάθε είδους ειδολογική κατάταξη της σύγχρονης παιδικής ποίησης, προβάλλοντας τις θεματικές της επιλογές καθώς και τις μορφολογικές της εξελίξεις (Μ. Κανατσούλη, *Εισαγωγή στη θεωρία και κριτική της παιδικής λογοτεχνίας*, εκδ. University Studio Press, Θεσσαλονίκη 1997, σσ. 48-50).

⁸⁵⁵ Πρόκειται για τις γλωσσολογικές θεωρίες, τις θεωρίες της αφήγησης, τη θεωρία της πρόσληψης και τη θεωρία της αναγνωστικής ανταπόκρισης (ή συναλλακτική θεωρία).

⁸⁵⁶ Α. Καρακίτσιος, *Σύγχρονη παιδική ποίηση*, εκδ. Σύγχρονοι Ορίζοντες, Θεσσαλονίκη 2004, σ. 40.

⁸⁵⁷ Εισηγητής του όρου και κατ' επέκταση των κατηγοριοποιήσεων που προκύπτουν μέσα από αυτόν είναι ο Ανδρέας Καρακίτσιος (Βλ. Α. Καρακίτσιος, *ό.π.*, σσ. 98-104, 171-175, 191-197, 233-234, 327-335).

⁸⁵⁸ Α. Καρακίτσιος, *ό.π.*, σ. 337.

Η παραπάνω προσέγγιση επιτρέπει την ένταξη κάθε είδους σύγχρονης ποιητικής γραφής για παιδιά υπό τη σκέπη των εξής παρακάτω ποιητικών μοντέλων:

α. Το *λυρικο-ρητορικό* μοντέλο, όπου τα ποιήματα που περιλαμβάνονται σε αυτήν την πολυπληθή ομάδα εμπνέονται από το ποιητικό έργο και τους προσανατολισμούς των πρωτοπόρων Γ. Βιζυηνού, Α. Πάλλη και Ζ. Παπαντωνίου (λαϊκή παράδοση, παιδοκεντρισμός), υιοθετώντας γενικά τις αισθητικές αρχές και συμβάσεις της παραδοσιακής ποίησης (λυρικά σχήματα, ομοιοκαταληξία). Τα θέματα αντλούνται από το φυσικό τοπίο και το ζωικό βασίλειο. Επίσης, έχουμε θέματα από την καθημερινότητα και τις ανάγκες του παιδιού, ενώ η οπτική γωνία που υιοθετείται επιχειρεί να αναπαραστήσει την πραγματικότητα μιμούμενη τη παιδική ματιά. Με άλλα λόγια, οι ποιητές και οι ποιήτριες που κατατάσσονται εδώ γράφουν *«όπως περίπου μιλάει και σκέφτεται ένα παιδί αλλά και όπως πιστεύουν οι ίδιοι και η κοινωνία ότι πρέπει να σκέφτεται ένα παιδί»*⁸⁵⁹.

β. Το *λυρικο-ρυθμικό* μοντέλο. Πρόκειται για ποιήματα, στα οποία ο στίχος «γίνεται πιο ελεύθερος και πιο μελωδικός, ο τόνος πολύ ανάλαφρος και χαλαρός, η γλώσσα πολύ πιο λιτή και απλή»⁸⁶⁰ και προφορική, έτσι ώστε το ποίημα να απευθύνεται όχι μονάχα στο μυαλό αλλά και στο σώμα του μικρού ακροατή ή αναγνώστη. Εδώ η ποίηση αποφεύγει να ερμηνεύσει, να αναλύσει, να σχολιάσει ή να αφηγηθεί, αλλά προσανατολίζεται σε ένα συμφυρμό σκηνών και εικόνων με ρυθμό και μουσικότητα. Η οπτική γωνία δεν επιχειρεί απλά να αναπαραστήσει, αλλά επιδιώκει να ταυτιστεί με την παιδική ματιά. Σε αυτή την κατηγορία θα συναντήσουμε ονόματα, όπως ο Δημήτρης Μανθόπουλος και η Ντίνα Χατζηνικολάου, όπως και ορισμένα ποιήματα της Ρένας Καρθαίου και του Αντώνη Λαμπρινίδη.

γ. Το *ηχο-ρυθμικό* μοντέλο, όπου κυρίαρχο ρόλο διαδραματίζουν τα γλωσσικά παιχνίδια, η συχνή παρουσία ά-λογων στίχων, με επιρροές από τα non sense poems και τα άλογα παιδικά τραγούδια της λαϊκής ποίησης. Γεμάτα ρυθμό και παιχνίδια με το στίχο και το μέτρο, με παιχνιδίσματα των λέξεων, νεολογισμούς και αρκετό χιούμορ σε όλες τους τις εκφάνσεις, τα ποιήματα αυτά αναπτύσσουν το θέμα τους - όταν υπάρχει- μέσα από μία οπτική γωνία που είναι η ματιά του μικρού παιδιού. Με πρόδρομο στο είδος το Φώντα Λάδη θα συναντήσουμε ονόματα, όπως η Άλκηστις Κοντογιάννη, ο Άρης Κούνας, η Μαριανίνα Κριεζή, η Μαρία Μαμαλίγκα, ο Μενέλαος Γ. Μαρίνος, η Παυλίνα Παμπούδη και η Θέτη Χορτιάτη.

⁸⁵⁹ Α. Καρακίτσιος, *ό.π.*, σ. 324.

⁸⁶⁰ Α. Καρακίτσιος, *ό.π.*, σ. 172.

δ. Η νεοτερική παιδική ποίηση. Εδώ η ποιητική γραφή δεν μιμείται τον παιδικό κόσμο, αναμειγνύει ή εναλλάσσει την οπτική γωνία του ενήλικου με εκείνη του παιδιού και προβάλλει την κρυμμένη παιδικότητα του ποιητή υπό τη μορφή λυρικής εξομολόγησης ή προσωπικής νοσταλγίας: οι ποιητές δηλαδή ούτε αυτοπεριορίζονται, ούτε αυτολογοκρίνονται. Οι παραδοσιακές φόρμες στη στροφή και στον στίχο εγκαταλείπονται, παραπέμποντας στη νεοτερική ποίηση (για μεγάλους), ενώ η θεματολογία αντλείται από την καθημερινή πραγματικότητα.

Τέλος, ειδικές περιπτώσεις θα μπορούσαν να χαρακτηριστούν: α. Τα *εκτενή ποιητικά αφηγήματα*, τα οποία παρά τις ποικίλες απόπειρες περιγραφής και καταγραφής τους, εξακολουθούν να θεωρούνται ένα μάλλον ρευστό, υβριδικό και εν εξελίξει έμμετρο αφηγηματικό είδος⁸⁶¹, β. *Οι επανεκδόσεις των ποιημάτων καταξιωμένων ποιητών για μεγάλους που απευθύνονται σε παιδιά*, μια προσπάθεια που επαναξιολογεί και επαναπροσδιορίζει τη σχέση της συγκεκριμένης ποίησης με τους δυνάμει αποδέκτες της και γ. διάφορες απόπειρες ποιητικής γραφής που κινούνται στα σταθερά καλούπια τύπων που έρχονται κατευθείαν από τη λαϊκή παράδοση, π.χ. λαϊκά δίστιχα, μαντινάδες, ακόμη και το ξενότροπο Limerick. Τα *limericks* ή *λιμερίκια* ή *ληρολογήματα*, αποτελούν, σύμφωνα με την παραπάνω ταξινόμηση⁸⁶², μία αυτόνομη κατηγορία του ποιητικού λόγου για παιδιά, που υπακούει σε αυστηρές συμβάσεις μορφής και περιεχομένου, με μακροχρόνια παράδοση στην Αγγλία και κύριους εκρόσωπους τον Edward Lear (1812-1888) και τον Lewis Carroll (1832-1898). Στην κλασική της μορφή αποτελείται από «ένα πεντάστιχο στιχούργημα, όπου ομοιοκαταληκτούν ο 1^{ος} με τον 2^ο και τον 5^ο στίχο και ο 3^{ος} με το 4^ο. Το μέτρο είναι ανάπαιστος με συχνές παραβιάσεις στον τελευταίο στίχο»⁸⁶³. Η γλώσσα αποδεσμεύεται από τις καθιερωμένες συμβάσεις και κανονικότητες, η σχέση σημαίνοντος-σημαινόμενου διαρρηγνύεται, ενώ χαρακτηριστική είναι η δημιουργία πρωτότυπων σύνθετων επιθέτων στον τελευταίο στίχο. Στην Ελλάδα πρωτοέγραψε στο είδος ο

⁸⁶¹ Ο Αναγνωστόπουλος (Τάσεις και εξελίξεις, εκδ. 2006, ό.π. σσ. 145-155) ορίζει το είδος ως ένα «πεζόμορφο ποίημα αφηγηματικού χαρακτήρα σε ελεύθερο στίχο και με έντονες συνήθως ποιητικές εικόνες», ενώ ο Καρακίτσιος, αφού πρώτα το χαρακτηρίζει «νεότροπο» θεωρώντας κατά συνέπεια πως κάθε απόπειρα αισθητικής κατηγοριοποίησης θα ήταν μία πράξη «βεβιασμένη και επικίνδυνη», μια και πρόκειται για ένα είδος «χωρίς ουσιαστική διαμόρφωση» και «σε διαρκή εξέλιξη», στη συνέχεια προχωρά στη παρουσίαση ορισμένων κοινών χαρακτηριστικών, όπως η έκταση, η τριτοπρόσωπη αφήγηση, η ισχυρή παρουσία της εικονογράφησης και η ανάμιξη πεζού και ποιητικού λόγου (Α. Καρακίτσιος, ό.π., σσ. 289-292).

⁸⁶² Α. Καρακίτσιος, ό.π., σσ. 334-335, 267-269. Είχε προηγηθεί από τον ίδιο η πρώτη ουσιαστικά μελέτη του ποιητικού είδους στην Ελλάδα (Α. Καρακίτσιος, *Ποίηση για μικρά παιδιά: Το limerick*, εκδ. Προμηθεύς, Θεσσαλονίκη 1996).

⁸⁶³ Α. Καρακίτσιος, *Σύγχρονη παιδική ποίηση*, εκδ. Σύγχρονοι Ορίζοντες, Θεσσαλονίκη 2004, σ. 268.

Γιώργος Σεφέρης, ενώ limericks έγραψαν πολύ αργότερα, η Λιάνα Αρανίτου, η Καίτη Σταθούδη και πιο πρόσφατα η Θέτη Χορτιάτη και η Τασούλα Τσιλιμένη.

6.2 Η μεθοδολογία ανάλυσης των ποιημάτων

Η μεθοδολογία ανάλυσης των ποιημάτων της Φιλίσσας Χατζηχάννα βασίζεται κυρίως σε τρεις κύριους άξονες⁸⁶⁴, οι οποίοι έχουν ως αφετηρία τον τρόπο προσέγγισης που προαναφέραμε:

α. Στην αναζήτηση των θεματικών επιλογών που προκρίνονται από τη συγγραφέα.

Πρόκειται για τις αφετηριακές εικόνες έμπνευσης και φαντασίας, που αποτελούν το βασικό πρωτογενές υλικό πάνω στις οποίες οργανώνεται και αναπτύσσεται η αφηγηματική εκφορά του ποιητικού υλικού.

β. Στην εύρεση των ειδικών μορφικών χαρακτηριστικών κάθε ποιήματος και την αναγνώριση των ειδολογικών του χαρακτηριστικών. Εδώ η ανάλυση στέκεται σε στοιχεία, όπως το μέτρο κι ο ρυθμός, η ομοιοκαταληξία, οι στροφές και οι στίχοι καθώς και σε όλα εκείνα τα σχήματα λόγου (μεταφορές, παρομοιώσεις, συνηχήσεις, παρηχήσεις, κ.λ.π.), οι οποίες συνήθως συναντώνται στα έμμετρα σχήματα.

γ. Στον εντοπισμό του τρόπου με τον οποίο ο συγγραφέας παρουσιάζει το θέμα σε σχέση με την αποτύπωση ή όχι μίας οπτικής γωνίας που προσεγγίζει τον τρόπο αντίληψης του παιδιού. Σε αυτή την αναζήτηση, τα ερμηνευτικά εργαλεία που προσφέρει η θεωρία της αφήγησης φωτίζουν τη θέαση της κειμενικής πραγματικότητας που υποβάλλει η γραφή στον αναγνώστη.

6.3 Τα ποιήματα της Φιλίσσας Χατζηχάννα

Σε ένα τόσο εκτεταμένο έργο, όπως αυτό της Φιλίσσας Χατζηχάννα, όπου το θέατρο και η πεζογραφία καταλαμβάνουν το μέγιστο μέρος της συγγραφικής παραγωγής, οι δύο ποιητικές συλλογές που εξέδωσε, μοιάζουν εκ πρώτης όψεως να αντιπροσωπεύουν μονάχα ένα μικρό κομμάτι του συνολικού της έργου, δίνοντας την εντύπωση ότι η συγγραφέας ασχολήθηκε λιγότερο με την ποίηση σε σχέση με τα άλλα λογοτεχνικά είδη.

Εντούτοις, ποιήματα θα συναντήσουμε σε αρκετά από τα κείμενά της, αρχής γενομένης από τα πρώιμα πεζογραφήματα και θεατρικά έργα μέχρι τα έσχατα εκτεταμένα αφηγήματα της όψιμης συγγραφικής της περιόδου. Άλλες φορές πρόκειται για μεμονωμένα στοιχεία ποιητικής γραφής, που προσδίδουν στο κείμενο

⁸⁶⁴ Α. Καρακίτσιος, *ό.π.*, σσ. 13-19.

μια σχετική έμμετρη μορφή και άλλες φορές πρόκειται για ολοκληρωμένα ποιήματα, λειτουργικά ενταγμένα στην υπόθεση των έργων όπου ανήκουν, τα οποία χρησιμεύουν άλλοτε ως παύση στο χρόνο της αφήγησης και άλλοτε ως κατακλείδα στο κλείσιμο του κειμένου (μυθιστορηματικό κεφάλαιο ή τέλος ενός διηγήματος).

Πιο συγκεκριμένα, στο πρώτο της μυθιστόρημα *Χαρές και λύπες* (1977), μέσα από τη φωνή της μικρής Γιωργούλας, η Χατζηχάννα εγκιβωτίζει στην αφηγηματική ροή του κειμένου μία λυρική παρεμβολή: πρόκειται για μία παράκληση-προσευχή στο νεογέννητο Χριστό, που αφορά τα βάσανα της Κύπρου και του λαού της:

[...] *Φέρε Χριστέ μου σαν θα 'ρθεις δώρο ακριβό και πρώτο,*

αγάπ' ειρήνη και χαρά στον πικραμένο τόπο

Φέρε γαλήνη, σιγουριά κι εκπλήρωσε τον πόθο

*πού 'χομε όλοι στην καρδιά και το μαντεύεις, νοιώθω*⁸⁶⁵.

Με τη μορφή τεσσάρων ομοιοκατάληκτων δίστιχων, που υιοθετούν την παραδοσιακή φόρμα του ιαμβικού δεκαπεντασύλλαβου, ένα είδος με μεγάλη παράδοση και στην Κύπρο⁸⁶⁶, αλλά και στοιχεία της λαϊκής ποίησης, όπως για παράδειγμα τα επαναληπτικά σχήματα, η συγγραφέας ενσωματώνει μέσα από την πρωτοπρόσωπη φωνή της πρωταγωνίστριας τους πόθους και τις προσδοκίες του κυπριακού λαού, όπως ανάλογα καταγράφονται σε ποιητικές συλλογές και διηγήματα εκείνης της εποχής. Η γραφή αποπειράται να μιμηθεί την παιδική ματιά, ενώ η λυρική ατμόσφαιρα που αποτυπώνεται μας επιτρέπει να εντάξουμε με ασφάλεια αυτό το ποίημα στο *λυρικο-ρητορικό μοντέλο*.

Σχεδόν παρόμοιο με αυτό το ποίημα εμφανίζεται και ένα άλλο, που τιτλοφορεί το διήγημα *Εσύ Άγιε Βασίλη μου...* στη συλλογή διηγημάτων *Λουλούδια και όνειρα* (1979). Πάλι υπό τη μορφή δίστιχων και με παρόμοια μορφικά και υφολογικά

⁸⁶⁵ Φ. Χατζηχάννα, *Χαρές και λύπες*, Λευκωσία 1977, σ. 57.

⁸⁶⁶ Τα *τσιαττιστά* (από το ρ. *τσιαττίζω* που σημαίνει *ταιριάζω*), όπως ονομάζονται στην Κύπρο τα δίστιχα με δεκαπεντασύλλαβους και ομοιοκαταληκτικούς στίχους στην κυπριακή διάλεκτο, είναι η πιο συνηθισμένη μορφή λαϊκού τραγουδιού, ένα ποιητικό είδος διαδεδομένο σε ολόκληρη την Κύπρο, με τον οποίο οι άνθρωποι έχουν τη δυνατότητα να εκφράζουν κάθε στιγμή την πληθώρα και τη διαφορετικότητα των συναισθημάτων τους, τον πόνο, τη χαρά, την προσμονή, τη λαχτάρα, τον έρωτα, το θυμό, την εκδίκηση, τη νοσταλγία. Σύμφωνα με τον λαογράφο Μιχάλη Χατζημιχαήλ, στην Κύπρο υπάρχουν μαρτυρίες για τα *τσιαττιστά* από το Μεσαίωνα και συγκεκριμένα από περιηγητές, οι οποίοι συναντούσαν στα χωριά αγρότες που μιλούσαν μεταξύ τους με δίστιχα δεκαπεντασύλλαβα. Ως γυνωστόν, τα δίστιχα δεκαπεντασύλλαβα δεν αποτελούν χαρακτηριστικό μόνο της Κύπρου: στην Κρήτη ονομάζονται *μαντινάδες*, στη Στερεά Ελλάδα, *λιανοτράγουδα* και στα Ζαγοροχώρια της Ηπείρου, *χαβάδια*. Βέβαια, τα ποιήματα της Χατζηχάννα μοιάζουν να πατούν περισσότερο στη ευρύτερη ελληνόφωνη δημοτική παράδοση καθώς και τη λόγια απόδοση αυτού του στίχου, τόσο στην ευρύτερη όσο και στην παιδική ποίηση, παρά στην τοπική εκδοχή του, μια και η εκφορά τους είναι στην κοινή νεοελληνική κι όχι στην κυπριακή διάλεκτο (βλ. Κ. Γ. Γιαγκουλής, «Η λαϊκή ποίηση της Κύπρου», περ. *Διαβάζω*, τ. 123 (1985), σσ. 23-27).

χαρακτηριστικά, τα οποία ξεκινούν με την ίδια ρηματική επίκληση («φέρε»), η συγγραφέας αλλάζει τον αποδέκτη των παρακλήσεων της μικρής ηρωίδας- εδώ είναι ο Άγιος Βασίλης- μετατοπίζοντας τις επιθυμίες της από τις ρητορικές επικλήσεις του προηγούμενου ποιήματος στα απλά και καθημερινά -και γι' αυτό αγαπητά- αντικείμενα, τα οποία οι πρόσφυγες άφησαν πίσω στην κατεχόμενη γη τους. Ο στίχος μοιάζει κάπως ακατέργαστος, κάτι που αντισταθμίζεται, ωστόσο, από την παραστατικότητα των περιγραφών και αλλά και τα φορτισμένα συναισθήματα που κομίζει:

*Εσύ Άγιε Βασίλη μου, ο κοσμογυρισμένος
πέρασε από το σπίτι μου το τουρκοπατημένο.
Φέρε μου και την κούκλα μου που είναι στο κρεβάτι,
γιατ' έχει μείνει μόνη της και δε θα κλείνει μάτι.
Φέρε μου και του Γιώργου μας **το** μικρό το τρένο
Που είναι στο γραφείο του κει πάνω ξεχασμένο.
Φέρε και της γιαγιάκας μου τ' ατέλειωτο πλεκτό της,
και της μητερούλας μου τ' όμορφο εργόχειρό της.
Φέρε του πατέρα μου τ' ακριβό ρολόι
του καλού παππούλη μου τ' άσπρο κομπολόι.
Φέρε στην Κύπρο και σε μας έν' άσπρο περιστέρι,
μήνυμα ειρήνης και χαράς, στον κόσμο όλα τα μέρη⁸⁶⁷.*

Στην ίδια συλλογή θα συναντήσουμε και άλλα σύντομα ποιήματα, τα οποία, κρατώντας το ιαμβικό (εφτασύλλαβο πια) μέτρο, ξεμακραίνουν από την παραδοσιακή φόρμα του δεκαπεντασύλλαβου, προσεγγίζοντας περισσότερο τα παιδικά ποιήματα της συλλογής *Χαμόγελα*, που θα εξετάσουμε παρακάτω:

*Μαζεύουμε λουλούδια
με γέλια και τραγούδια
γιατί το Ελενάκι
πονά το ποδαράκι⁸⁶⁸.*

Όπως παρατηρούμε, η αφηγηματική φωνή, πάντοτε πρωτοπρόσωπη, επιχειρεί να προσομοιάσει εκ νέου την παιδική ματιά με τετράστιχα, που είτε θυμίζουν τα αυτοσχέδια στιχουργήματα των μικρών παιδιών είτε παραπέμπουν στις πρόδρομες

⁸⁶⁷ Φ. Χατζηγάννα, *Λουλούδια και όνειρα*, εκδ. Κινύρας, Λευκωσία 1979, σσ. 13-14.

⁸⁶⁸ Φ. Χατζηγάννα, *ό.π.*, σσ. 13-14.

απόπειρες αναπαράστασής της από τους πρωτοπόρους της παραδοσιακής παιδικής ποίησης:

Θάλασσα, δάσος είστε δικά μου.

Εδώ κοντά σας θα κτίσω τη φωλιά μου.

Θάλασσα, δάσος είστε δικά μου.

*Σας αγαπώ, σας αγαπώ, σας αγαπώωωωω*⁸⁶⁹.

Το 1978, στο περιοδικό *Παιδική Χαρά* της Π.Ο.Ε.Δ., η Φιλίσα Χατζηχάνα δημοσιεύει ορισμένα μελοποιημένα τραγούδια, τα οποία συνοδεύονται από τη μουσική παρτιτούρα τους, σε μουσική του Λεάνδρου Σίταρου⁸⁷⁰. Ο στίχος είναι πρωτόλειος, ξεχειλίζει, όμως, από ρυθμό, λυρισμό και ευαισθησία. Όπως συμβαίνει και στα περισσότερα λογοτεχνικά κείμενα εκείνης της εποχής, το θέμα σχετίζεται με το εθνικό δράμα της Κύπρου. Οι τίτλοι, καθώς και το περιεχόμενο, είναι χαρακτηριστικοί, υποδηλώνοντας τη θεματική συγγένεια με ανάλογα κείμενα που ανήκουν στον κυπριακό κύκλο της συγγραφέως: «Πενταδάκτυλε, μην κλαις»⁸⁷¹, «Θα ξαναρθούμε»⁸⁷², «Στην Κύπρο Χριστέ μου γεννήσου»⁸⁷³. Ειδικά, το πρώτο τραγούδι αποδιδνείται διφωνικό, καθώς η αφηγηματική φωνή διαλέγεται ανάμεσα στο προσωποποιημένο δάσος και την απάντηση που δίνεται από έναν αφηγητή που προσομοιάζει με το μικρό παιδί-αναγνώστη. Μοιάζει μάλιστα να προέρχεται από την ίδια μήτρα έμπνευσης, όπου ανήκει και το διήγημα *Θα ξαναρθώ* της συλλογής *Λουλούδια και Όνειρα*, αφού άλλωστε το «συνόδευε» στην επόμενη σελίδα της πρώτης δημοσίευσης του διηγήματος στο περιοδικό *Παιδική Χαρά* της Π.Ο.Ε.Δ.:

Είμαι το δάσος το καμένο

από τα άγρια πουλιά

που με το σχήμα της Ειρήνης

ήρθαν και φέραν τη φωτιά.

Πενταδάκτυλε καμένε μην κλαις

⁸⁶⁹ Φ. Χατζηχάνα, *ό.π.*, σσ. 18-19.

⁸⁷⁰ Ο Λεάνδρος Σίταρος (1927-1984) υπήρξε γνωστός σύγχρονος Κύπριος συνθέτης, μαέστρος χορωδιών και δάσκαλος μουσικής. Οργάνωσε σχολικές χορωδίες και μπάντες, ενώ διηύθυνε για ένα διάστημα τη Χορωδία του Μουσικού Ομίλου «Μότσαρτ». Το 1965 ίδρυσε και έκτοτε διηύθυνε τη Μικτή Χορωδία της Πνευματικής Στέγης. Ως συνθέτης, έγραψε σχολική μουσική, παιδικά τραγούδια, θεατρική μουσική και διασκευές-μεταγραφές δημοτικών τραγουδιών. (Τ. Καλογερόπουλος, *Λεξικό της Ελληνικής μουσικής*, τόμ. 5, εκδ. Γιαλλελή, Αθήνα 1999, σσ. 409-410).

⁸⁷¹ Περ. *Παιδική Χαρά*, τ. 4 (131), τόμ. ΙΖ', Γενάρης 1978, σ. 143.

⁸⁷² Περ. *Παιδική Χαρά*, τ. 5 (134), τόμ. ΙΖ', Απρίλης 1978, σ. 247.

⁸⁷³ Περ. *Παιδική Χαρά*, τ. 3 (138), τόμ. ΙΗ', Δεκέμβρης 1978, σ. 104.

*εις το χόμα σου πάλι θα φανούν
δέντρα όμορφα θάχεις σαν πρώτα
που γλυκά τα πουλιά θα λαλούν [...].*

Τελικά και τα τρία ποιήματα συμπεριλήφθηκαν στη συλλογή *Χαμόγελα*, που θα εξετάσουμε παρακάτω, ενώ ειδικά το τρίτο ποίημα θα το συναντήσουμε, με διάφορες παραλλαγές, στα παιδικά θεατρικά της έργα.

Την ίδια εποχή, η ενασχόληση της Χατζηχάνα με την ποίηση της απέφερε και μία σημαντική διάκριση. Πιο συγκεκριμένα, το 1979, ο Ο.Η.Ε. και η UNICEF, με την ευκαιρία του Διεθνούς Έτους για το Παιδί, προκήρυξαν ένα διεθνή διαγωνισμό παιδικού τραγουδιού. Η συγγραφέας κέρδισε το Α΄ βραβείο στην Κύπρο με το *Αδέλφια, δώστε και πάρτε χαρά*. Είναι ένα ποίημα, το οποίο προορίζεται να μελοποιηθεί και γι' αυτό ακολουθεί τη στιχουργική δομή που συνηθίζεται σε αυτές τις περιπτώσεις: αποτελείται, δηλαδή, από τέσσερις τετράστιχες στροφές, μία εκ των οποίων επαναλαμβάνεται τρεις φορές, αποτελώντας την επωδό (ρεφρέν) του τραγουδιού. Με προσεγμένη, ζευγαρωτή ομοιοκαταληξία σε όλο το ποίημα, ο στίχος στις τρεις στροφές είναι ανάπαιστος δεκασύλλαβος στους δύο πρώτους και εννιασύλλαβος στους δύο επόμενους στίχους. Δεκασύλλαβος παραμένει και ο στίχος της στροφής-επωδού, χωρίς να αλλάζει το μέτρο: ξεκινά ως δάκτυλος στους δύο πρώτους στίχους και καταλήγει σε ένα απροσδιόριστο μετρικά -σχεδόν πεζολογικό- δίστιχο, ίσως γιατί αποτελεί και τη φράση-διακήρυξη του ποιήματος:

*Αγαπώ της ημέρας το φως
και τον ήλιο που βγαίνει λαμπρός
το ουράνιο τόξο τ' αστέρια
τα μικρά αγαθά περιστέρια.*

*Με τους φίλους μου παίζω πηδώ
με τ' αηδόνια κι εγώ τραγουδώ
και μ' αρέσει σαν έρθει το βράδυ
της μανούλας να νιώθω το χάδι .*

*Αγαπώ τους ανθρώπους στη γη
θέλω φίλο το κάθε παιδί
να 'χω γύρω μου θέλω γαλήνη
και ν' απλώσει παντού η ειρήνη.*

*Όλο τον κόσμο θαρρώ αγαπώ
και θα φωνάζω σε όλους να πω:
Αδέλφια δώστε σε μένα χαρά
αδέλφια πάρτε από μένα χαρά.*

Το ποίημα αυτό μοιάζει, εκτός των άλλων, να αποκαλύπτει τη σταδιακή μετατόπιση της συγγραφέως αναφορικά με την αναπαράσταση της παιδικότητας, την οποία, βέβαια, θα δούμε να ξετυλίγεται με περισσότερο ευδιάκριτα χαρακτηριστικά στο μετέπειτα πεζογραφικό της έργο. Το παιδί που επιχειρεί να αποτυπώσει μέσα από αυτή την πρωτοπρόσωπη εκφορά του αφηγηματικού λόγου χάνει σιγά σιγά την τοπική, κυπριακή ιδιοσυστασία του και αποκτά οικουμενικά, διαχρονικά χαρακτηριστικά. Η Κύπρος, ως χώρος παραμονής του πνεύματος της συγγραφέως, απομακρύνεται από το φόντο του ποιήματος γιατί, όπως παρατηρούμε, αποδέκτης των συναισθημάτων είναι πια «κάθε παιδί», ενώ η επιθυμία για αγάπη, ειρήνη και γαλήνη αφορά «όλο τον κόσμο». Κατά κάποιον τρόπο, η αφηγηματική φωνή μοιάζει αρκετά «ειλικρινής» προς τον αναγνωστικό αποδέκτη της, μικρό και μεγάλο, αφού δεν αποκαλύπτει με ευκρίνεια την ταυτότητά της, κομίζοντας μία διφωνικότητα που εμπεριέχει αξεδιάλυτα τόσο τη ματιά του μικρού παιδιού, όπως τη φαντάζεται ο ενήλικος, όσο και το αιώνιο παιδί που κρύβει μέσα του και το οποίο αναζητεί τρόπους να βγει στο φως και να επικοινωνήσει με μικρούς και μεγάλους αναγνώστες. Το ίδιο το ποίημα θα τα ξανασυναντήσουμε στην ποιητική της συλλογή *Ένα τραγούδι για κάθε μέρα* (β.3.2), μελοποιημένο και ελαφρά παραλλαγμένο, καθώς παρατηρούμε ότι απουσιάζουν η δεύτερη στροφή και η στροφή-επωδός.

Λίγο αργότερα, στο μυθιστόρημα *Η Ντιντόν, ο Παβελάκης μου κι εγώ* (1981), θα συναντήσουμε ένα μικρό τετράστιχο ποίημα με δύο στροφές, με ανάμεικτο τροχαϊκό-ιαμβικό μέτρο και ατελή πλεκτή ομοιοκαταληξία, το οποίο θα το χαρακτηρίζαμε, με αφετηρία το θέμα του (το σχολικό διάλειμμα) και την εκφορά της οπτικής γωνίας, ως ένα ακόμα ποίημα της Χατζηχάννα που αντλεί στοιχεία από τη παράδοση της παιδικής ποίησης και κατά συνέπεια παραπέμπει εμφανώς στο λυρικο-ρητορικό μοντέλο:

*Το σχολειό μου τ' αγαπώ
μα πιο πολύ μ' αρέσει
όταν για διάλειμμα*

το κουδουνάκι παίζει [...] ⁸⁷⁴.

Στη συνέχεια, η ποιητική γραφή μοιάζει κάπως να ξεμακραίνει από τα κείμενα της Χατζηγάνα, αφού δεν υπάρχουν ολοκληρωμένα ποιήματα στις μικρές της ιστορίες, παρά μόνο σπαράγματα από γνωστά παιδικά τραγούδια. Θα τη ξανασυναντήσουμε, όμως, λίγο αργότερα, στο κύκλο του Καρυδάκη και της Ζαχαρούλας. Στο πρώτο βιβλίο της σειράς (*Οι περιπέτειες του Καρυδάκη και της Ζαχαρούλας*, σ. 76), βρίσκουμε ένα τετράστιχο ποίημα δύο στροφών: είναι οι μυρμηγκοστρατιώτες που τραγουδούν ένα εμβατήριο. Λίγο πιο κάτω, η φυλακισμένη μαϊμού του τσίρκου τραγουδάει ένα λυπητερό τραγούδι μέσα από το κλουβί της. Είναι ένα ποίημα με πέντε τετράστιχες στροφές, σε τροχαϊκό οχτασύλλαβο/επτασύλλαβο στίχο και ατελή πλεκτή ομοιοκαταληξία (μόνο ο δεύτερος στίχος ομοιοκαταληκτεί με τον τέταρτο), το οποίο ισορροπεί ανάμεσα στις αφηγηματικές του προθέσεις και την ανάδειξη του συναισθηματικού κόσμου της πρωταγωνίστριας. Το ποίημα είναι συμμετρικό: το λυρικό μέρος περικλείει το αφηγηματικό, μια που αρχίζει και τελειώνει με την ίδια στροφή-επωδό, τη θλιμμένη αναπόληση της αφηγήτριας για τις ευτυχισμένες στιγμές στο φυσικό της περιβάλλον. Αυτό που διαφαίνεται είναι πως η συγγραφική εξέλιξη της Χατζηγάνα αποτυπώνεται ακόμη και στα εμβόλιμα ποιήματα της συλλογής, καθώς η ποιητική γραφή δείχνει πια καλοδουλεμένη, χωρίς χασμωδίες, με παρηγήσεις, εσωτερική ρίμα, σχήματα λόγου, ρυθμό και παραστατικότητα:

*Αχ! Και να μπορούσα πάλι
μες στο δάσος να βρεθώ
κι από δέντρο σε κλαδάκι
να πηδώ να τραγουδώ.*

*Αποφάσισα να φύγω
απ' το δάσος το πυκνό
τους ανθρώπους να γνωρίσω
και τον κόσμο όλο να δω.*

*Δρόμο παίρνω δρόμο αφήνω
για την πόλη ξεκινώ
με τα σπίτια τα μεγάλα
κι όλο τον πολιτισμό.*

⁸⁷⁴ Φ. Χατζηγάνα, *Η Ντιντόν, ο Παβελάκης μου κι Εγώ*, εκδ. Ψυχογιός, Αθήνα ³1995, σσ. 71-72.

*Μα κατάντησα σε τσίρκο
κλειδωμένη σε κλουβί
να χορεύω κάθε βράδυ
σαν παλιάτσος στη σκηνή.*

*Αχ! Και να μπορούσα πάλι
μες στο δάσος να βρεθώ
κι από δέντρο σε κλαδάκι
να πηδώ να τραγουδώ⁸⁷⁵.*

Τα δύο ποιήματα θα τα συναντήσουμε και πάλι στο τελευταίο βιβλίο της σειράς (*Τι απόγινε ο Μαυρίκος*); πρώτα το τραγούδι (σσ. 113-115), που επανέρχεται διότι λειτουργεί ως σημάδι αναγνώρισης του Μαυρίκου από τη μαϊμού, και στη συνέχεια το εμβατήριο (σ. 140).

Κατά συνέπεια, με βάση όλα τα παραπάνω, θα μπορούσαμε να διατυπώσουμε την εκτίμηση ότι η ποιητική γραφή εμφανίζεται συχνά στο ευρύτερο πεζογραφικό έργο της Χατζηχάνα, εμπλουτίζοντας τα κείμενά της με έμμετρα σχήματα και διευρύνοντας τους ορίζοντες πρόσληψης των κειμένων από το αναγνωστικό της κοινό.

Αντίστοιχα στο θέατρο, εκεί δηλαδή όπου η ποιητική γραφή συμφύρεται με το δραματικό λόγο συχνά και ιδιαίτερα πετυχημένα, τα ποιήματα αποτελούν εκείνο το μέρος του θεατρικού έργου, στο οποίο κυριαρχούν η κίνηση, ο χορός και το τραγούδι. Κατά συνέπεια πρόκειται για ποιήματα ρυθμικά (δεν είναι τυχαία η συνήθης χρήση του τροχαϊκού μέτρου), τα οποία άλλοτε προσδίδουν μία ευχάριστη ατμόσφαιρα, λειτουργώντας ως σχόλιο στην υπόθεση ή προωθώντας την εξέλιξή της. Θα τα συναντήσουμε, επίσης, σε εκείνα τα σημεία, όπου η συγγραφέας υιοθετεί ορισμένες πρωτότυπες θεατρικές τεχνικές, όπως το θέατρο εν θεάτρω ή η εισδοχή του κουκλοθέατρου και της παντομίμας. Γενικότερα, στα επαγγελματικά θεατρικά έργα, το ποιητικό μέρος καταλαμβάνει αξιοπρόσεκτο χώρο στα έργα *Στην Ποντικούπολη* και *ο Τρελάρας*, ενώ η παρουσία του στο *Γελαστό Μουστάκι* και στο *Γαλάζιο Βιολί* είναι σαφώς πιο περιορισμένη. Αντίθετα, στα σχολικά θεατρικά συναντούμε κάθε είδους στιχούργημα: ολιγόστιχα, ρυθμικά ποιηματάκια-τραγουδάκια, τα οποία «διακόπτουν» ή «συμπληρώνουν» την αφήγηση, έμμετρους διαλόγους και αφηγήσεις

⁸⁷⁵ Φ. Χατζηχάνα, *Οι περιπέτειες του Καρυδάκη και της Ζαχαρούλας*, εκδ. Ψυχογιός, Αθήνα 1995, σ. 123.

ενώ άλλες φορές ολόκληρο το θεατρικό έργο αποδίδεται σε έμμετρη μορφή (Βλ. 4.6.1.7. *Υγεία και χαρά*). Τέλος, δεν πρέπει να λησμονούμε ότι τραγούδια περιέχονται στη *Γη των πατέρων μου* και στο *Αθάνατοι στη μνήμη και στην καρδιά*, έργα για τα οποία έχουμε αναφερθεί εκτενέστερα στο αντίστοιχο κεφάλαιο (4.4.1 *Άλλα έργα*).

Συμπερασματικά, κλείνοντας και αυτή την αναφορά για τη σχέση που αναπτύσσεται ανάμεσα στο θεατρικό έργο και την ποιητική γραφή, θα λέγαμε πως βρίσκονται σε διαρκή και δημιουργική επικοινωνία μεταξύ τους.

6.3.1 Οι ποιητικές συλλογές

6.3.1.1 Χαμόγελα

Λίγο μετά από τη βράβειυσή της στο διεθνή διαγωνισμό παιδικού τραγουδιού, η Φιλίσα Χατζηχάνα εκδίδει για πρώτη φορά μία ποιητική συλλογή, που περιέχει 66 ποιήματα για παιδιά με τον τίτλο «*Χαμόγελα*». Πρόκειται για μία λιτή και καλαίσθητη έκδοση 72 σελίδων, που υλοποιήθηκε χάρη στις άοκνες προσπάθειες του Μίμη Χατζηχάνα, στον οποίο ανήκε η προσεγμένη εικονογράφηση, η ταιριαστή διακόσμηση, αλλά και η συνολική επιμέλεια του βιβλίου. Αξίζει να σημειωθεί ότι ακόμη και ο τρόπος απόδοσης των χρωμάτων υπήρξε ιδιαίτερα προχωρημένος για την εποχή του, ενώ ειδικά οι προσωπογραφίες που κοσμούν τα κείμενα ανήκουν σε μία άλλη σημαντική μορφή της κυπριακής παιδικής λογοτεχνίας, τη Μαρία Πυλιώτου. Τέλος, στην τελευταία σελίδα του βιβλίου διαβάζουμε ότι το βιβλίο τυπώθηκε στα τυπογραφεία Λώρη Σταυρινίδη το Μάρτη του 1980 σε 1.500 αντίτυπα⁸⁷⁶.

Επιχειρώντας μία πρώτη, γενική θεώρηση των ποιημάτων, θα παρατηρήσουμε ότι στο σύνολό τους σχετίζονται με καθετί που αφορά τον κόσμο του παιδιού. Ποιήματα που αναφέρονται στην οικογένεια, τη φύση, την καθημερινότητα του παιδιού, τους πόθους και τις απορίες του συνυπάρχουν με άλλα που αναφέρονται στην πατρίδα και σχετίζονται -ως απόηχος- με τα γεγονότα της εισβολής, της κατοχής και της προσφυγιάς, μία κατηγορία που εμφανίζεται ιδιαίτερη ενισχυμένη, όπως είναι αναμενόμενο, και στην οποία αποτυπώνεται ο νόστος της επιστροφής, η καταδίκη του πολέμου, η απαίτηση για ειρήνη, αλλά και η επιθυμία για ειρηνική συνύπαρξη, συναντώντας τις προσωπικές αλλά και τις ευρύτερες θεματικές επιλογές της

⁸⁷⁶ Έξι από τα ποιήματα αυτής της συλλογής (*Βαφτίσαμε την κούκλα μου, Το βελονάκι της γιαγιάς, Τζιτζίκια τραγουδιστή, Οι φίλοι της γιαγιάς, Αλογάκι, ήλιος και παιδί, Κύματα και γλάροι*) περιλήφθηκαν στην *Ανθολογία Κυπριακής Λογοτεχνίας*, τόμ. 11ος, εκδ. Χρ. Ανδρέου, Λευκωσία 1987, σσ. 218-220.

κυπριακής παιδικής λογοτεχνίας εκείνη την εποχή. Άλλωστε δεν πρέπει να λησμονούμε ότι γενικότερα στην παιδική ποίηση εκείνης της εποχής αρχίζουν να διαφαίνονται και θέματα που εκφράζουν τον έντονο κοινωνικό προβληματισμό⁸⁷⁷.

Αναφορικά με τα μορφικά χαρακτηριστικά των ποιημάτων της συλλογής θα λέγαμε ότι ακολουθούνται με συνέπεια οι δρόμοι που χάραξε η παραδοσιακή ποίηση. Έτσι παρατηρούμε μία ισόρροπη παρουσία τόσο του τροχαϊκού όσο και του ιαμβικού μέτρου στο σύνολο σχεδόν των ποιημάτων της συλλογής. Ελάχιστα είναι τα ποιήματα που ακολουθούν κάποιο μεικτό τύπο (*Ο αστροναύτης* για παράδειγμα, ενώ ξεκινά με δύο στίχους σε ίαμβο, συνεχίζει με τροχαϊκό μέτρο), το δακτυλικό (*Νησί μου*), ή το μεσοτονικό (*Φθινόπωρο*), ενώ σε κάποιους στίχους το μέτρο απουσιάζει παντελώς. Ακολουθώντας τη συνήθη για την παιδική ποίηση φόρμα των τετράστιχων στροφών, η έκτασή τους ποικίλλει, αφού στη συλλογή συνυπάρχουν ποιήματα από δύο (*Μανούλα σ' αγαπώ, Φθινόπωρο, Ποντίκι*)⁸⁷⁸ έως δέκα στροφές (*Απορώ*). Βέβαια, δεν λείπουν και στιχουργικές απόπειρες που καταλήγουν στη δημιουργία τρίστιχων ισοσύλλαβων (*Σε είδα, Παναγιά μου*) ή ανισοσύλλαβων στροφών (*Χαμόγελα, Το μωρό μας*), ενώ δύο ποιήματα ακολουθούν τη μορφή του λαϊκού δίστιχου (*Η ζωγραφιά, Τριαντάφυλλο*). Πλεκτή ή ζευγαρωτή, η καταληκτική ομοιοκαταληξία δεν απουσιάζει από κανένα ποίημα της συλλογής, παρόλο που μερικές φορές θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ατελής. Έτσι, θα συναντήσουμε ποιήματα στα οποία η ρίμα εμφανίζεται μονάχα μεταξύ δεύτερου και τέταρτου στίχου (*Ένα μικρό κοχύλι, Καλημέρα, Βροχή-βροχούλα, Αποκοιμήθηκα, Πενταδάχτυλε μην κλαις*), ενώ καμιά φορά καταλήγει να γίνεται σχεδόν άναρχη. Ένα ερώτημα που προκύπτει από αυτή τη στάση έναντι του στίχου είναι εάν πρόκειται για μία συνειδητή απόπειρα απομάκρυνσης από τον ομοιοκατάληκτο στίχο ή οφείλεται στις αναμενόμενες ατέλειες που συνήθως συναντούμε στην πρώτη συλλογή ενός νεοεμφανιζόμενου συγγραφέα. Αν και οι περιορισμένες μετρικές αρρυθμίες, που συναντούμε σε ορισμένα ποιήματα, τείνουν να επιβεβαιώσουν περισσότερο τη δεύτερη άποψη, δεν αποκλείεται αυτή η αποσύνδεση από τους κανόνες της προσωδίας να οφείλεται στην

⁸⁷⁷ «Η σύγχρονη ποίηση για παιδιά και νέους προβάλλει μία νέα ιδεολογία που χαρακτηρίζεται από ρεαλισμό, αισιοδοξία, ελπίδα για το μέλλον και πίστη γενικά στον άνθρωπο και τα ανθρωπιστικά ιδεώδη. Ο λυρισμός, η εξύμνηση των ιδεωδών και των αξιών της λελευθρίας, της ειρήνης, της αγάπης, της φιλίας και της δικαιοσύνης; Εκφράζεται με έντονο κοινωνικό και πολιτικό προβληματισμό» (Αλ. Ακριτόπουλος, *Η ποίηση για παιδιά και νέους. Έρευνα, μελέτη και διδασκαλία*, εκδ. Ηρόδοτος, Αθήνα 1993, σ. 84).

⁸⁷⁸ Το ποίημα *Υπόσχεση λουλουδιών* (σ. 65) δίνει την εντύπωση μιας ενιαίας στροφής, στην πραγματικότητα όμως αποτελείται από τέσσερα δίστιχα.

πάντοτε παρούσα διάθεση της Χατζηχάννα να εξερευνεί και να ανανεώνει τη γραφή της, αλλά και να πειραματίζεται με κάθε λογοτεχνικό είδος που καταγίνεται, κάτι στο οποίο συνηγορεί και η παιγνιώδης διάθεση που συνήθως τα συνοδεύει.

Η πρωτοπρόσωπη γραφή κυριαρχεί σχεδόν παντού. Αυτό σημαίνει ότι στο σύνολό τους τα ποιήματα αποτελούν μία απόπειρα να αναπαρασταθεί η παιδική ματιά μέσα από το αφηγηματικό λόγο ενός παιδιού που μιλάει. Ο παιδοκεντρισμός, η υιοθέτηση, δηλαδή, μιας οπτικής γωνίας που δίνει προτεραιότητα στην παιδική ματιά, λαμβάνει ποικίλες μορφές, από τη μίμηση και την αναπαράσταση μέχρι την πλήρη ταύτιση και το συμφυρμό της με την παιδικότητα του ποιητή. Ο ανιμισμός και η προσωποποίηση των φυσικών φαινομένων και των πλασμάτων της φύσης υποστηρίζεται από γοητευτικές μεταφορές και μετωνυμίες που έχουν σαν στόχο την μίμηση της παιδικής αντίληψης, χρησιμοποιώντας μία γλώσσα που προσομοιάζει στο παιδί, με πολλά υποκοριστικά, αντλώντας αναφορές τόσο από την παράδοση της παιδικής ποίησης όσο και από το δημοτικό τραγούδι, στις τοπικές αλλά και στις πανελλήνιες εκδοχές του. Παράλληλα, όμως, υπάρχουν ποιήματα στα οποία διακρίνουμε μία σχετική ή πλήρη αποστασιοποίηση από την παιδική οπτική, με τρόπον τέτοιο ώστε η εστίαση να αποκτά μία σχολιαστική παντογνωσία που προσομοιάζει με ένα είδος νοσταλγικής ενήλικης ματιάς του ποιητή στην παιδικότητα του παρελθόντος και του παρόντος, όπως για παράδειγμα το ποίημα *Η Δαφνούλα και ο ήλιος*, αλλά κυρίως τα ποιήματα *Φθινόπωρο* και *Κύματα και γλάροι*.

Με βάση αυτές τις πρώτες γενικές επισημάνσεις θα μπορούσαμε να πούμε ότι τα ποιήματα της συλλογής εντάσσονται κατά προσέγγιση στο *λυρικο-ρητορικό* μοντέλο της παιδικής ποίησης. Οφείλουμε, όμως, να επισημάνουμε ορισμένα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά που χαρακτηρίζουν την ποιητική γραφή της Χατζηχάννα, τα οποία εντοπίζονται τόσο στον τρόπο διαχείρισης των θεματικών και μορφικών επιλογών όσο και στη λογική σύνθεσης της γραφής της.

Αναλυτικότερα, δώδεκα ποιήματα αναφέρονται άμεσα ή έμμεσα στην πατρίδα, στο τοπίο, τα γεγονότα και τους ανθρώπους της (*Ένα μικρό κοχύλι*, *Νησί μου*, *Πατρίδα τα λιοτρίβια σου*, *Στην Κύπρο γεννήσου*, *Πατρίδα*, *Θα ξαναρθούμε*, *Νοσταλγία*, *Θα γυρίσω*, *Πενταδάχτυλε μην κλαις*, *Πατρίδα μου*, *Το σπίτι της γιαγιάς*, *Φίλε*), τρία είναι καθαρά αντιπολεμικά και ουμανιστικά, ξεφεύγοντας από το στενό χωροχρονικό πλαίσιο της Κύπρου (*Στρατιώτης*, *Το τραγούδι των λαών*, *Υπόσχεση λουλουδιών*) ενώ πέντε ποιήματα είναι θρησκευτικά (*Σε Σένα*, *Παναγιά μου*, *Στην Κύπρο γεννήσου*, *Χριστούλη μου*, *Στο Σταυρό*). Ούτως ή άλλως, οι θεματικές επιλογές

αυτών των ποιημάτων παραπέμπουν σε μία πιο ενηλικότροπη προσέγγιση, μια που η πρωτοπρόσωπη φωνή του αφηγητή φαίνεται συνήθως να αποτυπώνει τον τρόπο που θα ήθελε ο ενήλικος να σκέφτεται το παιδί. Από τη άλλη, όμως, παρόλο τον προγραμματικό χαρακτήρα και το ρητορικό τόνο που ορισμένες φορές υιοθετούν, μια και η αφηγηματική φωνή αισθάνεται και εκφράζεται ως φορέας συλλογικών επιθυμιών και οραμάτων (αυτό ίσως υπαινίσσεται και η παρουσία του πρώτου πληθυντικού στα ποιήματα *Χριστούλη μου*, *Θα ξαναρθούμε* και *Το τραγούδι των λαών*), τα περισσότερα ποιήματα είναι απαλλαγμένα από υπερβολές, κομπασμούς και κατηχήσεις, ενδεδυμένα με ένα πιο προσωπικό χαρακτήρα, με τρυφερές αναμνήσεις και μία λυρική ατμόσφαιρα που παραπέμπουν στις καταβολές της παιδικής ποίησης. Η πατρίδα δεν νοοείται ως κενές διακηρύξεις, κομπορρημοσύνες ή ως ένα απρόσωπο, υπερβατικό σχήμα, αλλά ως χώρος αναμνήσεων, τοπίο εικόνων, ανθρώπων και οικείων καταστάσεων, τα οποία δεν πρέπει να λησμονηθούν γι' αυτό και πρέπει να ανασυσταθούν μέσω της γραφής. Έτσι σε μερικά από τα ποιήματα αυτά, οι τόνοι χαμηλώνουν και η ποιητική γραφή γίνεται απλή και λιτή, αλλά ταυτόχρονα περιγραφική και αναπαραστατική. Η συγκίνηση είναι υποδόρια και ο πόνος που προκύπτει από την αδυναμία επιστροφής στα πάτρια εδάφη γίνεται υπαινισσόμενος, σχεδόν αδιόρατος, χωρίς υπερβολές. Για μία ακόμη φορά ο χώρος, ακόμα κι αν ονοματίζεται, γίνεται ένα παραδεισένιο, μυθικό τοπίο, το οποίο συγκροτείται από μικρά, καθημερινά πράγματα, οικείες εικόνες, χρώματα και μυρωδιές, για να συναντήσει τελικά με τον τρόπο αναπαράστασής του την αυτοβιογραφική γραφή, που συναντούμε στα πρώτα πεζογραφικά κείμενα της Χατζηχάννα, με τη μόνη διαφορά ότι εδώ η ελειπτικότητα και η αποσπασματικότητα των εικόνων, που οφείλονται εν μέρει και στην αφηγηματική πύκνωση της ποιητικής γραφής, δεν επιτρέπουν στη συγγραφική πένα της Χατζηχάννα να ξεδιπλώσει την αφηγηματική της δεινότητα. Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι και το ποίημα *Το σπίτι της γιαγιάς*. Με τέσσερις στροφές και συμμετρική μορφή, σε ιαμβικό επτασύλλαβο/εξασύλλαβο στίχο και πλεκτή ομοιοκαταληξία, περιέχει ελάχιστες μετρικές αρρυθμίες και κερδίζει τελικά τον αναγνώστη:

*Το σπίτι της γιαγιάς μου
εκεί στον Καραβά
είναι μέσα στην καρδιά μου
κι ας είμαι μακριά.*

*Κόκκινα κεραμίδια
και πέτρινα σκαλιά
καρέκλες με στολίδια
αυλή με γιασεμιά.*

*Στις γλάστρες τα λουλούδια
με χρώματα πολλά.
Λένε γλυκά τραγούδια
στα δέντρα στα πουλιά*

*Το σπίτι της γιαγιάς μου
εκεί στον Καραβά
είναι μες στην καρδιά μου
κι ας είμαι μακριά⁸⁷⁹.*

Αυτή η ενδοεπικοινωνία γραφής και θεμάτων, την οποία συναντούμε ανάμεσα σε ποιήματα και πεζογραφήματα, αποτυπώνεται εμφαντικά σε δύο κείμενα, τα οποία εμφανίστηκαν ταυτόχρονα στις σελίδες του περιοδικού *Παιδική Χαρά* της Π.Ο.Ε.Δ.⁸⁸⁰ και κατόπιν το καθένα τράβηξε το δρόμο του στη δική του συλλογή. Πιο συγκεκριμένα, σε μία παράλληλη ανάγνωση του διηγήματος *Θα σε περιμένω Χασάν* (5.4.1) με το ποίημα *Φίλε* (σ. 68), θα μπορούσαμε να διατυπώσουμε την άποψη ότι το τελευταίο αποτελεί το ποιητικό alter ego του διηγήματος ή το αντίστροφο, αφού τα δύο έργα μοιάζουν να αναπτύσσουν ένα διάλογο ανάμεσα σε δύο αφηγηματικές φωνές: το μικρό ελληνοκύπριο του ποιήματος και το μικρό τουρκοκύπριο του διηγήματος. Αυτό το πρωτότυπο παιχνίδι που στήνεται ανάμεσα σε λογοτεχνικά είδη και οπτικές γωνίες, προαναγγέλλει, κατά κάποιον τρόπο, ανάλογες τεχνικές που θα ακολοθήσουν στη συνέχεια του συγγραφικού της έργου. Στο ποίημα, η πρωτοπρόσωπη φωνή μοιάζει να ταυτίζεται με τον Μιχάλη, ο οποίος απευθύνεται στον τουρκοκύπριο φίλο του, το Χασάν, τον αντίστοιχο αφηγητή του διηγήματος με έναν τρόπο («*Φίλε Χασάν*», ξεκινά το ποίημα) που μοιάζει σαν μία επιστολή που μεταλλάχτηκε σε έμμετρη μορφή, ενώ το παιχνίδι με τους βόλους, το οποίο αναφέρεται τόσο στο διήγημα όσο και στο ποίημα, γίνεται η εικόνα-κλειδί που τα

⁸⁷⁹ Φ. Χατζηγάννα, *Χαμόγελα*, Λευκωσία 1980, σ. 61. Το ποίημα περιλήφθηκε και στο σχολικό βιβλίο *Γνωρίζω δεν ξεχνώ και αγωνίζομαι. Για την Α' και Β' τάξη του Δημοτικού Σχολείου*, εκδ. Υπουργείου Παιδείας και Πολιτισμού Κύπρου, Λευκωσία 1995, σ. 19.

⁸⁸⁰ Περ. *Παιδική Χαρά*, τ. 5 (138), τόμ. ΙΖ', Φλεβάρης 1978, σσ. 152-154.

δένει α ξεχώριστα. Η αφηγηματική πύκνωση της ποιητικής γραφής μεταλλάσσει τα δραματικά ιστορικά γεγονότα σε ακόμη πιο μακρινό απόηχο σε σχέση με το διήγημα, προσφέροντας τη δυνατότητα στο ποίημα να «αποδράσει» από τις χωρικές και χρονικές του διαστάσεις και να μετατραπεί σε ένα συμβολικό, πανανθρώπινο μήνυμα για την ειρηνική συνύπαρξη και τη φιλία μεταξύ των παιδιών, ανεξάρτητα από χρώμα, φυλή και εθνικότητα, συναντώντας με συνέπεια ανάλογα μηνύματα που προκύπτουν και από το πεζογραφικό έργο της συγγραφέως. Ο τρόπος αναπαράστασης της οπτικής γωνίας ταυτίζεται ολοκληρωτικά με εκείνη του παιδιού-αφηγητή, καθώς ο λόγος του, απλός και λιτός, επικεντρώνεται σε μικρά -αλλά σημαντικά για την ζωή του- καθημερινά γεγονότα, όπως ταιριάζει στον τρόπο αντίληψής του. Το ποίημα κρατά μία παραδοσιακή φόρμα, με πέντε τετράστιχες στροφές σε ιαμβικό οχτασύλλαβο/επτασύλλαβο στίχο και πλεκτή ομοιοκαταληξία, ενώ ενδιαφέρον παρουσιάζει και η άνεση με την οποία η αφηγηματική φωνή ελίσσεται ανάμεσα στο παρόν και το παρελθόν της αφήγησης:

*Φίλε Χασάν, πολλές φορές
μες στην αυλή σου μπήκα,
πριν ένα μήνα, χθες, προχθές
μα πάλι δε σε βρήκα.*

*Τη μέρα εκείνη που 'φενυγες
με φίλησες, θυμάσαι;
και έκλαιγες σαν μου 'λεγες
Πως πάλι πίσω θα 'σαι.*

*Φίλε Χασάν, σε καρτερώ
να παίζουμε κρυφτούλι
και να ποτίσουμε νερό
τις γλάστρες στο πεζούλι.*

*Το καναρίνι σου ρωτά
με βλέμμα λυπημένο:
«Πότε θα ρθει ξανά ο Χασάν;
και γω τον περιμένω».*

*Έλα φίλε να παίζουμε.
Έχω φυλάζει βώλους.*

*Στ' αλώνι μας να τρέξουμε
να τους περάσουμε όλους*⁸⁸¹.

Από τα θρησκευτικά ποιήματα, που προαναφέραμε, ιδιαίτερο ενδιαφέρον, όσον αφορά πάλι την οπτική γωνία του αφηγητή, παρουσιάζει το ποίημα *Στο Σταυρό*. Εδώ η γραφή μοιάζει να απομακρύνεται από την ενηλικότροπη αναπαράσταση της παιδικής ματιάς που συνταντούμε στα υπόλοιπα ποιήματα αυτής της θεματικής και αποπειράται να ταυτιστεί μαζί της, μια και ο πρωτοπρόσωπος αφηγητής, αγνοώντας τους θρησκευτικούς συμβολισμούς που πηγάζουν από τελετουργίες και συμβάσεις των ενηλίκων, απορεί και εξεγείρεται για τα Πάθη του Χριστού, αναζητώντας τρόπο να Τον κατεβάσει από το Σταυρό. Οι εικόνες είναι έντονες, ενώ το προσεγμένο τροχαϊκό μέτρο και η ζευγαρωτή ομοιοκαταληξία συντελούν στη δημιουργία ενός γρήγορου ρυθμού, που προσμετράται στα θετικά στοιχεία του ποιήματος:

[...]

Τι να κάνω; Δεν μπορώ.

να Τον βλέπω στο σταυρό,

διψασμένο, χτυπημένο

στον ιδρώτα Του λουσμένο.

Η καρδούλα μου χτυπά.

Θα ξεφύγω του παπά,

το Χριστό να ξεκρεμάσω.

*Τότε μόνο θα ησυχάσω*⁸⁸².

Άλλη μία κατηγορία ποιημάτων της συλλογής είναι εκείνα που αναφέρονται στη φύση, τους καρπούς της και τις εναλλαγές των εποχών της (*Φθινόπωρο, Βιάσου πρωτοβρόχι, Βροχή-βροχούλα, Μανταρίνια, Σταφύλια, Τρυγήσαμε τ' αμπέλι μας, Της αυλής τα γιασεμιά, Πατρίδα τα λιοτρίβια σου, Συνεδρίαση στο δάσος, Παπαρούνες, Τριαντάφυλλο, Η ηλιαχτίδα 1, Η ηλιαχτίδα 2, Αστέρια, Το φεγγάρι, Κύματα και γλάροι*), ενώ σε άλλα έξι από τα ποιήματα της συλλογής (*Τζιτζικα τραγουδιστή, Μυρμηγκάκι, Η γατούλα, Ποντίκι, Το τζιτζικάκι, Χελιδόνι και παιδί*). Οι βασικοί πρωταγωνιστές των ποιημάτων είναι το τζιτζίκι, η γάτα, το μυρμηγκί, το ποντίκι, το χελιδόνι, χωρίς να λείπουν και τα κατοικίδια (*Οι φίλοι της γιαγιάς*). Εδώ, οι πλευρές της ζωής που ζωγραφίζονται στα ποιήματα είναι παιδικές ματιές που συγκροτούνται από υλικά που

⁸⁸¹ Φ. Χατζηγάννα, *ό.π.*, σ. 68.

⁸⁸² Φ. Χατζηγάννα, *ό.π.*, σ. 39.

βασίζονται στη λυρική ευαισθησία της ποιήτριας, αναγνωρίζοντας την παιδικότητα στο τοπίο της φύσης, στα πλάσματά της, στους ήχους και στην ομορφιά των χρωμάτων της. Γεμάτα απλές, μα εικονοπλαστικές, μεταφορικές εικόνες συνήθως συνοδεύονται από έναν ρυθμικό, μελωδικό ρυθμό που επιβάλλουν τόσο η ομοιοκαταληξία και το τροχαϊκό μέτρο όσο και - καμιά φορά - οι παρηγήσεις (όπως για παράδειγμα στο *Τζιτζικά τραγουδιστή*). Ειδικά σε αυτά τα ποιήματα, οι διακειμενικές αλιεύσεις της συγγραφέως από τον ανεκτίμητο πλούτο της παραδοσιακής παιδικής ποίησης, αλλά και από τη γνώριμη φόρμα των λαϊκών παιδικών τραγουδιών, δεν αποκρύπτονται, αλλά αντίθετα γίνονται παιχνίδι αναγνώρισης στα μάτια του μικρού αλλά και του ενήλικα αναγνώστη. Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι το ποίημα *Χελιδόνι και παιδί*, το οποίο σε μία παράλληλη ανάγνωσή του με *Το ποταμάκι* και *Το ευλογημένο καράβι* του Ζ. Παπαντωνίου αναδεικνύει τις πλούσιες ομοιότητές του τόσο στη μορφή (η αφηγηματική εκφορά ακολουθεί την τεχνική του διαλόγου και των ερωτήσεων) όσο και στον ανθρωπομορφικό τρόπο με τον οποίο το χελιδόνι εντάσσεται στον άμεσο περίγυρο του παιδιού συνομιλώντας μαζί του, ενώ παράλληλα τονίζει την αξία και τη σημασία της μόρφωσης:

- Πού ξεκίνησες και πάεις

όμορφο χελιδονάκι;

- Φεύγω για τα ξένα τώρα

γιατί ήρθε η φθινοπώρα.

- Χελιδόνι, έλα δω.

Δε σ' αρέσει το σχολειό;

- Το σχολειό; Τι είν' αυτό;

Γάτος είναι; Να κρυφτώ.

- Στάσου, στάσου φοβητσιάρη.

Να σουνα ακόμη ψάρι.

Το σχολειό μας χελιδόνι

είναι τόπος που μορφώνει

και σου δίνει αν το θες

δυο φτερούγες δυνατές [...]⁸⁸³.

⁸⁸³ Φ. Χατζηγάνα, *ό.π.*, σ. 34. Θα λέγαμε μάλιστα ότι στο συγκεκριμένο ποίημα το θέμα (παιδί-σχολείο) σε σχέση με τον τρόπο εκφοράς του (διάλογος) θυμίζει επίσης το ποίημα *Πρώτη μέρα στο*

Δίπλα τους στέκουν τα ποιήματα με θέματα από το οικείο οικογενειακό περιβάλλον του παιδιού και τις καθημερινές του στιγμές, το οποίο φιλτράρεται μέσα από την παιδική ματιά, συμπληρώνοντας την κλασική παιδική θεματολογία (*Χαμόγελα, Καλημέρα, Μανούλα σ' αγαπώ, Αρρώστησε η μαμά, Η τοσοδούλα, Βαφτίσαμε την κούκλα μου, το μικρό μας το μωρό, Το μωρό μας, Η ζωγραφιά, το μπλουζάκι, Το βελονάκι της γιαγιάς, Ο παππούς, Παράπονα, Τα γενέθλιά μου, Κοιμήθηκε, Καληνύχτα, Αποκοιμήθηκα, Απορώ, Αλογάκι ήλιος και παιδί, Η Δαφνούλα και ο ήλιος, Η δασκάλα*). Αν και δε λείπουν οι λυρικές στιγμές, που είναι αφιερωμένες κυρίως στο πρόσωπο της μητέρας, εδώ θα συναντήσουμε κυρίως ποιήματα, στα οποία το χιούμορ και η παιδική αθωότητα επιτρέπουν να εμφανιστεί ένα χαμόγελο στα χείλη του αναγνώστη, όπως υποδηλώνει και ο τίτλος της συλλογής. «Στο σπίτι μου το καθετί έχει λαλιά/ ο πατερούλης, η μανούλα/ κι η κασετίνα η παλιά./ Τα βάζα, τα λουλούδια κι οι καρέκλες/ χαμόγελα σκορπούνε φιλικά/ και φως μου στέλνουν οι καθρέφτες [...]»⁸⁸⁴, διαβάζουμε στα *Χαμόγελα* και από το πρώτο κίόλας ποίημα της συλλογής, η πρωτοπρόσωπη φωνή επιβάλλει την ανιμιστική διάθεση που διαπερνά τη συλλογή, προετοιμάζοντας έγκαιρα τον αναγνώστη για την είσοδό του σε έναν κόσμο, όπου το πραγματικό συγγέεται με το φανταστικό. Πρόκειται φυσικά για μία τακτική που, όπως προαναφέραμε, συνάδει τόσο με την αναπαριστώμενη παιδική ματιά, όσο και με την προσχολική και πρωτοσχολική ηλικία των αναγνωστών, στους οποίους κατά κύριο λόγο απευθύνεται η συλλογή. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει ο τρόπος παρουσίασης της δασκάλας, ένα κλασικό σχολικό θέμα της παιδικής λογοτεχνίας. Η μορφή της δεν ακολουθεί τα συνήθη θετικά στερεότυπα που συγκροτούν το χαρακτήρα της, αλλά μετατρέπεται μέσα από το παιδικό βλέμμα του αφηγητή σε μία γήινη φιγούρα που κουνά θυμωμένα το χέρι της, καθώς αδυνατεί να διαχειριστεί τη συμπεριφορά τους, επιλέγοντας τον αυταρχισμό ως τρόπο επιβολής στους μαθητές της. Επιχειρώντας να ταυτιστεί ολοκληρωτικά με τον αναγνώστη της, η αφηγηματική φωνή προτρέπει τελικά τη δασκάλα να ξεπεράσει τον εαυτό της απεκδυόμενη το ρόλο με τον οποίο έχει ταυτιστεί:

σχολειό του Τέλλου Άγρα: «Τόση βιάση και σπουδή;/Για πού πας, καλό παιδί;/Κίνησες νωρίς-νωρίς/και τρεχάτος προχωρείς; Στάσου δα να διασκεδάσεις/με τις ομορφιές της Πλάσης!/Κόψε απ' τα περβόλια πάλι/του χινόπωρου τα κάλλη!». «Να σταθώ; Δεν ευκαιρώ,/γιατί πάω στο φτερό./Και πού πάω, να σ' το πω:/στο σχολειό μου π' αγαπώ!». (http://users.uoa.gr/~nektar/arts/poetry/tellos_agras_poems.htm) Σταθερές λοιπόν μοιάζουν οι αναφορές της Χατζηγιάννα στην παιδική ποίηση που γράφεται στα τέλη του 19ου και τις αρχές του 20ού αιώνα.

⁸⁸⁴ Φ. Χατζηγιάννα, *ό.π.*, σ. 5.

[...]Ξέρεις πότε θα σ' ακούμε
Κι όλα αρνάκια θα γενούμε;
Μη μας κάνεις τη δασκάλα
Και θα πάμε μέλι γάλα⁸⁸⁵.

Όπως διαφαίνεται και από το ποίημα *Στο Σταυρό*, για το οποίο αναφερθήκαμε παραπάνω, ο κόσμος φιλτράρεται μέσα και από την παιδική απορία τόσο για την περιβάλλουσα πραγματικότητα όσο και για τον τρόπο αντίληψής της από τους μεγάλους. Δεν είναι φυσικά τυχαίο ότι αυτή η απορία εγγράφεται στον τίτλο (*Απορώ*) και αποτελεί τη γενεσιουργό αιτία έμπνευσης ενός ποιήματος, το οποίο εκτός από το ότι αποτελεί το πιο εκτεταμένο της συλλογής, βρίσκεται στο κέντρο του βιβλίου (σσ. 44-45), αλλά και διαχρονικά στο επίκεντρο των αναζητήσεων της Χατζηχάννα για την επιτυχή αναπαράσταση της παιδικότητας. Πρόκειται μάλιστα για εκείνη την απορία, η οποία στις μικρές ιστορίες γίνεται κινητήριο μοχλός δράσης και πηγή χιουμοριστικών καταστάσεων. Από την άλλη, αυτή η λογική της δημιουργίας μίας ποιητικής σύνθεσης, που ξεκινά από την αναζήτηση ενός θέματος, όπου ο τίτλος εμπεριέχει ή προαναγγέλει το θέμα, για να καταλήξει σε ένα μακροσκελές, αφηγηματικό ποίημα, δεν είναι τυχαία ούτε αποσπασματική. Όπως έχει υποστηριχτεί, στα περισσότερα ποιήματα που ανήκουν στο λυρικο-ρητορικό μοντέλο «υπερισχύει στη σύνθεση μία λογική συστηματικής και ορθολογικής επεξεργασίας με την οποία η «πρόθεση» του ποιητή και η ανάπτυξη του θέματος είναι ευκρινής»⁸⁸⁶. Με άλλα λόγια, τα ποιήματα έχουν μία συγκεκριμένη δομή με έναρξη, ανάπτυξη του αφηγηματικού θέματος και κλείσιμο της αφήγησης. Πράγματι, ακόμη και στα ποιήματα της συλλογής, όπου το γλαφυρό ύφος διανθίζεται με δραματικά και λυρικά στοιχεία, είναι εμφανές αυτό το σχήμα συγκρότησης, που πηγάζει από την ανάγκη της συγγραφέως όχι μονάχα να εικονίσει αλλά κυρίως να αφηγηθεί. Υπάρχουν, μάλιστα, ποιήματα στα οποία η επεξεργασία αλλά και η οργάνωσή τους κατ' αυτόν τον τρόπο είναι τόσο εμφανής και τακτοποιημένη, ώστε εύκολα μεταπλάθονται σε παραμυθάκι, μικρή ιστορία, ακόμα και θεατρικό δρώμενο. Τέτοια ποιήματα –εκτός από το *Απορώ*– είναι και τα *Βαφτίσαμε την κούκλα μου*, *Η ζωγραφιά*, *Το μπλουζάκι*, *Παράπονα*, *Θα γυρίσω*, *Η Δαφνούλα και ο ήλιος*, *Αποκοιμήθηκα* και *Στο Σταυρό*. Για παράδειγμα, στο ποίημα *Παράπονα*, ο τίτλος προβάλλει το θέμα, ενώ ο ομοδιηγητικός,

⁸⁸⁵ Φ. Χατζηχάννα, *ό.π.*, σ. 57.

⁸⁸⁶ Α. Καρακίτσιος, *ό.π.*, σ. 154.

πρωτοπρόσωπος αφηγητής, αναπτύσσει την αφήγηση γραμμικά, ακολουθώντας την εξελικτική διαδοχή των γεγονότων. Η αφήγηση διακόπτεται από το διάλογό του με το παπούτσι του και κλείνει με μία υπόσχεση, κάτι δηλαδή που συνοψίζει και δίνει αίσιο τέλος σε ένα ποίημα, όπου ο τροχαϊκός ρυθμός (που σταδιακά, όταν μιλά το παπούτσι, μετατρέπεται σε ίαμβο για να επανέλθει προς το τέλος), η ζευγαρωτή ομοιοκαταληξία, οι εκθλίψεις και οι συνιζήσεις προσδίνουν ένα χαριτωμένο, γρήγορο ρυθμό:

*Χθες το βράδυ, στις οκτώ,
πήγα για να κοιμηθώ.*

*Τα παπούτσια μου πετώ
και τα ρούχα μου σκορπώ.*

*Ξάπλωσα και σε λιγάκι
μ' είχε πάρει το υπνάκι.*

*Μια κλωτσιά στο πόδι αρπάζω,
ανακάθομαι, κοιτάζω.*

*Είμαι το παπούτσι σου,
με ξέρεις με θυμάσαι;
Πόσες φορές με κλώτσησες
χωρίς να με λυπάσαι;*

*Γι' αυτό και γω από σήμερα
απόφαση το παίρνω
γι αλλού εσύ να ξεκινάς
κι αλλού θε να σε φέρνω.*

*Κοίταζε κακομοίρη μου
μη με ξαναπειράξεις
γιατί χωρίς εμένανε
βήμα δε θα τaráξεις.*

*- Άλλο τούτο, άλλο πάλι
σήκωσες και συ κεφάλι;*

*- Μη μουγκρίζεις σα βουβάλι
και θα σε κλωτσήσω πάλι.*

- Άσε με να κοιμηθώ
κι αύριο θα θυμηθώ,
με το χάδι να σε βάζω
και στις μύτες να πατώ.

Εκτός των άλλων, όμως, πολλές από τις εικόνες, που ξεπηδούν μέσα από τα ποιήματα της συλλογής, επιβεβαιώνουν εκ των υστέρων ότι υπήρξαν ένα είδος παρακαταθήκης έμπνευσης προς μελλοντική χρήση. Έτσι ο στίχος «Μιλώ με της γιαγιά μου τα γυαλιά» από το ποίημα *Χαμόγελα* μοιάζει να αποτελεί το πρόπλασμα για το διάλογο της Ζαχαρούλας με τα ματογυαλιά στο βιβλίο *Η Ζαχαρούλα ψάχνει να βρει τον Καρυδάκη*, ενώ οι εικόνες από την τρίτη στροφή στο ποίημα *Το μυρμηγκάκι* θυμίζουν έντονα σκηνές από τις περιπέτειες της Κατερίνας και του Πέτρου στις μικρές ιστορίες. Ο παππούς από το ομώνυμο ποίημα (σ. 21) μοιάζει να είναι η αφετηρία έμπνευσης για τις δύο γελαστές φιγούρες που συναντούμε στις μικρές ιστορίες και στο θεατρικό *Γελαστό Μουστάκι*, ενώ ποντίκια, τζιτζίκια και ηλιαχτίδες θα επανεμφανιστούν με ποικίλους τρόπους τόσο στο θεατρικό όσο και στο πεζογραφικό της έργο.

Συμπερασματικά, τα *Χαμόγελα* αποτελούν μία συλλογή που αξιοποιεί γόνιμα τις επιρροές της Φιλίσας Χατζηχάννα από την ποιητική παράδοση, συγκεντρώνοντας μία σειρά από χαρακτηριστικά που την εντάσσουν στο *λυρικο-ρητορικό μοντέλο*. Χωρίς να εγκαταλείπει τις βασικές αρχές της παραδοσιακής ποίησης, δε διστάζει να εξερευνήσει και να ενσωματώσει, πάντοτε με προσοχή, νέες, πρωτοεμφανιζόμενες ποιητικές προτάσεις, πετυχαίνοντας να εκφράσει τελικά με συνέπεια τον κόσμο του παιδιού, καθώς προτάσσει τρυφερότητα και ευαισθησία ακόμα κι εκεί που θέλει να διδάξει. Ταυτόχρονα, στέκεται με παιδικό θαυμασμό και απορία απέναντι στη φύση, σε πρόσωπα και καταστάσεις, δημιουργώντας μία ατμόσφαιρα, όπου κυριαρχεί η παιδική ματιά με ποικίλους τρόπους, φτιάχνοντας ποιήματα τα οποία, εκτός των άλλων, αποκαλύπτουν και τις αφηγηματικές ικανότητες του δημιουργού τους. Έτσι τα *Χαμόγελα*, τριάντα σχεδόν χρόνια μετά την έκδοσή τους, έχουν τη δύναμη να προσφέρουν χαρά και ικανοποίηση σε μικρούς και μεγάλους αναγνώστες, κομίζοντας ένα υλικό που μπορεί να αξιοποιηθεί ακόμη και στην εκπαιδευτική πράξη με ποικίλους τρόπους.

6.3.1.2. Ένα τραγούδι για κάθε μέρα

Οκτώ χρόνια μετά τα *Χαμόγελα*, η Φιλίσα Χατζηχάννα επανήλθε στο χώρο της παιδικής ποίησης και σε συνεργασία με τη μουσικό Λένια Σέργη⁸⁸⁷, παρουσίασαν μία συλλογή τραγουδιών με τον τίτλο *Ένα τραγούδι για κάθε μέρα*. Πρόκειται για μία λιτή έκδοση 65 σελίδων που εκδόθηκε το 1988 στην Αθήνα από τις εκδόσεις Guteberg. Η τεχνική επιμέλεια του βιβλίου ανήκει στον Χ. Σταυρόπουλο, η χάραξη των φθογγόσημων στο Μίμη Χατζηχάννα, ενώ δεν αναφέρεται πουθενά ποιος φιλοτέχνησε το εξώφυλλο του βιβλίου. Η συλλογή περιλαμβάνει 25 τραγούδια. Κάθε δισέλιδο περιέχει το τραγούδι στην αριστερή σελίδα και τη μουσική του παρτιτούρα στα δεξιά του. Σημαντικό είναι, επίσης, το γεγονός ότι το βιβλίο συνοδεύεται και από μία κασέτα, που περιέχει τη μουσική απόδοση των τραγουδιών. Η μουσική επιμέλεια ανήκει στον Ανδρέα Γεωργαλλή και τα τραγούδια ερμηνεύει η Διαμάντω Σολωμονίδου.

Η υποδοχή της συλλογής από τους κριτικούς και μελετητές εκείνη την εποχή υπήρξε ιδιαίτερα ευμενής. Γράφει χαρακτηριστικά ο Β.Δ. Αναγνωστόπουλος στην στήλη των βιβλιοκριτικών του περιοδικού *Διαδρομές*: «Είναι συγκινητική η προσπάθεια των εκπαιδευτικών να συμβάλλουν ουσιαστικά στην αισθητική καλλιέργεια των παιδιών με ανάλογες εργασίες, γεγονός που δείχνει και την αγωνία τους για την πληρέστερη παιδεία.», εκτιμώντας ότι το βιβλίο είναι «απόλυτα χρήσιμο για το Νηπιαγωγό και το Δάσκαλο», και συνεχίζει: «Το εισαγωγικό σημείωμα, εξάλλου, μαζί με την κασέτα που συνοδεύει το βιβλίο, δείχνουν ότι πρόκειται για μία αξιόλογη και υπεύθυνη δουλειά [...]»⁸⁸⁸, ενώ ανάλογες θετικές κρίσεις για το έργο διαβάζουμε και στη στήλη βιβλιοκριτικής της εφημερίδας *Μακεδονία*⁸⁸⁹.

Πράγματι, η εκτενής και κατατοπιστική εισαγωγή του βιβλίου δίνει το στίγμα των δημιουργών της συλλογής και αναδεικνύει την υπευθυνότητα, με την οποία αντιμετωπίζουν το ζήτημα της Μουσικής Αγωγής των μικρών παιδιών στην

⁸⁸⁷ Η Λένια Σέργη συνεργάστηκε στενά με τη Φιλίσα Χατζηχάννα από τα μέσα της δεκαετίας του 1970. Όπως μας μεταφέρει ο Μίμης Χατζηχάννας, οι τρεις τους, μαζί με τη Μόνικα Βασιλείου, «ίδρυσαν σχολή τα απογεύματα και παρέδιδαν μαθήματα σε παιδιά πάνω σε ρυθμό, κίνηση, δημιουργικό θέατρο κλπ» (βλ. Παράρτημα IV). Εκτός από τη συνεργασία της με τη Χατζηχάννα, η Σέργη έχει γράψει μουσική κυρίως για θέατρο καθώς και για παιδιά. Έχει δημοσιεύσει άρθρα και μελέτες με θέματα παιδαγωγικά και μουσικολογικά, ενώ συμμετείχε ή και διοργάνωσε εκπαιδευτικά και μουσικολογικά συνέδρια. Σήμερα (2010), είναι Ομότιμη Καθηγήτρια στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Ιονίου Πανεπιστημίου. Έργα της: «Δημιουργική Μουσική Αγωγή για τα Παιδιά μας» (1982/1995), «Δραματική Έκφραση και Αγωγή του Παιδιού» (1987/1991), «Θέματα Μουσικής και Μουσικής Παιδαγωγικής» (1994), «Προσχολική Μουσική Αγωγή» (1995).

⁸⁸⁸ Β.Δ. Αναγνωστόπουλος, «Ένα τραγούδι για κάθε μέρα», περ. *Διαδρομές*, τ. 14 (1989), σ. 117/5.

⁸⁸⁹ «Ένα τραγούδι για κάθε μέρα», εφημ. *Μακεδονία*, 21-12-88.

προσχολική και πρωτοσχολική ηλικία. Κάθε τραγούδι καλύπτει τον κύκλο μιας μέρας με θέματα του άμεσου περιβάλλοντος και των ενδιαφερόντων του παιδιού σε σχέση με θέματα ύλης στο νηπιαγωγείο και στο δημοτικό σχολείο. Έτσι το βιβλίο αυτό, πέρα από το ότι εμπλουτίζει το ρεπερτόριο τραγουδιού για παιδιά, στοχεύει να βοηθήσει τον εκπαιδευτικό για μία πιο αποτελεσματική χρήση των τραγουδιών μέσα στα πλαίσια της όλης μουσικής αγωγής. Σκοπός του, επίσης, είναι να δοθεί ευκαιρία στα παιδιά για δημιουργική έκφραση, ευχαρίστηση και ενεργή συμμετοχή στο τραγούδι, όχι μόνο σαν αυτοτελή δραστηριότητα, αλλά μαζί με κάθε άλλη μορφή μουσικής δραστηριότητας, όπως τα ρυθμικά χτυπήματα, η ρυθμική κίνηση, η χρήση απλών κρουστών και μελωδικών οργάνων για την ενορχήστρωση τραγουδιού. Έτσι τα τραγούδια ομαδοποιούνται με βάση το μουσικό τους μέτρο (2/4, 3/4, 4/4 και 7/8), αλλά και με βάση την τονικότητα, την κλίμακα δηλαδή που είναι γραμμένα. Παράλληλα, στη μουσική παρτιτούρα, πάνω από τη μελωδία, είναι γραμμένες και οι συγχορδίες που θα χρησιμοποιηθούν για την ενόργανη συνοδεία των τραγουδιών. Τέλος, στην κασέτα, μετά από το τραγούδι το μουσικό μοτίβο συνεχίζεται χωρίς τους στίχους, έτσι ώστε να μπορεί το παιδί να το επαναλάβει. Όλες αυτές οι αναλυτικές οδηγίες είναι ενδεικτικές της σπουδής των δημιουργών να προσφέρουν μία σοβαρή, αλλά ταυτόχρονα χρηστική πρόταση διδασκαλίας για κάθε εκπαιδευτικό. Φαίνεται ότι η Χατζηχάννα προκρίνει τη σύνδεση των ποιημάτων της με τη μουσική και το τραγούδι διότι υιοθετεί πια την άποψη ότι, όπως επισημαίνουν πολλοί μελετητές⁸⁹⁰, η λογοτεχνία και ειδικότερα η ποίηση προσλαμβάνεται όχι μόνο από το μυαλό του μικρού παιδιού αλλά και από το αντί του και από το σώμα του.

Μία πρώτη παρατήρηση αφορά τη σχέση που αναπτύσσεται ανάμεσα σε αυτή τη συλλογή και εκείνη που προηγήθηκε, τα *Χαμόγελα*. Δεκατέσσερα από εκείνα τα ποιήματα επανέρχονται στη νέα συλλογή, κάποια αυτούσια, μερικά παραλλαγμένα, όλα όμως μελοποιημένα. Πιο συγκεκριμένα, εδώ επανεμφανίζονται τα ποιήματα *Καλημέρα*, *Χαμόγελα*, *Μανούλα*, *Μυρμηγκάκι*, *Φθινόπωρο*, *Το πρωτοβρόχι*, *Βροχή-βροχούλα*, *Τρύγος*, *Ελιά*, *Χριστούγεννα*, *Τριαντάφυλλο*, *Στ' ακρογιάλι*, *Παναγιά μου* και *Καληνύχτα*, ενώ δίπλα τους προστίθενται τα νεότερα *Πρωινό ζύπνημα*, *Το βιβλίο*, *Ταχυδρόμος*, *Ένα σκυλάκι*, *Χιόνι*, *Άγιος Βασίλης*, *Άνοιξη*, *Χελιδόνη*, *Θάλασσα* και *Νανούρισμα*. Ξεχωριστή περίπτωση είναι το *Αγαπώ*, το οποίο αποτελεί μία σύντομη

⁸⁹⁰ G. Jean, *Comment faire à découvrir la poésie à l'école?*, Retz, Paris 1993, pp. 15-50, J. Charpentreau, "Les paradoxes de la poésie" dans *La revue des livres pour enfants*, No 114 (1987), pp. 54-61, G. Jean, "Le petit enfant et la poésie" dans *POESIE*, No 28-29, Armand Colin, 1985, pp. 3-19, Μ. Μιράσγεζη, *Ποίηση και διδασκαλία*, Αθήνα 1978, σσ. 103-115.

παραλλαγή του βραβευμένου τραγουδιού της *Αδέρφια δώστε και πάρτε χαρά*, στο οποίο αναφερθήκαμε σε προηγούμενο κεφάλαιο (6.2).

Φαινομενικά, αυτή η συνδυαστική επιλογή παλιών και νέων ποιημάτων, ενδεχόμενα μπορεί να δημιουργούσε προβλήματα, όσον αφορά την συνοχή της συλλογής και την ενιαία εμφάνισή της. Κι όμως, εάν κάποιος δε γνωρίζει την ύπαρξη της προηγούμενης συλλογής, αδυνατεί να εντοπίσει διαφορές ανάμεσα στο παλαιότερο και το νέο υλικό. Αυτό συμβαίνει γιατί η επιλογή των ποιημάτων που διεισδύουν από τα *Χαμόγελα* υπήρξε προσεκτικά μελετημένη και σχεδιασμένη, έτσι ώστε να ταιριάζουν απόλυτα με τα υπόλοιπα ποιήματα της νέας συλλογής.

Τόπος έκδοσης των ποιημάτων είναι πια η Αθήνα. Εκτός από το ότι πρόκειται για μία επιλογή, που προκύπτει από τις αντικειμενικές εκδοτικές δυσκολίες που συναντώνται στην Κύπρο, ένα ζήτημα για το οποίο έχουμε ήδη αναφερθεί (2.5.3)⁸⁹¹, οι συγγραφείς επιθυμούν να διαδοθεί η εργασία τους σε όσο το δυνατόν πλατύτερο κοινό. Έτσι απουσιάζουν ποιήματα που προσδιορίζουν το χώρο καταγωγής των συγγραφέων ή αναφέρονται στο πρόβλημα της Κύπρου, με εξαίρεση το *Χριστούγεννα*, ένα θρησκευτικό ποίημα, που το συναντούμε και στη συλλογή *Χαμόγελα* με τον τίτλο *Στην Κύπρο γεννήσου*. Όσον αφορά τα υπόλοιπα τραγούδια, ο τίτλος της συλλογής «θα μπορούσε να θεωρηθεί πως καλύπτει το κύκλο μιας μέρας με θέματα του άμεσου περιβάλλοντος και των ενδιαφερόντων του παιδιού»⁸⁹², γι' αυτό και περικλείονται από τα ποιήματα *Καλημέρα*, *Πρωινό Ξύπνημα* στην αρχή και *Νανούρισμα* και *Καληνύχτα* στο τέλος. Ίσως, λοιπόν, για όλους αυτούς του λόγους ακόμη και οι περιγραφικοί τίτλοι της παλιάς συλλογής αλλάζουν και γίνονται πιο απλοί, μονολεκτικοί, για να ταιριάζουν στο κλίμα και τη στόχευση τούτης της συλλογής (*Μανούλα σ' αγαπώ* → *Μανούλα*, *Βιάσου πρωτοβρόχι* → *Το πρωτοβρόχι*, *Τρυγήσαμε τ' αμπέλι μας* → *Τρύγος*, *Πατρίδα τα λιοτρίβια σου* → *Ελιά*, *Στην Κύπρο γεννήσου* → *Χριστούγεννα*, *Κύματα και γλάροι* → *Στ' ακρογιάλι*). Γενικά, τα θέματα της συλλογής χαρακτηρίζονται ισορροπημένα μεταξύ τους, αφού θα συναντήσουμε ποιήματα για το φυσικό περιβάλλον (*Φθινόπωρο*, *Το πρωτοβρόχι*, *Βροχή-βροχούλα*, *Τρύγος*, *Ελιά*, *Χιόνι*, *Άνοιξη*, *Τριαντάφυλλο*, *Θάλασσα*, *Στ' ακρογιάλι*), τα ζώα (*Μυρμηγκάκι*, *Ένα σκυλάκι*, *Χελιδόνι*), το άμεσο περιβάλλον, την καθημερινότητα και

⁸⁹¹ «Η κυκλοφορία ενός βιβλίου στην Κύπρο, καθίσταται μία εκδοτική περιπέτεια του συγγραφέα, που πρέπει να μεριμνήσει για το τόπων και τη διακίνησή του», γράφει ο Σάββας Παύλου, λίγα χρόνια αργότερα (Σ. Παύλου «Βιβλιογραφικές καταγραφές», περ. *Επτά ημέρες* [αφιέρωμα: Η λογοτεχνία της Κύπρου (1878-1996)], εφημ. *Καθημερινή*, 21-7-1996, σ. 32).

⁸⁹² Λ. Σέρρη, Φ. Χατζηγιάννα, *Ένα τραγούδι για κάθε μέρα*, εκδ. Gutenberg, Αθήνα 1988, σ. 9.

τα ενδιαφέροντα του παιδιού (*Καλημέρα, Πρωινό ζύπνημα, Αγαπώ, Χαμόγελα, Μανούλα, Το βιβλίο, Ταχυδρόμος, Νανούρισμα, Καληνύχτα*), καθώς και δύο ποιήματα θρησκευτικού περιεχομένου (*Χριστούγεννα, Παναγιά μου*).

Ισορροπημένη αποδεικνύεται και η παρουσία του τροχαϊκού με το ιαμβικό μέτρο, με τα ποιήματα να μοιράζονται μεταξύ τους. Ειδική περίπτωση αποτελεί το εκτεταμένο ποίημα *Χελιδόνι*, όπου ίαμβος και τροχαίος εναλλάσσονται μεταξύ των κύριων στροφών και της επωδού, όπως και το *Φθινόπωρο*, ένα τρυφερό, μεσοτονικό τρίμετρο ποίημα με ιδιαίτερη ομοιοκαταληξία, που προέρχεται από την προηγούμενη συλλογή και συμπεριλήφθηκε πρόσφατα στο βιβλίο της Γλώσσας Β' Δημοτικού⁸⁹³. Σε γενικές γραμμές, η μορφική επεξεργασία των στίχων είναι περισσότερο προσεκτική και αποφεύγονται στιχουργικές προχειρότητες, γι' αυτό και σε πολλά από τα ποιήματα, που προέρχονται από τον πρότερο υλικό, παρατηρούμε ορισμένες αλλαγές στο στίχο, που βελτιώνουν το ρυθμό και το περιεχόμενο. Άλλωστε, η μελοποίηση όλων των ποιημάτων της συλλογής υποδηλώνει ότι υπάρχει γενικά μια σχετική αίσθηση του μέτρου και του ρυθμού, με τη σχεδόν υποχρεωτική συμμετρία συλλαβών, στίχων και στροφών σε όλα τα ποιήματά της. Τα ποιήματα είναι ποικίλων μεγεθών και στροφικών σχημάτων, ολιγόστιχα, πολύστιχα, δίστροφα, τετράστροφα και πολύστροφα. Όμως σε γενικές γραμμές τα περισσότερα είναι δύο ή τριών στροφών. Ομοιοκαταληξία υπάρχει σε όλα τα ποιήματα, πλεκτή ή ζευγαρωτή. Βέβαια, ο στίχος μοιάζει να είναι πιο ελευθερωμένος από τις συμβάσεις της ομοιοκαταληξίας, καθώς η ρίμα σε ορισμένα από τα νεότερα ποιήματα καταλήγει ατελής (*Το βιβλίο, Χελιδόνι*). Είναι φανερό, επομένως, ότι η Χατζηχάννα εξακολουθεί να υιοθετεί με συνέπεια και σε αυτή τη συλλογή τις αρχές της παραδοσιακής ποίησης, διότι «*το ποίημα που έχει ομοιοκαταληξία ή ρυθμό μαθαίνεται πιο εύκολα από ένα ποίημα που δεν το συνοδεύει ρυθμός, και αρέσει πιο πολύ σε μικρές ηλικίες*»⁸⁹⁴.

Από την άλλη θα συναντήσουμε και ποιήματα στα οποία ο ρυθμός ενδυναμώνεται από τις παρηχήσεις, την εσωτερική ομοιοκαταληξία και την επανάληψη του στίχου. Πρόκειται για ποιήματα, στα οποία το βάρος δίνεται όχι στη μετάδοση κάποιου μηνύματος αλλά στις εικόνες και τη μουσικότητα που αποπνέουν, κλείνοντας το μάτι και στο λυρικό-ρυθμικό μοντέλο, όπως για παράδειγμα το *Χιόνι*:

⁸⁹³ Ζ. Γαβρηλίδου, Μ. Σφυρόερα, Λ. Μπεζέ, *Γλώσσα Β' Δημοτικού. Ταξίδι στον κόσμο της γλώσσας*, Πρώτο τεύχος, ΟΕΔΒ, Αθήνα 2007, σ. 13.

⁸⁹⁴ Μ. Μιράσγεζη, *ό.π.*, σ. 143.

Χιόνι, χιόνι. Έξω πέφτει χιόνι.

Χιόνι, χιόνι και η γη παγώνει.

Τα πουλιά κλαρί γυρεύουν

για να τρέξουν να κρυφτούν

Τα πουλιά κλαρί γυρεύουν

για να τρέξουν να κρυφτούν

Χιόνι, χιόνι, χιόνι⁸⁹⁵!

Εστιάζοντας την προσοχή μας στα νεότευκτα ποιήματα, παρατηρούμε ότι η οπτική γωνία δεν εξαντλείται σε μίμηση, ταύτιση ή αναπαράσταση της παιδικής ματιάς (*Πρωινό ξύπνημα, Το βιβλίο, Ταχυδρόμος, Άνοιξη, Θάλασσα*), καθώς δίπλα τους εμφανίζονται με τη δική τους φωνή το *Χελιδόνι*, ο *Άγιος Βασίλης* και η μητέρα στο *Νανούρισμα*, ενώ στο *Χιόνι* η τριτοπρόσωπη αφηγηματική φωνή προσομοιάζει με έναν παντογνώστη αφηγητή που παρατηρεί, περιγράφει και σχολιάζει το χιονισμένο τοπίο με λυρική διάθεση. Το ύφος τους είναι πιο ανάλαφρο, χαρούμενο, παιχνιδιάρικο και η ανιμιστική διάθεση εξακολουθεί να διαχέεται, χωρίς ωστόσο να είναι το κυρίαρχο στοιχείο, αφού και στα ποιήματα αυτά, στα οποία αναγνωρίζονται, επίσης, οι τεχνικές της επανάληψης νοημάτων και λέξεων, ο βασικός στόχος είναι να τραγουδηθούν από το παιδί. Θα μπορούσαμε λοιπόν να μιλήσουμε για μία συλλογή όπου τα παλαιότερα ποιήματα κομίζουν χαρακτηριστικά που τα τοποθετούν, όπως προαναφέραμε, στο *λυρικο-ρητορικό μοντέλο* ενώ τα νεότερα, χωρίς να απέχουν από αυτά, κλείνουν το μάτι και στο *λυρικο-ρυθμικό μοντέλο* της παιδικής ποίησης.

Ξεχωριστή περίπτωση, όσον αφορά την απόδοση θέματος και οπτικής γωνίας, αποτελεί το ποίημα *Ένα σκυλάκι*. Πρόκειται για ένα ολιγόστιχο ποίημα, το οποίο σε μία παράλληλη ανάγνωσή του με το ποίημα «*Έχουμ' ένα σκύλο*» ή «*Μαλλιαρός*» του Αλ. Πάλλη⁸⁹⁶, επιβεβαιώνει πως η Χατζηχάννα εμπνεόταν πάντοτε από τους πρωτοπόρους της παιδικής ποίησης, μεταπλάθοντας δημιουργικά τις αναγνωστικές της αναφορές σε πρωτότυπα, δικά της ποιήματα. Τρίστροφο, σύντομο, απλό και

⁸⁹⁵ Α. Σέργη, Φ. Χατζηχάννα, *ό.π.*, σ. 44.

⁸⁹⁶ Ο *Μαλλιαρός* του Αλ. Πάλλη πρωτοδημοσιεύτηκε στη συλλογή *Τραγουδάκια για παιδιά* (τυπ. Σ.Κ. Βλαστού, Αθήνα 1889, σσ. 22-23) με τον τίτλο *Έχουμ' ένα σκύλο*. Ως *Μαλλιαρός* επαναδημοσιεύτηκε στη συλλογή *Ταμπουράς και κόπανος* (τυπ. Ερ. Λαουπ, Τυβίγγη 1910, σσ. 27-28) αλλά και στο συγκεντρωτικό έργο του *Κούφια Καρύδια* (The Liverpool Booksellers Co., Λίβερπουλ 1915, σσ. 477-478). Πρόκειται για ένα ολιγόστιχο ποίημα, που θυμίζει θεματικά και μορφικά το ποίημα της Χατζηχάννα, καθώς ξεκινά στην πρώτη στροφή ως εξής: «*Έχουμε ένα σκύλο/μαύρο μαλλιαρό/ κι αγαπάει να μπαίνει/στο νερό*» (Μ. Μιράσγεζι, *ό.π.*, σ. 136). Ολόκληρο το ποίημα του Αλ. Πάλλη θα το συναντήσουμε στον ιστότοπο του *Σπουδαστηρίου Νέου Ελληνισμού*: http://www.snhell.gr/kids/content.asp?id=163&cat_id=6.

ρυθμικό, σε τροχαϊκό μέτρο με πλεκτή ομοιοκαταληξία, ξαφνιάζει με την ικανότητά του να λειτουργεί ως υπόδειγμα αφηγηματικής και συναισθηματικής λιτότητας, να συμπυκνώνει και να αφαιρεί από τη μια και να υπονοεί από την άλλη. Και τούτο συμβαίνει, διότι ο πόνος και η νοσταλγία για το ξεριζωμό και την προσφυγιά συμμερίζονται τις χαμηλότερες προθέσεις του ποιήματος, αποσύρεται από τα γεγονότα, το χώρο και το χρόνο και μετουσιώνεται σε νόστο για την απώλεια του μικρού και καθημερινού, της ξενιοσιάς και του τετράποδου φίλου, ταυτίζοντας πλήρως την αφηγηματική φωνή με την παιδική ματιά. Η αντίστιξη ανάμεσα στο ευτυχισμένο παρελθόν και το παρόν αναπτύσσεται στους τέσσερις στίχους της τελευταίας στροφής, επικυρώνοντας την άποψη ότι ορισμένες φορές η λογοτεχνία εκμαιεύει τη συγκινησιακή ανταπόκριση του αναγνώστη, αφού ξεφορτωθεί τα περιττά βάρη που της προσκομίζει η πληθώρα των εκφραστικών μέσων και η ελευθερία επιλογής τους, διότι το ύστατο μέτρο καταξίωσης του ποιήματος δεν είναι τα αισθήματα, οι αγωνίες ή τα μηνύματα που μεταφέρει, αλλά η επιτυχής αναμέτρησή του με τις λέξεις που υιοθετεί. Η αρχιτεκτονική ανάπτυξη του θέματος ακολουθεί ένα απλό, ευκρινές, στρωτό και τακτοποιημένο αφηγηματικό σχήμα, που λαμβάνει τη μορφή *αρχική κατάσταση* → *περιγραφή* → *ανατροπή της αρχικής κατάσταση* → *νέα κατάσταση-κλείσιμο*, περιλαμβάνοντας παράλληλα τα σταθερά δομικά στοιχεία ενός αφηγήματος (χωρο-χρονικό πλαίσιο, πρωταγωνιστές):

Είχα ένα σκυλάκι

μαύρο μαλλιαρό

← *αρχική κατάσταση*

είχα ένα σκυλάκι

(χωρο-χρονικό πλαίσιο, πρωταγωνιστές)

κει κάτω στο χωριό

Είμαστε παρέα

φίλοι ταιριαστοί

← *περιγραφή αρχικής κατάστασης*

νύχτα και ημέρα

παίζαμε μαζί

Ήρθε όμως μέρα

← *ανατροπή της αρχικής κατάστασης*

μαύρη και κακή

ήρθα εδώ πέρα

← *νέα κατάσταση (κλείσιμο;)*

κι έμεινε εκεί⁸⁹⁷.

⁸⁹⁷ Λ. Σέρρη, Φ. Χατζηγάννα, *ό.π.*, σ. 32.

Αξίζει, επίσης, να σημειωθεί ότι σε μία εισήγησή της η Χατζηχάνα αποκαλύπτει όχι μονάχα τις συνθήκες έμπνευσης του ποιήματος πολλά χρόνια πριν, αλλά και την άμεση συσχέτισή του με τη δεξιοτεχνία να αξιοποιεί κάθε είδους αφηγήσεις, μεταπλάθοντάς τες σε κάθε είδους λογοτέχνημα, επιβεβαιώνοντας το δημιουργικό χαρακτήρα του συγγραφικού της ταλέντου: *«Τα παιδιά μου, τις πρώτες ιστορίες που πιστεύω δε θα ξεχάσουν ποτέ είναι τις Ιστορίες του Μπλάκη. Ο Μπλάκης είναι ο σκύλος της γιαγιάς τους εκεί στο χωριό, που τώρα είναι κατεχόμενο από τους Τούρκους εισβολείς. Ποτέ δεν είδαν το χωριό, το γνώρισαν όμως μέσα από αυτές τις ιστορίες. Κι η πεθερά μου, σαν εξαντλήθηκαν οι πραγματικές ιστορίες, άρχισε να σκαρφίζεται καινούριες για να μπορέσει να τα καταφέρει με τα δυο παιδιά. Και τότε εκείνα την πήρανε χαμπάρι κι άρχισαν να τις λένε και τα ίδια, ιστορίες του σκυλιού που τάχα μπορεί να 'χανε συμβεί μα εκείνη τις είχε ξεχάσει, κι η γιαγιά διερωτόνταν πώς και τις ξέχασε. Μέχρι και εικονογραφημένο είδαμε τον «Μπλάκη» από τα δυο παιδιά. Απορώ γιατί δεν έχω καταγράψει αυτές τις ιστορίες χάρη των παιδιών μου και της καλής πεθεράς μου. Το μόνο που κατάφερα να γράψω ήταν ένα ποίημα γι' αυτό το σκυλί. [...] πάντα με κάνει να θυμάμαι με νοσταλγία τα κατεχόμενα χωριά μας κι αυτά που χάσαμε»⁸⁹⁸.*

Συμπερασματικά, η συλλογή *Ένα τραγούδι για κάθε μέρα*, η οποία δανείζεται και ενσωματώνει προτερόχρονα ποιήματα της συγγραφέως, βαδίζει με ασφάλεια στα χνάρια της ποιητικής γραφής που εμπνέεται από την παραδοσιακή ποίηση και εντάσσεται στο *λυρικο-ρητορικό μοντέλο*, κομίζοντας παράλληλα νέες αντιλήψεις, που επικεντρώνονται στο ρυθμό και τη μουσικότητα του στίχου, κλείνοντας κατά συνέπεια το μάτι και στο *λυρικο-ρυθμικό μοντέλο*. Έτσι, το τελικό αποτέλεσμα αναδεικνύει για μία ακόμη φορά την ικανότητα της Φιλίσας Χατζηχάνα να αξιοποιεί με δημιουργικό τρόπο το συγγραφικό της ταλέντο, κομίζοντας μία πετυχημένη καλλιτεχνική και διδακτική πρόταση, που περιέχει ποιήματα χαρούμενα, ανάλαφρα, μελωδικά, αλλά και προσεκτικά μελετημένα, ώστε να μπορούν να τραγουδηθούν και να αγαπηθούν από μικρούς και μεγάλους αναγνώστες και ακροατές.

⁸⁹⁸ Φ. Χατζηχάνα, «Η διδασκαλία της παιδική λογοτεχνίας στο κυπριακό δημοτικό σχολείο» στο Μ. Μερακλής (επιμ.), *Το παιδικό λογοτεχνικό βιβλίο: Έργο τέχνης; Μέσο αγωγής;: Εισηγήσεις στο Α' σεμινάριο του Κύκλου του Ελληνικού Παιδικού Βιβλίου*, εκδ. Πατάκης, Αθήνα 1987, σσ. 139-140. Στη συλλογή, η απόδοση του ποιήματος έχει τέσσερις στροφές, διότι η δεύτερη στροφή λειτουργώντας ως επωδός (ρεφρέν) του τραγουδιού, επαναλαμβάνεται στο τέλος.

6.4 Συμπεράσματα

Ολοκληρώνοντας τη μελέτη του ποιητικού έργου της Φιλίσας Χατζηχάννα στο σύνολό του, μπορούμε να καταλήξουμε σε ορισμένα συμπεράσματα που αφορούν τις καταβολές του, τα χαρακτηριστικά του, την εξέλιξή του σε θεματικό και μορφολογικό επίπεδο, αλλά και τις σχέσεις που αναπτύσσονται με το συνολικό συγγραφικό της έργο.

Η Φιλίσα Χατζηχάννα, ορμώμενη από παιδικά βιώματα και γεγονότα που συμβαίνουν στο γεωγραφικό και κοινωνικό περίγυρο της ιδιαίτερης πατρίδας της, γράφει αρχικά ποιήματα, που τα εμπνέεται, χωρίς αυτό να κρύβεται, από τους πρωτοπόρους της παιδικής ποίησης και αξιοποιούν δημιουργικά τις ποιητικές φόρμες της παραδοσιακής ποίησης, αν και μερικές φορές δείχνουν να απελευθερώνονται από τις μορφικές ισομετρίες της στροφής ή την ισοσυλλαβία του στίχου, χωρίς, ωστόσο, να υπερβαίνουν τα όριά της.

Η θεματική της είναι πλούσια και απλώνεται στο σύνολο των θεμάτων που θεωρεί ότι ενδιαφέρουν το μικρό παιδί, δείχνοντας τρυφερότητα κι αγάπη για τη φύση και κάθε ζωντανό πλάσμα, χωρίς να λείπουν ποιήματα που αναδεικνύουν την αγάπη για την πατρίδα, την οικογένεια και το θρησκευτικό συναίσθημα. Ο χώρος και ο χρόνος των ποιημάτων δεν αποκρύπτονται και η συλλογή συναντά ανάλογες θεματικές προσεγγίσεις εκείνης της εποχής στην παιδική ποίηση.

Η γραφή της στην πρώτη συλλογή διακρίνεται για την απλότητα του ύφους και τη σαφή και κατανοητή γλώσσα, επιδιώκοντας να ανταποκριθεί στο νοητικό, ψυχικό και γλωσσικό επίπεδο των ηλικιών στις οποίες απευθύνεται. Καθώς η ποιήτρια επιθυμεί να περιγράψει τα πράγματα, αναπαριστώντας ή μιμούμενη τη παιδική ματιά, η αθωότητα και η απορία κυριαρχούν και συνυπάρχουν με λυρικές, προσεκτικά σχεδιασμένες, στρωτές αφηγήσεις, που άλλοτε μετουσιώνουν αναμνήσεις και επανασυνθέτουν το ευτυχισμένο παρελθόν και άλλοτε υποθάλουν την πρόθεση να αφυπνιστεί ιδεολογικά ο μικρός αναγνώστης για πολιτικά και κοινωνικά θέματα. Έτσι αυτός ο λυρισμός, η έκφραση συναισθημάτων και σκέψεων σε συνδυασμό με το ρυθμό που προσδίδουν το μέτρο και η ομοιοκαταληξία συνθέτουν ποιήματα με εκφραστική πληρότητα που αποτελούν τα εχέγγυα για μια εύκολη πρόσληψη από τα παιδιά-αναγνώστες. Αξιοσημείωτο είναι, επίσης, ότι σε ένα από τα ποιήματα θα συναντήσουμε για πρώτη φορά και την αγαπημένη τεχνική της Χατζηχάννα, που είναι το παιχνίδι με τις οπτικές γωνίες. Θα λέγαμε, λοιπόν, ότι η ποιητική γραφή της

Φιλίσας Χατζηχάννα κομίζει ποιήματα, τα οποία συναντούν συχνά την αυτοβιογραφική γραφή της πρώτης πεζογραφικής περιόδου και ανήκουν στο *λυρικο-ρητορικό μοντέλο*.

Η δεύτερη συλλογή εμφανίζεται σε μία εποχή, στην οποία η Χατζηχάννα ασχολείται κυρίως με μικρές ιστορίες και θεατρικά κείμενα. Ο χώρος και ο χρόνος αποσύρονται από το προσκήνιο και με τα θέματα που αφορούν τη φύση, τις εποχές και το άμεσο περιβάλλον του παιδιού, η συγγραφέας αγκαλιάζει πια εκτός από τα παιδιά της Κύπρου και τα παιδιά της Ελλάδας. Εδώ, καλλιτεχνική και παιδαγωγική προτεραιότητα είναι η πετυχημένη σύνδεση του ποιήματος με τη μουσική, γι' αυτό και ο στίχος, κρατώντας τα μορφικά χαρακτηριστικά της παραδοσιακής ποίησης, είναι συνήθως σύντομος, ισομετρικός και ισοσύλλαβος. Κατά συνέπεια, η μουσικότητα αφήνει με ευκρινή τρόπο τα σημάδια της πάνω στο σώμα του ποιήματος, πότε με το ρυθμό, πότε με τη γλωσσική επεξεργασία (παρηχήσεις, συνηχήσεις, συνιζήσεις), καμιά φορά με τη διαχείριση του θέματος (γρήγορη εναλλαγή εικόνων). Αν και η ανάπτυξη του θέματος σε πολλά από τα ποιήματα ακολουθεί τους γνώριμους αφηγηματικούς δρόμους, η Χατζηχάννα εδώ δεν σκοπεύει μόνο να ιστορήσει, αλλά να δημιουργήσει εικόνες, συναισθήματα και εντυπώσεις.

Η οπτική γωνία προσέγγισης εξακολουθεί να είναι η αναπαράσταση της παιδικής ματιάς. Βέβαια, υπάρχουν υπάρχον στιγμές όπου η παρατήρηση γίνεται ουδέτερη και ο σχολιασμός παντογνωστικός, τα ποιήματα, όμως, εξακολουθούν να προσεγγίζουν την πραγματικότητα με απορία και αθωότητα, αποτυπώνοντας έναν κόσμο αισιόδοξο, γεμάτο φαντασία, παιχνίδι και διασκέδαση. Έτσι μπορεί να υποστηριχτεί ότι η Χατζηχάννα σε αυτή τη συλλογή παρόλο που βαδίζει πάντοτε στις ποιητικές φόρμες του *λυρικο-ρητορικού μοντέλου*, φλερτάρει και με τη γραφή του *λυρικο-ρυθμικού μοντέλου*.

Ένα ερώτημα που τέθηκε εξαρχής αφορά τη σχέση που αναπτύσσεται ανάμεσα στην ποίηση και το υπόλοιπο έργο της. Η Φιλίσα Χατζηχάννα, απ' ό,τι φαίνεται, δεν έπαψε ποτέ να γράφει ποιήματα. Αφοσιωμένη, ωστόσο, στη δημιουργία κάθε λογής αφηγημάτων και θεατρικών κειμένων, απέφυγε να δημιουργεί αυτόνομες ποιητικές συλλογές, προτιμώντας να εντάσσει την ποιητική γραφή μέσα στα υπόλοιπα έργα της. Οι σχέσεις που αναπτύσσονται δεν εξαντλούνται μονάχα εκεί. Όπως αποδεικνύεται, στοιχεία από το ένα είδος γίνονται πρόπλασμα έμπνευσης που εισχωρεί στο άλλο, διηγήματα και μυθιστορήματα επικοινωνούν και διαλέγονται με ποιήματα, θεατρικά έργα ή το αντίστροφο, ενώ αντίστοιχα, η αφηγηματική δεινότητα που τη διακρίνει,

γίνεται συχνά ορατή σε πολλά από τα ποιήματά της. Κατά συνέπεια, η Χατζηχάννα, συναιρώντας στο έργο της ποίηση, πεζογραφία και θεατρικό κείμενο και αφήνοντας μονίμως ανοιχτές τις διόδους για τη μετακίνησή της από τη μια περιοχή στην άλλη, επινοεί κάθε τόσο καινούργιους και κατά κανόνα ευφάνταστους συνδυασμούς και πειραματισμούς, οι οποίοι πάντοτε υπηρετούν την μεγάλη αγωνία της, να επικοινωνήσει πετυχημένα με τον αναγνωστικό της αποδέκτη. Έτσι η σχέση ποίησης και πεζογραφίας αναδεικνύεται ως ένα πεδίο μείξεων και αμφότερων επιρροών, καταδεικνύοντας για μία ακόμη φορά ότι η παιδική λογοτεχνία είναι ένα ένα ατέλειωτο παιχνίδι μορφών, γλώσσας, κειμένων και λογοτεχνικών ειδών.

7. Συμπεράσματα

Στα κεφάλαια που προηγήθηκαν επιχειρήσαμε να μελετήσουμε αναλυτικά το έργο και την προσφορά μίας σημαντικής, όπως αποδεικνύεται από τη μελέτη, συγγραφέως στο χώρο της παιδικής λογοτεχνίας, της Φιλίσας Χατζηχάνα.

Ένα πρωταρχικό συμπέρασμα, στο οποίο μπορούμε αβίαστα να καταλήξουμε, είναι ότι η Χατζηχάνα, ως συγγραφέας και παιδαγωγός, υπήρξε μία σπουδαία και πολυκύμαντη προσωπικότητα, με πολλαπλές εκδηλώσεις του δημιουργικού δαιμόνιου που τη διακατείχε. Αν το *Αναζητώντας το χαμένο χρόνο* του Proust, όπως ισχυρίζεται ο Genette, μπορεί να συμπυκνωθεί στη φράση «*πώς ο Μαρσέλ γίνεται συγγραφέας*», τότε το συνολικό έργο της Φιλίσας Χατζηχάνα θα μπορούσε να συμπυκνωθεί στη λέξη *αναζήτηση*. Ανήσυχο πνεύμα, τελειομανής και μεθοδική, δε σταμάτησε ποτέ στο σύντομο σχετικά διάστημα του βίου της να επιδιώκει την ανανέωση της γραφής της, ασχολούμενη με όλα τα είδη της λογοτεχνίας. Η συγγραφική της φλέβα ήταν ανεξάντλητη. Απόδειξη γι' αυτό αποτελούν όχι μόνο τα γνωστά έργα της, αλλά και η πληθώρα σημειώσεων, ημιτελών και ανέκδοτων έργων που βρέθηκαν στο αρχείο της.

Το έργο της, ακολουθώντας τις εξελίξεις στο χώρο της παιδικής λογοτεχνίας, θα μπορούσε να οριοθετηθεί ανάμεσα σε τρεις περιόδους, οι παρυφές των οποίων μοιάζουν ενίοτε ασαφείς, αφού στα έσχατα έργα κάθε περιόδου συναντούμε στοιχεία που προετοιμάζουν την επόμενη.

Σαφώς επηρεασμένη αρχικά από τον κοινωνικό περίγυρο και τα γεγονότα της Κύπρου, στα πρώτα χρόνια της συγγραφικής της διαδρομής η Φιλίσσα Χατζηχάνα αυτοβιογραφείται. Πρόκειται για την περίοδο, όπου περιέχονται τα κείμενα που γράφει από τα μέσα της δεκαετίας του 1970 μέχρι το θεατρικό *Γελαστό Μουστάκι* (1982). Ό,τι προέχει να αφηγηθεί είναι τα οδυνηρά και μη βιώματα, αξιοποιώντας τα «εφόδια» που της πρόσφεραν εμπειρίες, σπουδές και ενδιαφέροντα. Είναι η περίοδος κατά την οποία διακρίνεται η πετυχημένη διαπλοκή του υποκειμενικού-βιωματικού στοιχείου με το πραγματικό, καθώς μνήμη και παρατήρηση αποτελούν την πρώτη ύλη της συγγραφικής της φαντασίας. Τα προσωπικά και συλλογικά βιώματα μετατρέπονται σε νοηματικές επενδύσεις, οι οποίες και επηρεάζουν ουσιαστικά τη δομή και τη λογική των έργων.

Οι χώροι που ανασυσταίνονται συγκροτούνται αρχικά από τα υλικά της μνήμης, προσφεύγουν στο νοσταλγικό παρελθόν και καταφεύγουν στο ελπιδοφόρο μέλλον,

προσπερνώντας το ανοίκειο παρόν, το οποίο συχνά στηλιτεύεται. Η έννοια του χώρου δεν είναι αφηρημένη ή ουδέτερη, αλλά προσδιορίζεται ως συγκεκριμένος τόπος, επενδυμένος με συναίσθημα, νόημα και αξίες. Καθώς επιθυμεί να συνταιριάξει αρμονικά τη φωνή της με την ιστορία και τα δρώμενα του τόπου της, προβάλλει φανερά και ευδιάκριτα, για να θυμηθούμε και τον Hollindale⁸⁹⁹, το προσωπικό ιδεολογικό της όραμα που βασίζεται στην ελπίδα, την ειρηνική συνύπαρξη και την αλληλοκατανόηση και επιχειρεί να προσδώσει πολλαπλές φωνές και ποικίλες οπτικές στο κείμενό της, δίνοντας φωνή και στον Άλλον, φανερά ή ενδεδυμένα. Στα θέματά της, ενώ δε λείπουν τα προσωπικά συναισθήματα και οι ανησυχίες, μεγάλο μέρος κατέχουν τα κοινωνικά προβλήματα της εποχής, η έλλειψη επικοινωνίας, η αδιαφορία και η εκμετάλλευση, η αποξένωση, η άμβλυνση της ευαισθησίας, η καταστροφή της ομορφιάς και της φύσης, η καταπίεση, η βία και ο πόλεμος. Πάντοτε σχεδόν, άλλοτε έντονα κι άλλοτε διακριτικά, περνάει τη διαμαρτυρία και το μήνυμά της, χωρίς διδακτισμούς και ηθικολογίες αλλά με αβίαστο τρόπο, συγκινησιακή φόρτιση, χιούμορ και αισθητικές αξιώσεις, ενώ για να ενισχύσει και να υπογραμμίσει την υποσημαίνουσα ταυτότητα των χαρακτήρων, η συγγραφέας συχνά χρησιμοποιεί συμβολισμούς και αλληγορίες στα διηγήματα, τα μυθιστορήματα και τα θεατρικά έργα.

Η γραφή της αναζητεί αρχικά τις αναγνωστικές της αναφορές και προτιμήσεις στο χώρο της λογοτεχνίας για ενήλικες, όπως για παράδειγμα οι Αλ. Πάλλης και Ζ. Παπαντωνίου στην ποίηση ή ο Καρκαβίτσας, ο Μυριβήλης και ο Καζαντζάκης στην πεζογραφία, ενώ και οι ειδολογικές φόρμες που χρησιμοποιεί προσομοιάζουν ανάλογα. Εντούτοις, αρχίζει σταδιακά να διαφαίνεται η νεωτερική της διάθεση, η οποία την αποστασιοποιεί από το παρελθόν και την ωθεί να αναζητήσει νέους τρόπους αναπαράστασης του παιδιού και της οπτικής του, με κείμενα που πρωτοπορούν για την εποχή και στις αφηγηματικές τεχνικές τους, όπως *Η Ντιντόν, ο Παβελάκης μου κι εγώ*. Το παιδί βρίσκεται πάντοτε στο κέντρο της λογοτεχνικής πράξης, ως πρωταγωνιστής και ως θεατής, σε ποιήματα, θεατρικά έργα και πεζογραφήματα. Στο παιδοκεντρικό περιβάλλον που δημιουργεί, η θεατρικότητα των κειμένων που συχνά επικαλείται και η ίδια, αναδύεται μέσα από ζωντανούς και γοργούς διαλόγους, ενώ τα ίδια τα θεατρικά της έργα (*Στην Ποντικούπολη, Το*

⁸⁹⁹ P. Hollindale: «Ιδεολογία και το παιδικό βιβλίο», μτφρ. Θ. Τζόκα (επιμ. Μ. Κανατσούλη) *Virtual School, The sciences of Education Online*, τόμος 2, τεύχος 1
<http://www.auth.gr/virtualschool/2.1/TheoryResearch/Hollindale.html>

γελαστό μουστάκι) διακρίνονται για τη ζωντάνια, το ρυθμό, την κίνηση, το τραγούδι και τις ποικίλες δραματουργικές τους αρετές.

Καθώς διεισδύει βαθύτερα στην τέχνη της συγγραφής, η Χατζηχάνα επικεντρώνεται ολοένα και περισσότερο στον αναγνωστικό της αποδέκτη. Η νεωτερικότητα της λογοτεχνίας για ενήλικες, την οποία έχει γνωρίσει ως δόκιμη αναγνώστρια και νεαρή συγγραφέας, συναντά τις σύγχρονες λογοτεχνικές μορφές, που αναδύονται στο χώρο της λογοτεχνίας για παιδιά. Η αναπαράσταση της παιδικής ματιάς επιζητεί νέους τρόπους έκφρασης, νέα σχήματα απόδοσης και πιο πλατιούς ορίζοντες για να αναπτυχθεί. Σε αυτήν την περίοδο, τη δεύτερη, που ξεκινά από τις αρχές του '80 και συνεχίζεται μέχρι τα μέσα του '90, χρησιμοποιεί κυρίως ως όχημα τις μικρές της ιστορίες, καταφεύγοντας στις κυρίαρχες επιλογές μιας εποχής, που αρχίζει να καθορίζεται από μία σαφή τάση προς τη συγγραφική συντομία⁹⁰⁰. Η ανατροφοδότηση από την παιδική ηλικία αποενοχοποιείται και ξεπηδά στην επιφάνεια το παιδί που κρύβει μέσα της, η άλλη όψη του εαυτού της, για το οποίο δηλώνει απλώς γραμματέας της. «*Ο ενήλικας δεν είναι ένα παιδί νεκρό αλλά ένα παιδί που επιβίωσε*», επισημαίνει η συγγραφέας Ursula Le Guin⁹⁰¹. Η ενήλικη ματιά αποσύρεται οριστικά και η ρητορική της πειθούς εξορκίζεται. Η Χατζηχάνα δείχνει πλέον να κατανοεί ότι ο λόγος που συγκροτεί το παιδικό λογοτέχνημα είναι μεταιχμιακός και υβριδικός, διότι λαμβάνει χώρα στη μεθόριο που συγκροτείται ανάμεσα στη διδακτική παρόρμηση του συγγραφέα και την ανατροπή του λόγου του από τον ανήλικο αποδέκτη του. Σε αυτή τη μεθόριο, που αποτυπώνεται εντός του κειμένου ανάμεσα σε αληθινούς κι ανεπιτήδευτα σχεδιασμένους χαρακτήρες παιδιών από τη μία και σε ενήλικες φιγούρες από την άλλη, εμφανίζεται ένα *έλλειμμα ελέγχου*⁹⁰², που προσδίδει στα κείμενα τον πολυφωνικό τους χαρακτήρα και δημιουργεί την εντύπωση ενός *διασκεδαστικού πλεόνασματος*⁹⁰³, πάνω στο οποίο «*χτίζονται*» το χιούμορ, η υπερβολή και οι διασκεδαστικές παρεξηγήσεις που διαπερνούν τα έργα της. Αυτό το έλλειμμα ελέγχου από τη πλευρά του συγγραφέα η Χατζηχάνα δείχνει να το αντιλαμβάνεται και να το διασκεδάζει: «...*το μόνο που μου απομένει είναι να χτυπώ τα δάχτυλα στο πληκτρολόγιο σαν μαριονέτα, μήπως και*

⁹⁰⁰ Βλ. Β. Αθανασόπουλος, «Για μια ασκητική της αφήγησης», στο Ελ. Πολίτου-Μαρμαρινού, Σ. Ντενίση (επιμ.), *Το διήγημα στην ελληνική και στις ξένες λογοτεχνίες. Θεωρία-γραφική-Πρόσληψη*, εκδ. Gutenberg, Αθήνα 2009, σσ. 152-153.

⁹⁰¹ D. Rudd, «Θεωρητική συζήτηση και θεωρίες. Πώς υπάρχει η Λογοτεχνία για παιδιά;» στο P. Hunt (επιμ.), *Κατανοώντας τη Λογοτεχνία για Παιδιά*, εκδ. Μεταίχμιο, Αθήνα 2009, σ. 54.

⁹⁰² D. Rudd, *ό.π.*, σ. 53.

⁹⁰³ D. Rudd, *ό.π.*, σ. 53.

χάσω την ιστορία που η μικρή Φιλίσα και όλοι εκείνοι οι μπελάδες (σημ. εννοεί οι μικροί ήρωές της) σκαρώνουν χρησιμοποιώντας το δικό μου το όνομα για να κυκλοφορήσουν»⁹⁰⁴.

Κατά συνέπεια, η γραφή της συναντά εκείνο το κομμάτι της παιδικής λογοτεχνίας που κομίζει αντικομοφορισμό, χιούμορ και θαυμασμό για τον αυθορμητισμό, τη σκανδαλιά και την ανεμελιά της παιδικής ηλικίας και η θεματική της ασχολείται αποκλειστικά με την καθημερινότητά της. Παράλληλα, πολλές από τις πραγματικές και φανταστικές έγνοιες της παιδικής ηλικίας επιβιώνουν, διαθλώντας το λόγο και τροφοδοτώντας το συναισθηματικό τοπίο των γραπτών της. Οι χώροι που αναπαριστώνται φροντίζει να είναι οικείοι και αναγνωρίσιμοι στους αναγνώστες που απευθύνεται. Απροσδιόριστοι βέβαια, όσον αφορά την ταυτότητά τους, αλλά οικείοι όσον αφορά την γνώριμη στους αναγνώστες της πραγματικότητα του αστικού τοπίου, ώστε να πολλαπλασιάζει ακόμη περισσότερο τις πιθανότητες ταύτισης κάθε αναγνώστη με τους ήρωες που κομίζει, διευρύνοντας οριστικά τον ορίζοντά της σε σχέση με την ιδιαίτερη πατρίδα της. Είναι η εποχή όπου η συγγραφέας αποκόπτεται οριστικά από τις θεματικές εμμονές του λογοτεχνικού της περίγυρου αναζητώντας ευρύτερους ορίζοντες.

Σε αυτά τα έργα, ο μελετητής εύκολα ή δύσκολα αρχίζει να εντοπίζει έμμεσες ή άμεσες αναφορές σε ζητήματα που κομίζει στην τέχνη ο μεταμοντερνισμός και «απασχολούν» πια **και** τη σύγχρονη λογοτεχνία για παιδιά: ο θάνατος του συγγραφέα και τα πολλαπλά πρόσωπα του αφηγητή, το ανοιχτό κείμενο, η ηθελημένη και η συμπτωματική διακειμενικότητα, η αποϊεροποίηση του λογοτεχνικού κανόνα, η πρόσληψη, η αναγνωστική ανταπόκριση του παιδιού αλλά και του ενήλικα συναναγνώστη του, η λογοτεχνία ως παιδαγωγία κ.ά., ενώ οι αφηγηματικές της τεχνικές προσομοιάζουν με επιτυχία την απόπειρα αναπαράστασης της παιδικής ματιάς και επιβεβαιώνουν τη νεωτερική διάθεση της γραφής της.

Αυτή η νεωτερική διάθεση προκύπτει όχι μονάχα από τη συνδυαστική χρήση όλων αυτών των τεχνικών αλλά και από την παρουσία ορισμένων, όπως ο εγκιβωτισμός ή η ενδοεπικοινωνία προσώπων και κειμένων μέσα από κρυφούς και φανερούς δείκτες, οι οποίες συγγενεύουν με ανάλογες πρακτικές που υιοθετεί και στα θεατρικά κείμενα (θέατρο μέσα στο θέατρο, διάρρηξη της απόστασης ηθοποιού-θεατή, παιχνίδι με τα θεατρικά είδη) επιβεβαιώνοντας ότι οι συγγραφικές

⁹⁰⁴ Φ. Χατζηγάννα, «Γιατί γράφω για παιδιά», στο Μαρ.-Μάγδ. Τζαφεροπούλου, (επιμ.), *Ο κόσμος ...*, ό.π., σ. 31-32.

αναζητήσεις της Χατζηχάννα δεν εξαντλούνταν μονάχα σε ένα είδος, αλλά αντίθετα ακολουθούσαν παράλληλες διαδρομές, οι οποίες άλλοτε συγκλίνουν και άλλοτε αποκλίνουν. Το παιχνίδι ανάμεσα στις μορφές, στα είδη, στους τρόπους αφήγησης, το οποίο η Χατζηχάννα το ξετυλίγει δειλά δειλά στα πρώτα της έργα, αρχικά το προσεγγίζει διαισθητικά, χάρη σ' ένα ταλέντο, που της επιτρέπει να «διατηρεί» άσβεστη τη φλόγα του παιδιού και στη συνέχεια το κατανοεί και παιδαγωγικά, επιστημονικά, χάρη στην διαρκή της ανάγκη να αναζητά τρόπους ανανέωσης για την επικοινωνία της με τα παιδιά.

Εντούτοις, φαίνεται ότι η Χατζηχάννα εκείνης της περιόδου αναρωτιέται παράλληλα για το εάν ο νεωτερισμός μπορεί να διαταράξει το διακύβευμα της επικοινωνίας των κειμένων με τον μικρό αναγνώστη. Το παιδί αναζητά την ανατροπή και τη διασκέδαση από τη μία, αποζητά, όμως, την ασφάλεια και το γνώριμο τοπίο από την άλλη. Ούτως ή άλλως ήδη μέσα από τα θεατρικά της έργα φάνηκαν από νωρίς η αγάπη και ο σεβασμός που τρέφει για τον απλό άνθρωπο της υπαίθρου και το λαϊκό πολιτισμό του τόπου της. Η ενδελεχής μελέτη των λαϊκών αφηγήσεων, που αντιπροσωπεύουν τα παραμύθια την οδήγησαν σε μία βαθιά κατανόηση της σύμπλευσης του παραμυθικού τοπίου με τον κόσμο του παιδιού. Όπως πιστεύει και η ίδια, τα παιδιά μέσα στα παραμύθια βρίσκουν τον ίδιο τους τον εαυτό: ταυτίζονται με τους ήρωες, τις καταστάσεις που περνούν, τα συναισθήματα που νιώθουν, ενώ το φανταστικό και το πραγματικό λειτουργούν με την ίδια δύναμη⁹⁰⁵. Με την τεχνική του εγκιβωτισμού ενσωματώνει αυτούσια παραμύθια στις μικρές της ιστορίες, ενώ ολοένα και περισσότερα στοιχεία από αυτά (μοτίβα, αφηγητής-αγκαλιά, κ.ά.) κάνουν την εμφάνισή τους, ωθώντας τις μικρές της ιστορίες προς την περιοχή της προφορικότητας, στα όρια της έντυπης μορφής των αφηγήσεων, αφού το αφήγημα, ως λογοτεχνική μορφή «*προϋπάρχει του διηγήματος [...] και έπεται αυτού, κατά μια έννοια ως ένας υπερπροσδιορισμός της ίδιας της γραφής, απαλλαγμένης από ταυτοτικά στοιχεία που αναφέρονται σε συγκεκριμένα ρεύματα ή τεχνοτροπίες [...]*»⁹⁰⁶. Σε όλη την πορεία της συγγραφικής πορείας, η Χατζηχάννα αρέσκεται να παίζει στη μεθόριο των ειδών, δείγμα ενός ιδιαίτερου ταλέντου και ίσως καρπός εμπειρίας της ιδιαίτερης ταυτότητας που κουβαλά, όντας μέλος μίας κοινότητας που βίωσε τη μεθόριο που

⁹⁰⁵ Φ. Χατζηχάννα, «Παιδί και παραμύθι», περ. *Διαδρομές*, τ. 9 (1988), σσ. 63-64.

⁹⁰⁶ Ζ.Ι. Σιαφλέκης, «Στα όρια των λογοτεχνικών μορφών. Διήγημα, αφήγημα, ποίημα και οι επιταγές του μοντερνισμού», στο Ελ. Πολίτου-Μαρμαρινού, Σ. Ντενίση (επιμ.), *Το διήγημα στην ελληνική και στις ξένες λογοτεχνίες. Θεωρία-γραφή-Πρόσληψη*, εκδ. Gutenberg, Αθήνα 2009, σ. 130.

αντιπροσώπευε, μέσα στα πλαίσια της θρησκευτικής, γλωσσικής και πολιτισμικής πλειοψηφίας του νησιού.

Χάρη στη θεατρική της παιδεία αποφασίζει να δοκιμάσει τις δυνάμεις της στη δημιουργία ενός πρωτότυπου παραμυθικού τοπίου, πρώτα στο θέατρο, αρχικά με τον *Τρελάρα* και ύστερα με το *Γαλάζιο βιολί*, ενώ την ίδια περίοδο αναπροσαρμόζει τα ποιήματά της (*Ένα τραγούδι για κάθε μέρα*) στις νέες της αντιλήψεις για την πρόσληψη της ποίησης από τα παιδιά. Όπως όμως επισημαίνει και ο Robert Scholes: «*Ο ευφυής καλλιτέχνης εμπλουτίζει την παράδοση με μία νέα συμβολή, γιατί συνειδητοποιεί τις δυνατότητες που περιείχε και με νέους τρόπους προσπαθεί να την προσαρμόσει σε μια συνεχώς μεταβαλλόμενη κατάσταση του κόσμου που τον περιτριγυρίζει*»⁹⁰⁷. Με άλλα λόγια, η Χατζηχάννα δεν αρκείται σε αυτά, διότι, όπως προείπαμε, το μικρόβιο της συγγραφικής της ευεξίας και ο αφηγηματικός της οίστρος αναζητεί πλατύτερα σχήματα για να δημιουργήσει έναν όσο το δυνατόν ευρύτερο αφηγηματικό περιβάλλον.

Η τρίτη περίοδος (1995-1999) λοιπόν περιέχει μία σειρά πέντε βιβλίων, για τα οποία μπορούμε να σκεφτούμε ότι αποτελούν το προοίμιο μιας καινούριας, ώριμης συγγραφικής περιόδου, που τελικά έμεινε ημιτελής. Σε αυτή την πενταλογία, την οποία χαρακτηρίσαμε πρωτύτερα *σειρά-υβρίδιο*, τα γενικά προσδιοριστικά χαρακτηριστικά είναι η *μείξη*, η *σύγχυση* και τελικά η *υπέρβαση*. Η μείξη και η σύγχυση οφείλονται στο ότι ελίσσεται ανάμεσα σε είδη (μυθιστόρημα φαντασίας σε συνέχειες, παραμύθι, μικρές ιστορίες) και τρόπους γραφής. Η σύγχυση αναφέρεται κατά κάποιον τρόπο και στην αδυναμία της κριτικής να περιγράψει ένα εξελισσόμενο φαινόμενο, όπως ακριβώς χαρακτηρίζεται ολόκληρη η σύγχρονη παιδική λογοτεχνία. Η υπέρβαση προκύπτει από την επιτυχή σύνθεση όλων αυτών των παραπάνω στοιχείων με αποτέλεσμα τη δημιουργία ενός πρωτότυπου εκτεταμένου αφηγήματος, που εξερευνά με επιτυχία τα όρια μέσα στα οποία κινείται, επαναπροσδιορίζοντας τη σχέση του με πρότερα έργα της ως εξής: Οι μικρές ιστορίες, πετυχημένες ως προς την αφηγηματική τους φόρμα «επιβιώνουν» μέσα σε εκτενέστερα αφηγήματα, χάρη στη συγγραφική οξυδέρκεια της δημιουργού τους. Κι αυτό γιατί η Χατζηχάννα κατανοεί ότι η *αφηγηματική συντομία δεν ταυτίζεται κατ' ανάγκη με τη σύντομη αφήγηση* και ότι «*η βραχύτητα ή συντομία της αφήγησης από ποσοτικό μέτρο αναδεικνύεται σε αρχή της*

⁹⁰⁷ R. Scholes, «Les modes de fiction», *Poétique* n° 32 (1977), p. 507-514.

αφήγησης⁹⁰⁸». Εδώ ακριβώς βρίσκεται η γοητεία των κειμένων και κατ' επέκταση η ευφυής σύλληψη της συγγραφέως: η βραχύτητα ευρισκόμενη σε μία διαλεκτική σχέση σύγκρουσης/σύνθεσης με την έκταση, παραχωρεί τις αρετές της (πυκνότητα, ενότητα, γραμμική δομή, εστίαση της αφήγησης σε ένα περιστατικό ή χαρακτήρα) σε πλατύτερα αφηγήματα, τα οποία στην ουσία δεν διακόπτονται ποτέ, προσεγγίζοντας την ουτοπία κάθε δημιουργού για μία συγγραφική σύλληψη που δεν τελειώνει ποτέ.

Σε αυτά τα έσχατα αφηγήματά της, η Χατζηχάνα δεν αρκείται όμως μόνο στην ανακατάταξη του οπτικού και κατά συνέπεια αισθητικού αποτελέσματος μέσω της διασπασμένης εστίασης και την αναδυόμενης πολυφωνίας: η έκκεντρη αλλά σημαίνουσα λεπτομέρεια, η τοποθέτηση μιας πιθανής πηγής νοήματος σε μια παράλληλη με τον κεντρικό άξονα ευθεία που δίνει την εντύπωση της λοξοδρόμησης, οι συνάψεις μεταξύ των αφηγήσεων, μπορούν να εκληφθούν ως μία προσπάθεια πειραματικής διασταύρωσης μεταβλητών και ενίοτε αντιφατικών ειδολογικών διαδρομών, οι οποίες παραπέμπουν άλλοτε ως σπαράγματα και άλλοτε ως απόπειρα συνολικής σύνθεσης στο «όλον», κατακερματισμένο και μη, του σύγχρονου λογοτεχνικού αφηγήματος που απευθύνεται κατά κύριο λόγο στα παιδιά αλλά όχι μόνον. Παράλληλα, το ενδιαφέρον που έδειξε πρωτύτερα για τις αφηγήσεις του Άλλου, δίνει το έναυσμα να προσεγγίσει εκείνες τις αφηγηματικές τεχνικές που αφηγούνται τα ίδια γεγονότα από μίαν άλλη οπτική γωνία. Ο αναγνώστης εμπλέκεται κατ' αυτόν τον τρόπο σε μια ερμηνευτική διαδικασία που απαιτεί απ' αυτόν να θυμάται ενέργειες και πληροφορίες με προγραμματική ή προληπτική αξία, αλλά και να προσδιορίζει και να απομνημονεύει πληροφορίες συνθετικής υφής: με άλλα λόγια, οι αφηγήσεις της Χατζηχάνα προσεγγίζουν τα μορφολογικά χαρακτηριστικά της κινηματογραφικής αφήγησης⁹⁰⁹ και δημιουργούν τις προϋποθέσεις ενεργοποίησης κάθε μικρού και μεγάλου αναγνώστη.

Το παραμυθικό υπόστρωμα αποτελεί το ασφαλές καταφύγιο μέσα στο οποίο η Χατζηχάνα θα χτίσει το μυθοπλαστικό της υλικό. Το απροσδόριστο τοπίο του παραμυθιού συμφύρεται με το ρεαλιστικό τοπίο της σύγχρονης, αστικής πραγματικότητας. Αφηγηματική άνεση, σπιρτάδα, παιδικότητα, αυθορμητισμός, ευφάνταστη πλοκή, στήνουν ένα πανηγύρι σκηνών και καταστάσεων με πρωταγωνιστές τα πλάσματα που προσομοιάζουν με ή και τα ίδια τα παιδιά. Η

⁹⁰⁸ Β. Αθανασόπουλος, *ό.π.*, σ. 155.

⁹⁰⁹ D. Bordwell, K. Thompson, *Εισαγωγή στην τέχνη του κινηματογράφου*, μτφρ. Κ. Κοκκινίδη, εκδ. Μ.Ι.Ε.Τ., Αθήνα 2006, σσ. 105-112.

αφηγηματική δεινότητα είναι ο καταλύτης επιτυχίας στην προσπάθειά της να συνδυάσει την παράδοση με τη νεωτερικότητα έτσι ώστε οι καινοτομίες να μην επηρεάζουν τις βασικές αρχές της αφήγησης. Η αξιακή υπεροχή των έργων της βασίζεται πια όχι μονάχα στο ταλέντο και τον αυθορμητισμό αλλά στη σπουδή και την τεχνική αρτιότητα της κατασκευής τους. Τέχνη και τεχνική πια συμπορεύονται. Η προσεγμένη γλώσσα, που χαρακτήριζε πάντοτε τα κείμενά της, εδώ τελειοποιείται, καθώς ο λόγος γίνεται απλός και όχι απλοϊκός, χωρίς να περισσεύει ούτε μια λέξη. Ωστόσο ακόμη και εδώ, η ευθύνη της αφηγηματικής πράξης δε διαμοιράζεται, καθώς δε θέλει να διακινδυνεύσει τις λεπτές ισορροπίες που συγκροτούνται ανάμεσα στην αναγνωστική απόλαυση και την τεχνοτροπική επιτήδευση.

Η φαντασία στο τελικό στάδιο προβάλλεται ως η διαφυγή από την πραγματικότητα ή ως το υποκατάστατό της. Ως το ελεύθερο αντίγραφο που τείνει να υποκαταστήσει το πρωτότυπο, αφού στην μεγάλη οθόνη της προβάλλονται οι ανεκπλήρωτες συλλογικές και ατομικές επιθυμίες, ανεγείρονται εκ νέου οι ανατραπείσες φιλοδοξίες και αποκαθίσταται, έστω ως επίκασμα, η πραγματικότητα. Στη λογοτεχνία, η ονειρική κατάσταση συγχέεται με την πραγματικότητα σε μια ομιχλώδη ώσμωση και καθλώνει τη ζωή, την καθορίζει και τη χαρακτηρίζει. Το όνειρο προτείνεται ως η βασιλική οδός για την είσοδο σε μία εμπλουτισμένη με εκείνο πραγματικότητα, για την οποία αξίζει κανείς να τη ζει και τη χαίρεται. Από μίαν άποψη, αυτή η τάση φυγής ή μετάθεσης μέσα στο χώρο επιβεβαιώνει τη ρομαντική διάθεση που διακατέχει τη συγγραφέα, καθώς πρόκειται για ένα «*πρωταρχικό μοτίβο της ρομαντικής μυθολογίας*»⁹¹⁰.

Η παιδική ηλικία, όπου η φαντασία και η πραγματικότητα συγχέονται, ανάγεται σε κατάσταση ιδεατή - ανήκει στις εσχαιές της μνήμης των ενηλίκων. Είναι η επικράτεια της ηλικίας του ανθρώπου, όπου η πραγματικότητα είναι αχαρτογράφητη, η αρχή δυναμική και το τέλος αδιανόητο. Με άλλα λόγια, ο χώρος και ο χρόνος είναι απροσδιόριστα, το παρελθόν και το μέλλον καθορίζουν τις σκέψεις και τις πράξεις και η στιγμή αναδεικνύεται μοναδική. Για την Χατζηγάννα, η παιδικότητα δεν είναι μονάχα το εικονοστάσι της αθωότητας, αλλά κυρίως η λυδία λίθος για την επαναξιολόγηση της πραγματικότητας. Η εμπάπτιση στα νερά της άδολης νεότητας είναι η ασφαλέστερη εγγύηση για να αποσοβηθούν οι τριβές με την ανοίκεια πραγματικότητα.

⁹¹⁰ Π. Μουλλάς, *Ρήξεις και συνέχειες. Μελέτες για το 19^ο αιώνα*, εκδ. Σοκόλη, Αθήνα 1993, σ. 171.

Ειδικά, η τελευταία σειρά βιβλίων μοιάζει να επιβεβαιώνει ότι η Χατζηχάνα τελικά αντιλαμβάνεται τη λογοτεχνική δημιουργία κυρίως ως δημιουργία χώρου (espace) όπου δρουν χαρακτήρες. Ένας χώρος, ο οποίος υποστασιοποιείται με επιτυχία χάρη στην αναπαραστατική ικανότητα, την οποία η ίδια περιγράφει, ως την ικανότητά της να γράφει θεατρικά, ίσως γιατί το θέατρο είναι κατεξοχήν ένας κόσμος που, ενώ βρίσκεται μπροστά μας, είναι τοποθετημένος σε έναν άλλο χώρο, γιατί είναι ταυτόχρονα αληθινός και πλασματικός⁹¹¹. Με ένα στιλ γραφής άμεσο και σπιρτόζικο, γεμάτο διάλογο, συνεχείς ανατροπές και συναρπαστικές καταστάσεις η Χατζηχάνα τείνει πράγματι προς τη θεατρική γραφή με ήρωες που, όπως και η ίδια παραδέχεται, καταλήγουν να δρουν σχεδόν χωρίς τη θέλησή της, επιβεβαιώνοντας μέσα και από τη συγκρότηση των χαρακτήρων της, το έλλειμμα ελέγχου, που συχνά επικαλείται⁹¹². Μπορεί στο πέρασμα του χρόνου οι χωρικές και χρονικές της συντεταγμένες να αλλάζουν και να επαναπροσδιορίζονται (μνήμη & παρατήρηση → παρατήρηση → παρατήρηση & φαντασία), αποδεικνύοντας το πολύπλευρο ταλέντο και την ανοικτή συγγραφική της ικανότητα, πάντοτε όμως είναι αναπαραστατικές. Κι αυτό γιατί σχεδόν παντού, στην ποίηση και στα πεζογραφήματά της η γραφή της θέλει να αφηγηθεί, να εικονίσει και να καταγράψει πλοκή, εικόνες κι επεισόδια, που ξεπηδούν το ένα πίσω από το άλλο.

Ο Hans Robert Jauss υποθέτει ότι στην απόκλιση από τον ορίζοντα προσδοκιών του αναγνώστη θεμελιώνεται η λογοτεχνική αξία ενός έργου, γράφοντας χαρακτηριστικά: *«Η απόκλιση ανάμεσα στον ορίζοντα προσδοκιών και το έργο, ανάμεσα στην οικειότητα της προγενέστερης αισθητικής εμπειρίας και τη «μεταβολή του ορίζοντα» που απαιτεί η πρόσληψη του νέου έργου καθορίζει σύμφωνα με την αισθητική της πρόσληψης τον καλλιτεχνικό χαρακτήρα του λογοτεχνικού έργου: στο βαθμό που η απόκλιση αυτή ελαχιστοποιείται, που δεν απαιτείται από την προσλαμβάνουσα συνείδηση να στραφεί προς τον ορίζοντα μιας άγνωστης ακόμη*

⁹¹¹ Ζ. Σαμαρά, «Αισθητική του ατελούς», ό.π., σ. 104.

⁹¹² Στο τελευταίο της κείμενο γράφει χαρακτηριστικά για τους ήρωές της: *«Ζωντανεύουν και μου χαλούν τα σχέδια και τις προδιαγραφές που έχω κατά νου. Κάνουν ό,τι τους έρθει στο κεφάλι»* (Φ. Χατζηχάνα, «Γιατί γράφω για παιδιά» στο Μαρ.-Μάγδ. Τζαφεροπούλου (επιμ.), *Ο Κόσμος της Παιδικής Λογοτεχνίας...*, ό.π., σ. 31), ενώ σε ένα χειρόγραφο της συμπληρώνει: *«Εργάζομαι θεατρικά. Βλέπω μπροστά μου αυτά που γράφω. Βλέπω την κάθε κίνηση, την κάθε γκριμάτσα και την κάθε σκέψη των ηρώων μου. Μου αρέσει να τους προσκαλώ και να τους κατευθύνω σε συγκρούσεις. Μα η τέχνη μου σταματά ως εκεί, γιατί, όταν αρχίσει η σύγκρουση, δεν τους ελέγχω πια...»* (βλ. Παράρτημα VI, Χειρόγραφο 1). Τα λόγια της θυμίζουν αρκετά τη σχέση που αναπτύσσει με τους ήρωές του ένας μεγάλος, σύγχρονος θεατρικός συγγραφέας, ο Ευγ. Ιονέσκο: *«Έχω το συναίσθημα ότι είναι πλάσματα εντελώς ελεύθερα»* (Αλ. Ζήρας, *Η τέχνη της γραφής στον 20ό αιώνα*, εκδ. Καστανιώτης, Αθήνα 2000, σ. 82).

εμπειρίας, προσεγγίζει το έργο στην περιοχή της 'εύπεπτης', της ψυχαγωγικής τέχνης»⁹¹³. Ειδικά στην παιδική λογοτεχνία, θα προσθέταμε εμείς ότι η επιτυχία ενός λογοτεχνήματος για παιδιά έγκειται στο γόνιμο τρόπο με τον οποίο αυτά τα κείμενα διαβάζονται και χρησιμοποιούνται, έτσι ώστε να καταστεί ο αναγνωστικός τους αποδέκτης επαρκής αναγνώστης με σκοπό «να ανακαλύπτει στα γραπτά άλλες τελειότητες από εκείνες που εκείνος έβαλε και να τους αποδίδει πιο πλούσιες έννοιες και απόψεις»⁹¹⁴. Η λυδία λίθος για την λογοτεχνική τους καταξίωση είναι η δημιουργική διαχείριση από το συγγραφέα της υβριδικής μεθόδου μέσα στην οποία πραγματώνονται τα κείμενά του. Σε αυτή την κατηγορία των άξιων λογοτεχνημάτων θα τοποθετούσαμε τελικά και τα έργα της Φιλίσας Χατζηχάνα.

Όπως επισημαίνει και η Nikolajeva⁹¹⁵, η λογοτεχνία για παιδιά έχει περάσει πια στη φάση της ενηλικίωσης, καθώς υποδέχεται, αναδύει και αξιοποιεί μέσα στο δικό της χώρο τις φόρμες και τις τεχνικές των κειμένων για ενήλικες. Φαίνεται ότι η Φιλίσα Χατζηχάνα αποτελεί μία χαρακτηριστική περίπτωση αυτής της ωρίμανσης, η οποία έχοντας έγκαιρα αντιληφθεί τις προτεραιότητες της εποχής, προσκομίζει στην παιδική λογοτεχνία κείμενα που εξακολουθούν να κερδίζουν το σεβασμό και την αγάπη των αναγνωστών τους. Αν και μέχρι σήμερα, το όνομά της δεν μνημονευόταν συχνά και οι αναφορές στο έργο της υπήρξαν, όπως αναφέραμε στην αρχή, αποσπασματικές και περιορισμένες, οι συνεχείς επανεκδόσεις των έργων της και η πρόσφατη εισαγωγή των κειμένων της στα νέα ανθολόγια αποδεικνύουν ότι το ταλέντο και οι συγγραφικές της προτεραιότητες θέλγουν και συγκινούν διαχρονικά τις ατομικές ευαισθησίες των αναγνωστών και τις συλλογικές ευαισθησίες κάθε εποχής. Η Φιλίσα Χατζηχάνα αποδεικνύεται μία συγγραφέας, η οποία οσμίζεται τα μηνύματα των καιρών της, απογαλακτίζεται έγκαιρα από τις παιδικές ασθένειες του είδους και ανοίγει δρόμους στο χώρο της λογοτεχνίας για παιδιά.

Η τελική μας εκτίμηση είναι ότι το έργο της Φιλίσας Χατζηχάνα κέρδισε το στοίχημα με το χρόνο, αναδεικνύοντας τη δημιουργό του σε μια κορυφαία προσωπικότητα της κυπριακής αλλά και μία μείζονα περίπτωση της ευρύτερης ελληνικής παιδικής λογοτεχνίας. Της κυπριακής, διότι στην αρχή εξέφρασε με μοναδικό τρόπο πόθους, ανάγκες, βιώματα και ελπίδες της ιδιαίτερης πατρίδας της,

⁹¹³ H. R. Jauss, *Η θεωρία της πρόσληψης. Τρία μελετήματα*, μτφρ. Μ. Πεχλιβάνος, εκδ. Βιβλιοπωλείον τη Εστίας, Αθήνα 1995, σσ. 60-61.

⁹¹⁴ H. R. Jauss, *ό.π.*, σ. 120.

⁹¹⁵ M. Nikolajeva, *Children's Literature Comes of Age. Toward a New Aesthetic*, Garland Publishing, New York and London 1996, p. 3-11.

καταξιώνοντας τη λογοτεχνική παραγωγή σε εποχές όπου η παιδική λογοτεχνία του νησιού πάσχιζε να αποκτήσει προφίλ και υπόσταση. Της ευρύτερης ελληνικής, διότι στη συνέχεια επέλεξε να απλώσει τους ορίζοντές της και να απευθυνθεί σε κάθε παιδί που μπορεί να επικοινωνήσει μαζί της, επιζητώντας την καταξίωση των έργων της στο πανελλήνιο κοινό και όχι μόνο. Έτσι η περίπτωση της επιβεβαιώνει εκτός των άλλων ότι κάθε άξιος λογοτέχνης της Κύπρου μπορεί όχι απλά να αποτελεί ενδιαμέσο, αλλά να ανήκει ταυτόχρονα στους δύο επάλληλους κύκλους που συγκροτούν η νεοελληνική λογοτεχνία της Κύπρου και η νεοελληνική λογοτεχνία γενικότερα.

Εν κατακλείδι, από την τέχνη πρέπει να πηγάζει η ομορφιά και η ανθρωπιά. Την ομορφιά στη τέχνη τη χαρίζει η μορφή, την ανθρωπιά το περιεχόμενο. Η μορφή φανερώνει το ταλέντο και την τεχνική του δημιουργού, το περιεχόμενο φανερώνει τις κοινωνικές ιδέες του και την ψυχή του. Σε αυτή τη διττή αναζήτηση η Φιλίσα Χατζηχάλλη φαίνεται πως έγκαιρα ανακάλυψε στα λόγια του αγαπημένου της Νίκου Καζαντζάκη τη ζωογόνο πηγή της συγγραφικής της ευεξίας, την οποία δεν εγκατέλειψε ποτέ: *«Όταν, γράφοντας, θέλω να μιλήσω για τη θάλασσα, για τη γυναίκα, για το Θεό, σκύβω πάνω στο στήθος μου κι αφουγκράζομαι τι λέει το παιδί μέσα μου, αυτό μου υπαγορεύει, κι αν τύχει κάπως να ζυγώσω με λόγια και να στορήσω τις μεγάλες ετούτες δυνάμεις -τη θάλασσα, τη γυναίκα, το Θεό- στο παιδί που ζει ακόμη μέσα μου το χρωστώ. Ξαναγίνουμαι παιδί για να μπορώ να βλέπω, για πρώτη φορά πάντα, τον κόσμο⁹¹⁶»*.

Ελπίζουμε ότι αυτή η διατριβή θα αποτελέσει την αφετηρία τόσο για μία συνολική επανεκτίμηση του έργου της Φιλίσας Χατζηχάλλη όσο και την αρχή συζητήσεων, γόνιμων ενστάσεων και επαναθεωρήσεων, αφού το έργο κάθε συγγραφέα και κατ' επέκταση η μελέτη του είναι μία υπόθεση ανοικτή και διαρκώς εξελισσόμενη.

⁹¹⁶ Ν. Καζαντζάκης, *Αναφορά στον Γκρέκο*, Αθήνα 1961, σ. 59.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΑΓΓΕΛΟΠΟΥΛΟΥ Β., «Ελληνική Λογοτεχνία για παιδιά κατά τον 19ο αιώνα», στο Σοφ. Χατζηδημητρίου (επιμ.), *Ελληνική Παιδική Λογοτεχνία: το Παρόν το Παρελθόν, το Μέλλον*, εκδ. Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 1999, σσ. 19-31.

ΑΓΤΖΙΔΗΣ Β., *Ελλαδικός ρατσισμός κατά των ποντίων νεοπροσφύγων*, Ανασύρθηκε από <http://www.hri.org/forum/diaspora/pontos/ratsism.html> στις 12-9-2008.

ΑΔΑΜΙΔΟΥ Σ., «Το θέατρο στην Κύπρο», εφημ. *Ριζοσπάστης*, ένθετο 7 Ημέρες μαζί, 25-7-2004, σ. 4.

ΑΘΑΝΑΣΟΠΟΥΛΟΣ Β., «Για μια ασκητική της αφήγησης», στο Ελ. Πολίτου-Μαρμαρινού, Σ. Ντενίση (επιμ.), *Το διήγημα στην ελληνική και στις ξένες λογοτεχνίες. Θεωρία-γραφή-Πρόσληψη*, εκδ. Gutenberg, Αθήνα 2009, σσ. 150-163.

ΑΘΑΝΑΣΟΠΟΥΛΟΣ Β., «Το αμάρτημα της μητρός μου» στο *Νεοελληνική Λογοτεχνία, τόμ. Β΄-Πεζογραφία*, εκδ. Πατάκης, Αθήνα 1992.

ΑΚΡΙΤΟΠΟΥΛΟΣ Αλ., *Η ποίηση για παιδιά και νέους. Έρευνα, μελέτη και διδασκαλία*, εκδ. Ηρόδοτος, Αθήνα 1993.

ΑΚΡΙΤΟΠΟΥΛΟΣ Αλ., «Θεματική, ιδεολογία και παιδαγωγία στο παιδικό θέατρο», περ. *Επιθεώρηση Παιδικής Λογοτεχνίας*, τ. 12 (1997), σ. 131-138.

ALTER R., *Partial Magic: The Novel as a Self-Conscious Genre*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1975.

ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΠΟΥΛΟΣ Β.Δ., «Ένα τραγούδι για κάθε μέρα» (βιβλιοκριτική), περ. *Διαδρομές*, τ. 14 (1989), σ. 117/5.

ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΠΟΥΛΟΣ Β.Δ., «Η αναγνωστική ικανότητα και τα ενδιαφέροντα των παιδιών κατά ηλικία», περ. *Διαβάζω*, τ. 242 (1990), [Αφιέρωμα: Λογοτεχνικό Βιβλίο και Παιδί], σσ. 60-66.

ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΠΟΥΛΟΣ Β.Δ., «Η Ντιντόν, ο Παβελάκης μου κι εγώ» (βιβλιοκριτική), περ. *Διαδρομές*, τ. 42 (1996), σ. 127/15.

ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΠΟΥΛΟΣ Β.Δ., *Θέατρο σκιών και Εκπαίδευση*, εκδ. Καστανιώτης, Αθήνα 2003.

ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΠΟΥΛΟΣ Β.Δ., *Η ελληνική παιδική λογοτεχνία κατά την μεταπολεμική περίοδο (1945-1958)*, εκδ. Καστανιώτης, Αθήνα 1994.

ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΠΟΥΛΟΣ Β.Δ., «Πορεία της ελληνικής παιδικής λογοτεχνίας», περ. *Διαβάζω*, τ. 346 (1994), [αφιέρωμα: Θεωρία και κριτική της παιδικής Λογοτεχνίας], σσ. 54-59.

ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΠΟΥΛΟΣ Β.Δ., *Τάσεις και εξελίξεις της παιδικής λογοτεχνίας στη δεκαετία 1970-1980*, Οι εκδόσεις των φίλων, Αθήνα ⁴1985.

ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΠΟΥΛΟΣ Β.Δ., *Τάσεις και εξελίξεις της παιδικής λογοτεχνίας στη δεκαετία 1970-1980*, Εκδόσεις των φίλων, Αθήνα 1986.

ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΠΟΥΛΟΣ Β.Δ., *Τάσεις και εξελίξεις της παιδικής λογοτεχνίας, 14^η έκδοση. Συμπληρωμένη*, Οι εκδόσεις των Φίλων, Αθήνα 2006.

ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΠΟΥΛΟΣ Β.Δ., «Τάσεις στη σύγχρονη Κυπριακή Παιδική Λογοτεχνία», περ. *Διαδρομές*, τ. 31 (1993), σσ. 196-201.

ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΠΟΥΛΟΣ Β.Δ., «Το Γελαστό Μουστάκι» (βιβλιοκριτική), περ. *Διαδρομές*, τ. 2 (1986), σ. 131.

ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΠΟΥΛΟΥ Ν., *Το δικαστήριο των τροφών*, εκδ. Φυτράκης, Αθήνα 2001.

ΑΝΔΡΙΩΤΗΣ Ν., «Η Επανάσταση στην Κρήτη και στην Κύπρο», στο *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού*, τόμ. 3, εκδ. Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2003, σσ. 119-124.

ΑΝΘΙΑ Φ., «Τεύκρος Ανθίας, Η ποιητική λαλιά της Κύπρου και των αγώνων της», εφημ. *Ριζοσπάστης*, 30-7-2000.

ΑΝΘΙΑΣ Τ., *Ταξίδι στον ήλιο. Τρίπρακτο παιδικό δράμα (με τέσσερα τραγούδια)*, Κύπρος 1940.

ΑΝΘΟΛΟΓΙΟ για τα παιδιά του Δημοτικού, μέρος δεύτερο, Οργανισμός Εκδόσεως Διδακτικών Βιβλίων, Αθήνα 1975.

ΑΝΤΕΡΣΟΝ Μπ., *Φαντασιακές κοινότητες. Στοχασμοί για τις απαρχές και τη διάδοση του εθνικισμού*, μτφρ. Π. Χαντζαρούλα, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα 1997.

ΑΠΟΣΤΟΛΙΔΟΥ Β., «Ο ρόλος της πεζογραφίας στη μυθοποίηση της πόλης: το παράδειγμα της Θεσσαλονίκης», περ. *Εντευκτήριο*, τ. 45 (1998/9), σσ. 29-40.

APPLEYARD S.J., *Becoming a Reader: The Experience of Fiction from Childhood to Adulthood*, Cambridge University Press, Cambridge 1991.

ΑΡΓΥΡΙΟΥ Αλ., *Ιστορία της ελληνικής λογοτεχνίας και η πρόσληψή της*, τόμ. Ζ', εκδ. Καστανιώτης, Αθήνα 2007.

ΑΡΓΥΡΙΟΥ Αλ., *Ιστορία της ελληνικής λογοτεχνίας και η πρόσληψή της*, τόμ. Η', εκδ. Καστανιώτης, Αθήνα 2007.

ΑΡΓΥΡΟΥ Μ., *Το χαμόγελο της Λένιας*, εκδ. Διάπλαση, Αθήνα 2006.

ΑΤΤΑΛΙΔΗΣ Μ., «Οι σχέσεις των Ελληνοκυπρίων με τους Τουρκοκυπρίους» στο Γ. Τενεκίδης, Γ. Κρανιδιώτης (επιμ.), *Κύπρος. Ιστορία, προβλήματα και αγώνες του λαού της*, εκδ. Βιβλιοπωλείον της Εστίας, Αθήνα 1981, σσ. 413-445.

BACHELARD G., *Η ποιητική του χώρου*, μτφρ. Ελ. Βέλτσου-Ι. Χατζηνικολή, εκδ. Χατζηνικολή, Αθήνα 1982.

ΒΑΛΕΤΑΣ Γ., *Το Ελληνικό Διήγημα*, ανάκτηση από <http://culture.anapa.gr/view5.php?id=3727>

ΒΑΛΕΤΑ-ΒΑΣΙΛΕΙΑΔΟΥ Μ., *Μια λάθος λέξη*, εκδ. Αδάμ, Αθήνα 1991.

ΒΑΡΙΚΑ Ε., *Η Εξέγερση των Κυριών: η γένεση μιας φεμινιστικής συνείδησης στην Ελλάδα 1833-1907*, εκδ. Κατάρτι, Αθήνα 1996.

BARTHES, R. «Centre-ville, centre vide/Κέντρο πόλη, κέντρο κενό» στο (ιδίου) *Η επικράτεια των σημείων*, μτφρ. Κ. Παπαϊακώβου, εκδ. Ράππα, Αθήνα 1984, σσ. 43-46.

BARTHES R., «Le théâtre de Baudelaire» dans *Essais Critiques*, Seuil (col. Tel Quel), Paris 1964, σσ.41-47.

ΒΕΛΟΥΔΗΣ Γ., *Γραμματολογία/θεωρία της λογοτεχνίας*, εκδ. Δωδώνη, Αθήνα 1997.

BEAUP Yv., *Robinsonnades. De Defoe à Tournier*, éd. Flammarion, Paris 2008.

ΒΛΑΜΗΣ Α., «Η δασκάλα Φιλίσα Χατζηχάννα», περ. *Ανέμη*, τ. 11-12 (2001), σσ. 13-19.

BLUME, H. D., *Εισαγωγή στο Αρχαίο Θέατρο*, μτφρ. Μ. Ιατρού, εκδ. MIET, Αθήνα 1986.

BORDWELL D.-THOMPSON K., *Εισαγωγή στην τέχνη του κινηματογράφου*, μτφρ. Κ. Κοκκινίδη, εκδ. MIET, Αθήνα 2006.

BORG Al., *A Comparative Glossary of Cypriot Maronite Arabic (Arabic-English)*, Brill 2004.

BOTSFORD & ROBINSON, *Αρχαία Ελληνική Ιστορία*, εκδ. MIET, Αθήνα 1996.

BRADBURY M. & FLETCHER J. “The introverted novel”, στο M. Bradbury & J. McFarlane (eds), *Modernism: A Guide to European Literature 1890-1930*, Penguin, Harmondsworth 1991.

BROOK P., *The Empty Space*, Pelican Books Ltd, Harmondsworth 1968 (ελλ. έκδοση, *Η σκηνή χωρίς όρια*, μτφρ. Μαρ.-Π. Παπαρά, εκδ. Εγνατία, Θεσσαλονίκη 1978).

BRULOTTE G., *Les Cahiers de Limentinus: lectures fin de siècle*, XYZ editeur, Montréal 1998.

BYRNS M. M. & FLOWERS A. A., “Whatever Happened To ...? A List of Recovered Favorites and What makes a Book Memorable After All”, *The Horn Book Magazine*, τ. 5 (1999), σσ. 574-586.

ΓΑΒΡΙΗΛΙΔΟΥ Ζ., ΣΦΥΡΟΕΡΑ Μ., ΜΠΕΖΕ Λ., *Γλώσσα Β' Δημοτικού. Ταξίδι στον κόσμο της γλώσσας*, πρώτο τεύχος, Οργανισμός Εκδόσεως Διδακτικών Βιβλίων, Αθήνα 2007.

CARLSON M., *The Haunted Stage: The Theatre as Memory Machine*, University of Michigan Press, Michigan 2001.

ΓΕΝΑΚΡΙΤΟΥ Ήρ., *Με λεν Ελπίδα (διηγήματα)*, Λευκωσία 1982.

CENSUS of Population and agriculture 1960, Government Printing Office, Nicosia 1962.

CHARPENTREAU J., «Les paradoxes de la poésie» dans *La revue des livres pour enfants*, No 114 (1987), pp. 54-61.

CHRISTOU M., «A double Imagination: Memory and Education in Cyprus», *Journal of Modern Greek Studies*, τ.24 (2006), pp. 285-306.

ΓΙΑΓΚΟΥΛΛΗΣ Κ.Γ., «Η λαϊκή ποίηση της Κύπρου», περ. *Διαβάζω*, τ. 123 (1985) [αφιέρωμα: Κυπριακά Γράμματα], σσ. 23-27.

ΓΙΑΓΚΟΥΛΛΗΣ Κ.Γ., *Κυπριακή λογοτεχνία. Συμβολή στη διερεύνηση και σπουδή της περιόδου, 1878-1920*, Λευκωσία 1986.

ΓΙΑΓΚΟΥΛΛΗΣ Κ.Γ., «Το Θέατρο Σκιών της Κύπρου. Θεώρηση και προοπτική», περ. *Διαβάζω*, τ. 123 (1985) [αφιέρωμα: Κυπριακά Γράμματα], σσ. 31-34.

ΓΙΑΚΟΣ Δ., *Ιστορία της ελληνικής παιδικής λογοτεχνίας. Από τον ΙΘ' αιώνα έως σήμερα*, εκδ. Παπαδήμας, Αθήνα 1991.

CLUTE J., NICHOLS P., *The Encyclopedia of Science Fiction*, St. Martin Press, New York 1995.

ΓΝΩΡΙΖΩ, *δεν ξεχνώ και αγωνίζομαι, Για την Α' και Β' τάξη του Δημοτικού Σχολείου*, εκδ. Υπουργείο Παιδείας κα Πολιτισμού Κύπρου, Λευκωσία 1994.

COLE J., *Το μαγικό σχολικό: Μέσα στο ανθρώπινο σώμα*, εκδ. Κέδρος, Αθήνα 1995.

CORVIN M. (sous la direction de), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Bordas, Paris 1999.

CORVIN, M.. “La parole visible ou: la théâtralité est-elle dans le texte?”, dans *Cahiers de praxématique*, n° 26 (1996), pp. 95-109.

COSGROVE D. & DANIELS S. (ed.), *The Iconography of Landscape: Essays on the symbolic Representation, Design, and Use of Past Environments*, Cambridge University Press, Cambridge 1988.

ΓΟΥΔΗΡΑΣ Δ.Β., «Διαπολιτισμική Παιδαγωγική και Δίγλωσση Εκπαίδευση: Η νέα πρόκληση για τον Έλληνα Εκπαιδευτικό» εισήγηση στο 2ο Διεθνές Συνέδριο του ΚΕ.Δ.ΕΚ του Πανεπιστημίου Πατρών με Θέμα: *Η Ελληνική ως Δεύτερη ή Ξένη Γλώσσα*, 25-27 Ιουνίου 1999, τομ. ΙΙΙ, Πάτρα 2000, σσ. 81-98.

ΓΟΥΔΗΡΑΣ Δ.Β., «Δίγλωσσία και διαπολιτισμικότητα. Η διαμόρφωση διπολιτισμικής ταυτότητας», εισήγηση στο 1ο Διεθνές Συνέδριο του ΚΕ.Δ.ΕΚ του Πανεπιστημίου Πατρών με Θέμα: *Η Ελληνική ως Δεύτερη ή Ξένη Γλώσσα*, 12-14 Ιουνίου 1998, τομ.ΙΙ, Πάτρα 1999, σσ. 299-323.

ΓΡΑΜΜΑΤΑΣ Θ., *Δοκίμια Θεατρολογίας*, εκδ. Επικαιρότητα, Αθήνα 1990.

ΓΡΑΜΜΑΤΑΣ Θ., *Κρητική Ματιά*, εκδ. Αφων Τολίδη, Αθήνα 1992.

ΓΡΑΜΜΑΤΑΣ Θ., «Δραματουργικές προσεγγίσεις σε θεατρικά κείμενα για παιδικό κοινό», περ. *Επιθεώρηση Παιδικής Λογοτεχνίας*, τ. 9 (1994), σσ. 182-188.

ΓΡΑΜΜΑΤΑΣ Θ., *Fantasyland. Θέατρο για παιδικό και νεανικό κοινό*, εκδ. Τυπωθήτω-Γ. Δαρδανός, Αθήνα 1996.

ΓΡΑΜΜΑΤΑΣ Θ., *Θέατρο και Παιδεία*, εκδ. Τελέθριον, Αθήνα 1997.

ΓΡΗΓΟΡΙΑΔΟΥ-ΣΟΥΡΕΛΗ Γ., «Ιστορίες του παππού χωρίς μoustάκι» (βιβλιοκριτική), περ. *Διαδρομές*, τ. 37 (1995), σ. 42/10.

CRISSELL A., *Understanding Radio*, Routledge, London 1986.

DAKIN D., *Η Ενοποίηση της Ελλάδας*, εκδ. ΜΙΕΤ, Αθήνα 1982.

DAWSON S.W., *Δράμα και Δραματικό Στοιχείο*, [Η Γλώσσα της Κριτικής], μτφρ. Ι. Ράλλη-Κ. Χατζηδήμου, εκδ. Ερμής, Αθήνα 1974.

ΔΕΛΩΝΗΣ Α., *Ελληνική Παιδική Λογοτεχνία*, εκδ. Ηράκλειτος, Αθήνα 1985.

ΔΕΛΩΝΗΣ Α., *Ελληνική παιδική λογοτεχνία-από τις πρώτες ρίζες μέχρι σήμερα*, εκδ. Ηράκλειτος, Αθήνα 1986.

DELROIX M., HALLYN F., *Εισαγωγή στις σπουδές της λογοτεχνίας*, μτφρ. Ι.Ν. Βασιλαράκης, εκδ. Gutenberg, Αθήνα 2000.

DELDIME R., *Θέατρο για την παιδική και νεανική ηλικία*, μτφρ. Θ. Γραμματάς, εκδ. Τυπωθήτω- Γιώργος Δαρδανός, Αθήνα 1996.

ΔΕΜΕΡΤΖΗΣ Κ.Π., «Ο Κύκλος του Ελληνικού Παιδικού Βιβλίου», περ. *Πνευματική Κύπρος*, τ. 193 (1976), σσ. 170-176.

ΔΕΝ *ξεχνά και αγωνίζομαι* (για τις τάξεις Ε' και Στ'), εκδ. Υπουργείου Παιδείας και Πολιτισμού, Λευκωσία 1995.

- ΔΗΜΑΡΑΣ Κ.Θ., *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, εκδ. Ίκαρος, Αθήνα 1968.
- ΔΗΜΗΤΡΑΚΟΠΟΥΛΟΣ Φ. (επιμ.), *Νεοφύτου του Εγκλείστου ποιητική επίκλησις. Η παρουσία του αγίου στη σύγχρονη λογοτεχνία μας*, εκδ. Ακτή, Λευκωσία 1999.
- DINU M. «Continuité et changement dans la stratégie des personnages dramatiques», *Cahiers de linguistique théorique et appliquée* n° 10 (1973), pp. 5-26.
- DIPPLE EI., *Πλοκή, [Η Γλώσσα της Κριτικής]*, μτφρ. Κ. Ιορδανίδης, εκδ. Ερμής, Αθήνα 1972.
- ΔΡΟΥΣΙΩΤΗΣ, *Δύο απόπειρες και μία δολοφονία. Η Χούντα και η Κύπρος: 1967-1970*, εκδ. Αλφάδι, Λευκωσία 2009.
- ΔΡΟΥΣΙΩΤΗΣ Μ., *Η πρώτη διχοτόμηση/Κύπρος 1963 -1964*, εκδ. Αλφάδι, Λευκωσία 2005.
- ΔΩΔΕΚΑΜΕΡΑ ή Δωδεκαήμερα, εφημ. *Πολίτης*, 27-12-2007.
- ΕΓΚΥΚΛΟΠΑΙΔΕΙΑ *Πάπυρος Λαρούς Μπριτάνικα*, τόμ. 16, εκδ. Πάπυρος, Αθήνα 1984.
- ΕΛΕΝΕΙΟΝ. *Αναμνηστικό Λεύκωμα, 50 χρόνια ζωής, 1925-1975*, εκδ. Ελέναιο Δημοτικό Σχολείο, Λευκωσία 1977.
- ENTE Μ., *Ιστορία χωρίς τέλος*, μτφρ. Ρ. Καρθαίου-Λ. Λάμπρου, εκδ. Ψυχογιός, Αθήνα 1985.
- ΕΠΑΜΕΙΝΩΝΔΑΣ Σπ., *Οι Μεγάλες σκιές*, εκδ. Άγκυρα, Αθήνα 2004.
- ΕΣΚΑΡΙΠΙ Ντ., *Η παιδική και νεανική λογοτεχνία στην Ευρώπη*, μτφρ. Αθ. Στέση, εκδ. Καστανιώτης, Αθήνα 1995.
- FORSTER E.M., *Aspects of the Novel*, Penguin Books, UK 1927.
- FLEISCHMAN S., *Tense and Narrativity. From Medieval Performance to Modern Fiction*, Routledge 1990.
- FOUCAULT M., «Χώρος, γνώση και εξουσία», στο *Εξουσία, γνώση και ηθική*, μτφρ. Γ. Σαρίκας, εκδ. Ύψιλον, Αθήνα 1997, σ. 51-70.
- ΖΑΡΑΜΠΟΥΚΑ Σ., *Ο ιπποπόταμος Ιππόλυτος στον οδοντογιατρό*, εκδ. Πατάκης, Αθήνα 1992.
- ΖΑΡΑΜΠΟΥΚΑ Σ., *Μαγογιατρός*, εκδ. Πατάκης, Αθήνα 1996.
- ΖΑΦΕΙΡΙΟΥ Λ., *Η νεότερη κυπριακή λογοτεχνία. Γραμματολογικό σχέδιασμα*, Λευκωσία 1991.

ΖΑΦΕΙΡΙΟΥ Λ., «Συνοπτικό χρονολόγιο 1960-2010», περ. *Η λέξη*, τ. 203-204 (2010) [Αφιέρωμα: Η κυπριακή λογοτεχνία], σσ. 17-35.

ΖΕΡΒΟΥ Αλ., «Ευγένιος ο παρωδός, της εποχής κληρωτός ή οι περιπέτειες των λέξεων και των κειμένων», *Κείμενα*, τ. 6 (2007). Ανάκτηση στις 27-3-2008 από <http://keimena.ece.uth.gr>

ΖΕΡΒΟΥ Αλ., *Λογοκρισία και αντιστάσεις στα κείμενα των παιδικών μας χρόνων*, εκδ. Οδυσσέας, Αθήνα 1992.

ΖΕΡΒΟΥ Αλ., *Στη χώρα των θαυμάτων: Το παιδικό βιβλίο ως σημείο συνάντησης παιδιών-ενηλίκων*, εκδ. Πατάκης, Αθήνα 1997.

ΖΗΡΑΣ Αλ., «Η κυπριακή γενιά των ποιητών της εισβολής», εφημ. *Ελευθεροτυπία*, ένθετο Βιβλιοθήκη [αφιέρωμα: Κυπριακή λογοτεχνία], 6-12-2002, σσ. 24-26.

ΖΗΡΑΣ Αλ., *Η τέχνη της γραφής στον 20ό αιώνα*, εκδ. Καστανιώτης, Αθήνα 2000.

ΖΗΡΑΣ Αλ., «Το ελληνικό διήγημα στην περίοδο 1870-1950. Οι προϋποθέσεις και οι παρανοήσεις του» στο Ελ. Πολίτου-Μαρμαρινού, Σ. Ντενίση (επιμ.), *Το διήγημα στην ελληνική και στις ξένες λογοτεχνίες. Θεωρία-γραφή-πρόσληψη*, εκδ. Gutenberg, Αθήνα 2009, σσ. 44-65.

GENETTE G., *Figures I*, éd. du Seuil, Paris 1966.

GENETTE G., *Figures II*, éd. du Seuil, Paris 1969.

GENETTE G., *Figures III*, éd. du Seuil, Paris 1972.

GENETTE G., *Σχήματα III*, μτφρ. Μπ. Λυκούδης, εκδ. Πατάκης, Αθήνα 2006.

GENETTE G., *Nouveau discours du récit*, éd. du Seuil, Paris 1983.

GOMBOLI M., *Η καθαριότητα είναι ομορφιά. Όλα όσα θα έπρεπε να ξέρεις για να είσαι πάντα καθαρός*, εκδ. Φλούδας, Θεσσαλονίκη 1998.

GREIMAS, A. J. (sous la direction de). *Essais de sémiotique poétique*, Larousse, Paris 1972.

GREIMAS, A. J. 1966. *Sémantique structurale. Recherche de méthode*, Paris, Larousse, coll. Langue et langage, 262 p.

GREIMAS, A. J., *Du sens: essais sémiotiques*, Éditions du Seuil, Paris 1970. Voir «Pour une théorie de l'interprétation du récit mythique», pp. 185-230 et «La linguistique structurale et la poétique», pp. 271-284.

HAHN von J. G., *Ελληνικά παραμύθια*, μτφρ. Δ. Κούρτοβικ, εκδ. Opera, Αθήνα 1991.

HELBO A., [col.] *Théâtre. Modes d'approche*, éd. Labor, Bruxelles 1987.

- Η ΚΟΥΤΣΟΥΚΟΥΤΟΥ, περ. *Λαογραφική Κύπρος*, τ. 28-29-30 (1980).
- ΗΛΙΟΠΟΥΛΟΣ Β., *Ο Τριγωνοψαρούλης*, εκδ. Πατάκης, Αθήνα 1997.
- ΗΛΙΟΠΟΥΛΟΣ Β., *Παραμύθια να τα φας στο πιάτο*, εκδ. Πατάκης, Αθήνα 2006.
- HOLLIDALE P., «Ιδεολογία και το παιδικό βιβλίο», μτφρ. Θ. Τζόκα (επ. Μ. Κανατσούλη) *Virtual School, The sciences of Education Online*, τόμ. 2, τ. 1 Ανάκτηση από <http://www.auth.gr/virtualschool/2.1/TheoryResearch/Hollindale.html>
- HOLTON D., «Μια ιστορία παραμέλησης: η κυπριακή γραμματεία την περίοδο της Βενετοκρατίας», στο *Μελέτες για τον Ερωτόκριτο και άλλα νεοελληνικά κείμενα*, Καστανιώτης, Αθήνα 2001, σελ. 237-268.
- HUNT P., “Landscapes and Journeys, Metaphors and Maps: the Distinctive Features of English Fantasy”, *Children’s Literature Assosiation Quaterly*, 12 (1987), pp. 11-14.
- ΘΕΟΔΟΥΛΟΥ Δ., Εισαγωγικό κεφάλαιο στην *Ανθολογία Κυπριακής Λογοτεχνίας*, τόμ. 11, εκδ. Χρ. Ανδρέου, Λευκωσία 1987, σσ. 11-30.
- ΘΕΟΔΟΥΛΟΥ Δ., Εισαγωγικό κεφάλαιο στην *Ανθολογία Κυπριακής Λογοτεχνίας*, τόμ. 13, εκδ. Χρ. Ανδρέου, Λευκωσία 1988, σσ. VIII-X.
- ΘΕΟΔΟΥΛΟΥ Δ., «Παιδική λογοτεχνία της Κύπρου (Προσπάθεια για ιστορική και κριτική θεώρηση)», περ. *Διαβάζω*, τ. 123 (1985), [αφιέρωμα: Κυπριακά Γράμματα], σσ. 51-56.
- ΘΕΟΔΟΥΛΟΥ Δ., «Η μαμά του Παβελάκη, της Κατερίνας, του Καρυδάκη και του Μαυρικού ή το πεζογραφικό έργο της Φιλίσας Χατζηχάννα», περ. *Ανέμη*, τ. 15 (2005), σσ. 48-53.
- ΘΕΟΔΟΥΛΟΥ Δ., «Η παιδική λογοτεχνία στην Παιδαγωγική Ακαδημία Κύπρου», στο *Το παιδικό λογοτεχνικό βιβλίο, Έργο Τέχνης; Μέσο Αγωγής; Εισηγήσεις στο Α΄ Σεμινάριο του Κύκλου του Ελληνικού Παιδικού Βιβλίου, Θεσσαλονίκη 18-20 Οκτωβρίου 1985*, εκδ. Πατάκης, Αθήνα 1987, σσ.117-125.
- ΘΕΟΔΟΥΛΟΥ Δ., «Ο μεγάλος μπελάς», περ. *Ανέμη*, τ. 2 (1990), σσ. 29-36.
- ΘΩΜΑΣ Α., «Η Κυπριακή Παιδική Βιβλιοθήκη», περ. *Επιθεώρηση Παιδικής Λογοτεχνίας*, τ. 4 (1989), [Αφιέρωμα: Η κυπριακή παιδική λογοτεχνία], σσ. 71-74.
- ΙΕΡΟΔΙΑΚΟΝΟΥ Λ., *Το κυπριακό πρόβλημα, πορεία προς την χρεοκοπία*, εκδ. Παπαζήση, Αθήνα 1975.
- INKIOΦ Ντ., *Εγώ και η αδελφή μου η Κλάρα*, μτφρ. Ρ. Καρθαίου, Μ. Λάκων-Στελλάκης, εκδ. Ψυχογιός, Αθήνα 2^η1999.
- ISER W., *The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response*, The Jonhs Hopkins University Press, Baltimore and London 1988. ‘

ΙΣΤΟΡΙΑ του Ελληνικού Έθνους, τόμ. Α΄, Προϊστορία και Πρωτοϊστορία, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1970.

ΙΣΤΟΡΙΑ του Ελληνικού Έθνους, τόμ. Γ΄, Ο Ελληνισμός υπό ξένη κυριαρχία, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1970.

ΙΣΤΟΡΙΑ του Ελληνικού Έθνους, τόμ. ΙΒ΄, Η Ελληνική Επανάσταση, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1975.

ΙΣΤΟΡΙΑ του Ελληνικού Έθνους, τόμ. ΙΔ΄, Νεώτερος Ελληνισμός από 1881 έως 1913, Αθήνα 1977.

ΙΣΤΟΡΙΑ του Ελληνικού έθνους, τόμ. ΙΣΤ΄, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 2000.

ΙΩΑΝΝΙΔΗΣ Ι.Δ., «Βίωμα και παιδικό βιβλίο», περ. *Διαδρομές*, τ. 12 (1988-89), σσ. 273-278.

ΙΩΑΝΝΙΔΗΣ Κλ., *Ιστορία της νεότερης κυπριακής λογοτεχνίας*, Λευκωσία 1986.

ΙΩΑΝΝΙΔΟΥ-ΚΟΥΤΣΕΛΙΝΗ Μ., «Τα Αναλυτικά Προγράμματα της Παιδαγωγικής Ακαδημίας Κύπρου (1959-1993) και οι κοινωνικο-πολιτικές τους διαστάσεις», 2^ο Διεθνές Συνέδριο: «Η παιδεία στην αγωγή του 21^{ου} αιώνα. Ιστορικο-Συγκριτικές Προσεγγίσεις», Πανεπιστήμιο Πατρών, 4-6 Οκτωβρίου 2002. Ανάκτηση από <http://www.elemedu.upatras.gr/eriande/synedria/synedrio2/praktika/koutselini.htm>.

ΙΩΑΝΝΟΥ Γ. (επιμ.), *Ο Καραγκιόζης*, τόμ. Α΄, εκδ. Βιβλιοπωλείο της Εστίας, Αθήνα 1995.

ΙΩΣΗΦΙΔΗΣ Θ., *Ποιοτικές μέθοδοι έρευνας στις κοινωνικές επιστήμες*, εκδ. Κριτική, Αθήνα 2008.

JACOBS L., *Τα εκφραστικά μέσα του κινηματογράφου*, μτφρ. Στ. Ρουμπή, εκδ. Καθρέφτης, Αθήνα 2006.

JAFFE-FREEM E., *Alain Robbe-Grillet et la peinture cubiste*, Meulenhoff, Amsterdam 1966.

JAMES H., *Η τέχνη της μυθοπλασίας*, μτφρ. Κ. Παπαδόπουλος, εκδ. Άγρα, Αθήνα 1984.

JAUSS R., *Η θεωρία της πρόσληψης. Τρία μελετήματα*, μτφρ. Μ. Πεχλιβάνος, εκδ. Εστία, Αθήνα 1995

JEAN G., *Comment faire à découvrir la poésie a l'école?*, Retz, Paris 1993.

JEAN G., « Le petit enfant et la poésie », dans *POÉSIE*, No 28-29 (1985), pp. 12 - 46.

ΚΑΓΚΕΛΑΡΗ Δ., «Από το Παιδικό θέατρο του '30 στο Θέατρο για Παιδιά του '70», στο Δ. Καγκελάρη (επιμ.), *Θέατρο για παιδιά. Ένας πρακτικός οδηγός*, εκδ. Ελληνικό Κέντρο Θεάτρου για το Παιδί και τα Νιάτα, Αθήνα 1991, σσ. 14-22.

ΚΑΖΑΝΤΖΑΚΗΣ Ν., *Αναφορά στον Γκρέκο*, Αθήνα 1961.

ΚΑΪΛΑ Μ., ΞΑΝΘΑΚΟΥ Γ., «Η ψυχαναλυτική προσέγγιση του παραμυθιού», περ. *Επιθεώρηση Παιδικής Λογοτεχνίας*, τ. 3 (1988) [Αφιέρωμα: Το παραμύθι και οι παραμυθάδες], σσ. 55-67.

ΚΑΚΚΟΥΛΗ Τ., «Η παιδική σελίδα μέσα από τον ημερήσιο Κυπριακό Τύπο», περ. *Επιθεώρηση Παιδικής Λογοτεχνίας*, τ. 4 (1989), [Αφιέρωμα: Η κυπριακή παιδική λογοτεχνία], σσ. 59-63.

ΚΑΛΛΕΡΓΗΣ Ηρ., «Η Μελέτη για το παιδικό βιβλίο τα τελευταία 20 χρόνια», Αθήνα 1989.

ΚΑΛΛΕΡΓΗΣ Ηρ., «Το ιστορικό μυθιστόρημα και η σύγχρονη νεανική μας λογοτεχνία», στο Σοφ. Χατζηδημητρίου (επιμ.), *Ελληνική παιδική λογοτεχνία. Το Παρελθόν, το Παρόν, το Μέλλον της, Εισηγήσεις Σεμιναρίου, Κύκλος Ελληνικού Παιδικού Βιβλίου*, εκδ. Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 1999, σσ. 118-120.

ΚΑΛΟΓΕΡΟΠΟΥΛΟΣ Τ., *Λεξικό της Ελληνικής μουσικής*, εκδ. Γιαλλελή, τόμ. 5, Αθήνα 1998.

ΚΑΛΟΓΕΡΟΠΟΥΛΟΥ Ξ., εφημ. *Το Βήμα*, 24-12-2000, σ. Ζ08.

ΚΑΜΠΙΑΝΗ-ZΑΝΝΗ Μ., *Φρουτολαχανοχορός*, εκδ. Θουκυδίδης, Αθήνα 1994.

ΚΑΝΑΤΣΟΥΛΗ Μ., «Χιουμοριστικοί χαρακτήρες και τύποι των παιδικών αναγνωσμάτων», περ. *Διαβάζω*, τ. 336 (1994), σσ. 51-56.

ΚΑΝΑΤΣΟΥΛΗ Μ., *Ο μεγάλος περίπατος του γέλιου*, εκδ. Έκφραση, Αθήνα 1993.

ΚΑΝΑΤΣΟΥΛΗ Μ., *Πρόσωπα γυναικών σε παιδικά λογοτεχνήματα*, εκδ. Πατάκης, Αθήνα 1997.

ΚΑΝΑΤΣΟΥΛΗ Μ., *Εισαγωγή στη Θεωρία και Κριτική της Παιδικής Λογοτεχνίας*, εκδ. University Studio Press, Θεσσαλονίκη 1997.

ΚΑΝΑΤΣΟΥΛΗ Μ., *Ιδεολογικές διαστάσεις της Παιδικής Λογοτεχνίας*, εκδ. Τυπωθήτω Γ. Δαρδανός, Αθήνα 2000.

ΚΑΝΑΤΣΟΥΛΗ Μ., «Ανάμεσα στην ελληνικότητα και την πολιτισμικότητα στο σύγχρονο μυθιστόρημα για παιδιά και νέους», στο Γ. Τσιλιμένη (επιμ.), *Το Σύγχρονο Παιδικό-Νεανικό Μυθιστόρημα*, εκδ. Σύγχρονοι Ορίζοντες, Αθήνα 2004, σσ. 72-82.

ΚΑΝΑΤΣΟΥΛΗ Μ., «Η πρωτοπρόσωπη αφήγηση στην παιδική λογοτεχνία» στο Γ. Παπαντωνάκης (επιμ.), *Πρόσωπα και προσωπεία του αφηγητή στην ελληνική παιδική*

και νεανική λογοτεχνία της τελευταίας τριακονταετίας, εκδ. Πατάκης, Αθήνα 2006, σ. 149-157.

ΚΑΠΛΑΝΟΓΛΟΥ Μ., «Φύλλο φύλλο την κουκιά». Ανάκτηση από <http://dim-agmarin-lerou.dod.sch.gr/selides/el/param5.htm> στις 22-3-2008.

ΚΑΡΑΓΙΑΝΝΗΣ ΑΘ., *Ο Βασίλης Ρώτας (1889-1977) και η συμβολή του στη λογοτεχνία για παιδιά και εφήβους*, εκδ. Σύγχρονη Εποχή, Αθήνα 2007.

ΚΑΡΑΓΙΩΡΓΗΣ Β., «Η Κύπρος στην αρχαιότητα», στο Γ. Τενεκίδης, Γ. Κρανιδιώτης (επιμ.), *Κύπρος, Ιστορία, προβλήματα και αγώνες του λαού της*, εκδ. Βιβλιοπωλείον της Εστίας, Αθήνα 1981, σσ. 17-30.

ΚΑΡΑΓΙΩΡΓΗΣ Β., *Αρχαία Κύπρος: Από τη νεολιθική εποχή ως το τέλος της ρωμαϊκής*, εκδ. ΜΙΕΤ, Αθήνα 1978.

ΚΑΡΑΚΙΤΣΙΟΣ Α., *Ποίηση για μικρά παιδιά: Το limerick*, εκδ. Προμηθεύς, Θεσσαλονίκη 1996

ΚΑΡΑΚΙΤΣΙΟΣ Α., *Σύγχρονη παιδική ποίηση*, εκδ. Σύγχρονοι Ορίζοντες, Θεσσαλονίκη 2004.

ΚΑΡΑΚΙΤΣΙΟΣ Α., «Φαντασία, Μνήμη και Παρατήρηση στο σύγχρονο παιδικό Μυθιστόρημα», στο Γ. Τσιλιμένη (επιμ.), *Το σύγχρονο παιδικό-νεανικό Μυθιστόρημα*, εκδ. Σύγχρονοι Ορίζοντες, Αθήνα 2004, σσ. 83-102.

ΚΑΡΠΟΖΗΛΟΥ Μ., *Ελληνικός Νεανικός Τύπος, (1836-1914). Καταγραφή*, ΙΑΕΝ 12, Αθήνα 1987.

ΚΑΡΠΟΖΗΛΟΥ Μ., «Ο Νέος Ροβινσών του Joachim Heinrich Campe», περ. *Η λέξη*, τ. 118 (1993), [αφιέρωμα: Παιδική Λογοτεχνία], σσ. 792-793.

ΚΑΡΠΟΖΗΛΟΥ Μ., *Τα ελληνικά οικογενειακά φιλολογικά περιοδικά (1847-1900)*, Ιωάννινα 1991.

ΚΑΡΠΟΖΗΛΟΥ Μ., *Το παιδί στη χώρα των βιβλίων*, εκδ. Καστανιώτης, Αθήνα 1994.

ΚΑΤΣΙΚΗ-ΓΚΙΒΑΛΟΥ Άντ., «19ος αι.: Από τη λογοτεχνία για μεγάλους στην παιδική λογοτεχνία», περ. *Διαβάζω*, τ. 242 (1990), [αφιέρωμα: Λογοτεχνικό Βιβλίο και Παιδί], σσ. 22-26.

ΚΑΤΣΙΚΗ-ΓΚΙΒΑΛΟΥ Άντ., ΠΑΠΑΔΑΤΟΣ Γ., ΠΑΤΣΙΟΥ Β., ΠΟΛΙΤΗΣ Δ., ΠΥΛΑΡΙΝΟΣ Θ., *Ανθολόγιο Λογοτεχνικών Κειμένων Γ' & Δ' Δημοτικού. Στο σκολεϊό του κόσμου*, εκδ. ΟΕΔΒ, Αθήνα 2007.

ΚΑΤΣΙΚΗ-ΓΚΙΒΑΛΟΥ Άντ., *Το Θαυμαστό Ταξίδι: Μελέτες για την Παιδική Λογοτεχνία*, εκδ. Πατάκης, Αθήνα ⁶1998.

ΚΑΤΣΩΝΗΣ Κ., «Εισαγωγή» στο *Λογοτεχνικό Ηλιοτρόπιο. Ανθολογία με έργα 28 βραβευμένων συγγραφέων κυπριακής παιδικής-νεανικής λογοτεχνίας*, εκδ. Πολιτιστικό Ίδρυμα Τραπέζης Κύπρου, Κυπριακός Σύνδεσμος Παιδικού Νεανικού Βιβλίου, Λευκωσία 2002, σσ. 11-13.

ΚΑΤΣΩΝΗΣ Κ., «Η κυπριακή παιδική πεζογραφία, παρελθόν, παρόν και μέλλον», *Παιδική Φιλολογία*, εκδ. Κ.Σ.Π.Ν.Β., Λευκωσία 1990, σσ. 27-41.

ΚΑΤΣΩΝΗΣ Κ., «Ένας αιώνας κυπριακής παιδικής λογοτεχνίας. Μια σύντομη αναφορά (Από τις αρχές του αιώνα ίσαμε σήμερα)», περ. *Διαδρομές*, τ. 31 (1993), σ. 187-195.

ΚΑΤΣΩΝΗΣ Κ., «Νεότερες εξελίξεις στην κυπριακή παιδική λογοτεχνία», περ. *Ανέμη*, τ. 10 (1998), σσ. 27-36.

ΚΑΤΣΩΝΗΣ Κ., *Νεότερες εξελίξεις στη λογοτεχνία της Κύπρου για παιδιά και νέους*, εκδ. Πάργα, Λευκωσία 2003.

ΚΑΤΣΩΝΗΣ Κ., «Νεότερες εξελίξεις στην κυπριακή παιδική λογοτεχνία» στο Σοφ. Χατζηδημητρίου (επιμ.), *Ελληνική παιδική λογοτεχνία. Το Παρελθόν, το Παρόν, το Μέλλον της, Εισηγήσεις Σεμιναρίου, Κύκλος Ελληνικού Παιδικού Βιβλίου*, εκδ. Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 1999, σσ. 149-166.

ΚΑΤΣΩΝΗΣ Κ., *Πρόσωπα και θέματα της κυπριακής παιδικής και νεανικής λογοτεχνίας*, εκδ. Πάργα, Λευκωσία 2003.

ΚΑΤΣΩΝΗΣ Κ., «Σύγχρονες τάσεις στο παιδικό-νεανικό διήγημα», περ. *Έρευνα*, τ. 27(2002), σσ. 43-44.

ΚΑΤΣΩΝΗΣ Κ., *Το παιδαγωγικό στοιχείο στο σύγχρονο κυπριακό διήγημα για παιδιά και νέους [διδασκτορική διατριβή]*, Έκδοση Πολιτιστικών Υπηρεσιών ΥΠΠ, Λευκωσία 2008.

ΚΑΦΑΝΤΑΡΗΣ Κ., *Ελληνικά λαϊκά παραμύθια, Ο Φεγγαράς*, τόμ. 2, εκδ. Οδυσσέας, Αθήνα 1988.

ΚΑΨΑΛΗΣ Α., ΜΠΟΝΙΔΗΣ Κ., ΣΠΗΤΑΝΟΥ Α. (επιμ.), *Η εικόνα του «άλλου»/γείτονα στα σχολικά βιβλία των βαλκανικών χωρών*, εκδ. Τυπωθήτω-Γ. Δαρδανός, Αθήνα 2000.

ΚΑΨΑΛΗΣ Γ.Δ., *Μελέτες παιδικής λογοτεχνίας*, εκδ. Gutenberg, Αθήνα 2000.

ΚΑΨΑΛΗΣ Γ.Δ., *Νεανική αλληλογραφία Τέλλου Άγρα και Κώστα Αθ. Μιχαηλίδη*, εκδ. Gutenberg, Αθήνα 1998.

ΚΑΨΩΜΕΝΟΣ Ερ., *Κώδικες και σημασίες. Λογοτεχνία, γλώσσα, δραματουργία, κινηματογράφος*, εκδ. Αρσενίδης, Αθήνα 1990.

ΚΑΨΩΜΕΝΟΣ Ερ., *Αφηγηματολογία. Θεωρία και μέθοδοι ανάλυσης της αφηγηματικής πεζογραφίας*, εκδ. Πατάκης, Αθήνα 2003.

KERNAN A., *Ο θάνατος της λογοτεχνίας*, μτφρ. Α. Εμμανουήλ, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα 2001.

ΚΕΧΑΓΙΟΓΛΟΥ Γ., «Ενθουσιασμοί και δράματα της περιόδου της ανεξαρτησίας», περ. *Αντί*, τ. 236 (1983), [Αφιέρωμα στη νεότερη κυπριακή λογοτεχνία], σσ. 46-49.

ΚΕΧΑΓΙΟΓΛΟΥ Γ., «Η νεότερη Κυπριακή λογοτεχνία μέσα στο πλαίσιο των ιστοριών της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας», περ. *Αντί*, τ. 151 (1980), σσ. 32-35.

ΚΕΧΑΓΙΟΓΛΟΥ Γ., «Η σύγχρονη κυπριακή λογοτεχνία και το πλαίσιο της νεοελληνικής λογοτεχνίας», περ. *Νέα Εποχή*, τ. 214 (1992), σσ. 19-33.

ΚΕΧΑΓΙΟΓΛΟΥ Γ., ΠΙΕΡΗΣ Μ. (επιμ.), *12 Κείμενα για τον Κ. Μόντη*, εκδ. Ερμής, Αθήνα 1984.

ΚΙΟΥΚΑΣ Α. (επιμ.), *Η κινηματογραφική αφήγηση*, εκδ. Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, Αθήνα 2003.

ΚΙΤΡΟΜΗΛΙΔΗΣ Γ., *Η παιδική και νεανική λογοτεχνία στην Κύπρο-100 χρόνια ζωής*, διδακτορική διατριβή, Φιλοσοφική Σχολή, Πανεπιστήμιο Αθηνών, Αθήνα 1994.

ΚΙΤΡΟΜΗΛΙΔΗΣ Γ., «Συνομιλία με τον Κύπρο Χρυσάνθη», περ. *Επιθεώρηση Παιδικής Λογοτεχνίας*, τ. 4 (1989), [Αφιέρωμα: Η κυπριακή παιδική λογοτεχνία], σσ. 52-56.

ΚΙΤΡΟΜΗΛΙΔΗΣ Γ., «Φιλίσα Χατζηχάννα», στο Γ. Κιτρομηλίδης, *Μορφές της Κυπριακής Παιδικής Λογοτεχνίας*, Λευκωσία 1990, σσ. 113-129.

ΚΙΤΡΟΜΗΛΙΔΗΣ Γ., «Παιδικά περιοδικά. Ο Αυγερινός», περ. *Επιθεώρηση Παιδικής Λογοτεχνίας*, τ. 4 (1989), [Αφιέρωμα: Η κυπριακή παιδική λογοτεχνία], σσ. 64-68.

ΚΙΖΙΛΥÜREK N., *Γλαύκος Κληρίδης, Η πορεία μιας χώρας*, εκδ. Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2006.

ΚΙΖΙΛΥÜREK N., *Οι Τουρκοκύπριοι, η Τουρκία και το Κυπριακό*, εκδ. Παπαζήσης, Αθήνα 2009.

ΚΙΖΙΛΥÜREK N., «National Memory and Turkish-Cypriot Textbooks», in Chr. Koulouri (ed.), *Clio in the Balkans*, Center for Democracy and Reconciliation in Southeast Europe, Thessaloniki 2002, pp. 431-442.

ΚΛΕΑΝΘΟΥΣ Γ., «Αυτοί που γράφουν για παιδιά: Φιλίσα Χατζηχάννα», περ. *Αυγερινός*, τ. 18-19 (1988), σσ. 28-39.

ΚΛΗΡΙΔΗΣ Γλ., *Η κατάθεσή μου*, τόμ. 1-4, εκδ. Αλήθεια, Λευκωσία 1988-90.

ΚΛΗΡΙΔΗΣ Ν., «Παιδικά περιοδικά στην Κύπρο», περ. *Πνευματική Κύπρος*, τ. 175-176 (1975), σσ. 211-213.

ΚΛΗΡΙΔΗΣ Ν., «Το περιοδικό *Η Χαρά των Παιδιών*», περ. *Επιθεώρηση Παιδικής Λογοτεχνίας*, τ. 4 (1989), [Αφιέρωμα: Η κυπριακή παιδική λογοτεχνία], σσ. 69-70.

ΚΡΑΝΙΔΙΩΤΗΣ Ν., *Ανοχύρωτη Πολιτεία/Κύπρος 1960-1974*, τόμ. Α', εκδ. Βιβλιοπωλείον της Εστίας, Αθήνα 1985,.

ΚΟΚΚΙΝΑΚΗ Ν.Ι., «Το μυθιστόρημα μαθητείας και η ελληνική σύγχρονη εκδοχή του», στο Γ. Τσιλιμένη (επιμ.), *Το Σύγχρονο Παιδικό-Νεανικό Μυθιστόρημα*, εκδ. Σύγχρονοι Ορίζοντες, Αθήνα 2004, σσ. 51-60.

ΚΟΝΤΟΛΕΩΝ Μ., «Απόψεις για την αξία και τα κριτήρια επιλογής των βιβλίων για παιδιά», περ. *Διαβάζω*, τ. 242 (1990), [Αφιέρωμα: Λογοτεχνικό Βιβλίο και Παιδί], σσ. 67-70.

ΚΟΡΙΔΗΣ Β., «Το Πολιτιστικό Ίδρυμα της Τράπεζας Κύπρου», περ. *Ερευνα*, τ. 27 (2002), σσ. 54-59.

ΚΟΤΖΙΑ Ε., «Γιώργος Σκλαμπαρδώνης και ελληνική μεταπολεμική νεωτερική παράδοση», περ. *Νέο Επίπεδο*, τ. 28-29 (1998), σσ. 70-72.

ΚΟΥΚΟΥΛΟΜΜΑΤΗΣ Ι.Δ., «Βίωμα και δημιουργία στην παραδοσιακή και την παιδική λογοτεχνία», στο Αντ. Κατσίκη-Γκίβαλου (επιμ.), *Παιδική Λογοτεχνία: θεωρία και πράξη*, 2^{ος} τόμος, εκδ. Καστανιώτης, Αθήνα 1994, σσ. 175-182.

ΚΟΥΛΛΑΠΗΣ Λ., «Ιδεολογικοί προσανατολισμοί της Ελληνοκυπριακής Εκπαίδευσης με έμφαση στο μάθημα της Ιστορίας», περ. *Σύγχρονα Θέματα* τ. 68, 69, 70 (1998-1999), σσ. 276-296.

ΚΟΥΛΛΗ Α. (επιμ.), *Κύπρος*, εκδ. Γραφείο Τύπου και Πληροφοριών Κυπριακής Δημοκρατίας, Λευκωσία 2000.

ΚΟΥΛΟΥΜΠΗ-ΠΑΠΑΠΕΤΡΟΠΟΥΛΟΥ Κ., «Αφήγηση ή ανάγνωση; Ένα ψευδοδίλημμα», περ. *Διαβάζω* τ. 363 (1996), [Αφιέρωμα: Αφήγηση και παραμύθι], σσ. 101-103.

ΚΟΥΜΑΝΟΥΔΗΣ Σ.Α., *Συναγωγή νέων λέξεων. Υπό των λογίων πλασθισών από της Αλώσεως μέχρι των καθ' ημάς χρόνων*, εκδ. Ερμής, Αθήνα 1998.

ΚΟΥΝΤΕΡΑ Μ., *Η Τέχνη του Μυθιστορήματος*, μτφρ. Φ. Δρακονταειδής, εκδ. Εστία, Αθήνα 1988.

ΚΟΥΡΕΤΖΗΣ Λ., «Το θέατρο για παιδιά και έργα «παιδικού θεάτρου» σε βιβλία», περ. *Διαβάζω*, τ. 43 (1981), σσ. 28-32.

ΚΟΥΡΕΤΖΗΣ Λ., «Το θέατρο για παιδιά στην Ελλάδα: από την ανυπαρξία στην υπερκατανάλωση», περ. *Επιθεώρηση Παιδικής Λογοτεχνίας*, τ. 2 (1987), σσ. 266-273.

ΚΟΥΡΕΤΖΗΣ Λ., *Το Θέατρο για παιδιά στην Ελλάδα*, Καστανιώτης, Αθήνα 1990.

- ΚΡΑΝΙΔΙΩΤΗΣ Γ., *Το κυπριακό πρόβλημα 1960-1974*, εκδ. Θεμέλιο, Αθήνα 1984.
- ΚΡΑΝΙΔΙΩΤΗΣ Ν., «Η κυπριακή ποίηση κάτω από το φως των κοινωνικών και πολιτικών συνθηκών του μέσου εικοστού αιώνα», περ. *Η λέξη*, τ. 85-86 (1989), [αφιέρωμα: Κύπρος, Λογοτεχνία και Τέχνη], σσ. 422-425.
- KRISTEVA J., *Σημειωτική. Recherches pour une sémanalyse*, Seuil, Paris, 1969.
- KRISTEVA J., *Recherches pour une sémanalyse (extraits)*, Seuil, Paris 1978.
- ΚΥΠΡΗ Θ.Δ., ΠΡΩΤΟΠΑΠΠΑ Δ.Κ., *Παραδοσιακά Ζυμώματα της Κύπρου, Η χρήση τους και η σημασία τους στην εθιμική ζωή*, εκδ. Κέντρο Επιστ. Ερευνών, Λευκωσία 1997.
- ΚΥΠΡΙΑΝΟΥ Χρ., «Οι γιορτές του Δωδεκάμερου», περ. *Λαογραφική Κύπρος*, τόμ. Θ', τ. 25 (1979), σσ. 105-121.
- «Κύπρος, ρήγμα στην Πράσινη Γραμμή», εφημ. *Καθημερινή*, Επτά ημέρες [αφιέρωμα], της 8-6-2003, σσ. 2-31.
- ΚΥΡΙΑΚΙΔΟΥ Χρ., «Εκδρομές στην Πύλα, συνέδρια στο Λήδρα Πάλας. Το αναλυτικό πρόγραμμα για καλλιέργεια κουλτούρας ειρηνικής συμβίωσης στα σχολεία», εφημ. *Φιλελεύθερος*, 9-10-2008, Ανάκτηση από την ιστοσελίδα της εφημερίδας:
<http://www.phileleftheros.com.cy/main/main.asp?gid=334&id=582718&issuenum=15919>
- ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ Α., *Το θέατρο στην Κύπρο από το 1960 έως το 1974*, Διδακτορική διατριβή, Τμήμα Θεάτρου, Σχολή Καλών Τεχνών, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Φεβρουάριος 2004.
- ΚΩΝΣΤΑΝΤΟΥΛΑΚΗ-ΧΑΝΤΖΟΥ Ι., *Ο σύντομος αφηγηματικός λόγος*, εκδ. Προσπερος, Αθήνα 1990.
- ΚΩΣΤΙΟΥ Κ., *Εισαγωγή στην Ποιητική της Ανατροπής. Σάτιρα, ειρωνεία, παρωδία, χιούμορ. Β' έκδοση αναθωρημένη*, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα 2005.
- LACAN J., «Le stade du Miroir comme formateur de la fonction du je telle qu'elle nous est révéleé dans l' expérience psychanalytique», *Revue Française de Psychanalyse*, XIII(4) (1949), 449-455. Ανάκτηση από *Espace Lacan*, <http://pagesperso-orange.fr/espace.freud/topos/psych/psysem/miroir.htm>.
- ΛΑΔΟΓΙΑΝΝΗ Γ., *Το Παιδικό Θέατρο στην Ελλάδα. Ιστορία και κείμενα*, εκδ. Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 1998.
- ΛΕΞΙΚΟ *Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, εκδ. Πατάκης, Αθήνα 2008.
- LEPMAN J., *A Bridge Of Children's Books. The Inspiring Autobiography of a Remarkable Woman*, O'Brien Press in association with IBBY Ireland and USBBY, 2002.

LESKY A., *Ιστορία της Αρχαίας Ελληνικής Λογοτεχνίας*, μτφρ. Αγ. Τσομπανάκης, εκδ. Αφοί Κυριακίδη, Θεσσαλονίκη 1983.

ΛΙΒΕΡΔΟΣ Ν., «Η κυπριακή λογοτεχνία για παιδιά ως το 1974», περ. *Επιθεώρηση Παιδικής Λογοτεχνίας*, τ. 4 (1989), [Αφιέρωμα: Η κυπριακή παιδική λογοτεχνία], σσ. 27-33.

ΛΙΒΕΡΔΟΣ Ν., «Συμβολές στη Μελέτη της παιδικής Λογοτεχνίας», Λευκωσία 1987, σσ. 7-14.

ΛΙΝΤΓΚΡΕΝ Α., *Ο Μικές μες στη σουπιέρα*, μτφρ. Ντ. Καμπά, εκδ. Ψυχογιός, Αθήνα 1989.

ΛΙΝΤΓΚΡΕΝ Α., *Ο Μικές ξανάρχεται*, μτφρ. Ντ. Καμπά, εκδ. Ψυχογιός, Αθήνα 1989.

ΛΙΝΤΓΚΡΕΝ Α., *Το πανηγύρι του Μικέ*, μτφρ. Ντ. Καμπά, εκδ. Ψυχογιός, Αθήνα 1989.

LINTVELT J., «Οι βαθμίδες του λογοτεχνικού αφηγηματικού κειμένου», μτφρ. Α. Καστρινάκη, στο Β. Καλλιπολίτης (επιμ.) *Θεωρία της Αφήγησης*, εκδ. Εξάντας, Αθήνα 1991, σσ. 97-124.

ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΟ *Ηλιοτρόπιο*, Ανθολογία με έργα 28 βραβευμένων συγγραφέων κυπριακής παιδικής-νεανικής λογοτεχνίας, εκδ. Πολιτιστικό Ίδρυμα Τραπεζής Κύπρου – ΚΣΠΝΒ, Λευκωσία 2002.

ΛΟΪΖΟΣ Α., «Το πραξικόπημα, οι πραξικοπηματίες και το δίκαιον», στο Γ. Τενεκίδης, Γ. Κρανιδιώτης (επιμ.) *Κύπρος, Ιστορία, προβλήματα και αγώνες του λαού της*, εκδ. Βιβλιοπωλείον της Εστίας, Αθήνα 1981, σ. 503-553.

ΛΟΥΚΑΤΟΣ Δ., *Χριστουγεννιάτικα και των γιορτών*, εκδ. Φιλιππότη, Αθήνα 1984.

ΛΟΥΚΑΤΟΣ Δ., *Εισαγωγή στην Ελληνική Λαογραφία*, Μ.Ι.Ε.Τ., Αθήνα 1978.

LUKENS R., *A critical Handbook of Children's Literature*, Longman, N.Y. 1999.

LUTWACK L., *The Role of Place in Literature*, Syracuse University Press, New York 1984.

ΜΑΛΑΦΑΝΤΗΣ Κ., «Οι Αθηναϊκαί επιστολαί του Γρ. Ξενόπουλου στη “Διάπλαση των Παίδων” (1896-1947)», περ. *Διαβάζω*, τ. 265 (1991), σσ. 57-63.

MANNONI M., *L' enfant sa “maladie” et les autres*, Ed. Seuil, Paris 1967.

ΜΑΝΟΣ Ν., *Ερμηνευτικό Λεξικό Ψυχιατρικών Όρων*, εκδ. University Studio Press, Θεσσαλονίκη 1987.

- ΜΑΝΤΟΥΒΑΛΟΥ Σ., *Η Οδοντογλυφίδα που έγινε Ογδοντογλυφίδα*, εκδ. Πατάκης, Αθήνα 2004.
- ΜΑΡΑΘΕΥΤΗΣ Μ., «Καταστατικόν του Κυπριακού Συνδέσμου Παιδικού Νεανικού Βιβλίου», περ. *Πνευματική Κύπρος*, τ. 175-176 (1975), σσ. 233-235.
- ΜΑΡΑΘΕΥΤΗΣ Μ., «Κυπριακός Σύνδεσμος Παιδικού Νεανικού Βιβλίου», περ. *Πνευματική Κύπρος*, τ. 175-176 (1975), σ. 205.
- ΜΑΡΑΘΕΥΤΗΣ Μ., «Τζέλλα Λίπμαν: Η ιδρύτρια του διεθνούς συνδέσμου για νεαρά πρόσωπα» και «Διεθνής Σύνδεσμος Βιβλίου για Νεαρά Πρόσωπα», περ. *Πνευματική Κύπρος*, τ. 175-176 (1975), σσ. 228-230.
- ΜΑΡΑΘΕΥΤΗΣ Μ., *Το προσφυγόπουλο της Κύπρου*, εκδ. Δίπτυχο, Αθήνα 1977.
- ΜΑΡΑΘΕΥΤΗΣ Μ., «Η ανάπτυξη της παιδικής λογοτεχνίας στην Κύπρο», *Παιδική Φιλολογία*, εκδ. Κ.Σ.Π.Ν.Β., Λευκωσία 1979, σσ. 39-50.
- ΜΑΡΑΘΕΥΤΗΣ Μ., «Συνοπτική ιστορία της κυπριακής παιδικής λογοτεχνίας», περ. *Επιθεώρηση Παιδικής Λογοτεχνίας*, τ. 4 (1989), [Αφιέρωμα: Η κυπριακή παιδική λογοτεχνία], σσ. 13-23.
- ΜΑΡΑΘΕΥΤΗΣ Μ., *Η συμβολή του Κύπρου Χρυσάνθη στην παιδική λογοτεχνία*, εκδ. Πνευματική Κύπρος, Λευκωσία 1996.
- MARTIN W., «Αφηγηματική δομή: Μια σύγκριση μεθόδων», μτφρ. Α. Κουφού, στο Β. Καλλιπολίτης (επιμ.), *Θεωρία της Αφήγησης*, εκδ. Εξάντας, Αθήνα 1991, σσ. 11-46.
- ΜΑΣΣΑΒΕΤΑΣ Γ., *Των οσπρίων η γιορτή*, εκδ. Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 1996.
- ΜΑΤΘΑΙΟΣ Δ., «Το παιδικό Θέατρο στην Ελλάδα», περ. *Επιθεώρηση Παιδικής Λογοτεχνίας*, τ. 6 (1991), [Αφιέρωμα: Το Παιδικό Θέατρο], σσ. 13-30.
- ΜΑΥΡΑΤΣΑΣ Κ., *Όψεις του ελληνικού εθνικισμού στην Κύπρο. Ιδεολογικές αντιπαραθέσεις και η κοινωνική κατασκευή της ελληνοκυπριακής ταυτότητας, 1974-1996*, εκδ. Κατάρτι, Αθήνα 1998.
- ΜΑΥΡΑΤΣΑΣ Κ., *Εθνική ομοψυχία και πολιτική ομοφωνία, Η ατροφία της ελληνοκυπριακής κοινωνίας στις απαρχές του 21^{ου} αιώνα*, εκδ. Κατάρτι, Αθήνα 2003.
- ΜΕΓΑΛΗ Κυπριακή Εγκυκλοπαίδεια, εκδ. Φιλόκυπρος, Λευκωσία 1981-90, λήμμα: Δωδεκάμερα
- ΜΕΓΑΣ Γ. Α., *Εισαγωγή εις την Λαογραφίαν*, Αθήνα 1978.
- ΜΕΡΑΚΛΗΣ Μ., *Ο Βίος και τα Έργα του Αγίου Νεοφύτου και σύντομος ιστορία της Ιεράς Μονής του*, Λευκωσία 1976.

- ΜΕΡΑΚΛΗΣ Μ., *Ευτράπελες διηγήσεις-το κοινωνικό τους περιεχόμενο*, Εστία, Αθήνα 1980.
- ΜΕΡΑΚΛΗΣ Μ., *Πέντε λαογραφικά δοκίμια για τη γλώσσα και την ποίηση*, εκδ. Φιλιππότης, Αθήνα 1985.
- ΜΕΡΑΚΛΗΣ Μ., *Ελληνική λαογραφία 1*, εκδ. Οδυσσέας, Αθήνα 1986.
- ΜΕΡΑΚΛΗΣ Μ., «Το θέμα της μαντείας στην ελληνική λογοτεχνία», εφημ. *Καθημερινή*, 19-12-2004.
- ΜΕΡΑΚΛΗΣ Μ., «Το δώρο στο παραμύθι και στην παράδοση», εφημ. *Καθημερινή*, 1-1-2006.
- ΜΙΡΑΣΓΕΖΗ Μ., «Ένα ενδιαφέρον συνέδριο στη Λευκωσία», περ. *Διαδρομές*, τ. 17 (1990), σσ. 49-52.
- ΜΙΡΑΣΓΕΖΗ Μ., «Οι Καλικάντζαροι στην Παιδική Λογοτεχνία», περ. *Διαδρομές*, τ. 12 (1988-89), σσ. 262-270.
- ΜΙΡΑΣΓΕΖΗ Μ., *Ποίηση και διδασκαλία*, Αθήνα 1978.
- ΜΙΡΑΣΓΕΖΗ Μ., *Το παιχνίδι στην Κυπριακή Παιδική Λογοτεχνία*, έκδ. περ. *Διαδρομές*, Αθήνα 1993.
- ΜΙΧΑΗΛΙΔΗΣ Φ., *Πάμε στην Εντομοχώρα*, εκδ. Πάργα, Αθήνα 2000.
- ΜΙΧΑΗΛΙΔΟΥ Μ., «Η Φιλίσα Χατζηχάννα και το Παιδικό Θέατρο», περ. *Ανέμη*, τ. 15 (2005), σσ. 54-58.
- ΜΙΧΑΗΛΙΔΟΥ Μ., «Ο Νέαρχος Κληρίδης και το λαϊκό παραμύθι» στο Β.Δ. Αναγνωστόπουλος (επιμ.), *Λαϊκή παράδοση και παιδί*, εκδ. Καστανιώτης, Αθήνα 1999, σσ. 155-161.
- ΜΙΧΑΗΛΙΔΟΥ Μ., «Το παιδικό και νεανικό μυθιστόρημα στην Κύπρο από το 1980 έως σήμερα», στο Τ. Τσιλιμένη (επιμ.), *Το Σύγχρονο Παιδικό-Νεανικό Μυθιστόρημα*, εκδ. Σύγχρονοι Ορίζοντες, Αθήνα 2004, σσ. 230-241.
- ΜΙΧΑΗΛΙΔΟΥ Μ., «Το παιδικό και νεανικό θέατρο στην Κύπρο», περ. *Διαδρομές*, τ. 59 (2000), σσ. 210-213.
- ΜΟΛΕΣΚΗΣ Γ., «Ιδεολογικές τάσεις στη σύγχρονη κυπριακή λογοτεχνία», περ. *Η λέξη*, τ. 65 (1985), σσ. 50-56.
- ΜΟΛΕΣΚΗΣ Γ., «Οι έντονες “Στιγμές” του Κώστα Μόντη», εφημ. *Καθημερινή*, 21-8-1996, σ. 19.
- ΜΟΛΕΣΚΗΣ Γ., «Το ιστορικο-κοινωνικό πλαίσιο της νεότερης κυπριακής λογοτεχνίας», περ. *Διαβάζω*, τ. 123 (1985), σσ. 13-17.

MONTANARI F., *Ιστορία της Αρχαίας Ελληνικής Λογοτεχνίας. Από τον 8ο αι. π.Χ. έως τον 6ο αι. μ.Χ.*, μτφρ. Σπ. Κουτράκης κ.ά, εκδ. University Studio Press, Θεσσαλονίκη 2008.

MOSS M., *Η επίθεση της ψείρας*, εκδ. Μεταίχμιο, Αθήνα 2002.

ΜΟΥΛΛΑΣ Π., «Το Νεοελληνικό διήγημα και ο Γ. Μ. Βιζυηνός» στο Π. Μουλλάς (επιμ.), *Γ.Μ. Βιζυηνός. Νεοελληνικά διηγήματα*, εκδ. Ερμής, Αθήνα 1986, σ. μα', κγ''-λβ

ΜΟΥΛΛΑΣ Π., «Διήγημα/Μυθιστόρημα», *Εισαγωγή στη μεσοπολεμική πεζογραφία*, τόμ. Α', εκδ. Σοκολή, Αθήνα 1993.

ΜΟΥΛΛΑΣ Π., *Παλίψηστα και μη*, εκδ. Στιγμή, Αθήνα 1991.

ΜΟΥΛΛΑΣ Π., *Ρήξεις και συνέχειες. Μελέτες για το 19ο αιώνα*, εκδ. Σοκολή, Αθήνα 1993.

ΜΟΥΣΤΕΡΗ Μ.Π., *Χρονολογική ιστορία του Κυπριακού Θεάτρου, 1^{ος} τόμος από των αρχαιοτάτων χρόνων μέχρι και του 1986*, εκδ. Δήμος Λεμεσού, Λεμεσός 1993.

ΜΟΥΤΣΑΔΑΚΙΣ Τ., «Το θέατρο για παιδιά στην Ελλάδα», περ. *Η λέξη*, τ. 118 (1993), [αφιέρωμα: παιδική λογοτεχνία], σσ.754-759.

ΜΠΑΛΟΥΜΗΣ Επ., *Η περιγραφή: Στοιχεία δομής – σύνθεση*, εκδ. Γρηγόρη, Αθήνα 1970.

ΜΠΑΧΤΙΝ Μ., *Έπος και μυθιστόρημα*, μτφρ. Γ. Κιουρτσάκης, εκδ. Πόλις, Αθήνα 1995.

ΜΠΑΧΤΙΝ Μ., *Ζητήματα της ποιητικής του Ντοστογιέφσκι*, μτφρ. Αλ. Ιωαννίδου, εκδ. Πόλις, Αθήνα 2008.

ΜΠΑΧΤΙΝ Μ., *Προβλήματα Λογοτεχνίας και Αισθητικής*, μτφρ. Γ. Σπανός, εκδ. Πλέθρον, Αθήνα 1980.

ΜΠΕΙΤΜΑΝ Α.– ΧΟΛΜΣ Τζ., *Εισαγωγή στην Ψυχανάλυση. Σύγχρονη θεωρία και πρακτική*, μτφρ. Ι. Τέττερη, εκδ. Καστανιώτης, Αθήνα 2001.

ΜΠΕΝΕΚΟΣ Αντ., «Παιδευτικές Λειτουργίες του Εικονογραφημένου Βιβλίου: Αναζητήσεις, Διακρίσεις, Αξιολογήσεις», περ. *Διαβάζω*, τ. 248 (1990), σσ. 32-53.

ΜΠΕΝΕΚΟΣ Αντ., *Τομές στην εξέλιξη της παιδικής μας λογοτεχνίας. Η περίπτωση του Ζαχαρία Παπαντωνίου*, εκδ. Καστανιώτης, Αθήνα³2000.

ΜΠΟΝΙΔΗΣ Κ., «Όψεις εθνοκεντρισμού στη σχολική ζωή της ελληνικής εκπαίδευσης: Οι εθνικές επέτειοι της 28ης Οκτωβρίου και της 25ης Μαρτίου», *Σύγχρονη Εκπαίδευση*, τ. 134 (2004), σσ. 69-84.

ΜΩΡΑΪΤΗΣ Μ. (επιμ.), *Το μυθιστόρημα στον κινηματογράφο*, εκδ. Αλεξάνδρεια, Αθήνα 1990.

ΝΕΟΚΛΕΟΥΣ Ε., «Πολυξένη Λοϊζιάς, Μια ξεχωριστή φυσιογνωμία της Λεμεσού», Ανάκτηση από http://evaneocleous.blogspot.com/2009/03/blog-post_08.html.

ΝΙΚΟΛΑΙΔΟΥ Σ., ΓΙΑΚΟΥΜΑΤΟΥ Τ., *Διαδίκτυο και Διδασκαλία*, εκδ. Κέδρος, Αθήνα 2001.

ΝΙΚΟΛΑJEVA Μ., *Children's Literature Come Of Age. Toward a New Aesthetic*, Garland Publishing Inc., New York and London 1996.

ΝΙΚΟΛΑJEVA Μ., "Fairy tale and Fantasy: From Archaic to Postmodern", *Marvels & Tales: Journal of Fairy-Tale Studies*, vol. 17, No 1 (2003), pp. 138-156.

ΝΙΚΟΛΑJEVA Μ., *The Rhetoric of Character in Children's Literature*, MD: Scarecrow 2002.

ΝΙΚΟΛΑΟΥ Θ., «Ένας καινούριος Πίνδαρος. Σχεδιαγράφημα για τον Κύπριο ποιητή Βασίλη Μιχαηλίδη, περ. *Επτά ημέρες*, [αφιέρωμα: Η λογοτεχνία της Κύπρου (1878-1996)], εφημ. *Καθημερινή*, 21-6-1996, σσ. 6-7.

NODELMAN P., *The Pleasure of Children's Literature*, Longman, New York & London 1992.

NORTON D.E., NORTON S., *Μέσα από τα μάτια ενός παιδιού. Εισαγωγή στην Παιδική Λογοτεχνία*, μτφρ. Φ. Καπτσίκη-Σ. Καζαντζή, εκδ. Επίκεντρο, Θεσσαλονίκη 2007.

ΟΙΚΟΝΟΜΙΔΟΥ Σ., *Χίλιες και μια ανατροπές. Η νεοτερικότητα στη λογοτεχνία για μικρές ηλικίες*, εκδ. Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2000.

ΟΙΚΟΝΟΜΟΥ-ΑΓΟΡΑΣΤΟΥ Ι., *Εισαγωγή στην Συγκριτική Στερεοτυπολογία των εθνικών χαρακτηριστικών στη λογοτεχνία*, εκδ. University Studio Press, Θεσσαλονίκη 1992.

ΟΜΑΔΑ ΦΟΙΤΗΤΩΝ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ ΑΙΓΑΙΟΥ, «Έρευνα για το σχολικό θέατρο στα σχολεία της Ρόδου», περ. *Επιθεώρηση Παιδική Λογοτεχνίας*, τ. 6 (1991), [αφιέρωμα το Παιδικό Θέατρο], σσ. 139 -162.

O' NEILL P., *Fictions of discourse. Reading narrative theory*, University of Toronto Press, Toronto 1994.

ΠΑΙΔΙΚΗ ΧΑΡΑ, τ. 4 (131), τόμ. ΙΖ', Γενάρης 1978.

ΠΑΙΔΙΚΗ ΧΑΡΑ, τ. 5 (134), τόμ. ΙΖ', Φλεβάρης 1978.

ΠΑΙΔΙΚΗ ΧΑΡΑ, τ. 5 (138), τόμ. ΙΖ', Απρίλης 1978.

ΠΑΙΔΙΚΗ ΧΑΡΑ, τ. 3 (138), τόμ. ΙΗ', Δεκέμβρης 1978.

ΠΑΙΟΝΙΔΟΥ Έλ., *Τα δύο αδέρφια και το μαύρο ποτάμι*, εκδ. Σύγχρονη Εποχή, Αθήνα 1987.

ΠΑΛΛΗΣ Αλ., *Κούφια Καρύδια*, The Liverpool Booksellers Co., Λίβερπουλ 1915.

ΠΑΝΑΓΙΩΤΟΥ Ν., «Ο περιοδικός Τύπος. Τα φιλολογικά και λογοτεχνικά περιοδικά της Κύπρου από το 1881 έως σήμερα», περ. *Επτά ημέρες* [αφιέρωμα: Η λογοτεχνία της Κύπρου (1878-1996)], εφημ. *Καθημερινή*, σσ. 30-31.

ΠΑΠΑΓΙΑΝΝΙΔΟΥ Μ.: «Η γενεαλογία του μυθιστορήματος», εφημ. *Το Βήμα*, 10/11/1996, σ. Β03.

ΠΑΠΑΔΑΚΗΣ Γ., «Ιστορίες για Κυπρίους: Ταυτότητα και Ετερότητα στα Ελληνοκυπριακά και Τουρκοκυπριακά Σχολικά Εγχειρίδια Ιστορίας της Κύπρου», στο Ι. Ιωσήφ, Γ. Σωκράτους (επιμ.), *Ετερότητα και Εκπαίδευση. Ο φιλόλογος και οι παιδαγωγικές προκλήσεις της πολυπολιτισμικότητας*, εκδ. Παπαζήση, Αθήνα 2008, σσ. 193-200.

ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΣ Θ., «Η κρίσις της κυπριακής συνειδήσεως», περ. *Φιλολογική Κύπρος*, Ε.Π.Ο.Κ., Λευκωσία 1964, σσ. 204-209.

ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ Σ., *Η Κοινωνιοσυναισθηματική Διδασκαλία της Γλώσσας μέσα από το Παιδικό Ρεαλιστικό Μυθιστόρημα. Ένα παράδειγμα στη Θεματική ενότητα: «το διαζύγιο»*, εκδ. Μεταίχμιο. Αθήνα 2003.

ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ Σ., *Η Ολική Γλώσσα στη διδακτική της γλωσσικής έκφρασης για την πρωτοβάθμια εκπαίδευση*, εκδ. Τυπωθήτω-Δαρδανός, Αθήνα 2000.

ΠΑΠΑΛΕΟΝΤΙΟΥ Λ., «Ελλαδικές υποδοχές της κυπριακής λογοτεχνίας τα μεταπολεμικά χρόνια», περ. *Πόρφυρας*, τ. 105 (2002), σσ. 422-440.

ΠΑΠΑΛΕΟΝΤΙΟΥ Λ., «Η λογοτεχνία στην πρώιμη Αγγλοκρατία. Ποίηση, πεζογραφία, μετάφραση και κριτική από τα τέλη του 19ου έως τις αρχές του 20ού αιώνα», περ. *Επτά ημέρες*, [αφιέρωμα: Η λογοτεχνία της Κύπρου (1878-1996)], εφημ. *Καθημερινή*, 21-6-1996, σσ. 8-9.

ΠΑΠΑΛΕΟΝΤΙΟΥ Λ., «Η κυπριακή πεζογραφία μετά την Ανεξαρτησία», εφημ. *Ελευθεροτυπία*, ετο Βιβλιοθήκη, 30-4-2004, σσ. 22-25.

ΠΑΠΑΛΕΟΝΤΙΟΥ Λ., «Η πεζογραφία στα χρόνια της Κυπριακής Ανεξαρτησίας», εφημ. *Ελευθεροτυπία*, ένθετο Βιβλιοθήκη [αφιέρωμα: Κυπριακή Λογοτεχνία], 6-12-2002, σσ. 31-33.

ΠΑΠΑΛΕΟΝΤΙΟΥ Λ. (επιμ.) *Νίκος Νικολαΐδης ο Κύπριος (1884-1956). Μία επανεκτίμηση του έργου του*, εκδ. Βιβλιόραμα, Αθήνα 2007.

ΠΑΠΑΛΕΟΝΤΙΟΥ Λ., *Όψεις της ποιητικής του Κώστα Μόντη*, εκδ. Σοκόλη, Αθήνα 2006.

ΠΑΠΑΛΙΟΥ Ντ., *Καραγκιόζης, η μαγεία του θεάτρου σκιών* [Cd-rom], εκδ. Καστανιώτης, Αθήνα 2001.

ΠΑΠΑΝΤΩΝΑΚΗΣ Γ.Δ., *Κώδικες και αφηγηματικά προγράμματα σε κείμενα της παιδικής λογοτεχνίας*, Πατάκης, Αθήνα 2000.

ΠΑΠΑΝΤΩΝΑΚΗΣ Γ.Δ., «Το παιδικό και νεανικό μυθιστόρημα-Ημερολογιακή καταγραφή ως αποτύπωση της συνείδησης του αφηγητή. Προς μια θεωρία και τυπολογία του είδους», στο Γ.Δ. Παπαντωνάκης (επιμ.), *Πρόσωπα και προσωπεία του αφηγητή στην ελληνική παιδική και νεανική λογοτεχνία της τελευταία τριακονταετίας*, εκδ. Πατάκης, Αθήνα 2006, σσ. 247-292.

ΠΑΠΑΧΑΤΖΑΚΗ Θ., *Το θεατρικό έργο του Νίκου Καζαντζάκη*, εκδ. Δωδώνη, Αθήνα 1985.

ΠΑΤΣΙΟΥ Β., «*Η Διάπλασις των Παίδων*» 1879-1922. *Το πρότυπο και η συγκρότησή του*, εκδ. Καστανιώτης, Αθήνα 1995.

ΠΑΥΛΟΥ Σ., «Βιβλιογραφικές καταγραφές», περ. *Επτά ημέρες* [αφιέρωμα: Η λογοτεχνία της Κύπρου (1878-1996)], εφημ. *Καθημερινή*, 21-7-1996, σ. 32.

PAVIS P., *Dictionnaire du théâtre*, Dunot, Paris, 1996; rééd. Colin, 2004.

PAVIS P., «Du texte à la mise en scène: l'histoire traversée», *Kodikas/Code n° 7*(1984) pp. 24-41.

PAVIS P., *Voix et images de la scène. Vers une sémiologie de la réception, édition revue et augmentée*, Presses universitaires de Lille, Lille 1985.

ΠΕΡΙΣΤΙΑΝΗΣ Ν., ΤΣΑΓΓΑΡΑΣ Γ. (επιμ.), *Ανατομία μιας μεταμόρφωσης. Η Κύπρος μετά το 1974: Κοινωνία-Οικονομία-Πολιτική-Πολιτισμός*, Λευκωσία 1995.

PERRI M., *Δοκίμια αφηγηματολογίας*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 1994.

ΠΕΤΡΑΚΟΥ Κ., *Ο Καζαντζάκης και το θέατρο*, εκδ. Μίλητος, Αθήνα 2005.

ΠΕΤΡΙΔΗΣ Σ., «Η περιοδεύουσα Βιβλιοθήκη του Υπουργείου Παιδείας», περ. *Επιθεώρηση Παιδικής Λογοτεχνίας*, τ. 4 (1989), [Αφιέρωμα: Η κυπριακή παιδική λογοτεχνία], σ. 75.

ΠΕΤΡΟΒΙΤΣ-ΑΝΔΡΟΥΤΣΟΠΟΥΛΟΥ Λ., *Για την άλλη πατρίδα*, Οι εκδόσεις των φίλων, Αθήνα 1978.

ΠΕΤΡΟΒΙΤΣ-ΑΝΔΡΟΥΤΣΟΠΟΥΛΟΥ Λ., «Η Ζαχαρούλα ψάχνει να βρει τον Καρυδάκη» (βιβλιοκριτική), περ. *Διαδρομές*, τ. 48 (191997), σ. 282/10.

ΠΕΤΡΟΒΙΤΣ-ΑΝΔΡΟΥΤΣΟΠΟΥΛΟΥ Λ., *Η παιδική λογοτεχνία στην εποχή μας*, εκδ. Καστανιώτης, Αθήνα 1990.

ΠΕΤΡΟΒΙΤΣ-ΑΝΔΡΟΥΤΣΟΠΟΥΛΟΥ Λ., «Ο Τρελάρας» (βιβλιοκριτική), περ. *Διαδρομές*, τ. 3 (1986), σ. 206.

ΠΕΤΡΟΒΙΤΣ-ΑΝΔΡΟΥΤΣΟΠΟΥΛΟΥ Λ., «Στοιχεία λαϊκού παραμυθιού στη σύγχρονη ελληνική πεζογραφία για παιδιά» στο Ευαγγ. Αυδίκος (επιμ.), *Από το παραμύθι στα κόμικς: Παράδοση και νεωτερικότητα*, Αθήνα 1996, σσ. 416-427.

ΠΕΤΡΟΒΙΤΣ-ΑΝΔΡΟΥΤΣΟΠΟΥΛΟΥ Λ., «Το γαλάζιο βιολί» (βιβλιοκριτική), περ. *Διαδρομές*, τ. 19 (1990), σ. 204/12.

ΠΕΧΛΙΒΑΝΟΣ Μ., «Σημειώσεις για την πρόσληψη του Τζόυς στην Ελλάδα», περ. *Νέα Εστία*, τ. 1750 (2002), σσ. 644-663.

ΠΕΡΙΔΗΣ Γ.Φ., «Ο Αιγυπτιώτης Ελληνισμός», περ. *Επτά ημέρες*, [αφιέρωμα: Η λογοτεχνία της Κύπρου (1878-1996), εφημ. *Καθημερινή*, 21-6-1996, σ. 20.

ΠΙΚΡΟΣ Γ., *Ο Βενιζέλος και το Κυπριακό ζήτημα, Μελετήματα γύρω από τον Ε. Βενιζέλο και την εποχή του*, εκδ. Φιλιππότης, Αθήνα 1980.

ΠΛΑΤΑΝΙΤΗΣ Δ., *Το μοντέρνο μυθιστόρημα*, εκδ. Καστανιώτης, Αθήνα 1997.

ΠΝΕΥΜΑΤΙΚΗ Κύπρος, τ. 175-176 (1975), σσ. 205-209.

ΠΟΛΙΤΗΣ Δ., «Ο ρόλος του αναγνώστη και η 'συναλλακτική' θεωρία της L. Rosenblatt», περ. *Επιθεώρηση παιδικής λογοτεχνίας*, τ. 11 (1996), σσ. 21-33.

ΠΟΛΙΤΗΣ Λ., *Ιστορία της Νεοελληνικής λογοτεχνίας*, Μ.Ι.Ε.Τ., Αθήνα 1978, Αθήνα⁵1985.

ΠΟΛΙΤΗΣ Ν. Γ., *Παραδόσεις Α, Μελέται περί του βίου και της γλώσσης του ελληνικού λαού*, εκδ. Εργάνη [φωτοτυπική ανατύπωση της πρώτης εκδόσεως], Αθήναι 1965.

ΠΟΛΙΤΗΣ Ν. Γ., *Παραδόσεις Β, Μελέται περί του βίου και της γλώσσης του ελληνικού λαού*, εκδ. Εργάνη [φωτοτυπική ανατύπωση της πρώτης εκδόσεως], Αθήναι 1965.

ΠΟΛΙΤΗΣ (εφημ.) Λευκωσίας, 18-12-2001.

ΠΟΤΑΜΙΤΗΣ Δ., «Θέατρο για παιδιά», περ. *Επιθεώρηση Παιδικής Λογοτεχνίας*, τ. 6 (1991), σσ. 62-74.

ΠΟΥΛΧΕΡΙΟΥ Κ., «Θέατρο για παιδιά στην Κύπρο», περ. *Διαδρομές*, τ. 31 (1993), σσ. 202-208.

ΠΟΥΛΧΕΡΙΟΥ Κ., *Σπιτοκαλυβάκι μου (διηγήματα)*, Λευκωσία 1981.

ΠΟΥΧΝΕΡ Β., *Σχόλια και σχολαστικά. Κριτικές στην ανάλυση, ερμηνεία και εκδοτική θεατρικών κειμένων*, εκδ. Πατάκης, Αθήνα 2005.

ΠΟΥΧΝΕΡ Β., *Εισαγωγή στην έννοια του θεάτρου. Ιστορικά νεοελληνικού θεάτρου*, Αθήνα 1984.

- ΠΟΥΧΝΕΡ Β., «Το παιδικό θέατρο στην Ελλάδα: μια προσέγγιση» στο *Το Θέατρο στην Ελλάδα*, εκδ. Παϊρίδη, Αθήνα 1993, σσ. 283-305.
- ΠΟΥΧΝΕΡ Β., «Το Παιδικό Θέατρο στην Ελλάδα», περ. *Διαδρομές*, τ. 10 (1988), σσ. 94-105.
- ΠΟΥΧΝΕΡ Β., *Λαϊκό θέατρο στην Ελλάδα και στα Βαλκάνια*, εκδ. Πατάκης, Αθήνα 1989.
- «ΠΡΟΒΛΗΜΑΤΙΣΜΟΙ για το Κυπριακό έργο», εφημ. *Σημερινή*, 17-3-2008.
- ΠΡΟΠ Β. Γ., *Μορφολογία του Παραμυθιού. Η διαμάχη με τον Κλωντ Λεβί- Στρωσ και άλλα κείμενα*, μτφρ. Α. Παρίση, εκδ. Καρδαμίτσα, Αθήνα 21991.
- ΠΡΟΠ Β. Γ., «Οι ιστορικές ρίζες των μαγικών παραμυθιών», μτφρ. Ευαγγ. Ντάτση, περ. *Επιθεώρηση Παιδικής Λογοτεχνίας*, τ. 3 (1988), σσ. 103-114.
- ΠΥΛΙΩΤΗΣ Α., «Το περιοδικό *Νέα Εποχή*, μια τριαντάχρονη πορεία», περ. *Η λέξη*, τ. 85-86 (1989), σσ. 715-719.
- ΠΥΛΙΩΤΟΥ Μ., *Κι έζησαν εκείνοι καλά...*, Λευκωσία 1980.
- ΡΑΓΚΟΥ ΕΛΕΓΚΩ Ν., *Όψεις κοινωνικής μεταβολής, Γεωγραφική και επαγγελματική κινητικότητα στη σύγχρονη κυπριακή κοινωνία*, Κέντρο Κοινωνικών Ερευνών, Λευκωσία 1983.
- RENAN E., *Qu'est-ce qu'une nation ?*, *Conférence faite en Sorbonne, le 11 mars 1882*, éd. Calmann Lévy, Paris 1882. Ανάκτηση από:
http://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File%3ARenan_-Qu%27est-ce_qu%27une_nation_%3F.djvu&page=1.
- ΡΙΖΑΣ Σ., ΣΤΕΦΑΝΙΔΗΣ Ι., «Το Κυπριακό 1974-2004» στο *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού*, τόμ. 10, εκδ. Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2004, σσ. 51-62.
- ΡΟΝΤΑΡΙ Τζ., *Γραμματική της φαντασίας*, εκδ. Τεκμήριο, Αθήνα 1985.
- ΡΟΝΤΑΡΙ Τζ., *Ο Κρεμμυδάκης και η παρέα του*, εκδ. Κέδρος, Αθήνα 1996.
- ΡΟΝΤΑΡΙ Τζ., *Παραμύθια απ' το τηλέφωνο*, εκδ. Μεταίχμιο, Αθήνα 22003.
- ΡΟΥΓΓΕΡΗ Κ., «Κερδίζοντας τα παιδιά, κερδίζω στιγμές ευτυχίας», Ανάκτηση από http://www.planetkids.gr/?cat_id=59&article_id=74.
- REED I., *Το Διήγημα*, μτφρ. Α. Μεγάλου-Σεφεριάδη, εκδ. Ερμής, Αθήνα 1982.
- RICOEUR P., *Η αφηγηματική λειτουργία*, μτφρ. Β. Αθανασόπουλος, εκδ. Καρδαμίτσα, Αθήνα 1990.

- RICOEUR P., *Η ζωντανή μεταφορά*, μτφρ. Κ. Παπαγιώργη, εκδ. Κριτική, Αθήνα 1998.
- ROMILLY J. de, *Αρχαία Ελληνική Γραμματολογία*, εκδ. Καρδαμίτσα, Αθήνα 1988.
- ROBBE-GRILLET A., SARRAUTE N., *Στιγμιότυπα. Τροπισμοί. Και τρία δοκίμια των συγγραφέων για το σύγχρονο μυθιστόρημα*, εκδ. Κάλβος, Αθήνα 1970.
- ROSENBLATT L., *The Reader, the Text, the Poem: The transactional Theory of the Literary Work*, Southern Illinois University Press, Carbondale 1978.
- RUDD D., «Θεωρητική συζήτηση και θεωρίες. Πώς υπάρχει η Λογοτεχνία για παιδιά;» στο P. Hunt (επιμ.), *Κατανοώντας τη Λογοτεχνία για Παιδιά*, εκδ. Μεταίχμιο, Αθήνα 2009, σ. 54.
- RUSSELMANN A., *Σοκολάκης και Ζαχαρούλα Τρυποδόντη*, εκδ. Άμμος, Αθήνα 1995.
- ΣΑΒΒΙΔΗΣ Γ.Π., «Η Κυπριακή Λογοτεχνία από Ελλαδική σκοπιά», εφημ. *Φιλελεύθερος*, 13-5-1979.
- ΣΑΒΒΙΔΗΣ Γ. Π., «Σύγχρονοι Κύπριοι ποιητές», εφημ. *Το Βήμα*, 8-10-1989.
- ΣΑΚΕΛΛΑΡΙΔΗΣ Γ., *Ο πρίγκιπας Λεμόνης και η όμορφη Κρεμμύδω*, εκδ. Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 1998.
- ΣΑΚΕΛΛΑΡΙΟΥ Χ., «Για μία Σημειολογία του Παιδικού Θεάτρου», περ. *Επιθεώρηση Παιδικής Λογοτεχνίας*, τ. 6 (1991), [Αφιέρωμα: Το Παιδικό Θέατρο], σσ. 31-42.
- ΣΑΚΕΛΛΑΡΙΟΥ Χ., «Η θεματική της ελληνικής παιδικής Ποίησης», περ. *Επιθεώρηση Παιδικής Λογοτεχνίας*, τ. 5 (1990), σσ. 35-61.
- ΣΑΚΕΛΛΑΡΙΟΥ Χ., *Ιστορία της παιδικής Λογοτεχνίας, Ελληνική και Παγκόσμια. Από την Αρχαιότητα ως τις μέρες μας*, εκδ. Δίπτυχο, Αθήνα 1982.
- ΣΑΚΕΛΛΑΡΙΟΥ Χ., *Ιστορία της Παιδικής Λογοτεχνίας, Ελληνική και Παγκόσμια. Από την Αρχαιότητα ως τις μέρες της*, εκδ. Φιλιππότης, Αθήνα 1990.
- ΣΑΜΑΡΑ Ζ., «Αισθητική του ατελούς: Συμβολή στη σημειωτική του θεατρικού κειμένου», περ. *Φιλολόγος*, τ. 56 (1989), σσ. 93-113.
- SANSOT P., *Poétique de la ville*, Petit Bibliothèque Payot, Paris 2004.
- ΣΑΧΙΝΗΣ Α., *Παλαιότεροι πεζογράφοι*, εκδ. Βιβλιοπωλείον της Εστίας, Αθήνα 1973.
- ΣΑΧΙΝΗΣ Α., *Το νεοελληνικό μυθιστόρημα*, εκδ. Βιβλιοπωλείον της Εστίας, Αθήνα, 1997.
- ΣΒΟΡΩΝΟΣ Ν., *Επισκόπηση της Νεοελληνικής Ιστορίας*, εκδ. Θεμέλιο, Αθήναι 1976.

SCHMELING M., *Métathéâtre et intertexte, aspects du théâtre dans le théâtre*, éditions Lettres modernes, Paris 1982.

SCHOLES R., «Les modes de fiction», *Poétique* n° 32 (1977), pp. 507-514.

ΣΗΦΑΚΗΣ Γρ., *Η παραδοσιακή δραματολογία του Καραγκιόζη*, εκδ. Στιγμή, Αθήνα 1984.

ΣΙΑΦΛΕΚΗΣ Ζ.Ι., «Στα όρια των λογοτεχνικών μορφών. Διήγημα, αφήγημα, ποίημα και οι επιταγές του μοντερνισμού», στο Ελ. Πολίτου-Μαρμαρινού, Σ. Ντενίση (επιμ.), *Το διήγημα στην ελληνική και της ξένες λογοτεχνίες. Θεωρία-γραφή-Πρόσληψη*, εκδ. Gutenberg, Αθήνα 2009, σ. 130.

ΣΙΒΡΟΠΟΥΛΟΥ Ρ., *Ταξίδι στον κόσμο των εικονογραφημένων μικρών ιστοριών. Θεωρητικές και διδακτικές διαστάσεις*, εκδ. Μεταίχμιο, Αθήνα 2003.

ΣΙΑΠΚΑΡΑ-ΠΙΤΣΙΛΛΙΔΟΥ Θ., *Ο Πετράρχισμος στην Κύπρο: Ρίμες Αγάπης*, Αθήνα 1976.

ΣΙΑΠΚΑΡΑ-ΠΙΤΣΙΛΛΙΔΟΥ Θ., «Κύπρος: Ρίμες Αγάπης», περ. *Πνευματική Κύπρος*, τ. 325-326 (1988), σσ. 3-19.

ΣΙΑΡΚΑΡΑΣ-ΠΙΤΣΙΛΛΙΔΗΣ Th., *Le pétrarquisme en Chypre. Poèmes d' amour, en dialecte chypriote. D' après un manuscrit du XVIe siècle*, Athènes 1952.

ΣΟΛΩΜΟΣ Α., «Commedia dell' arte. Η αυτοκρατορία του ηθοποιού», περ. *Θέατρο*, τ. 22 (1965), σσ. 15-26.

ΣΟΛΩΜΟΣ Α., *Θεατρικό Λεξικό. Πρόσωπα και πράγματα στο παγκόσμιο θέατρο*, εκδ. Κέδρος, Αθήνα 1989.

ΣΠΥΡΟΠΟΥΛΟΥ Αλ., «Παλίμψηστη πόλη: όψεις της Αθήνας στη λογοτεχνία του 19ου και του 20ού αιώνα» στο Στ. Σταυρίδης (επιμ.), *Μνήμη και εμπειρία του χώρου*, εκδ. Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2006, σσ. 69-86.

ΣΤΑΜΑΤΟΠΟΥΛΟΥ Ειρ., *Κινηματογραφικός και μυθιστορηματικός λόγος: μια συγκριτική μελέτη της κινηματογραφικής αφήγησης*, διδακτορική διατριβή, Πάντειο Πανεπιστήμιο, Αθήνα 2003.

ΣΤΑΥΡΙΔΗΣ Φ., «Πνευματικές επιδράσεις από την Ελλάδα» και «Ο Αιγυπτιώτης Ελληνισμός» στο «Η λογοτεχνία της Κύπρου» [αφιέρωμα], εφημ. *Καθημερινή*, 21-8-1996, σσ. 2-5 & 20.

ΣΤΑΥΡΙΔΗΣ Φ., «Σχεδιάσμα Χρονολογίου της Νεότερης Κυπριακής Λογοτεχνίας (1878-1982)», περ. *Αντί*, τ. 236 (1983), σσ. 30-37.

ΣΤΕΡΓΙΟΠΟΥΛΟΣ Κ., *Η εικοσαετία 1880-1900 και το διήγημα: η παλαιότερη Πεζογραφία*, τόμος στ' 1880-1900, εκδ. Σοκόλης, Αθήνα 1997.

ΣΤΕΡΓΙΟΠΟΥΛΟΣ Κ., «Η ελληνική λογοτεχνία στο κέντρο και στην Κύπρο. Συγκλίσεις και αποκλίσεις», περ. *Πόρφυρας*, τ. 105 (2002), σσ. 318-325.

ΣΤΕΦΑΝΙΔΗΣ Μ., «Ζωγραφικός χώρος και θεατρικότητα», περ. *Δρώμενα* τ.10/11 (1985), σσ. 61-64.

ΣΤΥΛΙΑΝΟΥ Π., *Το σύγχρονο κυπριακό διήγημα*, Λευκωσία 2004.

ΣΥΝΟΠΤΙΚΟ *διάγραμμα της σύγχρονης ιστορίας της Κύπρου*, Υπουργείο Παιδείας και Πολιτισμού, Παιδαγωγικό Ινστιτούτο, Λευκωσία 2003.

STAMATAKIS N., "History and Nationalism: The Cultural Reconstruction of Modern Greek Cypriot Identity, περ. *Cyprus Review*, vol. 3, no. 1 (1991), pp. 59-86.

SULEIMAN S., "Introduction, Varieties of I-Oriented Criticism", in S. Suleiman, I. Crosman (ed.), *The Reader in the Text, Essays on Audience and Interpretation* Princeton, University Press, Princeton 1980, pp. 3-45.

SUTTON W., «Το κίνημα της 'Πολιτικής ορθότητας' στην παιδική/νεανική λογοτεχνία», μτφρ. Αθ. Ανδρουτσοπούλου, περ. *Διαδρομές*, τ. 41 (1996), σσ. 7-9.

ΤΕΡΚΕΣΙΔΟΥ Λ., *Ο Σάκης Γαλατάκης σε επικίνδυνη αποστολή*, εκδ. Διάπλαση, Αθήνα 2006.

ΤΖΑΦΕΡΟΠΟΥΛΟΥ Μ., «Το σύγχρονο εφηβικό μυθιστόρημα», περ. *Διαδρομές*, τ. 43 (1996), [Αφιέρωμα: Σύγχρονο μυθιστόρημα για νεαρούς ενήλικες], σσ. 215-219.

ΤΖΗΚΑΣ Ι., *Λαχανοφρουτοθεραπεία*. Ανασύρθηκε της 11- 2- 2008 από <http://www.theatroedu.gr/laxanofroutotherapeia.htm>.

ΤΖΙΟΒΑΣ Δ., *Μετά την Αισθητική*, εκδ. Γνώση, Αθήνα 1987.

ΤΖΙΟΒΑΣ Δ., *Ο της εαυτός. Ταυτότητα και κοινωνία στη Νεοελληνική πεζογραφία*, μτφρ. Α. Ρόξενμπεργκ, εκδ. Πόλις, Αθήνα 2007.

ΤΖΙΟΒΑΣ Δ., *Το παλίμψηστο της ελληνικής αφήγησης. Από την αφηγηματικότητα στη διαλογικότητα*, εκδ. Οδυσσέας, Αθήνα 1993.

THOMASSEAU J.-M., «Pour une analyse du para-texte théâtral», *Littérature*, 53 (1984), pp. 79-103.

ΤΙΜΟΘΕΟΥ Φ., «Το ξεκίνημα της κυπριακής παιδικής λογοτεχνίας», στο Σοφ. Χατζηδημητρίου (επιμ.), *Ελληνική Παιδική Λογοτεχνία. Το παρελθόν, το παρόν και το μέλλον της*, Εισηγήσεις σεμιναρίου, Κύκλος Ελληνικού Παιδικού Βιβλίου, εκδ. Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 1999, σσ. 40-53.

«ΤΟ γαλάζιο βιολί», εφημ. *Ηχώ* Δράμας, 24-3-1994,

ΤΟΚΑΣ Κ., *5 Βιβλία παιδικής ποίησης*, Λευκωσία 1994.

ΤΟΝΤΟΡΟΦ Τ., *Εισαγωγή στη φανταστική λογοτεχνία*, μτφρ. Α. Παρίση, εκδ. Οδυσσέας, Αθήνα 1991.

«ΤΡΕΙΣ πνευματικοί άνθρωποι της Κύπρου μιλούν για μια νέα σταυροφορία που θα πρέπει να αγκαλιάσει το αγαπημένο μας νησί», περ. *Νέα Εποχή*, τ. 3 (1959), σσ. 30-31.

«ΤΟΥΡΚΙΚΗ γλώσσα στη δευτεροβάθμια εκπαίδευση: 109 ακαδημαϊκοί της διασποράς λένε «όχι» στη διδασκαλία της τουρκικής γλώσσας», εφημ. *Παρόν* 10-10-2006.

ΤΡΙΒΙΖΑΣ Ε., *Ο Ιγνάτιος και η γάτα*, εκδ. Καλέντης, Αθήνα 2001.

ΤΡΙΒΙΖΑΣ Ε., *Η Δόνα Τερηδόνα και το μυστικό της γαμήλιας τούρτας*, εκδ. Καλέντης, Αθήνα 2001.

ΤΡΙΒΙΖΑΣ Ε., *Φρουτοπία*, εκδ. Πατάκης, Αθήνα 1998.

ΤΡΙΒΙΖΑΣ Ε., «Η παρ' ολίγον χιλιοστή δεύτερη ανατροπή» στο Σ. Οικονομίδου, *Χίλιες και μια ανατροπές. Η νεοτερικότητα στη λογοτεχνία για μικρές ηλικίες*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2000, σσ. 9-12.

ΤΡΙΒΙΖΑΣ Ε., *Τα 88 Ντολμαδάκια*, εκδ. Καλέντης, Αθήνα 1997.

ΤΣΑΚΤΣΙΡΑΣ, Λ. (επιμ.), *Κύπρος, Ιστορία και Πολιτισμός από την αρχαιότητα έως σήμερα*, εκδ. Μαλλιάρης-Παιδεία, Θεσσαλονίκη 2006.

ΤΣΙΛΙΜΕΝΗ Τ., *Οι μικρές ιστορίες κατά την εικοσαετία 1970-1990. Γραμματολογική, παιδαγωγική και γλωσσική εξέταση*, εκδ. Καστανιώτης, Αθήνα 2003.

ΤΣΙΛΙΜΕΝΗ Τ., ΓΡΑΙΚΟΣ Ν., ΚΑΙΣΑΡΗΣ Λ., ΚΑΠΛΑΝΟΓΛΟΥ Μ., *Ανθολόγιο Λογοτεχνικών Κειμένων Α' & Β' Δημοτικού. Το δελφίνι*, Οργανισμός Εκδόσεως Διδακτικών Βιβλίων, Αθήνα 2006.

ΤΣΙΡΙΜΩΚΟΥ Λ., *Λογοτεχνία της πόλης*, εκδ. Λωτός, Αθήνα 1988.

ΤΣΙΡΚΑΣ Στρ., *Ο πολιτικός Καβάφης*, εκδ. Κέδρος, Αθήνα 1971.

TUNA H.Ö., «Κυπριακή λογοτεχνία-Εθνικότητα ή γλώσσα;» στο H.ö. Tuna, «Τουρκόφωνη κυπριακή διηγηματογραφία», περ. *Χρονικό*, τ. 63, εφημ. *Πολίτης*, 10-5-2009, σσ. 4-7.

UBERSFELD A., "Le texte dramatique", dans D. Couty, A. Rey (ed.) *Le Théâtre*, Éditions Bordas, Paris 1989, pp. 91-106.

UBERSFELD A., *Lire le théâtre I*, ed. Belin, Paris 1996.

UBERSFELD A., *Lire le théâtre II. L' école du spectateur*, Éditions Sociales, Paris 1981.

UBERSFELD A., *Lire le théâtre III. Le dialogue de Théâtre*, Éditions Sociales, Paris 1996.

UBERSFELD A., *Les termes clés de l'analyse du théâtre*, Éditions du Seuil, Paris 1996.

ΥΠΟΥΡΓΕΙΟ ΠΑΙΔΕΙΑΣ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ, Επιτροπή προώθησης του στόχου της σχολικής χρονιάς 2008-09, ανάκτηση την 9 Δεκεμβρίου 2008 από την ιστοσελίδα του Υπουργείου:

http://www.moec.gov.cy/stoxoi/stoxoi2009/pdf/stoxos1/stox1_egkyklios.pdf

YASHIN N., "School is a Textbook: Symbolism and Rituals in Turkish Cypriot Schools" in Chr. Koulouri (ed.), *Clio in the Balkans*, Center for Democracy and Reconciliation in Southeast Europe, Thessaloniki 2002, pp. 414-422.

ΦΑΡΙΝΟΥ-ΜΑΛΑΜΑΤΑΡΗ Γ., *Αφηγηματικές τεχνικές στον Παπαδιαμάντη. 1887-1910*, εκδ. Κέδρος, Αθήνα 1987.

ΦΑΡΙΝΟΥ-ΜΑΛΑΜΑΤΑΡΗ Γ., «Αφήγηση/Αφηγηματολογία. Μια επισκόπηση», περ. *Νέα Εστία*, τ. 1735 (2001), σσ. 972-1017.

ΦΡΑΓΚΙΣΚΟΥ Αντ., *Ιστορία και λαογραφία Μαρωνιτών Κύπρου*, Λευκωσία 1989.

ΦΡΟΨΝΤ Α., *Το Εγώ και οι μηχανισμοί άμυνας*, εκδ. Καστανιώτης, Αθήνα 1978.

ΧΑΝΤ Π., *Κριτική, θεωρία και Παιδική Λογοτεχνία*, μτφρ. Ευγ. Σακελλαριάδου-Μ. Κανατσούλη, εκδ. Πατάκης, Αθήνα 1991.

ΧΑΡΑΛΑΜΠΙΑΚΗΣ Χρ., «Παρατηρήσεις στη Γλώσσα του παιδικού βιβλίου» στο Αντ. Κατσίκη-Γκίβαλου (επιμ.), *Παιδική Λογοτεχνία: θεωρία και πράξη*, 1^{ος} τόμος, εκδ. Καστανιώτης, Αθήνα 1993, σσ. 57-74.

ΧΟΤΖΑΚΟΓΛΟΥ Ανθ. Γ., *Το θεματολόγιο του Κυπριακού θεάτρου Σκιών και η παρουσία της Κύπρου στα έργα Ελλαδικών Καραγκιοζοπαικτών: Μια πρώτη προσέγγιση*, Εταιρεία Κυπριακών Σπουδών, Λευκωσία 2004. (Ανάτυπο από το «Δελτίον της Εταιρείας Κυπριακών Σπουδών», τομ. Ξ Στ', 2004), σσ. 21-246.

ΧΑΤΖΗΒΑΣΙΛΕΙΟΥ Ε., «Κύπρος 1931: τα "Οκτωβριανά"» στο Θ. Βερέμης, Η. Νικολακόπουλος (επιμ.), *Ο Ελευθέριος Βενιζέλος και η εποχή του*, εκδ. Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2005, σσ. 324-325.

ΧΑΤΖΗΓΕΩΡΓΙΟΥ Γ., «Προαγωγή παιδικού βιβλίου», περ. *Πνευματική Κύπρος*, τ. 193 (1976), σσ. 10-11.

ΧΑΤΖΗΔΗΜΗΤΡΙΟΥ Σ. (επιμ.), *Ελληνική Παιδική Λογοτεχνία. Το παρελθόν, το παρόν και το μέλλον της. Εισηγήσεις σεμιναρίου. Κύκλος Ελληνικού Παιδικού Βιβλίου*, εκδ. Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 1999.

ΧΑΤΖΗΔΗΜΗΤΡΙΟΥ Τ., «Έργα και ημέρες της Χούντας στην Κύπρο», στο *Κύπρος, οι ένοχοι έχουν όνομα* [αφιέρωμα], εφημ. *Ελευθεροτυπία* της 17-7-1999, σσ. 16-17.

- ΧΑΤΖΗΔΗΜΗΤΡΙΟΥ Τ., «Τα “Κυπριακά Χρονικά”», περ. *Κυπριακά Χρονικά*, τ. 1 (1960), σσ. 3-4.
- ΧΑΤΖΗΘΩΜΑΣ Α., «Λογοτεχνικά περιοδικά της Κύπρου μετά την Ανεξαρτησία», εφημ. *Ελευθεροτυπία*, ένθετο Βιβλιοθήκη, [Αφιέρωμα στην Κυπριακή Λογοτεχνία], 6-12-2002, σσ. 34-36.
- ΧΑΤΖΗΩΑΝΝΟΥ Κ., *Ετυμολογικό λεξικό της ομιλούμενης κυπριακής διαλέκτου. Ιστορία, ερμηνεία και φωνητική των λέξεων με τοπωνυμικό παράρτημα*, εκδ. Ταμασός ΛΤΔ, Λευκωσία ²2000.
- ΧΑΤΖΗΛΥΡΑΣ Αλ.-Μ.(επιμ.), *Οι Μαρωνίτες της Κύπρου [αφιέρωμα]*, περ. *Χρονικό*, τ. 15, εφημ. *Πολίτης*, 1 Ιουνίου 2008.
- ΧΑΤΖΗΤΑΚΗ-ΚΑΨΩΜΕΝΟΥ Χ. (επιμ.), *Το νεοελληνικό λαϊκό παραμύθι*, εκδ. Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών, Θεσσαλονίκη 2002.
- ΧΑΤΖΗΧΑΝΝΑ Φ., *Αθάνατοι στη μνήμη και στην καρδιά*, [ανέκδοτο έργο], Λευκωσία 1996.
- ΧΑΤΖΗΧΑΝΝΑ Φ., «Αυτή είμαι», εφημ. *Αλήθεια*, 19-2-1994.
- ΧΑΤΖΗΧΑΝΝΑ Φ., *Γη των πατέρων μου*, Λευκωσία 2009.
- HADJIANNA F., *Cypriot Folktales*, International Youth Library, Munich 1986.
- ΧΑΤΖΗΧΑΝΝΑ Φ., «Γιατί γράφω για παιδιά» στο Μαρ.-Μάγδ. Τζαφεροπούλου (επιμ.), *Ο Κόσμος της Παιδικής Λογοτεχνίας, Η συγγραφή και η εικονογράφηση*, τόμ. Α', εκδ. Καστανιώτης, Αθήνα 2000, σσ. 25-34.
- ΧΑΤΖΗΧΑΝΝΑ Φ., «Δυο φωτογραφίες» στο *Γνωρίζω, δεν ξεχνώ και αγωνίζομαι. Για την Α' και Β' τάξη του Δημοτικού Σχολείου*, εκδ. Υπουργείο Παιδείας και Πολιτισμού Κύπρου, Λευκωσία 1995, σσ. 16-18.
- ΧΑΤΖΗΧΑΝΝΑ Φ., *Επτά Θεατρικά έργα για τα Δημοτικά και τα Γυμνάσια*, Λευκωσία 2004.
- ΧΑΤΖΗΧΑΝΝΑ Φ., «Η διδασκαλία της παιδική λογοτεχνίας στο κυπριακό δημοτικό σχολείο» στο Μ. Μερακλής (επιμ.), *Το παιδικό λογοτεχνικό βιβλίο: Έργο τέχνης; Μέσο αγωγής;: Εισηγήσεις στο Α' σεμινάριο του Κύκλου του Ελληνικού Παιδικού Βιβλίου*, εκδ. Πατάκης, Αθήνα 1987, σσ. 135-145.
- ΧΑΤΖΗΧΑΝΝΑ Φ., *Η Ζαχαρούλα ψάχνει να βρει τον Καρυδάκη*, εκδ. Ψυχογιός, Αθήνα 1997.
- ΧΑΤΖΗΧΑΝΝΑ Φ., *Η Ντιντόν, ο Παβελάκης μου κι Εγώ*, εκδ. Κέδρος, Αθήνα 1982.
- ΧΑΤΖΗΧΑΝΝΑ Φ., *Η Ντιντόν, ο Παβελάκης μου κι Εγώ*, εκδ. Καστανιώτης, Αθήνα ²1990.

ΧΑΤΖΗΧΑΝΝΑ Φ., *Η Ντιντόν, ο Παβελάκης μου κι Εγώ*, εκδ. Ψυχογιός, Αθήνα 1995.

ΧΑΤΖΗΧΑΝΝΑ Φ., *Ιστορίες του παππού χωρίς μουστάκι*, εκδ. Ψυχογιός, Αθήνα 1994.

ΧΑΤΖΗΧΑΝΝΑ Φ., *Λουλούδια και όνειρα*, εκδ. Κινύρας, Λευκωσία 1979.

ΧΑΤΖΗΧΑΝΝΑ Φ., *Μικρές ιστορίες της Κατερίνας*, εκδ. Κέδρος, Αθήνα 1984.

ΧΑΤΖΗΧΑΝΝΑ Φ., *Μικρές ιστορίες της Κατερίνας*, εκδ. Ψυχογιός, Αθήνα 1987.

ΧΑΤΖΗΧΑΝΝΑ Φ., *Οι περιπέτειες του Καρυδάκη και της Ζαχαρούλας*, εκδ. Ψυχογιός, Αθήνα 1995.

ΧΑΤΖΗΧΑΝΝΑ Φ., *Οι περιπέτειες του Μαυρίκου*, εκδ. Ψυχογιός, Αθήνα 1999.

ΧΑΤΖΗΧΑΝΝΑ Φ., *Ο Καρυδάκης ψάχνει να βρει τη Ζαχαρούλα*, εκδ. Ψυχογιός, Αθήνα 1998.

ΧΑΤΖΗΧΑΝΝΑ Φ., *Ο Μεγάλος Μπελάς*, εκδ. Ψυχογιός, Αθήνα 1988.

ΧΑΤΖΗΧΑΝΝΑ Φ., *Ο Τρελάρας*, Λευκωσία 1986.

ΧΑΤΖΗΧΑΝΝΑ Φ., «Παιδί και παραμύθι», περ. *Διαδρομές*, τ. 9 (1988), σσ. 63-64.

ΧΑΤΖΗΧΑΝΝΑ Φ., *Στην Ποντικούπολη*, Λευκωσία 1983.

ΧΑΤΖΗΧΑΝΝΑ Φ., Συνέντευξη στην εφημ. *Αγών* Λευκωσίας (Πορτραίτα δημιουργών), 6-4-1986.

ΧΑΤΖΗΧΑΝΝΑ Φ., Συνέντευξη στην εφημ. *Φιλελεύθερος*, 15-3-1990.

ΧΑΤΖΗΧΑΝΝΑ Φ., *Το Γαλάζιο Βιολί*, εκδ. Gutenberg, Αθήνα 1989.

ΧΑΤΖΗΧΑΝΝΑ Φ., *Το Γελαστό Μουστάκι*, Λευκωσία 1983.

ΧΑΤΖΗΧΑΝΝΑ Φ., *Το δημιουργικό δράμα σαν μέσο ανάπτυξης και μάθησης*, [ανέκδοτη μελέτη], Λευκωσία 1990.

ΧΑΤΖΗΧΑΝΝΑ Φ., *Τι απόγινε ο Μαυρίκος*, εκδ. Ψυχογιός, Αθήνα 1999.

ΧΑΤΖΗΧΑΝΝΑ Φ., *Χαμόγελα*, Λευκωσία 1980.

ΧΑΤΖΗΧΑΝΝΑ Φ., *Χαρές και λύπες*, Λευκωσία 1981.

ΧΑΧΦΕΛΑΝΤ Ρ., *Ο Μορμόλης*, μτφρ. Π. Σκούφης, εκδ. Ντουντούμη, Αθήνα 2000.

- ΧΟΡΤΙΑΤΗ Θ., «Μικρές ιστορίες της Κατερίνας» (βιβλιοκριτική), περ. Διαδρομές, τ. 8 (1987), σ. 206/6.
- ΧΡΙΣΤΟΔΟΥΛΟΥ Μ. Ν., «Χριστούγεννα», περ. *Κυπριακός Λόγος*, τ. 63-64 (1979), σσ. 400-407.
- ΧΡΙΣΤΟΦΙΔΗΣ Α., «Παρατηρήσεις πάνω στη σύγχρονη κυπριακή λογοτεχνία» στο Α. Χριστοφίδης, *Θέματα και απόψεις, Δοκίμια II*, εκδ. ΡΙΚ, Λευκωσία 1968, σσ. 52-57.
- ΧΡΥΣΑΝΘΗΣ Κ., «Το παραμύθι και η τεχνοκρατία», περ. *Πνευματική Κύπρος*, τ. 193 (1976), σσ. 4-6.
- ΧΡΥΣΑΝΘΗΣ Κ., «Η κυπριακή λαϊκή παράδοση μέσα στην παιδική λογοτεχνία της Κύπρου», περ. *Πνευματική Κύπρος*, τ. 175-176 (1975), σσ. 198-200.
- ΨΑΡΑΚΗ Β., *Η μάγισσα η Σουμουτού και οι δράκοντες*, εκδ. Πατάκης, Αθήνα 1998.
- ΨΙΘΥΡΟΙ *Press* (εφημ.) Δράμας, αρ. φ. 157, 10-5-2007.
- ΒΙΤΤΙ Μ., *Η γενιά του τριάντα. Ιδεολογία και μορφή*, εκδ. Ερμής, Αθήνα 2006.
- ΒΙΤΤΙ Μ., *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, εκδ. Οδυσσέας, Αθήνα 1987.
- ΒΙΤΤΙ Μ., «Σκέψεις για την κυπριακή λογοτεχνία», περ. *μικροφιλολογικά*, τ. 22 (2007), σσ. 6-7.
- ΒΥΓΟΤΣΚΥ Λ., *Νους στην κοινωνία: Η ανάπτυξη των ανώτερων ψυχολογικών διαδικασιών*, μτφρ. Στ. Βοσνιάδου & Α. Μπίμπου, εκδ. Gutenberg, Αθήνα 1997.
- WATKINS T., «Χώρος, ιστορία και κουλτούρα. Το περιβάλλον της Λογοτεχνίας για παιδιά» στο P. Hunt (επιμ.), *Κατανοώντας τη Λογοτεχνία για παιδιά*, μτφρ. Χρ. Μητσοπούλου, εκδ. Μεταίχμιο, Αθήνα 2009, σσ. 124-125.
- WAUGH P., *Metafiction: The Theory and Practice of the of Self-Conscious Fiction*, London, Routledge, 1984.
- WELLEK R., WARREN A., *Θεωρία Λογοτεχνίας*, μτφρ. Στ. Δεληγιώργης, εκδ. Δίφρος, Αθήνα χ.χ.
- WILLIAMSON G., «Η λογοτεχνία του αφανισμού», περ. *Δέκατα* (άνοιξη 2008), σσ. 14-21.
- WYILE A.S., «The Value of Singularity in First-and Restricted Third-Person Engaging Narration», *Children's Literature* 31 (2003), pp. 116-141.

Ιστότοποι

ΑΙΓΑΙΑ, Σχολή Καλών και Εφαρμοσμένων Τεχνών: <http://www.aigaia.com.cy/>

Γραφείου Τύπου και Πληροφοριών Κυπριακής Δημοκρατίας:
<http://www.moi.gov.cy/moi/pio/pio.nsf/All/4AD794E44B214E4BC2257056004C099C?OpenDocument&print>

Διεθνής Οργάνωση Βιβλίων για τη Νεότητα (International Board on Books for Young People):
<http://www.ibby.org/>.

Θεατρικό Αρχείο Θ.Ο.Κ., <http://www.thoc.org.cy/gr/archive/index.htm>.

Θεατρικός Οργανισμός Κύπρου: <http://www.thoc.org.cy/gr/index.htm>

Θέατρο Τέχνης Λονδίνου: <http://home.btconnect.com/theatrotechnics>.

Θεατρική παράσταση «Το γελαστό μουστάκι», Birmingham, UK, 4-9-1988:
<http://video.google.co.uk/videoplay?docid=-7586769962766344532> ή
http://aspects.no-ip.org/theatro_technis/Gelasto_Moustaki_play.htm

Foster's Home for Imaginary Friends
<http://www.sciencedaily.com/releases/2004/12/041206193849.htm>

HKI Fi Sanna: <http://www.youtube.com/watch?v=OdysXq1fS6Q>.

Ιερά Μονή Αγίου Νεοφύτου Πάφου <http://www.impaphou.org/home.ihtml> .

Κυπριακής Δημοκρατίας Γραφείο Τύπου και Πληροφοριών:
http://www.moi.gov.cy/moi/pio/pio.nsf/UN_plan_gr/UN_plan_gr?Opendocument

Κυπριακής Δημοκρατίας Κυβερνητική Δικτυακή Πύλη
<http://www.cyprus.gov.cy/portal/portal.nsf/All/6A74CFDB511C3691C2256EBD004F3D57?OpenDocument>

Κυπριακός Σύνδεσμος Παιδικού-Νεανικού Βιβλίου: <http://www.cybbby.org/>
«Κυπριακός τύπος»:
http://www.typos.com.cy/nqcontent.cfm?a_id=26679 .

Κύπρος – NET, The World of Cyprus/Τα κατεχόμενα χωριά:
http://kypros.org/Occupied_Villages

Μαρωνιτική Κοινότητα Κύπρου,
<http://www.maronitesofcyprus.com>.
<http://www.maronitesofcyprus.com/cgibin/hweb?-A=128&-V=churches>.

Ο Κύκλος του Ελληνικού Παιδικού Βιβλίου, <http://www.greekibby.gr/greek.html>

Περιοδικό *MUSIC HEAVEN*:

<http://www.musicheaven.gr/html/modules.php?name=Search&forum=1&member=anderchan>

Σπουδαστήριο Νέου Ελληνισμού: <http://www.snhell.gr/kids/>

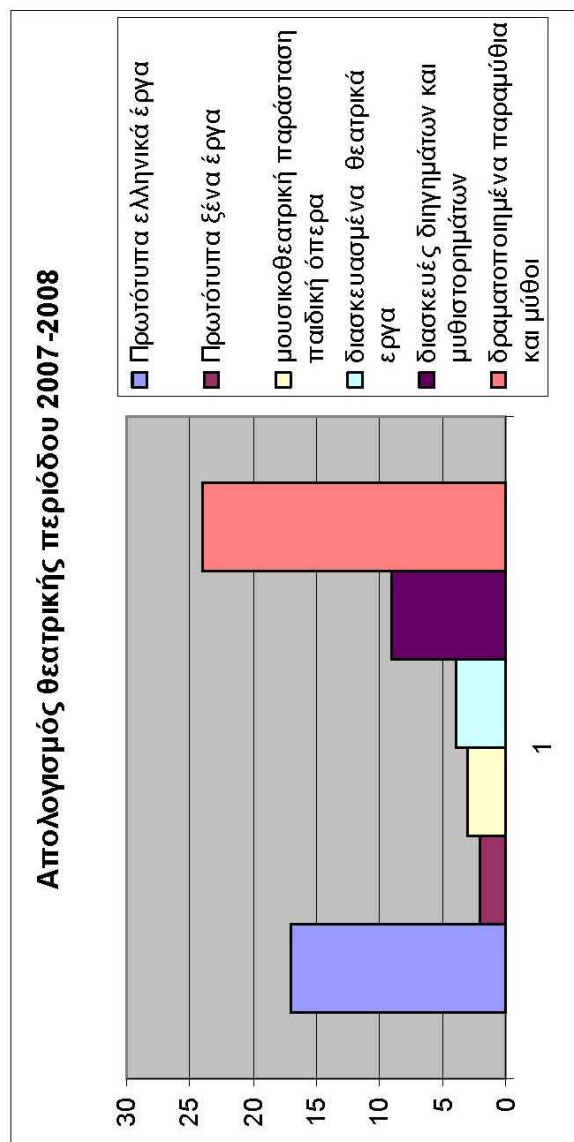
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑΤΑ

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ Ι

ΠΕΛΙΟ ΕΡΕΥΝΑΣ: Οι παιδικές παραστάσεις σε Αθήνα και Θεσσαλονίκη κατά τη θεατρική περίοδο 2007-2008
ΠΗΓΕΣ: εφημ. *ΤΑ ΝΕΑ*, 26-27.10.2007 σ. 55, εφημ. *ΤΑ ΝΕΑ*, 29-30.12.2007, σ. 18, εφημ. *ΤΑ ΝΕΑ*, 8.2. 2008, σ. 48, περ. *ΑΘΗΝΟΡΑΜΑ*, 7-14 .2.2008, περ. *CITY Θεσσαλονίκης*, 7-14.2.2008, Ιστότοπος περιοδικού CITY <http://cityurbanliving.blogspot.com>, Ιστότοπος περιοδικού ΑΘΗΝΟΡΑΜΑ <http://www.athinorama.gr/home/>

ΑΠΟΛΟΓΙΣΜΟΣ ΘΕΑΤΡΙΚΗΣ ΠΕΡΙΟΔΟΥ 2007-2008

Πρωτότυπα ελληνικά έργα	Πρωτότυπα ξένα έργα	μουσικοθεατρική παράσταση παιδική όπερα	διασκευασμένα θεατρικά έργα	διασκευές διηγημάτων και μυθιστορημάτων	δραματοποιημένα παραμύθια και μύθοι	ΣΥΝΟΛΟ
17 29%	2 3%	3 5%	4 7%	9 15%	24 41%	59 100%



ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΙΙ

ΠΕΔΙΟ ΕΡΕΥΝΑΣ: Τα θεατρικά έργα που ανεβάστηκαν στην παιδική σκηνή του Θ.Ο.Κ. (1975-2010)

Πηγή: Αρχείο Θ.Ο.Κ. (<http://www.thoc.org.cy/>)

ΘΟΚ

έτος	τίτλος	συγγραφέας
1975/76	Ο ΠΑΠΟΥΤΣΩΜΕΝΟΣ ΓΑΤΟΣ	Μπραϊάν Ουαϊή
1976/77	ΤΟ ΒΑΡΕΛΑΚΙ ΜΕ ΤΟ ΜΕΛΙ ΤΑ ΔΥΟ ΜΑΓΕΜΕΝΑ ΔΕΝΔΡΑΚΙΑ	Λέβ Ούστινωβ Ευγένιος Σβάρτς
1977/78	ΤΟ ΜΑΓΙΚΟ ΝΤΟΥΦΕΚΙ Ο ΠΗΓΚΟΥΙΝΟΣ ΠΑΕΙ ΣΤΗΝ ΠΟΛΗ	Λέβ Ούστινωβ Άλφρεντ Ουάιτ
1978/79	Ο ΜΟΡΜΟΛΗΣ ΤΟ ΤΕΛΕΥΤΑΙΟ ΤΑΞΙΔΙΑΡΙΚΟ ΠΕΡΙΣΤΕΡΙ ΤΑ ΚΟΚΚΙΝΑ ΠΑΠΟΥΤΣΙΑ	Ράινερ Χάχφελντ Ντήτμαρ Ρόμπεργκ Ρόμπιν Σόρτ
1979/80	ΜΙΧΑΛΗΣ Ο ΣΦΥΡΙΧΤΡΑΣ ΤΟ ΓΕΝΝΑΙΟ ΒΑΤΡΑΧΑΚΙ	Φόλκερ Λούντβιχ Λέβ Ούστινωβ
1980/81	Ο ΛΑΓΟΣ Ο ΚΑΥΧΗΣΙΑΡΗΣ ΤΑ ΔΥΟ ΑΔΕΛΦΙΑ ΚΑΙ ΤΟ ΜΑΥΡΟ ΠΟΤΑΜΙ ΣΤΗΝ ΠΟΝΤΙΚΟΥΠΟΛΗ	Σεργκέι Μιχαλκόφ Έλλη Παιονίδου Φιλίτσα Χατζηχάννα
1981/82	ΤΑ ΤΡΙΑ ΑΔΕΛΦΙΑ ΚΑΙ Η ΓΟΡΓΟΝΑ ΤΟ ΠΑΡΑΜΥΘΙ ΓΙΑ ΤΗΣ ΤΕΤΡΑΔΥΜΟΥΣ ΑΔΕΛΦΟΥΣ Η ΓΚΡΙΖΑ ΠΟΛΙΤΕΙΑ	Μαρούλα Ρώτα Πάντσο Πάντσεβ Λέβ Ούστινωβ
1982/83	ΤΟ ΓΑΙΤΑΝΑΚΙ Ο ΦΙΛΟΣ ΜΟΥ Ο ΠΙΘΗΚΟΣ ΤΟ ΓΕΛΑΣΤΟ ΜΟΥΣΤΑΚΙ	Ζωρζ Σαρρή Μέλπω Ζαρόκωστα Φιλίτσα Χατζηχάννα
1983/84	ΜΙΑ ΦΟΡΑ ΚΙ ΤΗΣ ΚΑΙΡΟ ΟΔΥΣΣΕΒΑΧ	Σοφία Μουαϊμη Ξένια Καλογεροπούλου
1984/85	ΗΤΑΝ ΤΗΣ ΜΙΚΡΟ ΚΑΡΑΒΙ ΚΟΥΤΙ, ΚΟΥΤΙ, ΚΟΥΤΑΚΙ Ο ΠΙΤΤΟΡΤΟΣ, ΤΟ ΘΕΡΚΟ ΣΧΟΛΕΙΟ ΓΙΑ ΚΛΟΟΥΝ	Βασιλική Φωτίου Π. Μαρ Φ. Βέχτερ
1985/86	Ο ΜΟΡΜΟΛΗΣ ΤΟ ΟΝΕΙΡΟ ΤΟΥ ΣΚΙΑΧΤΡΟΥ Ο ΤΡΕΛΛΑΡΑΣ	Ράινερ Χάχφελντ Ευγένιος Τριβιζάς Φιλίτσα Χατζηχάννα
1986/87	Ο ΒΑΣΟΣ ΚΑΙ Η ΒΙΒΗ Η ΑΔΙΚΗ ΣΤΗ ΠΑΡΑΜΥΘΟΧΩΡΑ	Φόλκερ Λούντβιχ Σ. Μουαϊμης Τούλα Κακουλλή
1987/88	Ο ΕΞΩΓΗΙΝΟΣ ΚΑΙ Ο ΝΤΗΝ ΜΙΧΑΛΗΣ Ο ΣΦΥΡΙΧΤΡΑΣ ΙΣΤΟΡΙΕΣ ΤΟΥ ΠΑΠΠΟΥ ΑΡΙΣΤΟΦΑΝΗ	Νικόλας Παπαδόπουλος Κ. Κρούγκερ Δημήτρης Ποταμίτης
1988/89	Ο ΘΑΥΜΑΣΤΟΣ ΜΑΓΟΣ ΤΟΥ ΟΖ ΟΝΕΙΡΟΥΛΗΣ	Φρανκ Μπάουμ Κίκας Πουχερίου Ιωάννα Αργυρού
1989/90	Ο ΠΙΤΣΙΡΙΚΟΣ ΚΑΙ Ο ΚΑΡΑΣΟΝ ΠΟΥ ΖΕΙ ΣΤΗ ΣΤΕΓΗ ΤΟ ΓΑΛΑΖΙΟ ΒΙΟΛΙ	Α. Λίντγκρεν Σ. Προκοφιέβα Φιλίτσα Χατζηχάννα
1990/91	Ο ΚΑΡΑΓΚΙΟΖΗΣ ΚΑΙ Ο ΕΞΩΓΗΙΝΟΣ ΤΗΣ ΜΙΚΡΗΣ ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΕΝΗΣ	Μαρία Πυλιώτου Ανδρέας Τσουρής Μήδεια Χάννα
1991/92	ΧΙΛΙΕΣ ΚΑΙ ΜΙΑ ΓΑΤΕΣ	Ευγένιος Τριβιζάς

1992/93	ΤΑ ΜΑΓΙΚΑ ΣΚΟΥΦΙΑ	Ιωάννα Αργυρού, Κίκα Πουλχερίου
1993/94	ΤΟ ΓΕΛΑΣΤΟ ΜΟΥΣΤΑΚΙ	Φιλίσα Χατζηγάνα
1994/95	ΣΧΟΛΕΙΟ ΓΙΑ ΚΛΟΟΥΝ	Φρέντριχ Κάρλ Γουέξτερ
1995/96	ΟΝΕΙΡΟ ΚΑΛΟΚΑΙΡΙΝΗΣ ΝΥΧΤΑΣ	Ουίλιαμ Σέξπιρ
1996/97	Ο ΣΠΑΝΟΣ ΤΖΙΟΙ ΣΑΡΑΝΤΑ ΔΡΑΤΖΙΟΙ Η ΑΔΙΚΗ ΣΤΗ ΧΩΡΑ ΤΩΝ ΘΑΥΜΑΤΩΝ	Λούις Κάρολ
1997/98	ΤΟ ΒΑΣΙΛΟΠΟΥΛΟ ΤΗΣ ΒΕΝΕΔΙΑΣ	
1998/99	ΚΑΙ ΤΑ ΠΟΥΛΙΑ ΣΤΟΙΧΗΜΑΤΙΖΟΥΝ ΑΝΕΒΑ ΣΤΗ ΣΤΕΓΗ ΝΑ ΦΑΜΕ ΤΟ ΣΥΝΝΕΦΟ	Χρυστάλλα Κουλέρμου Γιάννης Ξανθούλης
1999/00	Ο ΚΑΡΑΓΚΙΟΖΗΣ ΔΙΑΡΡΗΚΤΗΣ ΤΟΥ ΣΕΡΑΓΙΟΥ Ο ΚΑΡΑΓΚΙΟΖΗΣ ΚΑΙ ΤΑ ΑΓΡΙΑ ΘΗΡΙΑ ΤΟ ΜΑΓΙΚΟ ΜΑΡΓΑΡΙΤΑΡΙ	Γ. Στούπελ
2000/01	Η ΓΑΤΑ ΠΟΥ ΠΗΓΑΙΝΕ ΟΠΟΥ ΤΗΣ ΑΡΕΣΕ	Ν. Σλεπάκοβα
2000/01	ΣΤΗ ΧΩΡΑ ΤΟΥ ΠΙΤΕΡ ΠΑΝ	Βάλερν Πέτροφ
2001/02	ΤΟ ΟΝΕΙΡΟ ΤΟΥ ΔΡΑΚΟΥ	Πωλίνα Θρασυβουλίδου
2002/03	ΤΟ ΔΑΚΤΥΛΙΔΙ ΤΟΥ ΦΟΙΒΟΥ ΚΑΙ ΤΗΣ ΑΘΗΝΑΣ Ο ΔΑΙΜΑΡΓΟΣ ΒΑΣΙΛΙΑΣ	Βασιλική Φωτίου Αθηνά Δρακοπούλου
2003/04	Η ΝΕΡΑΪΔΑ ΤΟΥ ΦΕΓΓΑΡΙΟΥ	Γιούρι Στούπελ
2004/05	Ο ΠΟΛΕΜΟΣ ΤΗΣ ΚΟΥΤΣΟΥΛΙΑΣ	Ευγένιος Τριβιζάς
2005/06	ΟΙ ΓΑΤΕΣ	Χάρης Πισίας
2006/07	ΜΕΣΑ ΣΤΟ ΝΕΡΟ ΔΑΣΚΑΛΑ ΤΟ ΣΚΛΑΒΙ	Γιάννης Ξανθούλης Ξένια Καλογεροπούλου
2007/08	Η ΚΟΙΜΩΜΕΝΗ ΞΥΠΝΗΣΕ ΟΙ ΦΑΣΟΥΛΗΔΕΣ ΤΟΥ ΚΑΤΣΠΟΡΑ	Ξένια Καλογεροπούλου Federico Garcia Lorca
2008/09	Τ' ΑΘΑΝΑΤΟ ΝΕΡΟ	
2009/10	ΤΟ ΔΩΡΟ ΤΗΣ ΠΑΠΛΩΜΑΤΟΥΣ	Τζεφ Μπριμπό

Κύπριοι συγγραφείς	Ελλαδίτες συγγραφείς	ξένοι συγγραφείς	ΣΥΝΟΛΟ
10	8	22	40

έργα κυπρίων	έργα ελλαδιτών	έργα ξένων συγγραφέων	θέατρο σκιών δραματοποιημένα παραμύθια	ΣΥΝΟΛΟ
17	12	29	7	66
26%	18 %	45%	11%	100%



ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΙΙΙ
ΑΠΟΜΑΓΝΗΤΟΦΩΝΗΣΗ
ΗΜΙΔΟΜΗΜΕΝΗΣ ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΗΣ ΤΟΥ κ. Μίμη Χατζηχάνα

	Ημερομηνία συνέντευξης : 25-10-2008	Ωρα συνέντευξης: 18:30
	Τόπος συνέντευξης : Λευκωσία, στο σπίτι της συγγραφέως	
Τρόπος συνέντευξης	<ul style="list-style-type: none"> - Τηλεφωνική - Προσωπική ✓ - Γραπτή 	

<p><i>Τίτλος συνέντευξης</i> «Διερεύνηση της προσωπικότητας και των επιρροών της συγγραφέως Φιλίσας Χατζηχάνα»</p>

ΒΙΟΓΡΑΦΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ

1. Πότε και πού γεννήθηκε η Φιλίσα Χατζηχάνα;

Η Φιλίσα γεννήθηκε στη Λευκωσία, στο Γενικό Νοσοκομείο, το 1947, όταν η οικογένειά της κατοικούσε σε ένα χωριό πολύ κοντά στη Λευκωσία, την Κοκκινοτριμυθιά.

2. Ποια ήταν η οικογένειά της; (γονείς, αδέρφια, συγγενείς)

Ο πατέρας της ήταν αστυνομικός και η μητέρα της οικοκυρά. Οι γονείς της καταγότανε από την Αγία Μαρίνα της Σκυλλούρας, ένα χωριό δεκαπέντε χιλιόμετρα μακριά από τη Λευκωσία. Ήταν η πρωτότοκη κόρη της οικογένειας και είχε δύο αδερφές και δύο αδερφούς. Ήταν μέλος της μίας από τις μεγαλύτερες οικογένειες των Μαρωνιτών.

3. Πού πήγε σχολείο; (Δημοτικό, Γυμνάσιο)

Ο πατέρας της, σαν όργανο της τάξης που ήταν, μετατίθετο από την τότε αποικιοκρατική κυβέρνηση της Μεγάλης Βρετανίας σε διάφορα μέρη της Κύπρου. Έτσι αναπόφευκτα και η Φιλίσα φοίτησε σε διάφορα σχολεία. Τύμπου, Κάμπο, Κλήρου, Ξερό, Πλάτρες, Λεύκα, Μόρφου και Γερόλακκο. Το Γυμνάσιο και το Λύκειο το έκανε στη Μόρφου, όπου η οικογένειά της κατοίκησε για πολλά χρόνια.

4. Πώς αποφάσισε -αν γνωρίζετε- να γίνει δασκάλα;

Η Φιλίσα, μου έλεγε, δεν ήθελε να γίνει δασκάλα. Ήθελε να γίνει γιατρός. Η μητέρα της, αυστηρών αρχών, δεν ήθελε να την ξενιτεύσει κι έτσι ακολούθησε το διδασκαλικόν επάγγελμα. Μάλιστα από τον πατέρα της, μου είπε, έφαγε και ένα χαστούκι για αυτόν το λόγο.

5. Πού και πότε γνωριστήκατε με τη συγγραφέα ;

Την Φιλίσα πολύ λίγο τη γνώριζα προτού εισαχθεί στην Παιδαγωγική Ακαδημία Κύπρου. Η γνωριμία μας έγινε κατά τη διάρκεια της φοίτησής της στην Παιδαγωγική Ακαδημία της Κύπρου, γιατί κι εγώ φοιτούσα στην Παιδαγωγική Ακαδημία.

ΠΡΟΣΩΠΙΚΟΤΗΤΑ – ΚΟΙΝΩΝΙΚΕΣ ΣΧΕΣΕΙΣ

6. Πώς αντιμετώπιζε τη μαρωνίτικη ταυτότητά της;

Για το ότι ήταν Μαρωνίτισσα ήταν περήφανη και την χαρακτήριζε το βαθύ θρησκευτικό συναίσθημα. Δηλαδή δεν ντρέπετο, δεν ένιωθε άσχημα επειδή ανήκε στην μαρωνίτικη κοινότητα.

7. Ποιες ήταν οι σχέσεις της με την μαρωνίτικη κοινότητα;

Αν και δεν της εδόθη η ευκαιρία να εργαστεί στα μαρωνίτικα σχολεία, πάντοτε βοηθούσε την κοινότητά της, όταν της εδίδετο η ευκαιρία. Συνεργάστηκε με έναν ταλαντούχο μοναχό, τον πάτερ Μιχαηλίδη, κοινώς Λακκοτρύπη, για τη μετάφραση στα ελληνικά ύμνων που ήταν γραμμένοι στα αραμαϊκά. Επίσης βοήθησε σε απογευματινές ώρες τα παιδιά με ειδικές ανάγκες που ανήκαν στην οργάνωση Πίστη και Φως. Για να γνωρίσουν την ιστορία της τα μέλη της μαρωνιτικής κοινότητας έγραψε και δίδαξε και ανέβασε στη σκηνή του Θ.Ο.Κ. το έργο Γη των πατέρων μου.

8. Ποια ήταν η αντιμετώπισή της από την μαρωνίτικη κοινότητα;

Αν και πολλοί Μαρωνίτες δεν την γνώριζαν, ένεκα του ότι κατοικούσε σε διάφορα μέρη της Κύπρου και δεν εργάστηκε σε σχολεία μαρωνίτικα, την αγαπούσαν και ήταν περήφανοι που ανήκε στην κοινότητά της.

9. Πόσο επηρέαζε η μαρωνίτικη ταυτότητά της τις σχέσεις της με το περιβάλλον σε προσωπικό και επαγγελματικό επίπεδο;

Το ότι ανήκε στην μαρωνιτική κοινότητα της Κύπρου, όπως είπα και προηγουμένως, ήταν περήφανη. Η ίδια δεν είχε πρόβλημα. Είχε επίγνωση των δυνατοτήτων της και ήταν προικισμένη με αρχές και αξιοπρέπεια. Οι άλλοι πολλές φορές είχαν το πρόβλημα, ένεκα του ότι αγνοούσαν το τι είναι Μαρωνίτης στην Κύπρο. Για παράδειγμα, αναφέρω κάτι που μου είπε. Κάποτε σε ένα σχολείο μία υπηρέτρια εκεί της έκανε την εξής ερώτηση: κυρία Φιλίσα, μα τόσο καλή γυναίκα και τόσο καλή δασκάλα και είσαι μαρωνίτισσα; Το υπουργείο Παιδείας δεν την αξιοποίησε και μετά βεβαιότητας λέω ότι την αδίκησε παράφορα.

- Έχετε φυσικά στοιχεία για όλα αυτά τα πράγματα, υπάρχει και σχετική αλληλογραφία μεταξύ του υπουργείου και της ίδιας.

Οποσδήποτε, υπάρχουν γραπτά τα οποία αποδεικνύουν το γεγονός αυτό.

10. Ποιες ήταν οι σχέσεις της με: α. τους/τις συναδέλφους της. β. την υπηρεσία. γ. τα παιδιά;

Με τους συναδέλφους της οι σχέσεις της ήταν άριστες. Δημιουργούσε πάντοτε μίαν ευχάριστη ατμόσφαιρα γιατί ήταν χαρισματική και για το λόγο αυτό ...

- είχε πολύ καλές σχέσεις με όλους ...

- ...σεβόταν την αξιοπρέπεια των άλλων.

- Με την υπηρεσία μου είπατε ήδη ...

- Ναι, η Φιλίσα ήταν εργατική, νομοταγής, πρωτοπόρα και δεν έδινε το δικαίωμα σε κανέναν να τη θίξει. Ήταν παράδειγμα προς μίμηση και προηγείτο με λίγα λόγια της εποχής της.

- Όσον αφορά με την υπηρεσία, πριν προχωρήσουμε στις σχέσεις της με τα παιδιά, έφθασε στο τέλος της καριέρας της, λίγο πριν πεθάνει, να πάρει τη θέση της βοηθού διευθύντριας ...

- διευθύνουσα .. Ναι, αυτό είναι πραγματικότητα. Αν και είχε τόσα προσόντα και άξιζε προαγωγών, εντούτοις το υπουργείο Παιδείας την παραγνώριζε.

- Και η σχέση της με τα παιδιά;

- Με τα παιδιά ήταν δασκάλα, ήταν μάνα, ήταν η αδυναμία της τα παιδιά. Τα μάγευε, αυτό μαρτυρούν και οι πολλές επιστολές που της έστελναν.

- Κάποιο περιστατικό που μαρτυρεί τη σχέση της με τα παιδιά μπορείτε να θυμηθείτε;

- Τα παιδιά κρέμονταν από το στόμα της. Τα μάγευε με τα μεγάλα της μάτια. Για παράδειγμα, όταν γίνετο η πρωινή προσευχή, όπου εκεί στην αυλή υπήρχαν διακόσια, τριακόσια παιδιά, ήταν φυσικό να αταχτούν και να μιλούν μεταξύ τους, να δημιουργούν κάποιο θόρυβο, όταν στέκετο η Φιλίσα για να τους μιλήσει, αμέσως σταματούσαν και ήταν νεκρική σιγή.

11. Μέσα από το έργο της διαφαίνονται και οι παιδαγωγικές της αντιλήψεις. Ποιες ήταν οι επιρροές της και ποια τα θεωρητικά της εργαλεία;

- Κατά τη γνώμη μου ήταν τέλεια παιδαγωγός. Τα αποτελέσματά της ήταν άριστα. Εφάρμοζε πρωτοποριακές μεθόδους. Άφηνε τα παιδιά να αυτενεργούν, να αναπτύσσουν την κριτική σκέψη, να δουλεύουν ομαδικά και να εργάζονται το ένα με το άλλο ήσυχα, σεβόμενα το ένα το άλλο. Εφεύρε δική της μέθοδο για την πρώτη ανάγνωση και πολύ γρήγορα τα παιδιά της πρώτης τάξης μάθαιναν να διαβάζουν και να γράφουν.

- Είχε βέβαια και κάποιες άλλες εργασίες που είχαν σχέση με τη δουλειά της τις οποίες κάθε τόσο τις παρουσίαζε, με το θέατρο και άλλα πράγματα.

Ναι, δίδασκε στις τάξεις που ανέλαβε να διδάσκει το δημιουργικό δράμα το οποίο είχε σκοπό να απελευθερώσει τα παιδιά και να αναπτύξει την αυτοεκτίμηση.

12. Ποιες ήταν οι απόψεις της για το θρησκευτικό συναίσθημα;

Είχε βαθιά ριζωμένο μέσα της το θρησκευτικό συναίσθημα. Αγαπούσε τον συνάνθρωπό της, το Θεό και την πατρίδα. Ήταν τέλεια μάνα, τέλεια σύζυγος και πιστή χριστιανή

- Και για την πολιτική κατάσταση;

Είναι γεγονός ότι η Φιλίσα δεν ανήκε σε κανένα κόμμα. Πάντοτε υποστήριζε εκείνους που ήθελαν το πραγματικό συμφέρον του τόπου της. Ήταν υπέρμαχος της ειρηνικής συμβίωσης και είχε βαθιά μέσα της την κυπριακή συνείδηση. Αυτό εξάλλου φαίνεται και από τα έργα της.

Η ΣΥΓΓΡΑΦΕΑΣ

13. Πώς αποφάσισε να ασχοληθεί με την παιδική λογοτεχνία;

Από τα σχολικά της χρόνια, από τον καιρό που ήταν μικρή, όπως μου αποκάλυψε, έγραφε ποιήματα και μυθιστορήματα, αλλά δεν τολμούσε να τα γνωστοποιήσει. Πολλές φορές τα κατάστρεφε, τα έσχιζε και μετά συνέχιζε να γράφει άλλα με την ελπίδα ότι ήταν καλύτερα. Δίσταζε να εκδώσει το πρώτο της βιβλίο, που ήταν οι Χαρές και Λύπες και με τη δική μου επιμονή το έστειλε στο τυπογραφείο. Μετά τα θλιβερά γεγονότα του πραξικοπήματος και της εισβολής, το 1974, ένιωσα την ανάγκη να εξωτερικεύσει τα συναισθήματά της και να τα κοινοποιήσει και να γράψει και να τα διαβάσει και άλλος κόσμος.

14. Ποια ήταν τα διαβάσματά της; Ποιες ήταν οι επιρροές της; Τι της άρεζε; Σε ποιους συγγραφείς είχε αδυναμία; Ποιες ήταν οι σχέσεις της με το διάβασμα γενικά;

Πάντοτε ήταν με ένα βιβλίο στο χέρι. Ήταν βιβλιοφάγος. Η αδυναμία της ήταν το θέατρο. Παρακολουθούσε όλες τις θεατρικές παραστάσεις του τόπου μας και όταν ταξίδευε αλλού σε ξένες χώρες, έβλεπε τα θεατρικά που είχαν κάποιο επίπεδο. Ταινίες κινηματογράφου έβλεπε όσες άξιζαν τον κόπο, όσες ήταν εκλεκτές. Για μερικά χρόνια έγραφε και επιμελείτο το κουκλοθέατρο στο Ρ.Ι.Κ. και μεταδίδετο από την τηλεόραση. Είχε τες προτιμήσεις της για συγγραφείς, τους κλασικούς συγγραφείς, όπως ο Μυριβήλης, ο Βενέζης, ο Καρκαβίτσας κλπ. Τον Καζαντζάκη τον είχε ιδιαίτερη αδυναμία.

15. Το 1976, η σ. γράφει το θεατρικό Παλιά και τωρινά χρόνια. Είχε προηγηθεί συγγραφικά κάτι άλλο; Υπάρχουν ανέκδοτα κείμενα;

Τότε στο Ελένιο υπηρετούσα και εγώ σαν δάσκαλος και επ' ευκαιρία των πενήντάχρονων της ζωής του, έγραψε ένα θεατρικό τα Παλιά και τωρινά χρόνια, το οποίο ανεβάστηκε στη σκηνή του Δημοτικού Σχολείου Ελενείου. Ήταν το πρώτο θεατρικό της που ανεβάστηκε αλλά και προηγουμένως έγραψε και άλλα θεατρικά και πεζά που τα φύλαγε για τον εαυτόν της.

- Το θεατρικό το ανέβασε με την τάξη της;
- *Όχι, με παιδιά όλου του σχολείου.*
- Εκείνη τη χρονιά είχε μία τρίτη τάξη.
- *Ναι, είχε μία τρίτη τάξη αλλά χρησιμοποίησε παιδιά από όλο το σχολείο.*

16. Το 1976 συμμετέχει σε σεμινάρια δημιουργικού θεάτρου μαζί με τη Μόνικα Βασιλείου.

Πώς ξεκίνησε αυτή η προσπάθεια;

Όπως ανέφερα και προηγουμένως, η Φιλίσα πρωτοπορούσε σε μεθόδους διδασκαλίας. Εισήγαγε στα σχολεία που υπηρέτησε το δημιουργικό δράμα σαν μέσο μάθησης. Παρέδιδε υποδειγματικά μαθήματα που τα παρακολουθούσαν άλλοι εκπαιδευτικοί κατά περιόδους. Με τη Μόνικα Βασιλείου και τη Λένια Σέργη συνεργάστηκε στενά. Η Μόνικα ηθοποιός και σκηνοθέτης, η Λένια Σέργη μουσικός και η Φιλίσα συγγραφέας ήταν ένα τρίο που εξυπηρετούσε τον πιο πάνω στόχο. Μαζί ίδρυσαν σχολή τα απογεύματα και παρέδιδαν μαθήματα σε παιδιά πάνω σε ρυθμό, κίνηση, δημιουργικό θέατρο κλπ.

17. Χαρές και Λύπες. Είπατε ήδη πώς με τη δική σας παρότρυνση εκδόθηκε το κείμενο. Μία ερώτηση που έχει σχέση με τον τρόπο γραφής του. Το κείμενο μοιάζει να είναι κομμάτια, αποσπάσματα, τα οποία ενώθηκαν κατά κάποιον τρόπο και απαρτίζουν ένα μυθιστόρημα. Ισχύει αυτό ;

Οι Χαρές και Λύπες όπως είπαμε και προηγουμένως ήταν το πρώτο της βιβλίο που εκδόθηκε στην Κύπρο. Εγώ, όπως ελέχθη και προηγουμένως, την ενθάρρυνα, επιμελήθηκα τα κείμενα, εικονογράφησα το βιβλίο και το εξέδωσα σε τυπογραφείο. Ήταν κομμάτια διηγημάτων, όπως είπατε, που στο τέλος όλα μαζί έγιναν ένα βιβλίο.

18. Η Ντιντόν, ο Παβελάκης μου κι εγώ. Παρατηρούμε μια εξέλιξη στη γραφή της; Τι συνέβη; Σ' αυτήν την αλληγορία ποιοι χαρακτήρες και ποιες καταστάσεις παραπέμπουν σε αληθινά πρόσωπα και γεγονότα;

Ναι, έχετε δίκιο σ' αυτό. Η Ντιντόν, ο Παβελάκης μου κι εγώ ήταν κάτι ξεχωριστό. Όπως μας αποκάλυψε εκ των υστέρων μέλος της επιτροπής που το βράβευσαν, του Κύκλου Ελληνικού Παιδικού Βιβλίου, τα μέλη της επιτροπής διερωτώντο ποιος θα ήταν ο συγγραφέας του βιβλίου. Έλεγαν πρέπει να είναι δόκιμος ο συγγραφέας αυτού του βιβλίου. Πρόκειται για ένα πολύ αξιόλογο παιδικό, ρεαλιστικό μυθιστόρημα. Οι πρωταγωνιστές του έργου είναι υπαρκτά πρόσωπα, η δασκάλα η Λιόντα και ο δικαστής για παράδειγμα είναι υπαρκτά πρόσωπα. Επίσης τα γεγονότα που αναφέρονται συνέβησαν στην Κύπρο την εποχή εκείνη. Πάντοτε σε όλα της έργα η Φιλίσα είχε υπόψη

της γεγονότα που έζησε και πρόσωπα που γνώρισε. Ήταν τότε που αναπόφευκτα ήθελε να ασχοληθεί και με λογοτεχνία για μεγάλους.

19. Πώς δημιουργήθηκε ο ήρωας Γελαστό μουστάκι;

Το γελαστό μουστάκι είναι ένας αγαπητός ήρωας των έργων της Φιλίσας. Ως Κύπριος κάτοικος της υπαίθρου, αγνός, τίμιος και ειλικρινής, με μουστάκι που κυρίως χαρακτήριζε τους κατοίκους της υπαίθρου, τους χωρικούς, ήταν άνθρωπος ηλικιωμένος και συνετός. Το μουστάκι, όπως ξέρουμε, θα παίζει σημαντικό ρόλο στην όλη πλοκή των έργων της Φιλίσας.

20. Διεθνής Βιβλιοθήκη του Μονάχου. Πώς δόθηκε η υποτροφία; Η εργασία της ήταν για το κυπριακό παραμύθι. Τη δημοσίευσε ολόκληρη; Υπάρχει στο αρχείο της;

Βεβαίως κάποιος εκλεκτός Κύπριος συγγραφέας έπρεπε να παρακολουθήσει στη Διεθνή Βιβλιοθήκη του Μονάχου προγράμματα λογοτεχνίας για παιδιά και νέους. Η γερμανική κυβέρνηση διάλεξε τη Φιλίσα. Εκεί η Φιλίσα ασχολήθηκε με τα κυπριακά παραμύθια κυρίως, αλλά και με άλλα σχετικά με τα παιδιά και τους νέους θέματα. Η μελέτη της για τα κυπριακά παραμύθια υπάρχει στη βιβλιοθήκη σαν αναφορά για όποιον θέλει να τη μελετήσει. Απ' ότι θυμάμαι η Φιλίσα είχε συνεργασία και με τον εκπαιδευτικό και μελετητή Δώρο Θεοδούλου, για περεταίρω εμβάθυνση όσον αφορά τα κυπριακά παραμύθια, είχαν σκοπό να τα εκδώσουν. Αξίζει εδώ να αναφέρω ότι το υπουργείο Παιδείας αρνήθηκε να παραχωρήσει άδεια απουσίας για τρεις μήνες στη Φιλίσα για να μεταβεί στο Μόναχο και να παρακολουθήσει τα προγράμματα αυτά και αναγκάστηκε η Φιλίσα να μοιράσει το διάστημα αυτό των τριών μηνών σε δύο μέρη και πήγε στο Μόναχο δυο καλοκαίρια που ήταν κλειστά τα σχολεία.

21. Γύρω στα 1990 η συγγραφέας δείχνει να εγκαταλείπει τη συγγραφή των θεατρικών έργων με το Γαλάζιο βιολί. Ισχύει αυτό ή συνέχισε να γράφει θεατρικά έργα; Τι συνέβαινε τότε στις αρχές της δεκαετίας του 1990;

Στις αρχές της δεκαετίας του 90, δεν εγκατέλειψε κατ' ουσία τη συγγραφή θεατρικών έργων η Φιλίσα. Δεν τα παρουσίαζε αλλά συνεχώς έγραφε. Για παράδειγμα τα θεατρικά Ο Τέλης και ο Μπέλης και Η Παυλίνα, ο Κεντρής, άλλοι δύο και ακόμη τρεις υπάρχουν τυπωμένα σαν βιβλία, πρόχειρα όμως, δεν δόθηκαν σε τυπογραφείο. Επίσης την περίοδο αυτή με τη συνεργασία της Μόνικας Βασιλείου έγραψε το μιούζικαλ Άννα, το οποίο πάλι υπάρχει στα αρχεία μου.

- Το μιούζικαλ Άννα ανεβάστηκε ποτέ;

- Όχι. Σε πρόχειρη μορφή, δύο για την παιδική σκηνή και ένα για τους μεγάλους.

22. Πώς εμπνεύστηκε τον κύκλο Καρυδάκης Ζαχαρούλα;

Για να είμαι ειλικρινής δεν ξέρω, αλλά με τη φαντασία της Φιλίσας που οργίαζε όλα τα ανέμενε κανείς. Σε αυτά τα έργα προσωποποιεί άψυχα, όπως τον κόκκο της ζάχαρης και το καρύδι ή το μυρμήγκι.

23. Ποιο από τα έργα της δήλωνε πως αγαπούσε περισσότερο;

Η Φιλίσα αγαπούσε όλα τα έργα της και δεν ξεχώριζε κανένα, κατά τη γνώμη μου. Χαρακτηριστικά έλεγε ότι κάθε νέο της βιβλίο είναι κι ένα άλλο παιδί της και είχε την απαίτηση κάθε νέο της βιβλίο να είναι καλύτερο από το προηγούμενο.

- Ήταν πάρα πολύ συνεπής σ' αυτό που έκανε.

- Και τελειομανής.

24. Πότε και πώς εργαζόταν; (έμπνευση, συλλογή υλικού, τρόπος εργασίας)

Πάντοτε ήταν προβληματισμένη. Τις ιδέες της τις έγραφε σε χαρτί. Όταν ταξιδεύαμε σε αεροπλάνο, πάντοτε σε ένα σημειωματάριο έγραφε συνέχεια (Βλ. Παράρτημα VI, χειρόγραφο 2). Από χειρόγραφέα της, που άφησε πάμπολλα, σχημάτιζε το σκελετό του βιβλίου. Για ένα χρονικό διάστημα βασάνιζε το θέμα στο μυαλό της και μετά σα σίφουνας σε σχετικά μικρό χρονικό διάστημα τέλειωνε ένα έργο. Ήταν πολύ αυστηρή για αυτά που έγραφε και έπρεπε να ήταν βέβαιη ότι αυτά ήταν σωστά.

- Πότε δούλευε;

Συνήθως δούλευε το βράδυ που ήταν ησυχία, στο κρεβάτι τις περισσότερες φορές και χαρακτηριστικά έλεγαν τα παιδιά της ότι τα νανούριζε με τον ήχο του χτυπήματος της γραφομηχανής.

25. Ποια ήταν τα σχέδιά της για το μέλλον σε σχέση με τη συγγραφική της δραστηριότητα; Αν ζούσε, τα σχέδιά της ήταν μεγαλεπήβολα. Προσπάθειες έκανε για μετάφραση των έργων της σε ξένες γλώσσες. Αν ήταν δυνατόν έργα της να γυριστούν σε κινηματογραφική ταινία και να ασχοληθεί με λογοτεχνία για μεγάλους. Επίσης να συνταξιοδοτηθεί και να επιδοθεί στο γράψιμο ...

- Άρα λοιπόν ήθελε να αφοσιωθεί στο γράψιμο.

Ακριβώς.

- Ο μεγάλος της στόχος ήταν να αφοσιωθεί στο τέλος στο γράψιμο.

Ήθελε να αφυπηρητήσει για να αφοσιωθεί απρόσκοπτα στο γράψιμο.

- Πάντως κάποια από τα βιβλία της μεταφράστηκαν σε ξένες γλώσσες...

Ναι, οι Μικρές ιστορίες της Κατερίνας μεταφράστηκαν στα σερβοκροάτικα.

- Και είχε κάνει και κάποιες προσπάθειες η ίδια να μεταφραστούν έργα της ...

Από μόνη της τις Μικρές ιστορίες της Κατερίνας τις μετέφραζε στην αγγλική γλώσσα. Είχε επαφές με συγγραφείς που γνώριζαν καλά ξένες γλώσσες να μεταφράσουν τα βιβλία της με σκοπό να εκδοθούν σε εκδοτικούς οίκους.

- Κύριε Χατζηχάννα, σας ευχαριστώ πολύ.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ IV

ΑΠΟΜΑΓΝΗΤΟΦΩΝΗΣΗ ΑΚΟΥΣΤΙΚΟΥ ΥΛΙΚΟΥ

1. Ρεπορτάζ του Ραδιοφωνικού Ιδρύματος Κύπρου (Ρ.Ι.Κ.) με θέμα τη συνέντευξη τύπου που εδόθη από τους συντελεστές του θεατρικού έργου «Ο Τρελάρας» τον Απρίλιο του 1986, με την ευκαιρία του ανεβάσματός του από την Παιδική Σκηνή του Θεατρικού Οργανισμού Κύπρου (Θ.Ο.Κ).

Δημοσιογράφος: Το νέο έργο που ανεβάζει η Παιδική Σκηνή του Θεατρικού Οργανισμού Κύπρου, στις 6 Απριλίου στο Δημοτικό Θέατρο Λευκωσίας είναι το βραβευμένο έργο της Φιλίσας Χατζηχάνα «Ο Τρελάρας», που σκηνοθετεί η Μόνικα Βασιλείου. Σε σημερινή διάσκεψη τύπου μίλησαν οι διάφοροι συντελεστές του έργου. Αρχικά η λειτουργός εκδόσεων και δημοσιών σχέσεων του Θ.Ο.Κ. κ. Νίκη Μαραγκού ανέφερε τα εξής:

***Νίκη Μαραγκού:** Η Φιλίσα Χατζηχάνα είναι γνωστή και αγαπητή σε όλους μας και προπαντός στα παιδιά, είναι το τρίτο της έργο που βραβεύει και ανεβάζει ο Θ.Ο.Κ. Θα θυμάστε ότι τα προηγούμενα έργα ήταν η Ποντικούπολη και το Γελαστό Μουστάκι που και τα δύο είχαν πολύ μεγάλη επιτυχία και αγαπήθηκαν πάρα πολύ από τα παιδιά. Η Φιλίσα από τα δύο προηγούμενα ανεβάσματα ασφαλώς έχει ωφεληθεί σαν συγγραφέας και περιμένουμε αυτή η δουλειά της να είναι ακόμα καλύτερη από τις προηγούμενες δύο.*

Δημοσιογράφος: Η συγγραφέας του έργου, που μίλησε στη συνέχεια, κ. Φιλίσα Χατζηχάνα είπε:

***Φιλίσα Χατζηχάνα:** Μ' αυτήν την ευκαιρία θα ήθελα να πω πως μία από τις μεγαλύτερες χαρές ενός θεατρικού συγγραφέα είναι να βλέπει το έργο του να ζωντανεύει στη σκηνή. Ευχαριστώ λοιπόν το Θ.Ο.Κ που μου δίνει για τρίτη φορά αυτή τη χαρά. Τα δυο προηγούμενα έργα που ανεβάστηκαν τα έχει πει ήδη η Νίκη. Το έργο Στην Ποντικούπολη σε σκηνοθεσία Ανδρέα Μαραγκού-Τάσου Αναστασίου και το Γελαστό Μουστάκι σε σκηνοθεσία Κώστα Δημητρίου. Εκτός βέβαια από τη χαρά που πήρα ωφελήθηκα πολλά από το ανέβασμα των έργων μου. Η εμπειρία που απόκτησα μου έδωσε τη δυνατότητα να διορθώνω κάθε φορά αδυναμίες στη θεατρική μου γραφή, να γράφω με περισσότερη σιγουριά και τη χαρά ότι κάτι μπορώ να προσφέρω στη θεατρική αγωγή και ψυχαγωγία των παιδιών. Στην σκηνή βλέπεις αν λειτουργεί το έργο*

σου ή εάν παραμένει λόγια, μονάχα γραμμένες σελίδες. Οι θεατές, που στον τομέα αυτόν του θεάτρου που ασχολούμαι είναι τα παιδιά, σου δείχνουν το δρόμο. Ο Τρελάρας είναι ένα θεατρικό έργο, όπου λειτουργεί, όπως και στα κυπριακά παραμύθια, το μαγικό στοιχείο. Χέρια που μιλούν, κουκίες που φτάνουν ως τον ουρανό, μαγικοί σκούφοι κ.ά. Ο Τρελάρας μετεβλήθη και ξαναγράφηκε με βάση τα κυπριακά παραμύθια. Είναι η πρώτη φορά που επιχειρώ αυτό το είδος συγγραφής, να περιλάβω δηλαδή στην πλοκή και στην εξέλιξη του έργου το μαγικό στοιχείο. Και αυτό γιατί από την καθημερινή επαφή που έχω για τα παιδιά διαπιστώνω ότι αγαπούν καθετί παραμυθένιο και αποζητούν το μαγικό στοιχείο παρόλο που κατά βάθος δεν το πιστεύουν. Το θέλουν για τις δύσκολες ώρες των ηρώων που συμπαθούν και το δέχονται με μεγάλη χαρά γιατί τους δίνει συναισθηματική διέξοδο και στους ήρωες να ξεπεράσουν τις δυσκολίες, να επιβιώσουν και να μπορέσουν να προωθήσουν το έργο.

Δημοσιογράφος: Η σκηνοθέτης του έργου εξάλλου κ. Μόνικα Βασιλείου είπε τα ακόλουθα:

Μόνικα Βασιλείου: *Ναι, πραγματικά είμαι πολύ ευτυχής που κάνω το έργο της Φιλίσας γιατί μας συνδέει μια πολύ παλιά, σχεδόν δεκάχρονη φιλία και συνεργασία πάνω στο παιδικό έργο και το δημιουργικό δράμα. Μαζί αρχίσαμε τα πρώτα μας πειράματα σε σχολεία, μαζί αρχίσαμε να γράφουμε τα πρώτα έργα με αυτοσχεδιασμούς των παιδιών κι έτσι για μένα έχει ιδιαίτερη σημασία γιατί δεν έτυχε στο Θ.Ο.Κ. να δουλέψω σε έργα της και για πρώτη φορά. Και πράγματι όπως το είπε το νιώθω δικό μου γιατί μιλούμε την ίδια γλώσσα και αυτό το κάνει να το βλέπω ακόμα πιο κοντά μου, όπως νομίζω και με όλο το συνεργείο των ηθοποιών, των σκηνογράφων, των μουσικών. Μιλάμε μια γλώσσα που συνεννοούμαστε αμέσως κι ίσως αυτό θα είναι η επιτυχία του Τρελάρα.[...] Ξεφύγαμε από το χώρο του κλασικού παραμυθιού, πήγαμε σε μια άλλη διάσταση. Αυτούς τους ήχους, αυτό το κείμενο το συμπληρώνουν εξίσου αυτά τα θαυμάσια πράγματα που μας έκανε η Μαρία, η σκηνογράφος μας, που είναι εξαϋλωμένα, είναι όλα από ένα υλικό διαφανές, σαν κρυσταλλένια πράγματα, αέρινα. [...] Είναι πραγματικά τέτοιο ωραίο παραμύθι που το παιδί το παρασύρει. Το πιο μικρό ο μύθος, ο επιφανειακός, το πιο μεγάλο βλέπει και την αισθητική του αντίληψη, παίρνει και τα νοήματα που βγαίνουν μέσα από το κείμενο. Έχει να δώσει σε πολλές ηλικίες παιδιών πάρα πολλά. [...]*

2. Εκπομπή του Ρ.Ι.Κ. με θέμα τις βραβεύσεις του Θ.Ο.Κ. για τη συγγραφή παιδικού θεατρικού έργου (Μάρτιος 1986).

Δημοσιογράφος: [...] Το β' βραβείο δόθηκε στην κ. Φιλίσα Χατζηχάννα για το θεατρικό της έργο Ο Τρελάρας. Έπαινος δε δόθηκε και στο έργο της κ. Αβραμίδου με το έργο της Τα δέντρα κοιτάζουν πάντα ψηλά. Φιλοξενούμε σήμερα στην εκπομπή μας και τις δύο συγγραφείς. [...] Φιλίσα που βασίζεται το έργο σου αυτό;

Φιλίσα Χατζηχάννα: Ο Τρελάρας είναι ένα θεατρικό έργο με πολλά στοιχεία από τα κυπριακά παραμύθια. Εκείνο που έχω πάρει δηλαδή είναι το μαγικό στοιχείο από τα κυπριακά παραμύθια και έχω προσπαθήσει να το δώσω μέσα σε ένα μύθο που έχω επιλέξει η ίδια. Πάντα με μάγευαν τα κυπριακά παραμύθια και πάντα έλεγα ότι κάπου πρέπει να πάρουν τα παιδιά ό,τι μπορούν να πάρουν.

3. «Εκπαιδευτικό Ραδιόφωνο - Με τους βραβευμένους μας συγγραφείς παιδικής λογοτεχνίας», Ρ.Ι.Κ. Συνέντευξη με τη συγγραφέα. (1987)

Φιλίσα Χατζηχάννα: Πιστεύω ότι κάθε βιβλίο πρέπει να τραβήξει να παιδιά για να το συνεχίσουν. Μπορεί να αρχίσουν να το διαβάζουν και να το αφήσουν στη μέση και να πουν δε μ' ενδιαφέρει. Και το μυθιστόρημα δεν αποτελεί εξαίρεση. Όταν αρχίσουν να διαβάζουν τις πρώτες σελίδες και τους απορροφήσει, σημαίνει ότι το βιβλίο πέτυχε. Η Ντιντόν, ο Παβελάκης μου κι εγώ είναι ένα μυθιστόρημα που πιστεύω ότι αγαπήθηκε από τα παιδιά, αφού είχε εξαντληθεί από τον πρώτο χρόνο η πρώτη έκδοση, άσχετα αν είχε καθυστερήσει η δεύτερη έκδοση.

Δημοσιογράφος: Έχω προσέξει ότι οι σύγχρονοι μυθιστοριογράφοι για παιδιά χωρίζουν τα μυθιστορήματά τους σε μικρά, ολιγοσέλιδα κεφάλαια, μάλιστα τα αριθμούν ή βάζουν τίτλους ή κάποτε βάζουν και μικρές περιλήψεις μπροστά από κάθε κεφάλαιο, κατά κάποιον τρόπο για να διευκολύνουν το παιδί να παρακολουθήσει. Δηλαδή το κάθε κεφάλαιο έχει κάποια αυθυπαρξία. Πώς το βλέπετε αυτό το πράγμα;

Φιλίσα Χατζηχάννα: Είναι ένας τρόπος. [...] Μπορεί καιιά φορά να βοηθά παιδιά που δεν μπορούν να καθίσουν πολλές ώρες να διαβάσουν το βιβλίο. Αλλά πρέπει σιγά σιγά να μπουν τα παιδιά σωστά στη λογοτεχνία γιατί θα διαβάσουν και βιβλία κλασικά, που δεν έχουν γραφτεί τώρα και πρέπει να τα παρακολουθήσουν.

Δημοσιογράφος: Το θέατρο, κ. Χατζηχάννα, συγκεντρώνει μεγάλο μέρος από τη δραστηριότητά σας. Ήδη έχετε δώσει τρία θεατρικά έργα [...] Πέστε μας γι αυτή σας τη δραστηριότητα, ήδη είπατε προηγουμένως ότι νιώθετε το θέατρο να σας εκφράζει περισσότερο, είναι μια σύνθετη πράγματι τέχνη και πολύ δημοφιλής στα παιδιά. Πώς νιώθετε και πώς εργάζεστε σαν συγγραφέας θεατρικού έργου; Πέστε μας και για τα θεατρικά σας αυτά έργα.

Φιλίσα Χατζηχάννα: Καταρχήν το θέατρο είναι μια πολύ δύσκολη δουλειά. Πιστεύω ότι είναι ακόμη πιο δύσκολη και από το μυθιστόρημα διότι πρέπει να υπάρξουν κάποιες σχέσεις χαρακτήρων, να δοθούν οι χαρακτήρες να δημιουργηθούν οι συγκρούσεις και κόμπο κόμπο να έρχεται η λύση. Το θέατρο για παιδιά είναι ακόμα πιο δύσκολο γιατί πρέπει να δώσει κάποια μηνύματα χωρίς να λέει πως τα δίνει. Να έχει το χιούμορ του, να έχει το τραγούδι του κι όλη εκείνη την ψυχική κατάσταση που δημιουργεί η σκηνή στο παιδί όταν παρακολουθεί. [...] Το πρώτο έργο που είχα δώσει ήταν το έργο Στην Ποντικούπολη και πιστεύω ότι με βοήθησε να γράψω το Γελαστό μουστάκι και μπορεί να το έχω γράψει καλύτερα από την Ποντικούπολη, γιατί το είδα ανεβασμένο στη σκηνή. Είδα τις ανάγκες ενός έργου, πώς λειτουργεί και το Γελαστό μουστάκι με βοήθησε μετά να δώσω τον Τρελάρα.

Δημοσιογράφος: Ας σταθούμε λίγο στο Γελαστό μουστάκι, κ. Χατζηχάννα, γιατί είναι ένα θεατρικό έργο για παιδιά το οποίο εμπνέεται και κατά κάποιον τρόπο έχει σχέση και με την τραγική κατάσταση του τόπου μας. Πώς η τραγωδία του νησιού μας λειτούργησε στο λογοτεχνικό σας έργο;

Φιλίσα Χατζηχάννα: Για κάθε εποχή λειτουργεί διαφορετικά ένα πρόβλημα στα χέρια των λογοτεχνών. Το Γελαστό μουστάκι έχει γραφτεί όχι αμέσως μετά την τραγωδία. Υπήρχαν άνθρωποι στο νησί μας που έπαθαν και δεν ζέχασαν, υπήρχαν εκείνοι που δεν έπαθαν και δεν είχαν κανένα λόγο να θυμούνται και οι άλλοι που ζέχασαν. Αυτό ήταν η βάση πάνω στην οποία στηρίχτηκα για να δώσω το Γελαστό μουστάκι. Η υπόθεσή του είναι πολύ κοντά στη δική μας την πραγματικότητα. Το Γελαστό μουστάκι είναι ένας καλός παππούς που επειδή έχει ένα μεγάλο μουστάκι και είναι πάντα γελαστός, ζέχασαν όλοι το όνομά του και τον φωνάζουν γελαστό μουστάκι. Είναι καλός με όλους, ακόμα και με τη θεία Κοραλία, που είναι πολύ ζόρική. Τους βοηθά όλους και καταφέρνει να κερδίσει την αγάπη όλων. Μέχρι και Καραγκιόζη παίζει στα εγγονάκια του. Η θεία Κοραλία όμως ζηλεύει και τον αναγκάζει να παεί σε ένα γηροκομείο. Τα παιδιά ψάχνουν και τον βρίσκουν. Θέλουν να τον ζαναπάνε στο σπίτι. Η θεία Κοραλία είναι από αυτούς που δεν έπαθαν. Τα παιδιά είναι δεμένα με τις ρίζες τους. Οι ρίζες

είναι ο παππούς που έρχεται από τα κατεχόμενα. Αυτός ο παππούς είναι το ξεκίνημα της δικής τους ζωής που πρέπει να συνεχίσει σε τούτο τον τόπο και τα παιδιά ακούνε από τον παππού για το χωριό, τους παίζει Καραγκιόζη, βοηθά όλους και βλέπουν τη διαφορά μεταξύ της θείας Κοραλλίας, που είναι αρνητικός χαρακτήρας και του παππού. Τελικά η θεία Κοραλλία καταφέρνει και τον στέλνει σε ένα γηροκομείο. [...]

4. «Κύπριοι συγγραφείς: Φιλίσα Χατζηχάννα» στο Ρ.Ι.Κ. Με τη συγγραφέα συνομιλεί ο Γιώργος Ιωαννίδης (1988).

[...]

Γ. Ιωαννίδης: Να αρχίσουμε με τα χρόνια στην Παιδαγωγική Ακαδημία. Οι εμπειρίες σας τότε, αν έχουν επηρεάσει καθόλου τη διάθεσή σας για συγγραφή. Ήδη είχατε αρχίσει να γράφετε από το Γυμνάσιο ποίηση και ύστερα στην Παιδαγωγική Ακαδημία.

Φ. Χατζηχάννα: Από το Γυμνάσιο έγραφα ποίηση, όχι για παιδιά. Έγραφα για μένα, ήθελα να εκφραστώ με τον τρόπο της ποίησης. Στην Παιδαγωγική Ακαδημία δεν είχα αρχίσει να ασχολούμαι με τη λογοτεχνία για παιδιά, συμμετείχα στα θεατρικά αλλά δεν μου είχε περάσει από το μυαλό ότι θα μπορούσα να γράφω και μάλιστα για παιδιά. Αν ήθελα να γράψω θα ξεκινούσα να γράφω για ενήλικες.

Γ. Ιωαννίδης: Πώς το αποφασίσατε τελικά; [...] το πρώτο σας βιβλίο ήταν, αν δεν κάνω λάθος το Χαρές και Λύπες...

Φ. Χατζηχάννα: Ήταν αμέσως μετά τα γεγονότα. Ένιωθα πολύ την ανάγκη να κάτσω να γράψω. Ήταν ο πόνος ίσως, δεν ξέρω τι ήταν. Αρχισα να γράφω όχι για να εκδώσω, αλλά για να θεραπεύσω τις πληγές που ήτανε μέσα μου. Ξεκίνησα με το Χαρές και Λύπες, που είναι ένα μυθιστόρημα για μια προσφυγική οικογένεια, τα προβλήματα, τις χαρές και λύπες, τους πόθους εκείνης της οικογένειας που λίγο πολύ ήταν τα προβλήματα όλων μας των προσφύγων. [...] Είχα βάλει όλο τον πόνο τον δικό μας, και των μεγάλων και των παιδιών. Δε σκεφτόμουν να το εκδώσω, όπως είπα, αλλά ο άντρας μου, όταν το διάβασε ότι πρέπει να το υποβάλεις στο διαγωνισμό της Μορφωτικής Υπηρεσίας. Κι έτσι το υποβάλα δειλά δειλά. [...] Όταν εκδόθηκε το πρώτο βιβλίο και πήρα τον έπαινο του Υπουργείου Παιδείας, είπα πως, άρα κάτι μπορώ να προσφέρω, κάτι λέω με τα βιβλία. Εγώ δεν ήθελα τον τίτλο του συγγραφέα από το πρώτο βιβλίο ούτε και τώρα τολμάω ακόμα να το πω ότι είμαι συγγραφέας. [...] Τα Λουλούδια και Όνειρα ξεκίνησα να τα γράφω πρωτοδημοσιεύοντας στο περιοδικό που βγάζουμε οι δάσκαλοι, την Παιδική Χαρά. Ήταν τότε που είχαμε στόχο να μην ξεχάσουνε τα παιδιά

μας και σε κάθε τεύχος έγραφα κι ένα διήγημα. Ο τίτλος τους ήταν «Θυμάμαι». Μετά τα συγκέντρωσα και τα έκανα έκδοση.

[Ακολουθεί η απαγγελία του ποιήματος *Αδέλφια* δώστε και πάρτε χαρά από τη συγγραφέα].

Γ. Ιωαννίδης: Έχω την εντύπωση ότι το ποίημα αυτό έδωσε την αφορμή να γράψεις κι άλλα ποιήματα και μάλιστα να βγάλεις και σε βιβλίο τα Χαμόγελα.

Φ. Χατζηχάννα: Τα Χαμόγελα τα είχα γράψει πριν από το ποίημα αυτό. [...] Αυτή η συλλογή περιλαμβάνει 66 ποιήματα για παιδιά, καμωμένα με τις σκέψεις, τον τρόπο που σκέφτονται τα παιδιά, τις σκανταλιές τους, τους πόθους τους, τα ενδιαφέροντά τους, τη φύση, την πατρίδα, την οικογένεια, δηλαδή μέσα από τη δική τους τη ζωή [...]

Γ. Ιωαννίδης: Σαν δασκάλα σε επηρεάζει αυτό στο τρόπο που γράφεις για τα παιδιά; [...]

Φ. Χατζηχάννα: Δεν είναι κατ' ανάγκη ένας συγγραφέας να είναι δάσκαλος ούτε ένας δάσκαλος μπορεί να γίνει καλύτερος συγγραφέας αλλά για μένα ευτυχώς που είμαι και δασκάλα. Έχω δίπλα μου (τα παιδιά), νιώθω τον παλμό τους καθημερινά, δεν ξεφεύγω από το αντικείμενό μου. Ο κόσμος στον οποίο απευθύνομαι είναι τα παιδιά. Θέλω να είμαι τόσο κοντά τους που να βλέπω τις αντιδράσεις, να μπορούν να με κρίνουν σαν ακροατές. [...] Πάντα δοκιμάζω και πολλές φορές έχω αλλάξει πολλά μετά από μια πρώτη ανάγνωση με τα παιδιά.

Γ. Ιωαννίδης: Μετά από τα ποιήματα επανέρχεσαι στο μυθιστόρημα με το Η Ντιντόν, ο Παβελάκης μου κι εγώ [...]

Φ. Χατζηχάννα: Τα βιβλία που γράφονται για παιδιά μακάρι να διαβάζονται και από τους μεγάλους.

Γ. Ιωαννίδης: Για τις Μικρές ιστορίες της Κατερίνας, έχω να πω ότι ο μόνος σύμμαχος των παιδιών είναι ο παππούς, το Γελαστό Μουστάκι.

Φ. Χατζηχάννα: Το Γελαστό Μουστάκι ήταν το ψευδώνυμο με το οποίο υπεβλήθη το βιβλίο *Μικρές Ιστορίες της Κατερίνας* όταν συμμετείχε στον πανελλήνιο διαγωνισμό. Με αυτό το ψευδώνυμο κέρδισε το βιβλίο στο διαγωνισμό και κάπου το είχα στις ιστορίες της Κατερίνας. Μετά επειδή μου είχε αρέσει ο τίτλος, επήρα και το έκανα θεατρικό έργο. [...]

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ V

ΧΡΟΝΟΛΟΓΙΚΟΙ ΠΙΝΑΚΕΣ

Οι Χρονολογικοί Πίνακες ακολουθούν το βίο και το έργο της Φιλίσας Χατζηγάννα (1947-1999) και βασίζονται κυρίως στα εξής:

- Κ.Θ. Δημαράς, *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, εκδ. Ίκαρος, Αθήνα ⁴1968.
Λ. Πολίτης, *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, εκδ. ΜΙΕΤ, Αθήνα ⁵1985.
Αλ. Αργυρίου, *Ιστορία της ελληνικής λογοτεχνίας και η πρόσληψή της*, τόμ. Ζ', εκδ. Καστανιώτης, Αθήνα 2007.
Αλ. Αργυρίου, *Ιστορία της ελληνικής λογοτεχνίας και η πρόσληψή της*, τόμ. Η', εκδ. Καστανιώτης, Αθήνα 2007.
Λ. Ζαφειρίου, *Η νεότερη κυπριακή λογοτεχνία. Γραμματολογικό Σχεδιάσμα*, Λευκωσία 1991.
Λ. Ζαφειρίου, «Συνοπτικό χρονολόγιο 1960-2010. Πενήντα χρόνια Κυπριακής Δημοκρατίας, περ. *Η λέξη*, τ. 203-204 (2010), [Αφιέρωμα: Η κυπριακή λογοτεχνία] σσ. 17-35.
Γ. Κιτρομηλίδης, *Η κυπριακή παιδική λογοτεχνία-100 χρόνια ζωής*, διδακτορική διατριβή, Πανεπιστήμιο Αθηνών, Αθήνα 1994.
Μ. Μαραθεύτης, «Συνοπτική ιστορία της κυπριακής παιδικής λογοτεχνίας», περ. *Επιθεώρηση Παιδικής Λογοτεχνίας*, τ. 4 (1989), [Αφιέρωμα: Η κυπριακή παιδική λογοτεχνία], σσ. 13-23.
Χ. Σακελλαρίου, *Ιστορία της παιδικής λογοτεχνίας*, εκδ. Φιλιππότης, Αθήνα ⁶1990.
Φ. Σταυρίδης, «Σχεδιάσμα Χρονολογίου της Νεότερης Κυπριακής Λογοτεχνίας (1878-1982)», περ. *Αντί*, τ. 236 (1983), σσ. 30-37.
Ο Ηλεκτρονικός Άτλαντας της Ελληνικής Παιδικής Λογοτεχνίας:
<http://www.rhodes.aegean.gr/atlas/>
Ο Κύκλος του Ελληνικού Παιδικού Βιβλίου, επίσημος δικτυακός τόπος:
<http://www.greekibby.gr/greek.html>
Κυπριακός Σύνδεσμος Παιδικού Νεανικού Βιβλίου:
<http://www.cybbby.org/>

ΙΣΤΟΡΙΑ ΚΑΙ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΑΣ	ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΗΣ ΚΥΠΡΟΥ	ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ ΤΗΣ ΚΥΠΡΟΥ
<p>1947 Δόγμα Τρούμαν- Το ΚΚΕ εκτός νόμου - Ρίτσος, <i>Ρωμιοσύνη</i>- Ν. Καββαδίας, <i>Πούσι</i> – Γ. Σεφέρης, <i>Κίχλη</i>.</p> <p>1948 Ένωση Δωδεκανήσου με την Ελλάδα-Σαχτούρης, <i>Παραλογαίς</i>.</p> <p>1949 Λήξη εμφυλίου πολέμου.</p> <p>1950 Γ. Θεοτοκάς, <i>Ιερά οδός</i>- Ρ. Αποστολίδης, <i>Πυραμίδα 67</i>.</p> <p>1951 Πρωθυπουργός ο Ν. Πλαστήρας- Θάνατος Σικελιανού, Ξενόπουλου, Δροσίνη-Σινόπουλος, <i>Μεταίχμιο</i>.</p> <p>1952 Εκτέλεση Ν. Μπελογιάννη-Μ. Σαχτούρης, <i>Με το πρόσωπο στον τοίχο</i>.</p> <p>1953 Καζαντζάκης, <i>Ο καπετάν Μιχάλης</i>- Μ. Κατσαρός, <i>Κατά Σαδδουκαίων</i>- Χατζής, <i>Το τέλος της μικρής μας πόλης</i>.</p> <p>1954 Ρίτσος, <i>Αγρόπνια</i>- Καζαντζάκης, <i>Ο Χριστός ξανασταυρώνεται</i>.</p> <p>1955 Σεφέρης, <i>Κύπρος, ου μ' εθέσπισεν</i>.</p> <p>1956 Ο Καραμανλής πρωθυπουργός- Διαδηλώσεις για την Κύπρο- Ρίτσος, <i>Η σονάτα του σεληνόφωτος</i>-Αναγνωστάκης, <i>Τα ποιήματα</i></p> <p>1957 Θάνατος Καζαντζάκη-Βρεττάκος, <i>Ο χρόνος και το ποτάμι</i>- Ρίτσος, <i>Αποχαιρετισμός</i>.</p> <p>1958</p> <p>1959 Πρεβελάκης, <i>Ο ήλιος του θανάτου</i>.</p> <p>1960 Οδ. Ελύτης, <i>Το άζιον εστί</i>-Θάνατος Καραγάτση.</p> <p>1961 Στ. Τσίρκας, <i>Η λέσχη</i>.</p> <p>1962 Δ. Σωτηρίου, <i>Ματωμένα χόματα</i>. Α. Φραγκιάς, <i>Η καγκελόπορτα</i>-Τσίρκας, <i>Αριάγνη</i>.</p> <p>1963 Δολοφονία Λαμπράκη- Ο Γ. Παπανδρέου πρωθυπουργός- Βραβείο Νόμπελ στο Σεφέρη- Κ. Ταχτσής, <i>Το τρίτο στεφάνι</i>- Πολίτης, <i>Στου Χατζηφράγκου</i> – Μ. Ιορδανίδου, <i>Λωξάντρα</i>.</p> <p>1964 Θάνατος βασιλιά Παύλου.</p> <p>1965 Παραίτηση Γ. Παπανδρέου- Α. Σαμαράκης, <i>Το λάθος</i>- Γ. Μπεράτης, <i>Το πλατύ ποτάμι</i>.</p> <p>1966 Βασιλικός, Ζ- Θάνατος Θεοτοκά- Σεφέρης, <i>Τρία κρυφά ποιήματα</i>. Γ. Σαράντη, <i>Τα όρια</i>.</p> <p>1967 Πραξικόπημα-δικτατορία. Ρ. Ρούφος, <i>Οι Γρακίλοι</i>.</p> <p>1968 Θάνατος Γ. Παπανδρέου.</p>	<p>1947 Ίδρυση Κυπριακών Αερογραμμών- Διασκεπτική.</p> <p>1948 Απεργία μεταλλωρύχων.</p> <p>1949 Εγκαίνια αεροδρομίου Λευκωσίας.</p> <p>1950 Δημοψήφισμα για την Ένωση με Ελλάδα (96 % υπέρ).</p> <p>1952 Πρώτες ραδιοφωνικές εκπομπές.</p> <p>1955 Έναρξη απελευθερωτικού αγώνα της ΕΟΚΑ.</p> <p>1956 Εξορία Μακαρίου της Σευχέλες- Απαγχονισμός Μ. Καραολή και Α. Δημητρίου.</p> <p>1957 Θάνατος Αυξεντίου και απαγχονισμός Παλληκαρίδη-Πρώτες τηλεοπτικές εκπομπές.</p> <p>1958 Διακοινοτικές συγκρούσεις.</p> <p>1959 Συμφωνίες Ζυρίχης-Λονδίνου.</p> <p>1960 Ίδρυση Κυπριακής Δημοκρατίας.</p> <p>1963 Διακοινοτικές συγκρούσεις. Πράσινη γραμμή.</p> <p>1964 UNFICYP. Βομβαρδισμοί τουρκικής αεροπορίας.</p> <p>1965 Δολοφονία Καβάζογλου- Μισιαούλη από την ΤΜΤ.</p> <p>1967 Κρίση Κοφίνου. Αποχώρηση ελληνικής μεραρχίας.</p> <p>1968 Διακοινοτικές συνομιλίες.</p>	<p>1947 Λ. Ακρίτας, <i>Αρματομένοι</i>.</p> <p>1948 Ν. Νικολαΐδης, <i>Τα τρία καρφιά</i>.</p> <p>1949 Γ. Φ. Πιερίδης, <i>Διηγήματα από τη Μέση Ανατολή</i>.</p> <p>1951 Ν. Νικολαΐδης, <i>Το βιβλίο του μοναχού</i>, Κ. Χρυσάνθης, <i>Επιλύχνια</i></p> <p>1952 Th. Siarkaras-Pitsillides, <i>Le Petrarquisme en Chypre</i> (Αθήνα).</p> <p>1953 Ο Γ. Σεφέρης στην Κύπρο.</p> <p>1954 Κ. Μόντης, <i>Τα τραγούδια της ταπεινής ζωής</i>- Ν. Κρανιδιώτης, <i>Μορφές του μύθου</i>.</p> <p>1955 Θ. Πιερίδης, <i>Το Εμβατήριο της ειρήνης</i>.</p> <p>1956 Θ. Πιερίδης, <i>Κυπριακή Συμφωνία</i>- Τ. Ανθίας, <i>Το ημερολόγιο C.D.P.- Θάνατος Ν. Νικολαΐδη</i> (Κάιρο).</p> <p>1957 Π. Μηχανικός, <i>Παρεκκλίσεις</i>, Γλ. Αλιθέρσης, <i>Μαθητικά Τετράδια</i>.</p> <p>1958 Κ. Μόντης, <i>Στιγμές</i>.</p> <p>1959 περ. <i>Νέα Εποχή</i>.</p> <p>1960 περιοδικά: <i>Πνευματική Κύπρος</i>, <i>Φιλολογική Κύπρος</i>, <i>Κυπριακά Χρονικά</i></p> <p>1961 Τ. Ανθίας, <i>Ορατόριο</i>.</p> <p>1963 Π. Μηχανικός, <i>Τα δυο βουνά</i>- Η. Μελεάγρου, <i>Πόλη ανώνυμη</i>- Π. Δρουσιώτης, <i>Εκλογή</i>.</p> <p>1964 Κ. Μόντης, <i>Κλειστές πόρτες</i>- Μ. Πασιαρδής, <i>Ενθάδε κείται</i>.</p> <p>1965 Κ. Μόντης, <i>Γράμμα στη μητέρα</i>. Θάνατος Γλ. Αλιθέρση, Λ. Ακρίτα.</p> <p>1966 Ευγ. Παλαιολόγου-Πετρώνδα, <i>Ορατόριο της Κύπρου</i>.</p> <p>1967 Ρ. Κατσελλή, <i>Τα τετράδια της αδελφής μου</i>.</p> <p>1968 Κ. Μόντης, <i>Αγνώστω ανθρώπω</i>- Θάνατος Θ. Πιερίδη, Τ. Ανθία.</p>

ΠΑΙΔΙΚΗ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ	ΠΑΙΔΙΚΗ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ ΤΗΣ ΚΥΠΡΟΥ	ΦΙΛΙΣΑ ΧΑΤΖΗΧΑΝΝΑ
<p>1947 Δ. Τσουκαλά, <i>Τα παραμύθια της Νεφέλης</i>.</p> <p>1948 Μ. Αμαριώτου, <i>Ιστορίες της μανούλας μου</i>- Αλ. Τροπαιάτης, <i>Στο πέλαγο με την Παναγιά</i>.</p> <p>1949</p> <p>1950 Αλ. Τροπαιάτης, <i>Το κάστρο της κυράς</i>.</p> <p>1952 Αλ. Τροπαιάτης, <i>Στα χρόνια της σκλαβιάς</i>.</p> <p>1954 Γ. Γρηγοριάδου-Σουρέλη, <i>Κόκκινη κλωστή δεμένη</i> - Αλ. Τροπαιάτης, <i>Το νησί των γλάρων</i>.</p> <p>1955 Γυναικεία Λογοτεχνική Συντροφιά- Γ. Ταρσούλη, <i>Τα πρώτα μου παραμύθια</i>.</p> <p>1956 Β. Ρώτα, <i>Το παραμύθι της ανέμης</i>. Γ. Βλέσσας, <i>Εύθυμες ιστορίες και παραμύθια</i>.</p> <p>1957 Δ. Τσουκαλά, <i>Ο Χρυσομύτης και άλλα παραμύθια</i> - Σ. Μαυροειδή Παπαδάκη, <i>Ο Αλέξανδρος και η Γοργόνα</i>- Γ. Ταρσούλη, <i>Οι φίλοι μας τα ζώα</i>.</p> <p>1958 Ν. Σκόπας, <i>Παιδική Θυμέλη</i>.</p> <p>1960 Μελισσάνθη, <i>Ο μικρός αδελφός</i>- Κ. Σφαέλλου, <i>Τα τρία τρελόπαιδα</i>.</p> <p>1961 Άλ. Γουλιμή, <i>Η ακατάδεκτη πεταλούδα</i> – Γ. Κρόκος, <i>Παιδικοί Παλμοί</i>.</p> <p>1962 Αυγ. Παπάγου-Λάγου, <i>Η νεραϊδο - γέννητη και άλλα παραμύθια</i>. - Ά. Γουλιμή <i>Ο χαμένος θησαυρός</i>.</p> <p>1963 Ά. Ζέη, <i>Το καπλάκι της βιτρίνας</i>.</p> <p>1964 Άλ. Γουλιμή, <i>Οι τρεις φίλοι</i>. Π. Τσιμικάλη, <i>Η κόκκινη ομπρέλα</i>.</p> <p>1965 Η Ακαδημία Αθηνών βραβεύει την Αντιγόνη Μεταξά- Σ. Μαυροειδή Παπαδάκη, <i>Το λάλημα της καμπάνας</i>.</p> <p>1966 Γ. Γρηγοριάδου-Σουρέλη, <i>Χορεύοντας στο δάσος</i>.</p> <p>1967 Ά. Ζέη, <i>Ο κόσμος του παραμυθιού</i>.</p> <p>1968 Άλ. Γουλιμή, <i>Ο χρυσαφένιος κρίνος</i>.</p>	<p>(1945-51) Μ. Τροκούδης, <i>Το Κυπριόπουλο</i>.</p> <p>1948 Κ. Χατζηγιάννου, <i>Κυπριακοί Μύθοι</i>-Π. Λεβέντης, <i>Κυπριακή Σκηνή</i>.</p> <p>1949 Κ. Χρυσάνθης, <i>Το βασιλόπουλο της Βενετίας</i>.</p> <p>1950 Κ. Χρυσάνθης, <i>Ο Πετεινός ο Γούμενος</i>- Ευ. Παλαιολόγου Πετρώνα, <i>Τα παραμύθια μου</i> (Αλεξάνδρεια).</p> <p>1951 Κ. Χρυσάνθης, <i>Το κίτρινο Χρυσάνθεμο</i>.</p> <p>1953 Κ. Χρυσάνθης, Ν. Κληρίδης, περιοδικό <i>Η χαρά των παιδιών</i>- Κ. Χρυσάνθης, <i>Το μελίσι</i>.</p> <p>1954 Ν.Κληρίδης, <i>Θρύλοι και παραδόσεις της Κύπρου</i>-εφημ. <i>Μαθητική</i>.</p> <p>1955 Κ. Χρυσάνθης, <i>Ιστορίες των πουλιών</i>.</p> <p>1956 Κ. Χρυσάνθης, <i>Αληθινές ιστορίες, Ιστοριούλες, Οι δώδεκα μήνες</i>.</p> <p>1957 Κ. Χρυσάνθης, <i>Η Ξανθούλα</i>.</p> <p>1958 Ν. Κληρίδης, <i>Κυπριακά Παραμύθια</i> Κ. Χρυσάνθης, <i>Το Θεατράκι μας, Η Ξανθούλα, η βασιλοπούλα της Πάφου</i>.</p> <p>1959 Ίδρυση Παιδαγωγικής Ακαδημίας.</p> <p>1961 Μ. Τροκούδης, <i>Δραματάκια και Κωμωδίες</i>- Ν. Κληρίδης, <i>Ο Διγενής Ακρίτας</i>.</p> <p>1962 Περιοδικό «Παιδική Χαρά», ως έκδοση της Π.Ο.Ε.Δ.</p> <p>1963 Κ. Τόκας, <i>Χελιδονάκια</i>.</p> <p>1966 Ευαγγ. Παλαιολόγου Πετρώνα, <i>Παιδική Δροσιά</i>.</p>	<p>1947 Γέννηση της Φιλίσας Χατζηχάννα (το γένος Μιχαήλ).</p> <p>1955 Στη Λεύκα είναι οι μόνοι Ελληνοκύπριοι του χωριού.</p> <p>1958 Στη Μόρφου για τα γυμνασιακά της χρόνια.</p> <p>1964-65 Παιδαγωγική Ακαδημία Κύπρου.</p> <p>1967 Πρακτικές διδασκαλίες στο Ελένιο Δημοτικό Σχολείο Λευκωσίας.</p> <p>1968 Πρώτος διορισμός στο Ελένιο.</p>

ΙΣΤΟΡΙΑ ΚΑΙ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΑΣ	ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΗΣ ΚΥΠΡΟΥ	ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ ΤΗΣ ΚΥΠΡΟΥ
<p>1969 Θάνατος Μυριβήλη.</p> <p>1970 Δεκαοχτώ κείμενα -Αναγνωστάκης, Ο Στόχος-Μ. Χάκκας, Ο μπιντές.</p> <p>1971 Θάνατος Γ. Σεφέρη- Σαχτούρης, Το σκεύος- Γ. Ιωάννου, Η σαρκοφάγος.</p> <p>1972 Βαλτινός, Το συναζάρι του Ανδρέα Κορδοπάτη- Μ. Χάκκας, Το κοινόβιο.</p> <p>1973 Εξέγερση Πολυτεχνείου-Ανατροπή Παπαδόπουλου- Μ. Κασόλας, Η άλλη Αμερική.</p> <p>1974 Επάνοδος Δημοκρατίας- Κατάργηση Βασιλείας- Θάνατος Κ. Βάρναλη Ν. Καββαδία, Κ. Πολίτη- Γ. Σεφέρης, Έξι νύχτες στην Ακρόπολη.</p> <p>1975 Άρ. Αλεξάνδρου, Το κιβώτιο-Κουμανταρέας, Βιοτεχνία υαλικών-Θάνατος Εμπειρικού.</p> <p>1976 Καθιέρωση δημοτικής γλώσσας. Δ. Χατζής, Το διπλό βιβλίο, Σπουδές.</p> <p>1977 Ρίτσος, Το τερατώδες αριστούργημα</p> <p>1978 Οδ. Ελύτης, Μαρία Νεφέλη- Εγγονόπουλος, Στην κοιλάδα με τους ροδώνες.</p> <p>1979 Βραβείο Νόμπελ στον Ελύτη – Η Ελλάδα στην ΕΟΚ – Μ. Δούκα, Η αρχαία σκουριά- Λειβαδίτης, Εγχειρίδιο ευθανασίας- Θάνατος Τερζάκη.</p> <p>1980 Εμπειρικός, Οκτάνα -Ιωάννου, Το δικό μας αίμα- Θάνατος Τσίρκα.</p> <p>1981 Κυβέρνηση Α. Παπανδρέου-μονοτονικό σύστημα-Βρεττάκος, Λειτουργία κάτω από την Ακρόπολη-Θάνατος Δ. Χατζή.</p> <p>1982 Αναγνώριση Εθνικής Αντίστασης. Μ. Κασόλας, Ο πρίγκηπας.</p> <p>1983 Γ. Γιατρομανωλάκης, Ιστορία.</p> <p>1984 Μ. Δούκα, Πλωτή πόλη-Γ. Ιωάννου, Η πρωτεύουσα των προσφύγων-Γ. Βαμβατισιώτης, Η ατραπός-Θάνατος Σκαρίμπα</p> <p>1985 Ελύτης, Ο μικρός νατίλος- Α. Φραγκιάς, Το πλήθος-Τ. Αλαβέρας, Γωνίες και όψεις- Θάνατοι Εγγονόπουλου και Ιωάννου.</p>	<p>1970 Απόπειρα δολοφονίας κατά του Μακαρίου.</p> <p>1971 Ίδρυση ΕΟΚΑ Β΄.</p> <p>1973 Τρομοκρατία της ΕΟΚΑ Β΄.</p> <p>1974 15 Ιουλ. Πραξικόπημα της χούντας- 20 Ιουλ. Τουρκική εισβολή.</p> <p>1975 Εγκαίνια αεροδρομίου Λάρνακας.</p> <p>1976 Ίδρυση ΔΗΚΟ και ΔΗΣΥ.</p> <p>1977 Θάνατος Μακαρίου.</p> <p>1978 Ο Σπ. Κυπριανού πρόεδρος.</p> <p>1981 Βουλευτικές εκλογές.</p> <p>1982 Επίσκεψη Ανδρέα Παπανδρέου στην Κύπρο.</p> <p>1983 Μονομερής ανεξαρτησία της «Τουρκικής Δημοκρατίας Βόρειας Κύπρου».</p> <p>1984 Βουλευτικές εκλογές.</p>	<p>1969 Ν. Νικολαΐδης, Τα τρία καρφιά.</p> <p>1970 Α. Παστελλάς, Χώρος διασποράς.</p> <p>1971 Ίδρυση Θ.Ο.Κ.</p> <p>1972 Θ. Στυλιανού, Επιχωμάτωση.</p> <p>1973 Κ. Χαραλαμπίδης, Το αγγείο με τα σχήματα.</p> <p>1974 Μ. Κράλης, Γεύση θανάτου.</p> <p>1975 Π. Μηχανικός, Κατάθεση- Κ. Προυσής, Πορεία ζωής.</p> <p>1976 Μ. Πασσιαρδής, Ο δρόμος της ποίησης Β΄.</p> <p>1977 Κλ. Ιωαννίδης, Ποιήματα.</p> <p>1978 Ρ. Κατσελλή, Υπομνήματα.</p> <p>1979 Α. Χριστοφίδης, Οι ομιλίες της Νύχτας- Στ. Κων/νίδης, Παρακαλείσθε μη πύετε εντός του λεωφορείου.</p> <p>1980 Κ. Μόντης, Ο αφέντης Μπατίστας - Γ. Μολέσκης, Μεγάλο που ήταν το φεγγάρι -Λ. Ζαφειρίου, Οι συμμορίτες-περ. Ο Κύκλος.</p> <p>1981 Η. Μελεάγρου-Προτελευταία εποχή. Ν. Μαραγκού, Τα από κήπων.</p> <p>1982 Κ. Χαραλαμπίδης, Αμμόχωστος βασιλεύουσα- Μ. Ρουσσιά, Το σαράκι.</p> <p>1982 Κ. Βασιλείου, Ριета – Α. Ροδίτης, Το δέντρο.</p> <p>1984 Π. Γαλάζη, Σηματοροί.</p> <p>1985 Χρ. Κουλέρμου, Τα βήματα της Αλεξάνδρας- Α. Τενέζη, Καθώς μου φεύγεις- Λ. Ζαφειρίου, Ανθολογία Σύγχρονης Κυπριακής Ποίησης.</p>

ΠΑΙΔΙΚΗ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ	ΠΑΙΔΙΚΗ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ ΤΗΣ ΚΥΠΡΟΥ	ΦΙΛΙΣΑ ΧΑΤΖΗΧΑΝΝΑ
<p>1969 Ίδρυση του Κ.Ε.Π.Β. - Γ. Γρηγοριάδου-Σουρέλη, <i>Ο Φουρφουρής</i>. Ζ. Σαρή, <i>Ο θησαυρός της Βαγίας</i>- Κ. Καπλανίδας, <i>Κουβέντα με τ' αστέρια</i>.</p> <p>1970 Γ. Γρηγοριάδου-Σουρέλη, <i>Ο σπουργίτης με το κόκκινο γιλέκο</i>.</p> <p>1971 Ζ. Σαρή, <i>Όταν ο ήλιος...</i> - Μ. Κλιάφα, <i>Τα παραμύθια τη Χαράς</i>- Ντ. Χατζηνικολάου, <i>Χαμόγελα</i> - Α. Ζέη, <i>Ο μεγάλος περίπατος του Πέτρου</i>.</p> <p>1972 Γ.Γρηγοριάδου-Σουρέλη, <i>Ο Αλέξης με το ζύλινο άλογο</i>- Π. Καλιότσος, <i>Τα ζύλινα σπαθιά</i>.</p> <p>1973 Ζ. Σαρή, <i>Το γαϊτανάκι</i>- Ά. Γουλιμή, <i>Τα παραμύθια της μανούλας</i>- Ρ. Καρθαίου, <i>Χαρταετοί στον ουρανό</i>.</p> <p>1975 Γ. Σεφέρης, <i>Ποιήματα με ζωγραφιές σε μικρά παιδιά</i>.</p> <p>1976 Ζ. Βαλάση, <i>Ιστορίες του ασημένιου δάσους</i>- Σ. Ζαραμπούκα, <i>Το Βρωμοχώρι</i>. Μ. Κλιάφα, <i>Οι πελαργοί θα ξανάρθουν</i>.</p> <p>1977 Ζ. Σαρή, <i>Τα γενέθλια</i>- Α. Πέτροβιτς Ανδρουτσοπούλου, <i>3 φορές κι έναν καιρό σ' ένα πλανήτη μακρινό</i> - Φ. Λάδης, <i>Άρες, μάρες, κουκουνάρες</i>- Γ. Γρηγοριάδου-Σουρέλη, <i>Εμένα με νοιάζει</i>- Ε. Φακίνου, <i>Ντενεκεδούπολη</i>.</p> <p>1978 Λ. Χατζοπούλου-Καραβία, <i>Καλοκαίρι</i>- Α. Ζέη, <i>Μια Κυριακή του Απρίλη</i>. Δ. Ποταμίτης, <i>Ιστορίες του παππού Αριστοφάνη</i>.</p> <p>1979 Μ. Κοντολέον, <i>Κάποτε στην Ποντικούπολη</i>- Ε. Φακίνου, <i>Ξύπνα Ντενεκεδούπολη</i>.</p> <p>1980 Ελ. Σαραντίτη-Παναγιώτου, <i>Ο κήπος με τ' αγάλματα</i>-Βραβείο Ακαδημίας Αθηνών στη Γ. Γρηγοριάδου Σουρέλη</p> <p>1981 Ν. Τζώρτζογλου, <i>Εδώ Σελήνη</i> - Κ. Σίνου, <i>Το μεγάλο πείραμα</i>- Θ. Χορτιάτη, <i>Το πανηγύρι</i>-Ξ. Καλογεροπούλου, <i>Οδυσσεβάχ</i>- Ζ. Βαλάση, <i>Τα μαγικά μολύβια</i>.</p> <p>1982 Ε. Φακίνου, <i>Αστραδενή</i>- Μ. Κοντολέον, <i>Ο χιονάνθρωπος που δεν ήθελε να λιώσει</i> - Γ. Γρηγοριάδου Σουρέλη, <i>Συντροφιά με τον άνεμο</i>.</p> <p>1985 Τριβιζιάς, <i>Το όνειρο του σκιάχτρου</i>.</p>	<p>1970 Π. Κριναίος, <i>Τα τετράδια των αγέλων</i>.</p> <p>1973 Ρ. Κατσελλή, <i>Στα βουνά της Τραμουντάνας</i>- Ευ. Παλαιολόγου Πετρώνδα, <i>16 παραμύθια όλο ψέματα κι αλήθεια</i>.</p> <p>1974 Ίδρυση Κ.Σ.Π.Ν.Β.- Ι. Κυθρέωτης, <i>Ανδρειωμένη γη</i>.</p> <p>1976 Κ. Μόντης, <i>Ποιήματα για μικρά και μεγάλα παιδιά</i> -Τ. Μπατής, <i>Ηλιαχτίδες</i>, Ίδρυσης Παιδικής Σκηνης του ΘΟΚ- Μ. Πυλιώτου, <i>Χαρούμενοι Χαρταετοί</i>.</p> <p>1977 Ρ. Κατσελλή, <i>Στην Εφτάλοφη</i>- Μ. Πυλιώτου, <i>Οι λύκοι και η κοκκινোসκουφίτσα</i>-Μ. Μαραθεύτης, <i>Το προσφυγόπουλο της Κύπρου</i>.</p> <p>1978 Κ. Πουλχερίου, <i>Δνο σειρές στρατιωτάκια</i>-Μ. Πυλιώτου, <i>Καλημέρα Μαργαρίτα</i>-Π. Κριναίος, <i>Το βιβλίο της Μυρτώς</i>.</p> <p>1979 Σπ. Επαμεινώνδας, <i>Οι μεγάλες σκιές</i> Μ. Πυλιώτου, <i>Το κάστρο μας</i>.</p> <p>1980 Ν. Αναστασίου, <i>Γυρισμός</i>.</p> <p>1981 Κ. Πουλχερίου, <i>Σπιτοκαλυβάκι μου</i>. Φ. Παπαλουκά, <i>Ιστορίες από την Κύπρο</i>.</p> <p>1982 Ή. Γενακρίτου, <i>Με λεν Ελπίδα</i>.</p> <p>1983 Ξ. Λυσιώτης, <i>Τραμπαλίσματα</i>- Μ. Θεοδοσιάδου, <i>Το Ειρηνοχώρι</i>- Τ. Κακουλλή, <i>Η τελευταία χώρα της γης</i>- περ. <i>Αυγερινός</i>.</p> <p>1985 Μ. Πυλιώτου, <i>Τα δέντρα που τρέχουν</i>.</p>	<p>1970 Παντρεύεται το Μίμη Χατζηχάννα.</p> <p>1976 Σεμινάρια δημιουργικού δράματος με τη Μ. Βασιλείου και τη Λ. Σέργη.</p> <p>1977 Ανεβάζει το έργο <i>Παλιά και τωρινά χρόνια</i> στο Ελένιο Δημοτ. Σχολείο- <i>Χαρές και λύπες</i> (Α' έκδοση).</p> <p>1978 Έπαινος από το υπουργείο Παιδείας για το <i>Χαρές και Λύπες</i>. Γράφει τους στίχους για <i>Το μαγικό ντουφέκι</i>, ΘΟΚ.</p> <p>1979 Βραβείο UNICEF για το ποίημα <i>Αδέλφια δώστε και πάρτε χαρά</i>. Εκδίδει τα <i>Λουλούδια και όνειρα</i> (διηγήματα).</p> <p>1980 Εκδίδει τη συλλογή <i>Χαμόγελα</i> (ποιήματα). Βραβείο για το θεατρικό <i>Στην Ποντικούπολη</i>.</p> <p>1981 Πρεμιέρα: <i>Στην Ποντικούπολη</i>, στην Παιδική Σκηνή του ΘΟΚ.. <i>Μικρές ιστορίες της Κατερίνας</i>: Βραβείο ΚΕΠΒ <i>Χαρές και λύπες</i> (Β' έκδοση).</p> <p>1982 <i>Το Γελαστό Μουστάκι</i>, στην παιδική σκηνή του ΘΟΚ.- <i>Η Ντιντόν, ο Παβελάκης μου κι Εγώ</i> (Α' έκδοση, Κέδρος).</p> <p>1983 Έκδοση των θεατρικών <i>Στην Ποντικούπολη</i> και <i>Το γελαστό μουστάκι</i>.</p> <p>1984 <i>Μικρές Ιστορίες της Κατερίνας</i> (Α' έκδοση, Κέδρος).</p> <p>1985 Θεσσαλονίκη: Α' Σεμινάριο ΚΕΠΒ. Β' βραβείο ΘΟΚ για τον <i>Τρελάρα</i>.</p>

ΙΣΤΟΡΙΑ ΚΑΙ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΑΣ	ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΗΣ ΚΥΠΡΟΥ	ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ ΤΗΣ ΚΥΠΡΟΥ
<p>1986 Αλ. Κοτζιάς, <i>Φανταστική περιπέτεια</i> Αλ. Πανσέληνος, <i>Η μεγάλη πομπή</i>- Σαχ- τούρης, <i>Εκτοπλάσματα</i>.</p> <p>1987 Θάνατος Κ. Κουν- Π. Αμπατζόγλου <i>Τι θέλει η κυρία Φρίμαν</i>- Ν. Μπακόλας, <i>Η μεγάλη πλατεία</i>- Τ. Λειβαδίτης, <i>Μικρό</i> <i>βιβλίο για μεγάλα όνειρα</i>.</p> <p>1988 Δολοφονία Κ. Ταχτσή- Κ. Δημο- λά, <i>Χαίρε ποτέ</i> – Θάνατος Τ. Λειβαδίτη.</p> <p>1989 Συγκυβέρνηση ΝΔ - ΣΥΝ- Θάνατος Τσαρούχη- Βαλτινός, <i>Στοιχεία</i> <i>για τη δεκαετία του '60</i>- Ρ. Γαλανάκη, <i>Ο</i> <i>βίος του Ισμαήλ Φερίκ Πασά</i>.</p> <p>1990 Ο Κ. Μητσοτάκης πρωθυπουργός. Α. Εμπειρίκος, <i>Ο Μέγας Ανατολικός</i>- Μ. Δούκα, <i>Είς τον πάτο της εικόνας</i> - Θάνατος Γ. Ρίτσου.</p> <p>1992 Γ. Σκαμπαρδώνης, <i>Η στενωπός των</i> <i>υφασμάτων</i>- Δ. Νόλλας, <i>Ο τύμβος κοντά</i> <i>στη θάλασσα</i>- Θάνατος Αλ. Κοτζιά.</p> <p>1993 Ο Α. Παπανδρέου πρωθυπουργός. Ζ. Ζατέλη, <i>Και με το φως του ήλιου</i> <i>επανερχονται</i>- Μ. Γκανάς, <i>Παραλογή</i>.</p> <p>1994 Θάνατος Μ. Μερκούρη, Μ. Χατζι- δάκι.</p> <p>1995 Α. Μήτσου, <i>Τα ανίσχυρα ψεύδη του</i> <i>Ορέστη Χαλκιάπουλου</i>.</p> <p>1996 Ο Κ. Σημίτης πρωθυπουργός- Κρίση στα Ίμια-Θάνατος Α. Παπανδρέου, Ο. Ελύτη.</p> <p>1997 Ι. Καρυστιάνη, <i>Η Μικρά Αγγλία</i> - Πρ. Μάρκογλου, <i>Σπαράγματα</i>- Θάνατος Κ. Καστοριάδη.</p> <p>1998 Ρ. Γαλανάκη, <i>Ελένη ή ο Κανένας</i>. Θάνατος Κων. Καραμανλή.</p> <p>1999 Σεισμός στην Αθήνα.</p>	<p>1988 Πρόεδρος ο Γ. Βασιλείου.</p> <p>1989 Ίδρυση Πανεπιστημίου Κύπρου.</p> <p>1990 Επίσημη αίτηση για πλήρη ένταξη στην ΕΟΚ.</p> <p>1991 Πρώτες δημοτικές εκλογές.</p> <p>1992 Λειτουργεί το Πανεπιστήμιο Κύπρου.</p> <p>1993 Ο Γλ. Κληρίδης πρόεδρος της Κύπρου.</p> <p>1996 Δολοφονία Τ. Ισαάκ και Σ. Σολω- μού στη γραμμή Αττίλα.</p> <p>1998 Ο Γλ. Κληρίδης επανεκλέγεται πρόεδρος.</p> <p>1999 Συνομιλίες Κληρίδη-Ντενκτάς. Τραγικός θάνατος του Γ. Κρανιδιώτη.</p>	<p>1987 Π. Νικολάου, <i>Μακρόνησος</i>- Ντ. Κατσούρη, <i>Αντι-θέσεις</i>-Κλ. Ιωαννίδης, <i>Ιώτα εν</i>.</p> <p>1988 Σ. Τσερκέζης, <i>Ημερολόγιο του</i> <i>βίου μου</i>- Θ. Νικολάου, <i>Εικόνες</i>.</p> <p>1989 Θάνατος Μ. Κράλη- περ. <i>Ακτή</i>.</p> <p>1990 Γ. Κατσούρης, <i>Στυλιανού Ανάβα-</i> <i>σις</i>.</p> <p>1993 περ. <i>Σημείο</i>. Γ. Φ. Πιερίδης, <i>Το</i> <i>καλό σημείο</i>-</p> <p>1995 Κ. Χαραλαμπίδης, <i>Μεθιστορία</i>- Α. Παστελάς, <i>Μεταθανάτως</i> <i>αποσηματισθείς</i></p> <p>1996 Κ. Χατζηιωάννου, <i>Ετυμολογικό</i> <i>λεξικό της ομιλουμένης Κυπριακής</i> <i>διαλέκτου</i>.</p> <p>1997 περ. μικροΦιλολογικά.</p> <p>1998 Θάνατος Κ. Χρυσάνθη.</p> <p>1999 Θάνατος Γ. Φ. Πιερίδη.</p>

ΠΑΙΔΙΚΗ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ	ΠΑΙΔΙΚΗ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ ΤΗΣ ΚΥΠΡΟΥ	ΦΙΛΙΣΑ ΧΑΤΖΗΧΑΝΝΑ
<p>1986 Χ. Σακελλαρίου, <i>Ο Σπιθοβολάκης</i>. Θ. Χορτιάτη, <i>Ο δάσκαλος με το βιολί και το αστέρι</i>- Ν. Τζώρτζογλου, <i>Η Αργυρώ</i>.</p> <p>1987 Λ. Πέτροβιτς Ανδρουτσοπούλου, <i>Σπίτι για πέντε</i>- Α. Κοκορέλη, <i>Η ζωή με τον πατέρα</i>.</p> <p>1988 Α. Βαρελλά, <i>Σε δυο τρελά ημίχρονα</i>.</p> <p>1989 Λ. Πέτροβιτς Ανδρουτσοπούλου, <i>Λάθος, κύριε Νόιγκερ</i>- Ζ. Σαρή, <i>Το Παραράδιασμα</i>- Γ. Μπάρτσης, <i>UFO στα Διγελιώτικα</i>.</p> <p>1990 Ζ. Βαλάση, <i>Ιστορίες του Ασημένιου Λάσου</i>.</p> <p>1991 Α. Βαρελλά, <i>Γελαστός κι αγέλαστος</i>.</p> <p>1993 Ε. Τριβιζάς, <i>Τρία μικρά λυκάκια</i>- Ζ. Σαρή, <i>Νινέτ</i>- Μ. Κοντολέων, <i>Ο χιονάνθρωπος που δεν ήθελε να λιώσει</i>- Λ. Χατζοπούλου Καραβία, <i>Η Αλίκη στη Χώρα των ονείρων</i>- Δ. Μανθόπουλος, <i>Μέρες της Αλκούνης</i>.</p> <p>1994 Α. Βαρελλά, <i>Φιλενάδα Φουντουκιά μου</i>.</p> <p>1995 Λ. Ψαραύτη <i>Το χαμόγελο της Εκάτης</i>- Κ. Σίνου, <i>Ο τελευταίος βασιλιάς της Ατλαντίδας</i>- Β. Ηλιόπουλος, <i>Η περιπέτεια της ζαρωμένης κάλτσας</i> - Ν. Γεωργακοπούλου, <i>Ο μικρός Ολλανδός</i>.</p> <p>1996 Λ. Ψαραύτη, <i>Τα δάκρυα της Περσεφόνης</i>-Ειρ. Μάρρα, <i>Το άδειο μπουκάλι</i> -Π. Καλιότσος, <i>Ένα σακί μαλλιά</i>.</p> <p>1997 Μ. Λοϊζου, <i>Το αθάνατο νερό</i>- Κ. Σίνου, <i>Η νύχτα των καλικάντζαρων</i> - Φ. Βακάλη-Συριανοπούλου, <i>Αγαπάει Γιάγκο αγαπάει</i> -Β.Ηλιόπουλος, <i>Ο τριγωνομαρούλης</i>.</p> <p>1998 Β. Ψαράκη, <i>Η μάγισσα Σουμουτού και οι δράκοντες</i>.</p> <p>1999 Χρ. Μπουλώτης, <i>Το άγαλμα που κρύωνε</i> - Β. Μάστορη, <i>Ο χιονάνθρωπος πήρε τη μαμά</i>.</p>	<p>1986 Σπ. Επαμεινώνδας, <i>Ο βασιλιάς Γαταρπαγάν</i>, Ι. Κυθρεώτης, <i>Πικρά χρόνια</i>.</p> <p>1987 Έλ. Παιονίδου, <i>Τα δυο αδέρφια και το μαύρο ποτάμι</i>.</p> <p>1988 Κ. Πουλχερίου, <i>Πόσο κοντά είναι το φεγγάρι</i>- Ιω. Αργυρού, <i>Η Ντουντού</i>- Μ. Αβρααμίδου, <i>Γράμμα στο μοναχικό αδερφό μου</i>.</p> <p>1989 Μ. Αβρααμίδου, <i>Οι ωραίες Κυριακές</i>. <i>Εκείνο το σημαδιακό καλοκαίρι</i>.</p> <p>1990 Μ. Μαραθεύτη, <i>Στης ζωής τα τραμπαλίσματα</i>.</p> <p>1991 Σπ. Επαμεινώνδας, <i>Γυρεύουμε ... τον Ήλιο</i> - Τ. Κακουλλή, <i>Ο Σπιρτούλης και η Ζυμαρίτσα</i>.</p> <p>1992 Μ. Λουκά, <i>Η αφέντισσα της Λάρας</i>.</p> <p>1993 Μ. Πυλιώτου, <i>Τα παιδιά του ήλιου</i>. -Έλ. Παιονίδου, <i>Τα ίσια και τα στραβά</i>. -Κ. Μόντης, <i>Αφήστε το στίχο να σας πάρει από το χέρι</i>.</p> <p>1994 Α. Ταπάκης, <i>Η άλλη φτερούγα</i> - Τ. Κακουλλή, <i>Ο πλανήτης τηγανίτα</i>.</p> <p>1995 Μ. Πυλιώτου, <i>Το ασημένιο καπνιστήρι</i>- Κ. Πουλχερίου, <i>Μαριγούλα Μαριγώ</i>.</p> <p>1997 Μ. Πυλιώτου, <i>Τζιαφέρ Γιασίντ Αλή</i>. Ηρ. Γενακρίτου, <i>Πέρα απ' το σαρματόπλεγμα</i>- Κ. Πουλχερίου, <i>Πόσο κοντά είναι το φεγγάρι</i> -Έλ. Παιονίδου, <i>Οι σειρήνες του Μανχάτταν</i>.</p> <p>1998 Κ. Πουλχερίου, <i>Τα μεγάλα παπούτσια</i>.</p> <p>1999 Έλ. Περικλέους, <i>Κόκκινη κλωστή δεμένη στο κομπιούτερ τυλιγμένη</i>.</p>	<p>1986 Μόναχο: Διεθνής Βιβλιοθήκη. <i>Ο Τρελάρας</i>, στην Παιδική Σκηνή του ΘΟΚ. (& Α' έκδοση).</p> <p>1987 <i>Μικρές Ιστορίες της Κατερίνας</i> (Β' έκδοση, Ψυχογιός).</p> <p>1988 <i>Ένα τραγούδι για κάθε μέρα</i> (τραγούδια, Gutenberg) - <i>Ο μεγάλος μπελάς</i> (Α' έκδοση, Ψυχογιός)</p> <p>1989 Εκδίδει <i>Το γαλάζιο βιολί</i> (θεατρικό, Gutenberg).</p> <p>1990 <i>Το γαλάζιο βιολί</i> στην Παιδική Σκηνή του ΘΟΚ. Αναγραφή στο Διεθνή Τιμητικό Πίνακα Άντερσεν της IBBY για το έργο <i>Η Ντιντόν, ο Παβελάκης μου κι Εγώ</i> (Β' έκδοση, Καστανιώτης).</p> <p>1993 Οκτώβριος: Ξανά το <i>Γελαστό μουςτάκι</i> στην Παιδική Σκηνή του ΘΟΚ..</p> <p>1994 <i>Ιστορίες του παππού χωρίς μουςτάκι</i>. (Α' έκδοση, Ψυχογιός).</p> <p>1995 <i>Οι περιπέτειες του Καρυδάκη και της Ζαχαρούλας, Η Ντιντόν, ο Παβελάκης μου κι Εγώ</i> (Γ' έκδοση, Ψυχογιός).</p> <p>1996 <i>Η Γη των πατέρων μου</i> στο Δημοτικό Θέατρο Λευκωσίας. <i>Αθάνατοι στη μνήμη και στην καρδιά</i>.</p> <p>1997 <i>Η Ζαχαρούλα ψάχνει να βρει τον Καρυδάκη, Ο Καρυδάκης ψάχνει να βρει τη Ζαχαρούλα</i> (Α' έκδοση, Ψυχογιός).</p> <p>1999 <i>Οι περιπέτειες του Μαυρίκου, Τι απόγινε ο Μαυρίκος;</i> (Α' έκδοση, Ψυχογιός).</p> <p>14-17 Οκτ.: Συμμετέχει στο συνέδριο του ΚΕΠΒ στην Αθήνα.</p> <p>2 Δεκ.: Αιφνίδιος θάνατος της Φιλίσας Χατζηχάνα.</p> <p>2004 <i>Επτά θεατρικά έργα για τα Δημοτικά και τα Γυμνάσια</i> (Α' έκδοση).</p> <p>2009 <i>Γη των πατέρων μου</i> (Α' έκδοση).</p>

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ VI

Χειρόγραφα, φωτογραφίες, βραβεία, αποκόμματα από εφημερίδες.

Μεταγγραφή από το χειρόγραφο 1:

Όταν ήμουν μικρή έσκιζα τα πρώτα μου ποιήματα (εσωστρεφής και πολύ σοβαρή)
Χειρόγραφα (τεμπέλα σ' αυτά) Διάβαζα.

Γραφομηχανή. Κομπιούτερ (είναι πολύ δημιουργικό)

Εργάζομαι θεατρικά.

Βλέπω μπροστά μου αυτά που γράφω.

Βλέπω την κάθε κίνηση, την κάθε γκριμάτσα και την κάθε σκέψη των ηρώων μου.

Μου αρέσει να τους προκαλώ και να τους κατευθύνω σε συγκρούσεις.

Μα η τέχνη μου σταματά ως εκεί γιατί όταν αρχίζει η σύγκρουση δεν τους ελέγχω
πια.

Ναι, δεν τους ελέγχω αλλά εγώ γράφω και όχι εκείνοι. Στην κατάλληλη στιγμή
μπαίνω με διαφορετικό τρόπο.

Ιδέες: Από το πουθενά που
οδηγούν παντού.

Ένα μυρμήγκι

Ένα παιδί

Ένα παπούτσι

Δε βιάζομαι να γράφω

Συνέχεια όμως το μυαλό μου φορτώνεται

Όταν αποφασίσω να γράψω

Γράφω γρήγορα και είμαι σε θέση να κοντρολάρω την ιστορία

Τα γενέθλια

Τραγούδι: Κουμπουδιάλου.

Πρωσωδά: Ηγίος

Μαργαρίτα

Γερασίος

Θωμάς

Καλοίμα

Φίσις

Μαργαρίτα: (Μωαυτι μι τό τραγούδι σου.)

Είμαι η Μαργαρίτα η μικρούλα

(τραγουδιά) Έχω χαρτί μεγαλή, έχω
λαρά μεγαλή.

Ποσο χαίρομαι σ' αγνείδια.

Και χάρτε γιατί; Ο' ων να δάα

τα γέω. Πάα, Λυμέρα έχω τό

γενέθλια μου. Αμεί! Βζέωδε μεγαλή-

σα. Και δά χυρτάσου σπυρά. Θα παζούρε

θα τραχυνδύσουρε. Καζέσα λαις γίζουρ
μου.

Θωμάς: Μαργαρίτα, Μαργαρίτα. Πάα είδα.

Μαργαρίτα: Έδώ είμαι Θωμάς. Πάα
στα παιδιά σ'ι σπυρά έχω τό
γενέθλια μου.

για εθνοπρονομήματα γιατί εφουίμεν τους ωσπιά.
 Ήλεπες σου δυο γεωλιά νίπλεν ο Αντρέας μου
 ωσπιάς 12 χρονίς γι είωε μου γες ίδει μου -
 βίντε. Είωα του γι εγώ οίτι είωα ωπεν γγί'ο
 στον Πέτρν γι ευνέχισα εν δουρειά μου. Έξουν
 γι ο Αντρέας. Εξανάβα το δλαυρ' μου.
 Ήλεπες σου γγί'ο νίπλεν ο άντρας μου.

«Α, γ'ενάιμα, γαρεί μου. Εν είωμεν τα ζεπολιανά,
 α'έλο, σου οια είμαι είωμεν ν' αρμενίσω ενδ-
 ρισμα' γαρεί του γυιόσ'α το το λναίτε να το βάζω
 εν γυιόμα.

«Η ωπιάς λναία ε δινί μου με τον γυ-
 ρών'' γαρεί μου.

«Μα εωχρηρες λκινόμα'' γαρεί του εγώ. Η
 ωπιάς λναία αγού ζέρεις το, ε για τους
 σμαραδίν'άρους. Ιποός χριστός τιμα' γι οίτα τα
 μελκιά σουρά'' για εθνοπρονομήματα.

«Γιατί εν γυιόσ'α σου σου δίνωμεν τα πράγμα
 να χοράσει το γαίεν γαί γ' αγέρην;'' αρωτά'
 με ο λκινόμα.

«Ον Παράτα μου λκινόμα. Αγού είτοι εν το έδι-
 μου, να γ' αρβάζωμεν εμείς, 'έλο να τους
 ωελάσω ωερέ-έζε ζεπολιανά να γύουν γαί να
 γύουν. Όζα εν αρμής να νάμω γαί δώ-
 λερν λναία.

«Καρίσαρ...'' γαρεί μου «Αγού σκέξτεσαι τους καγι-
 μάτ'αρος σαραδίν'ω σου μας...'' εν είζωμεν σκεξτεσαι
 μωβέν το το γαί εγώ.

Με νίπλεν με εθνοπρονομήματα να μου ζυλίσουν ζεπολι-
 ανά οίτε ανισούλεν σου οι μωβέντες τους. «Εξίαν
 είωα σου, είωα μου «Μωρεί να ώνιαν σου ωερέξω
 γι ευνέχισα εν δουρειά μου με τον πονχία μου.
 Αμαν δείξεσα τον σπιδν λναία, είωα τους μες
 το ωεάλιο γι είωμεν είζω. Εξίαν σου γαί

(Πατέρας: (Κάθεται στην πολυθρόνα και καπνίζει την πίπα του).

Γιαγιά: Πηγαينوέρχεται κούτσα κούτσα και στρώνει τό τραπέζι.

Χάρης: Κάθε τόσο πηγαίνει κρυφά και τρώει κάτι από τὰ Χριστουγεννιά-
τικα. Βοηθά και τή μητέρα σό στόλισμα. Παίζει μέ τὰ παιχνίδια
του.

Μαρίνα: Ταΐζει τήν κούκλα της τή μαλλώνει, τή χαϊδεύει.

Μητέρα - Γιωργούλα: Στολίζουν τό δέντρο.) Σελίδα από το ανέκδοτο θεατρικό έργο:
"Το αστέρι της Χαράς"

Γιωργούλα: Βάλε κι αυτή τήν καρπανούλα μαμά. (δακτυλογραφημένο κείμενο)

Μητέρα- "Έλα δώσε την.

Γιωργούλα - Κι αυτή τή χρυσή μπαλίτσα κι τόν "ΑΗ Βασίλη.

Μητέρα- ('Ενώ τὰ παίρνει έναν ένα) Σιγά νά προλαβαίνω νά τὰ δένω.

Μαρίνα - (Σπρώχνει τή Γιωργούλα) "Άσε με νά περάσω. (Τήν σπρώχνει
νά μπει μπροστά της).

Μητέρα - "Έ σιγά. Θά ρίξετε τό δέντρο.

Χάρης - (Ξεσκεπάζει σιγά σιγά κι αρπάζει ένα μελομακάρονο τό
βάζει στό στόμα και παίρνει άλλο στό χέρι. Παίζει στό χαλί
πόλεμο μέ τούς στρατιώτες του.

Μητέρα - Χάρη φτάνει!

Χάρης -(Μέ γεμάτη μπουκιά) Τί;

Μητέρα - Θά πονέσεις τήν κοιλιά σου.

Γιαγιά -(Μέ τρεμάμενη φωνή) Δέρωσες και τό πάτωμα.

Χάρης -(Κλαφουρίζοντας) "Όλοι τάχετε μαζί μου.

Μαρίνα - (Παραπονιάρικα) Μόνο από τή Γιωργούλα παίρνεις στολίδια.

... 'Εγώ τί είμαι εδώ; Τόση ώρα περιμένω.

Γιωργούλα - Βάλε κι αυτό μαμά.

Μητέρα - Δυό λεπτά.

Μαρίνα - (Τσακώνεται μέ τή Γιωργούλα) Φύγε από δω. (Τή σπρώχνει)

... Τό δικό μου θά κρεμάσει τώρα.

Γιωργούλα- "Έ καλέ μή σπρώχνεις

Μαρίνα - 'Εγώ σπρώχνω ή έσύ (τή χτυπά στά πόδια).

... 'Εγώ ή έσύ;

Μητέρα- Σταματεΐστε έπιτέλους! Μή τσακώνεστε Χριστουγεννιάτικα.

Γιωργούλα - 'Εγώ τσακώνομαι ή τό νιάνιάρό σου. (Στή Μαρίνα) Δέν

... πᾶς λίγο νά παίξεις μέ τή κούκλα σου και νά μάς αφήσεις νά

... κάνουμε τή δουλειά μας;

Μαρίνα- Αυτό θά κάνω (Πικρόχολα) Βέβαια έσύ είσαι ή μεγάλη. Γι αυτό

... σά λείπει ή μαμά φορές τς καδένες της, τὰ δαχτυλίδια της, τς

... καρφίτσες της και κάνεις τήν μεγάλη κυρία.

Γιωργούλα- (τρέχει νά τή δείρει) Τί λές φεύτρα τί λές; (Τρέχουν

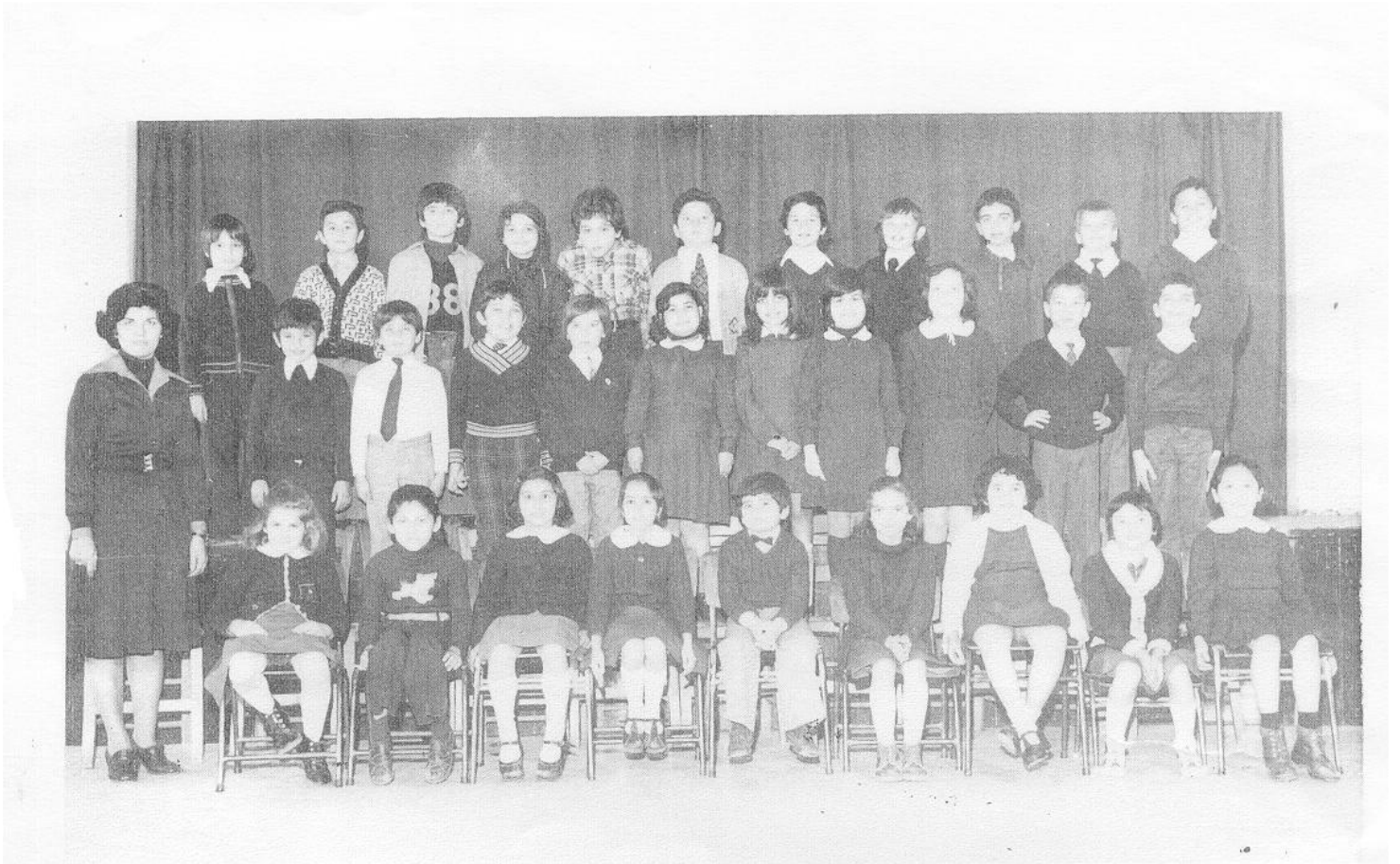
... γύρω από τό τραπέζι μπερδεύεται στα πόδια τής γιαγιάς και

... τής ρίχνει τήν πιατέλα μέ τὰ φρούτα.

Γιαγιά - (Μέ τρεμάμενη φωνή) "Έ, έ-προσέχετε. Παναγιά μου παιδιά

... είναι, αυτά ή θηρία. 'Αλλά φταΐτε και σεΐς που δέν τούς θυμώ-

... νετε. Παιδιά είναι τὰ σημερινά;



Δασκάλα της Γ' τάξης στο Ελέναιο Δημοτικό Σχολείο Λευκωσίας (1976-77)

Από το οπισθόφυλλο του βιβλίου
"Στην Ποντικούπολη" (1983)



εφημ. Αλήθεια,
19-2-1994



Ο χώρος όπου εμπνέεται και γράφει τα παιδικά
αριστουργήματά της.



Ο «ΤΡΕΛΛΑΡΑΣ» ΤΗΣ ΓΥΝΑΙΚΟΚΡΑΤΙΑΣ ΣΤΗΝ ΠΑΙΔΙΚΗ ΣΚΗΝΗ ΤΟΥ Θ.Ο.Κ.

Στη φωτογραφία η συγγραφέας του νέου έργου της Παιδικής Σκηνής Φιλίσσα Χατζηχάνα με τη σκηνοθέτιδα Μόνικα Βασιλείου στ' αριστερά της και τη σκηνογράφο Μαρία Λοϊζίδου στα δεξιά. «Ο Τρελλάρας» της Φιλίσσας Χατζηχάνα πήρε φέτος το Β' βραβείο στο διαγωνισμό του ΘΟΚ για συγγραφή έργου της Παιδικής Σκηνής. Είναι το τρίτο έργο της Φιλίσσας Χατζηχάνα που βραβεύεται από το ΘΟΚ. Τα δυο προηγούμενα της ήταν «Η Ποντικούπολη» και το «Γελαστό

Μουστάκι».

Η Μόνικα Βασιλείου και η Μαρία Λοϊζίδου έχουν ενθουσιαστεί με το ωραίο έργο και ξεκίνησαν δουλειά. Τη γυναικοκρατία σπάζει ο Στέλιος Αργύρης που θα γράψει τη μουσική για το έργο. Παίζουν οι Τάκης Χριστοφάκης, Ανδρέας Μουσουλιώτης, Αντρούλα Ηρακλέους, Γαβριήλ Αντζουλίνο, Ανδρέας Μαραγκός, Νεόφυτος Νεοφύτου, Κώστας Βήχας, Έλλη Κυριακίδου.



εφημ. Αλήθεια, 19-2-1994

Αριστερά η Φιλίσσα Χατζηχάνα και δεξιά ενώ παραλαμβάνει το βραβείο της από τον Κύκλο Ελληνικού Παιδικού Βιβλίου, το 1981, στην Αθήνα, για το βιβλίο της «Μικρές ιστορίες της Κατερίνας».

ΦΙΛΙΣΑ ΧΑΤΖΗΧΑΝΝΑ

εφημ. Αλήθεια 19-2-1994

- Το ιδιαίτερο χαρακτηριστικό μου... *Ρολοζάκι*
- Το βασικό μου ελάττωμα... *Έχω συχνά ενοχές. Ας μην το σφίλαμε!*
- Το μεγάλο μου όνειρο... *Κηφία, ελευθρία με ελευθρία να περάσω*
- Το μεγάλο μου πάθος... *Γράψιμο*
- Το μεγαλύτερο ψέμα που έχω πει... *Είπα; Δεν είπα*
- Δεν θα τολμούσα ποτέ... *να... αδυνατώ... καταδικαστεί*
- Θεωρώ ατούς' έναν άντρα... *Τον μαζο παραυτίρα*
- Πιο γοητευτικό σε μια γυναίκα... *κι... σίχτη*
- Απασχόληση που προτιμώ τις ελεύθερες ώρες... *Θεάτρου - Γράψιμο*
- Συγγραφέας που αγαπώ... *Καλαχάκης*
- Μουσικός που αγαπώ... *Στέφαν Ρφαίλι*
- Αγαπημένο μου σπορ... *Κολύμβηση*
- Ιστορικό γεγονός που με εκφράζει... *Αναξίτητος*
- Πολιτικός που θαυμάζω... *Εκείνος να ζήσει*
- Φανταστικός ήρωας που με συναρπάζει... *Ο μικρός αρχιμικτής*
- Θα προτιμούσα να ήμουν... *αυτά που είναι*
- Απεχθάνομαι... *τον... μαυρομυρτιά*
- Με ενθουσιάζει... *ο... χαράς... με η... αειδίκη... αείζωο*
- Με φοβίζει... *ο... κάβουρας*
- Με μελαγχολεί... *α... α... α... α...*
- Φαγητό και ποτό που προτιμώ... *Τυρί και γάλα*
- Συνήθως χρειάζομαι να κοιμηθώ... *Έξι ώρες*
- Μεταρρύθμιση που θεωρώ επείγουσα... *Αξιοκρατία*
- Θα ήθελα να συνδεθεί το όνομά μου... *με... η... η... η... η...*
- Το όραμα μου είναι... *μια... η... η... η... η...*

Φίλισα Χατζηχάνα



14-17 Οκτωβρίου 1999

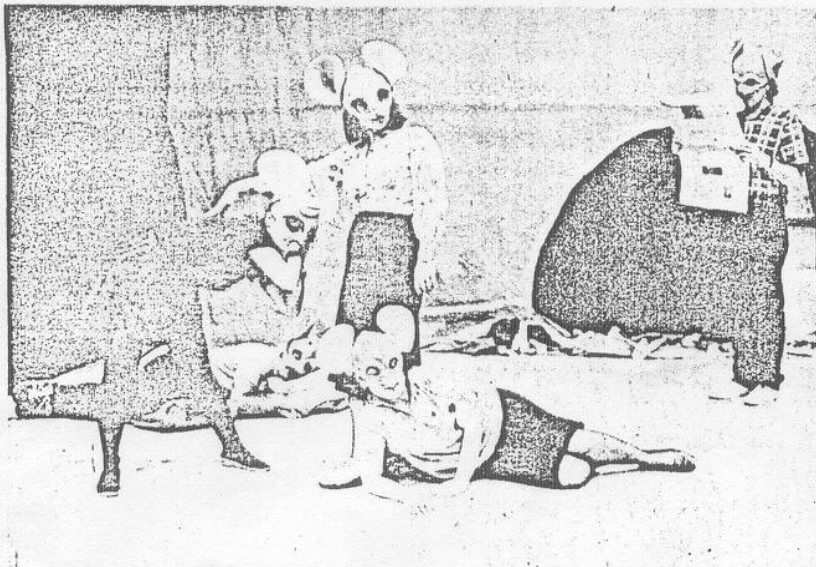
*Οι εκπρόσωποι του Κ.Σ.Π.Ν.Β. στο Πανελλήνιο Συνέδριο
του Κύκλου Παιδικού Βιβλίου στην Αθήνα*

Λίγο πριν από το θάνατό της, στην Αθήνα [περ. Ανέμη, τ. 11-12 (2001)].

ΣΕ ΣΤΥΛ ΡΟΚ-ΟΠΕΡΑ Η «ΠΟΝΤΙΚΟΥΠΟΛΗΣ»

ΕΛ. ΚΥΡΙΑΚΗ

Θά τήν ανεβάσει ο ΘΟΚ τó Σάββατο στό Δημοτικό Θέατρο



Στιγμιότυπο από τίς δοκιμές τού έργου «Στήν Ποντικούπολη»

Η παιδική σκηνή τού ΘΟΚ ανεβάζει τó Σάββατο 9 Μαΐου στίς 5 μ.μ. στό Δημοτικό Θέατρο σέ πρώτη παράσταση τó έργο τής Κυρίας Φιλίας Χατζηχάννα «Στήν Ποντικούπολη».

Τó έργο σκηνοθέτησαν ο Α. Μαραγκός και Τ. Αναστασίου μέ σκηνικά κοστούμια Α. Αγγελή μουσική Λουκά Θάνου και χωρογραφίες τής Κάθριν Χριστροφίδου και μάσκες τού Α. Καταρρή.

Σε δημοσιογραφική διάσκεψη αναφέρθηκε ότι η σκηνοθετική αντίληψη και παρουσίαση τού έργου είναι «Μιούζικαλ» σέ στυλ Ρόκ-Οπερα και οι κινήσεις πού αποτελούν ένα από τά βασικά στοιχεία τού έργου, όπως επίσης και ο χώρος στόν οποίο διαδραματίζεται η υπόθεση, είναι σέ μουσική ντίσκο.

Μιλώντας στήν διάσκεψη η

συγγραφέας τού έργου κ. Χατζηχάννα είπε ότι η «Ποντικούπολη» είναι γραμμένη γιά παιδιά βγαλμένη όμως μέσα από τήν παρατήρηση, τή μελέτη και τή συζήτηση μ' αυτά. Μέσα από τίς σχέσεις τών χαρακτήρων της τή δράση και τίς καθημερινές συγκρούσεις, η «Ποντικούπολη» αναφέρεται πριν και κατά τήν διάρκεια τού πραξικοπήματος και τής τουρκικής εισβολής.

Ο κ. Μαραγκός είπε ότι τó έργο είναι μιά αλληγορία. Μέ πολύ κωμική επιφάνεια και σοβαρό υπόστρωμα, πιστεύουμε ενδιαφέρει όλους μικρούς και μεγάλους. Τó έργο είναι αυθόρμητο, απροσποίητο. Εκτός από τούς δύο «σοβαρούς» χαρακτήρες όλοι οι άλλοι χαρακτήρες τής Ποντικούπολης πού είναι ποντικομορφοί άνθρωποι είναι γελωτοποιοί πού μέ τά τραγούδια, τούς χορούς και τ' αστεία

τους μάς λένε μιά ιστορία πού ζυπνάει μέσα μας πολλά πράγματα.

Στό έργο παίζουν οι ηθοποιοί Δέσπινா Μπεμπεβέλη, Ανδρέας Μουσουλιώτης, Μαρία Μίχα — Ελλη Κυριακίδου, Αλκηστις Παυλίδου, Τζένη Γαϊτανουπούλου, Κυριάκος Ευθυμίου, Κώστας Γιάγκου, Ανδούλα Ηρακλεους, Λένια Σορόκου, Αντώνης Καταρής, Ανδιανή Μαλένη και Πέδρο Βικούνια.

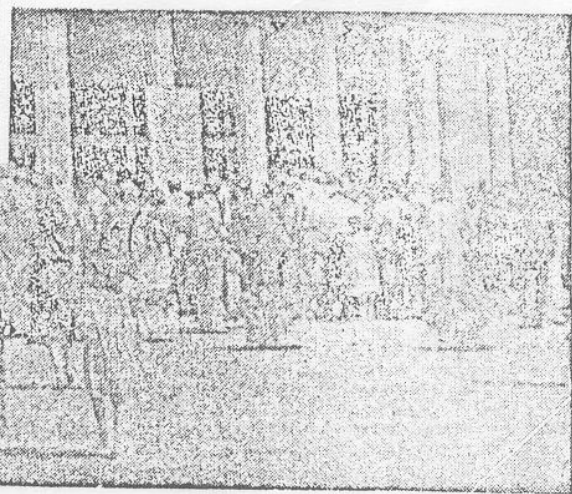
Παραστάσεις θά δίνονται κάθε Κυριακή στίς 10.30 π.μ. στό Δημοτικό Θέατρο.

Στήν Ποντικούπολη

Τήν Κυριακή πήγα μέ τήν πιό μικρή αδερφή μου στό Θέατρο. Είδαμε τó έργο «Στήν Ποντικούπολη». Τó έργο είχε πολύ χιούμορ, μουσική και χορό. Μίλουσε γιά τόν τόπο μας, γιά τó πραξικόπημα και τήν εισβολή, αλλά μέ ένα τρόπο πού μου άρεσε πολύ.

Μου άρεσαν πολύ οι μάσκες και οι χοροί. 'Η αδερφή μου γελούσε μέ τά διάφορα παθήματα τών μικρών ποντικών. 'Ήταν μιά δημοφής Κυριακή. Ευχαριστήθηκα πολύ.

Κούλα Γεωργιάδου,
Λευκωσία.



Η ΠΟΝΤΙΚΟΥΠΟΛΗ

Η «ΠΟΝΤΙΚΟΥΠΟΛΗ» ΣΗΜΕΙΩΝΕΙ ΠΑΝΤΑ ΕΠΙΤΥΧΙΑ

Μεγάλη επιτυχία παρουσιάζουν οι παραστάσεις τής Παιδικής Σκηνής τού Θ.Ο.Κ. μέ τó έργο τής Φιλίας Χατζηχάννα «Στήν Ποντικούπολη». Τó έργο παίζεται κάθε Κυριακή πού στίς 10.30 π.μ. στό Δημοτικό Θέατρο.

ΕΝΑΡΞΗ ΤΗΣ ΣΑΙΖΟΝ ΜΕ ΤΡΙΑ ΕΡΓΑ

ΘΟΚ: Προμιέρα τήν Κυριακή μέ τὸ «Γελαστό μουστάκι»

Με τρία ἔργα ξεκινᾷ ὁ ΘΟΚ τὴν χειμερινήν περίοδο: Τὴν σπαρταριστὴ κωμῶδια τοῦ Τζῶν Πάτρικ «Τειοποτείο - τὸ Αυγουσιᾶτικο Φεγγάρι» σκηνοθετεῖ ὁ Βλ. Καυκαρίδης. Τὸ ἔργο τοῦ Λόρκα «Τὸ σπίτι τῆς Μπερνάντα Αλεπα» σκηνοθετεῖ ὁ Νίκος Χαλαλίμπος. Τὸ βραβευμένο ἔργο τῆς Φιλίας Χατζηχάνα «Τὸ γελαστό μουστάκι» σκηνοθετεῖ γιὰ τὴν Παιδικὴ Σκηνή ὁ Κ. Δημητρίου.

Ὁ Τζῶν Πάτρικ, γνωστός αμερικάνος θεατρικός συγγραφέας καὶ σεναριογράφος γεννήθηκε τὸ 1910, σπούδασε στὸ Χάρβαρντ καὶ στὸ Κολούμπια καὶ ἀρχισε τὴν καριέρα του σὰν σεναριογράφος στὸ Σάν Φρανσίσκο. Στὸ Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο ὑπηρετῆσε ἂν ἐν στρατιωτικὸ νοσοκομεῖο στὴν Ἀνω Ανατολή. Οἱ εμπειρίες του ἀπὸ τὴν Ἀνω Ανατολή καθρεφτίζονται μέσα στὸ ἔργο του «Τειοποτείο τὸ Αυγουσιᾶτικο φεγγάρι» - που κέρδισε τὸ βραβεῖο Πούλιτσερ καὶ τὸ βραβεῖο κριτικῶν τῆς Νέας Υόρκης καὶ ἦταν μία ἀπὸ τίς μεγάλες ἐπιτυχές του Μπρόντγουοι.

Στὸ ἔργο καινούργιος λοχαγὸς ἀναλαμβάνει τὴν διοίκηση μίᾶς ἐπαρχίας στὴν Ουκιάδα μετὰ τὸ τέλος τοῦ δευτέρου παγκόσμιου πολέμου. Ἡ ἀνατολικὴ λαϊκὴ σοφία καὶ παράδοση συγκρούονται με τίς ἀμερικανικὲς μεθόδους με κωμικὰ ἐπεισόδια. Οἱ χωρικοὶ χαρίζουν στὸ λοχαγὸ μία γκέισα, ὁ λοχαγὸς ἔχει ἐντολὲς νὰ κτίσει σχολεῖα, ἐνῶ οἱ χωρικοὶ θέλουν τειοποτείο, ὁ λοχαγὸς ικανοποιεῖ τοὺς

χωρικοὺς ἀλλὰ ἐρχεται σὲ σύγκρουση με τὴν διοίκηση του.

Ἐνα ωραῖο καὶ δροσερὸ ἔργο, βασισμένο στὸ ομώνυμο μυθιστόρημα τοῦ Βέρν Σνάνιντερ σὲ μετάφραση Στάθης Σπηλιωτόπουλου, σκηνικὰ Κώστα Καυκαρίδη, χορογραφίες Κάθριν Χριστοφίδου.

«Τὸ σπίτι τῆς Μπερνάντα Αλεπα» εἶναι τὸ τελευταῖο ἔργο που ἔγραψε ὁ μεγάλος ἰσπανὸς ποιητής. Τὸ ἔργο τελείωσε στὶς 19 Ἰουνίου τοῦ 1936, δυὸ μῆνες ἀργότερα στὶς 19 Αυγούστου ὁ Λόρκα δολοφονεῖται ἀπὸ τοὺς φαλαγγίτες. Ἰσως τὸ πῶ ὄρμητο ἔργο του ἰσπανοῦ ποιητῆ, που δὲν πρόλαβε νὰ τὸ δεῖ νὰ παιχτεῖται.

Θεματικὴ ἰδέα τῆς «Μπερνάντα Αλεπα» εἶναι ἡ τυφλὴ δεισιδαιμονία προσκόλληση στους ἐθι-

μικοὺς τύπους τῶν ἀπαγορευτικῶν προλήψεων, που περιφρονώντας τὴν ἀνθρώπινη φύση οδηγεῖ με ἀκρίβεια στὸ θάνατο.

Ἡ Παιδικὴ Σκηνὴ ἀνεβάζει τὸ βραβευμένο ἔργο τῆς Φιλίας Χατζηχάνα «Τὸ γελαστό Μουστάκι», σὲ σκηνοθεσία Κώστα Δημητρίου σκηνικὰ - κοστούμια Νίκου Κουρούση, μουσικὴ Χρ. Φιλίππου καὶ χορογραφίες Ἀντζέλας Χήτων.

Στὸ «Γελαστό Μουστάκι» τὸ καλὸ παιπὸ, υποδύεται ὁ Ἀνδρέας Μούστρας, τὰ ἐγγονάκια του παίρνουν οἱ Τάκης Σταυρινίδης καὶ Σταύρος Λούρας, τὸν ρόλο τῆς θείας Κοραλλίας ἡ Ἑλλῆ Κυριακίδου, στὸ ρόλο τοῦ Μάκη ὁ Ἀνδρέας Μουσουλιώτης καὶ τοῦ Παντοπώλη ὁ Κώστας Δημητρίου.

Ἡ Παιδικὴ Σκηνὴ ἀνεβάζει τὸ

βραβευμένο ἔργο τῆς Φιλίας Χατζηχάνα «Τὸ γελαστό μουστάκι» σὲ σκηνοθεσία Κώστα Δημητρίου, σκηνικὰ-κοστούμια Νίκου Κουρούση, Μουσικὴ Χρίστου Φιλίππου καὶ χορογραφίες Ἀντζέλας Χήτων.

Τὸ «Γελαστό μουστάκι» εἶναι ἓνα ωραῖο ἔργο τῆς Φιλίας Χατζηχάνα ὅπου στοιχεῖα τῆς λαϊκῆς μας παράδοσης τοῦ καραγκιζή χρησιμοποιοῦνται μαζί μ' ἓνα σύγχρονο καὶ σημερινὸ προβληματισμὸ.

Τὴν κωμῶδια τοῦ Γ. Σκούρτη «Ὁ Καραγκιζὸς παρὰ λίγο Βεζύρης» δὲ παιξεῖ ὁ ΘΟΚ σὲ ἐπανάληψη στὶς 16/17 Οκτωβρίου στὸ Δημοτικὸ θέατρο Λευκωσίας. Οἱ παραστάσεις τοῦ Σαββάτου ἔρχίζονται στὶς 8μ. καὶ οἱ λαϊκὲς ἀπογευματινὲς τῆς Κυριακῆς στὶς 5μ.



Οἱ ἠθοποιοὶ καὶ οἱ συντελεστὲς τοῦ νέου ἔργου τῆς Παιδικῆς Σκηνῆς. Ἀπὸ τ' ἀριστερὰ, ὁ καραγκιοζοπαίχτης Ἰδαλίας, που δίδαξε τὴν χρῆση τῶν φιγούρων τοῦ Καραγκιζή, ὁ Ἀνδρέας Μουσουλιώτης στὸ ρόλο τοῦ Μάκη, ὁ Κώστας Δημητρίου ὁ καλὸς παντοπώλης καὶ σκηνοθέτης τοῦ ἔργου, ἡ Ἑλλῆ Κυριακίδου ἡ στριμμένη θεῖα Κοραλλία, ὁ Ἀνδρέας Μούστρας τὸ γελαστό μουστάκι, ἡ Ἰωάννα Σιαφκάλη ἡ Ἄννα, ὁ Νίκος Κουρούσης που ἔκανε τὰ σκηνικὰ καὶ τὰ κοστούμια, καθισμένος ὁ Νίκος καὶ Λίνος ὁ Τάκης Σταυρινίδης καὶ Σταύρος Λούρας με τὴν χορογράφο Ἀντζέλα Χήτων καὶ ὁ Γρηγόρης Χριστοφί, υπεύθυνος γιὰ τὰ ἡχητικὰ τοῦ ἔργου.

Ἡμέρα προσφοράς τῶν Λαίων

Οἱ Λαῖνοι τῆς Πάφου με τὴν εὐκαιρία τῆς ἡμέρας προσφοράς τῶν Λαίων, ἐπισκέφθηκαν τὸ Νοσοκομεῖο καὶ ἐπρόσφεραν αἶμα.

Ἐπίσης ἐπισκέφθηκαν τὴν Σχολὴν Ἀσκήσιμων καὶ πρόσφεραν στὰ παιδιὰ δῶρα καὶ γλυκὰ.

Τὸ ἀπόγευμα μέλη τῆς λέσχης ἤπραν τὰ παιδιὰ τῆς παιδικῆς Στέγης ἐκδρομὴ στὰ Κουκλια καὶ στὴν Πέτρα τοῦ Ρωμιού καὶ τοὺς πρόσφεραν ἀναψυκτικὰ στὸ ἐκεῖ Τουριστικὸ περίπτερο.

Παρασκευή 15 Οκτωβρίου
"Απογευματινὴ"

ΑΥΤΟΙ ΠΟΥ ΓΡΑΦΟΥΝ ΓΙΑ ΠΑΙΔΙΑ

Φιλίσα Χατζηχάννα

Έργα της:
Χαρές και λύπες
Λουλούδια και όνειρα
Αδέλφια, δώστε και πάρτε χαρά
Χαμόγελα
Η Ντιντόν, ο Παβελάκης μου κι εγώ
Στην Ποντικοπούλη
Το Γελαστό Μουστάκι
Ο τρελάρας
Μικρές ιστορίες της Κατερίνας

Η Φιλίσα Χατζηχάννα κατάγεται από την Αγία Μαρίνα της Σκυλλούρας.

Ο πατέρας της ήταν αστυνομικός και σε κάθε μετάθεση του, έπαιρνε μαζί του και όλη την οικογένεια. Έτσι η Φιλίσα γύρισε μ' αυτόν τον τρόπο ολόκληρη την Κύπρο.

Στη Λεύκα, θυμάται, όταν πήγαν το 1955, ήταν οι μόνοι Ελληνοκύπριοι του χωριού.

Από το Ξερό θυμάται το σπίτι που είχαν και ήταν χτισμένο πάνω στην θάλασσα. Την πρώτη νύχτα



που έμειναν εκεί τα κύματα πήραν την μπουγάδα που ήταν απλωμένη στα σχοινιά! Έτσι η μητέρα της έμαθε να μην αφήνει απλωμένα ρούχα στα σχοινιά τη νύχτα.

Στον Κάμπο, εκεί που μια μέρα κυνηγούσε πεταλούδες μαζί με την αδελφή της, την έχασε για μια στιγμή και είδε με φρίκη ότι είχε πέσει σε γκρεμό. Ευτυχώς, όμως, σώθηκε με αρκετές γρατσουνιές και μώλωπες.

Η Φιλίσα είναι μια δασκάλα συγγραφέας.

Σε ερώτησή μου αν το επάγγελμά της την βοήθησε καθόλου στο γράψιμο, απάντησε ότι δεν εκδίδει τίποτε από όσα γράφει, αν δεν το διαβάσει πρώτα στα παιδιά, για να δει τις αντιδράσεις τους.

Αυτά είναι οι μεγαλύτεροι κριτές, όπως μου είπε χαρακτηριστικά.

Επίσης, το ότι είναι συγγραφέας, την βοήθησε στο να γίνει, πιστεύει,



χνικά είδη, από ποίηση μέχρι πεζό και θεατρικό.

Το μυθιστόρημα το χαρακτηρίζει ως πολύ ελαστικό είδος γραψίματος και το θέατρο ως το πιο δύσκολο. Όμως, είναι το μόνο που έρχεται πιο εύκολα κοντά στα παιδιά, όταν ανεβάζεται στη σκηνή.

Την γοητεύει το γεγονός, ότι μέσα από τα θεατρικά της έργα, θίγει



χαρακτήρες που γνωρίζει πάρα πολύ καλά και που τους φτιάχνει πιο ξεκάθαρους για τα παιδιά.



Συστηματικά άρχισε να γράφει μετά τα γεγονότα του 1974 και το πρώτο της βιβλίο το έκδωσε το 1976.

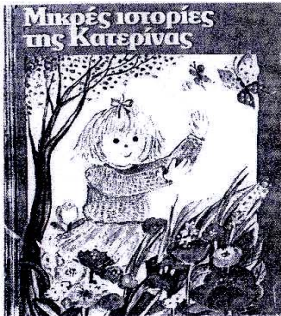
Για την παιδική λογοτεχνία στην



Κύπρο πιστεύει ότι τα πηγαίνει πολύ καλά, ότι έχουμε αξιόλογους συγ-

Αυγερινός

Σε σας τα παιδιά, τους φίλους του «Αυγερινού», στέλνει ένα μήνυμα: «Αγαπάτε τα βιβλία. Να τα διαβάξε-



τε επειδή αρέσουν σ' εσάς και όχι γιατί άλλοι σας είπαν ότι είναι καλά. Θα ανακαλύψετε κόσμους πρωτόγνωρους που θα σας γοητέψουν και θα σας ενθουσιάσουν.

Να δείτε πως ο δικός σας κόσμος είναι πολύ πιο πλούσιος από την εικόνα της τηλεόρασης.

Ανάμεσα σας, πιστεύω, υπάρχουν παιδιά που γράφουν καλύτερα κι από μεγάλους. Να συνεχίσουν και να γράφουν όπως νιώθουν και όχι όπως τους συμβουλεύουν.

Αν θέλουν να ζητήσουν και την άποψή μου, η διεύθυνσή μου είναι:

Φιλίσα Χατζηχάννα
Βουκουρεστίου 7Α
Άγιος Δομέτιος
Γιαννούλα Κλεάνθους



ΤΟ ΜΑΓΙΚΟ ΚΟΥΤΙ

Πάντα άρεσε στην Κατερίνα να παρακολουθεί τα παιδικά προγράμματα στην τηλεόραση.

Αυγερινός

του αριστερού χεριού στο στόμα.

– Γεια σας, μικροί μου φίλοι, έλεγε η εκφωνήτρια.

– Γεια σου, απαντούσε σοβαρά η Κατερίνα. Τι γίνεσαι, είσαι καλά; Τι κάνουν τα παιδιά σου. Έχεις παιδάκια;

Αυτά κι ένα σωρό άλλα έλεγε η Κατερίνα χαμογελαστή, όχι μόνο στην εκφωνήτρια, μα και σε όλους όσους παρουσιάζονταν στη συνέχεια. Κανένας όμως δεν καταδεχόταν να της απαντήσει. Λες και δεν την άκουγαν. Λες και δεν την έβλεπαν, κι ας καθόταν μόνο λίγο πιο πέρα από τη συσκευή της τηλεόρασης.

Μια απ' όλες αυτές τις μέρες, θύμωσε η Κατερίνα. Της ακοφάνηκε, πώς να το κάνουμε;

– Είσαστε όλοι ψηλομύτεδες και αγενείς, τους φώναξε αφήνοντας κατά μέρος τους καλούς τρόπους, αφού δεν της έδιναν καμιά σημασία. Αν ήμουνα εγώ στη θέση σας, κύριοι, αν ήμουνα εκεί μέσα, θα μιλούσα σε όλα τα παιδιά και θα τους απαντούσα σε ό,τι κι αν με ρωτούσαν.

Πάλι όμως δεν καταδέχτηκε κανένας απ' τη συντροφιά να της μιλήσει, όσο κι αν φώναζε, όσο κι αν τους πρόσβαλε.

– Αν ήμουνα εκεί μέσα, πήγε να πει πάλι η Κατερίνα, μα δεν το είπε. Μια σκέψη καρφώθηκε στο μυαλό της. Πήγε κοντά στην τηλεόραση και μέτρησε το μπόι της με το ύψος του κουτιού. Και τότε ήταν που έγινε πιο σκεπτική. Ούτε το ένα της χέρι δεν θα χωρούσε άνετα εκεί μέσα. Κι εκείνοι όλοι πώς χωρέσανε; «Εκτός πια», σκέφτηκε, «αν ήπιαν το μαγικό νερό ή έφαγαν κανένα μπισκοτάκι ειδικό και μίκρηναν». Ήταν σίγουρη πως αυτό θα 'γινε. Αφού και η Αλίκη για να μπει στη χώρα των θαυμάτων κάτι έφαγε, κάτι ήπια, δεν θυμόταν η Κατερίνα τι ακριβώς μα θυμόταν πολύ καλά πως πρώτα μίκρηνε κι ύστερα μήγκε.

surprised to see these plays become commercial successes in Cyprus. The fact that Cypriot children received them so enthusiastically was very encouraging, however, and proved to me that they are tired of the traditional form of the fairy tale and of the image of the good and obedient child that is still being projected in schools. Plays like «Mug-Nog» aim at a different image, that of a human being who is critical, responsible and ready to question authority.

«Mug-Nog» was followed by performances of «The Last Travelling Pigeon» by D. Romberg, «The Red Shoes» by Robin Sort, «The Brave Frog» by Lev Ustinov, «Max, the Whistler» by Ludwig-Krüger and «The Tale-Telling Hare» by Sergei Michalkov.

During the first four years of its existence the Children's Stage produced plays in translation from the international repertoire. The establishment of the Children's Stage, however, motivated Cypriot writers to experiment in the field themselves. Thus, in 1981, the Children's Stage produced two plays by Cypriot authors, notably by women — «The Two Brothers and the Black River» by Elli Peonidou and «The Town of Mice» by Philissa Hadjihanna.



20

At the same time the Theatre Organisation established an annual contest for plays for the Children's Stage, which has been won by Philissa Hadjihanna with «The Laughing Moustache» and Sophia Mouaimi with «Once Upon a Time». In «The Laughing Moustache» there is for the first time concrete reference to the present situation in Cyprus. The title of this play refers to a kind grandfather, a refugee from the occupied part of Cyprus, who has come to live in a house where there is not really enough room for him but where he plays Karegeosi (shadow games) and amuses the children. Philissa Hadjihanna uses traditional elements to vividly and colourfully illustrate a present social problem. This, her second play to be staged by the Theatre Organisation, clearly shows that Hadjihanna has benefited from the experience gained from her first play.

The Children's Stage has become well established in the 1980s. Maroula Rota's «The Three Children and the Mermaid» has been performed 36 times for an audience of 21,521. A part of the performances are shown in the mornings for school classes. The Theatre Organisation is trying to make it possible for all children in Cyprus, even those in remote villages, to see these performances, but there is the serious problem of space, of the adjustment of scenery, to be overcome if a play is to be shown both in the big theatre in Nicosia and on an improvised stage in a mountain village.

«Grey Town» by Lev Ustinov, «The Fairy Tale of the Three Brothers» by Panchio Panchief, «My Friend the Monkey» by Melpo Zarokosta, and «Gaitanaki» by George Sarri are scheduled to be staged in the future.

In the eight years since its founding the Cyprus Theatre Organisation's Children's Theatre has worked creatively and has constantly managed to fill its theatre with a seating capacity of 1200. Each year more children attend the performances. The Children's Stage has experimented with new plays in an effort to help children acquire a more complex understanding of the world. It has shown good sorcerers and fearful bears, and has taught children that it is pathetic to always simply accept what one is told. It has appealed to their dream world and shown them what it means to be human and loving. For this it has employed the best actors, the most creative musicians and designers in the country, and it is on their creativity and imagination that the Theatre Organisation bases its hopes for a better theatre still. Its constant aim in communicating the world of wonder on the stage is to move towards cultural progress, to achieve group self-consciousness, to entertain and to create critical, responsible and, at all, free individuals.





Ο ΚΥΚΛΟΣ ΤΟΥ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΠΑΙΔΙΚΟΥ ΒΙΒΛΙΟΥ
THE CIRCLE OF THE GREEK CHILDREN'S BOOK

ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΤΜΗΜΑ
ΤΗΣ ΔΙΕΘΝΟΥΣ ΟΡΓΑΝΩΣΗΣ ΒΙΒΛΙΩΝ ΓΙΑ ΤΗ ΝΕΟΤΗΤΑ
GREEK NATIONAL SECTION
OF THE INTERNATIONAL BOARD ON BOOKS FOR YOUNG PEOPLE
(I.B.B.Y.)



ΖΑΛΟΓΓΟΥ 7, 106 78 ΑΘΗΝΑ

☎ 3602 990

7, ZALONGOU STR., GR - 106 78 ATHENS

Ο
"ΚΥΚΛΟΣ ΤΟΥ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΠΑΙΔΙΚΟΥ ΒΙΒΛΙΟΥ"

α π ο ν έ μ ε ι

το

Β Ρ Α Β Ε Ι Ο

του διαγωνισμού "Βιβλίο για μικρά παιδιά-1988"
που αθλοθετεί η κυρία Λήδα Κροντηρά
στη μνήμη της μητέρας της Αντιγόνης Μεταξά-Κροντηρά
στα βιβλία:

Ο ΜΕΓΑΛΟΣ ΜΠΕΛΛΑΣ (εκδόσεις Ψυχογιός) της κυρίας
Φιλίσας Χατζηχάνα, και

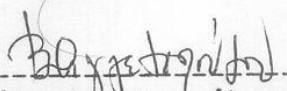
ΤΟ ΕΡΩΤΕΥΜΕΝΟ ΑΣΤΕΡΙ (εκδόσεις Σύγχρονη Εποχή) της
κυρίας Μαρίας Βελετά-Βασιλειάδου

Η κ. Φιλίσα Χατζηχάνα αφηγείται με ζωντανό και παραστατικό λόγο την καθημερινή ζωή ενός χαριτωμένου πεντάχρονου αγοριού και, μέσα από τα διασκεδαστικά επεισόδια που περιγράφει, κατορθώνει να δώσει την εικόνα ενός αληθινού παιδιού, γεμάτου ζωντάνια και τρυφερότητα.

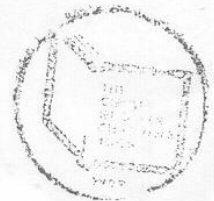
Η κ. Μαρία Βελετά-Βασιλειάδου πλάθει ένα όμορφο παραμύθι και με γραφή ποιητική και γεμάτη ευαισθησία εξυμνεί τη δύναμη της αγάπης.

Αθήνα, 2 Απριλίου 1990

Για την Κριτική Επιτροπή (*)



Βίτω Αγγελοπούλου



(*) Βίτω Αγγελοπούλου (Πρόεδρος)
Βασίλης Αναγνωστόπουλος
Ρένα Καρθαίου
Κούλα Κουλουμπή-Παπαπετροπούλου
Γιώργος Σπανός



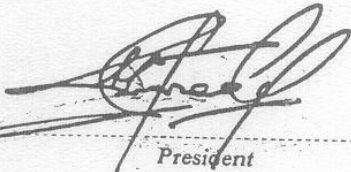
UNICEF AWARD

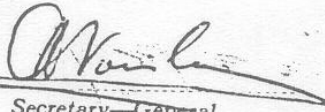
This is to certify that:

Mrs **PHYLITSA HADJIHANNA**

*of Nicosia Cyprus,
won a First Prize in the Cyprus Text
Contest of the International Children's
Song Competition, 1979, with the song*
«BROTHERS, GIVE AND TAKE JOY»

*The contest was organised by
UNICEF, Switzerland, in co-operation with
The United Nations Association of Cyprus
on the occasion of
The International Year of The Child.*


President


Secretary-General

ΔΙΑΓΩΝΙΣΜΟΣ ΤΟΥ ΘΕΑΤΡΙΚΟΥ ΟΡΓΑΝΙΣΜΟΥ ΚΥΠΡΟΥ

ΓΙΑ ΣΥΓΓΡΑΦΗ ΠΑΙΔΙΚΟΥ ΘΕΑΤΡΙΚΟΥ ΕΡΓΟΥ

1 9 8 5

Β' ΒΡΑΒΕΙΟ

ΔΟΘΗΚΕ ΣΤΟ ΕΡΓΟ ΤΗΣ

ΦΙΛΙΣΣΑΣ ΧΑΤΖΗΧΑΝΝΑ

"Ο ΤΡΕΛΛΑΡΑΣ"



P. Serris
Π. Σέρνης
Πρόεδρος
Κριτικής Επιτροπής

K. Kolotas
Κ. Κολώτας
Πρόεδρος
Διοικητικού Συμβουλίου
Θεατρικού Οργανισμού Κύπρου

Λευκωσία, 12 Μαρτίου 1986

INTERNATIONAL
BOARD ON BOOKS
FOR YOUNG PEOPLE

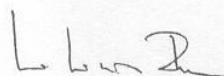
CERTIFICATE
OF HONOUR
FOR WRITING

AWARDS TO

Filisa Hadjihanna

FOR

*I Ntinton, O Pavelakis
mou ke Ego*



IBBY PRESIDENT

WILLIAMSBURG U.S.A./ SEPTEMBER 1990

