

ΘΟΔΩΡΟΣ ΓΡΑΜΜΑΤΑΣ

ΠΑΙΔΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ ΓΙΑ ΜΙΑ ΟΡΙΟΘΕΤΗΣΗ ΤΟΥ ΖΗΤΟΥΜΕΝΟΥ

1. Τοποθέτηση του θέματος

1.1. Η αναφορά και μόνο στην κατηγορία παιδικό θέατρο δημιουργεί αμφισημίες και ασάφειες οφειλόμενες κατά κύριο λόγο στην ανυπαρξία σχετικής έρευνας σε επίπεδο μεθοδολογίας και θεωρητικής προσέγγισης του ζητούμενου¹. Έτσι λοιπόν ως παιδικό θέατρο νοείται αδιακρίτως το από ενήλικες επαγγελματίες ή ερασιτέχνες ηθοποιούς προσφερόμενο θέαμα με κυριολεκτικούς αποδέκτες τα παιδιά αλλά και τους ενήλικες (συνήθως συνοδούς τους), το δραματοποιημένο παιχνίδι που παίζεται από παιδιά² και φυσικά προορίζεται αποκλειστικά για παιδιά, όπως ακόμα και κάποιες άλλες μορφές θεάματος λίγο (θέατρο σκιών/καραγκιόζης) ή ελάχιστα (μαριονέττες, κουκλοθέατρο) συνδεόμενα με το έντεχνο θέατρο³.

1. Αντίθετα με την ελληνική η σχετική ξένη βιβλιογραφία είναι εξαιρετικά πλούσια. Από τις εκτενέστερες εργασίες αναφέρουμε ενδεικτικά τις: Cl. Chavanon, *Le théâtre pour enfants*, Lausanne, La Cité-l'Age d'Homme, 1974, P. Leenhardt, *L'enfant et l'expression dramatique*, Tournai, Casterman, 1973, R. Deldime, *Le théâtre pour enfants*, Bruxelles, A. de Broeck, 1975, *Le théâtre pour enfants aujourd'hui* (col.), Bruxelles, Université Libre, Centre de Sociologie du Théâtre, 1979, G. Crosher, *Teatro per Ragazzi*, trad. E. Baldassarri, Roma, Nuova Edizioni Romane, 1980. A. Edinborough, «White face the new white hope for young actors and young audiences?», *Performing Acts in Canada* (Ontario), 11 (Fall 1974).

M. Leask, «Children's theatre. The Persian version», *Theatroscope*, 1 (1976). J. Sorfleet, *Canadian Children's Drama and Theatre*, Ontario, Canadian Childrens' Press, 1978. D. Davis, *Theatre for young people*, Ontario, General Publ. 1981.

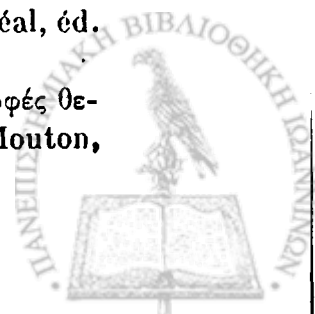
2. Άλκηστις, *Η δραματοποίηση για παιδιά*, Αθήνα, γ. ε. οι, 1983, της ίδιας, *Το αυτοσχέδιο θέατρο στο σχολείο*, Αθήνα, γ. ε. οι, 1984.

G. Barret, *L'expression dramatique, pour une théorie de la pratique*, Montréal, Univ. de Montréal, 1975.

Eug. Guvelier, *Le mime, le jeu dramatique et l'enfant*, Paris, Nathan, 1981.

M. Rioux, D. Bilz, J. M. Boisvert, *L'enfant et l'expression dramatique*, Montréal, éd. de l'Aurore, 1976.

3. Για τη σχέση των συγκεκριμένων ειδών (μαριονέττες, κουκλοθέατρο) ως μορφές θεάματος με το θέατρο βλ.: T. Kowzan, *Littérature et spectacle*, La Haye/Paris, Mouton, 1975, 27-29 κ.ε.



Στόχος της μελέτης που ακολουθεί είναι ο μεσ' από μια θεατρολογική προσέγγιση εντοπισμός και καθορισμός των ιδιοτήτων και γνωρισμάτων που συνιστούν το είδος και ορίζουν την κατηγορία παιδικό θέατρο, γεγονός που θα επιτρέψει, ενδεχομένως, στη συνέχεια μια επανατοποθέτηση του θέματος και αναθεώρηση των ιστορικών αλλά κυρίως παιδαγωγικών και κοινωνιολογικών διαστάσεων του προβλήματος.

1.2. Αντίστοιχα με την εμφάνιση κι ανάπτυξη της παιδικής λογοτεχνίας, αλλά με αρκετή καθυστέρηση, παρουσιάζεται και στη χώρα μας το αποκαλούμενο παιδικό θέατρο.

Στην προσπάθειά μας να οριοθετήσουμε και τελικά καθορίσουμε το είδος, μπορούμε να θεωρήσουμε ως αφετηριακές κάποιες από τις απόψεις που έχουν διατυπωθεί για την παιδική λογοτεχνία και να δεχτούμε ότι και για το ζητούμενο ισχύει η διαπιστωμένη δυσκολία της από κάποιο ώριμο άτομο συγγραφής έργου προοριζόμενο για παιδιά, αφού ο ώριμος δημιουργός ζει σ' ένα διαφορετικό κόσμο απ' ό,τι ο αναγνώστης στον οποίο απευθύνεται¹. Επομένως για να πετύχει το στόχο του οφείλει να απεκδυθεί το δικό του εννοιολογικό σύστημα και να υιοθετήσει αυτό του παιδιού, χωρίς όμως να ταυτιστεί υποχρεωτικά με τη δική του ψυχολογία, γεγονός που θα τον προφυλάξει από το να παρουσιάσει ένα έργο παιδιάστικο στερημένο από κάθε γνησιότητα².

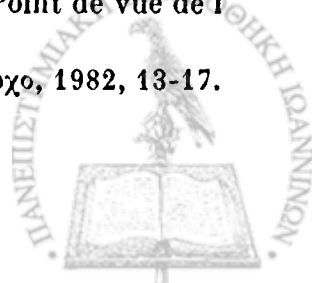
Γιατί, όπως εύστοχα έχει επισημανθεί³ως παιδική, χωρίς να παύει να χαρακτηρίζεται η από τα παιδιά/συγγραφείς δημιουργημένη λογοτεχνική παραγωγή, ούτε τα έργα των ώριμων σε ηλικία συγγραφέων που έχουν ως κεντρικούς ήρωες παιδιά, θεωρείται η λογοτεχνία που κυριολεκτείται περισσότερο στο σύνολο των έργων που απευθύνονται στα παιδιά ως τους τελικούς αποδέκτες / αναγνώστες της. Αυτό βέβαια δε σημαίνει υποχρεωτικά ούτε ότι κάθε λογοτεχνικό κείμενο που αναφέρεται ή έχει πηγή έμπνευσης τον κόσμο του παιδιού ανήκει αυτοδίκαια στο είδος, ούτε ότι έργα γραμμένα από ενήλικες και προοριζόμενα για ένα αδιάκριτα από άποψη ηλικίας κοινό, (*Ιβανός, Ροβινσών Κρούσος, Ταξίδια Γκιούλιβερ*), δεν μπορούν να αποκτήσουν αναφορικότητα σ' ένα παιδικό κοινό και τελικά να χαρακτηριστούν ως κατεξοχή έργα του είδους⁴. Κατά συνέπεια για ν' ανήκει κάποιο κείμενο στον υπό εξέταση χώρο πρέπει περισσότερο από το ίδιο το περιεχόμενο να διαθέτει και κάποια μορφολογικά γνω-

1. C. Dasté, «Faut-il un théâtre pour enfants?», *Les Amis de la Pomme Verte*, 5 (1976).

2. Α. Νεσίλ, «Τι σημαίνει νά'σαι συγγραφέας για παιδιά», ελλ. μετ. Ν. Τσιλιγίρογλου, *Διαβάξω*, 24 (1979), 34, Κ. Helakisa, «Les pièces pour enfants. Point de vue de l'écrivain», *Nouvelles du Théâtre Finlandais*, 24 (1975).

3. Χ. Σακελλαρίου, *Ιστορία της παιδικής λογοτεχνίας*, Αθήνα, Δίπτυχο, 1982, 13-17.

4. Νεσίλ, 32-34.



ρίσματα που να βρίσκουν ανταπόκριση κατεξοχή στις αισθητικές και διανοητικές προσλαμβάνουσες του παιδιού, γεγονός που προϋποθέτει τη συνύπαρξη (όταν πρόκειται για το ίδιο πρόσωπο), ή τη συνεργασία (στην περίπτωση που υπάρχουν περισσότερα φυσικά πρόσωπα) δύο ιδιοτήτων, του λογοτέχνη και του παιδαγωγού¹.

1.3. Αν οι γενικές αυτές παρατηρήσεις αναχθούν στο χώρο του θεάτρου, τότε θα διαπιστωθεί ότι η ισχύς τους παραμένει καθοριστική και δεσμευτική με επιτεταμένη αναφορικότητα, αφού οι ιδιότητες της εικονοπλαστικής δύναμης, εποπτικότητας και παραστατικότητας που έχουν χαρακτηριστεί ως καθοριστικά γνωρίσματα της παιδικής λογοτεχνίας² κυριολεκτικά βρίσκουν την πλήρη έκφρασή τους στην περίπτωση του παιδικού θεάτρου.

Κατ' αυτόν όμως τον τρόπο το αρχικά διατυπωνόμενο ερώτημα για τη διαφοροποίηση του παιδικού από το μη παιδικό θέατρο, δηλαδή η περίπτωση κατά την οποία το παιδί αποτελεί θεατή σε μια οποιαδήποτε παράσταση, απ' αυτή κατά την οποία είναι θεατής σε μια παράσταση μ' αυτό αποκλειστικό αποδέκτη δεν μπορεί ν' απαντηθεί παρά μόνο έχοντας υπόψη μας τις προαναφερμένες παρατηρήσεις.

Γιατί, όπως αυτονόητα σχεδόν προκύπτει, το ζητούμενο δεν είναι και μόνο η διαφορά στην προσληπτική ικανότητα που παρατηρείται στην κατηγορία ώριμο/ανώριμο κοινό. Δεν προκειται δηλαδή για το βαθμό ευκολίας ή δυσκολίας στην παρακολούθηση της παράστασης από το θεατή, αφού θα μπορούσαμε να νοήσουμε την περίπτωση κατά την οποία ένα εύληπτο έργο (π.χ. κωμωδία, φάρσα) θα ήταν δυνατό να παρακολουθήσει το παιδί και ν' ανταποκριθεί με τις αντιληπτικές του δυνατότητες στις ανάγκες πρόσληψής του. Κατά συνέπεια αν και μόνο η διάκριση του παιδικού θεάτρου από το αντίθετό του οφείλεται σε διαφορά προσληπτικών ικανοτήτων, τότε θα μπορούσαμε στην υπό εξέταση κατηγορία να νοήσουμε και κάποια θεατρικά είδη που δεν απαιτούν ιδιαίτερη διανοητική αντιμετώπιση από μέρος του κοινού (κωμωδία, επιθεώρηση, θέατρο σκιών), στο οποίο θα μπορούσε να συμπεριληφθεί και το παιδί, γεγονός που καταχρηστικά έχει γίνει δεκτό στις μέρες μας κυρίως για το ελληνικό θέατρο σκιών, αν και κάθε άλλο παρά ως τέτοιο δημιουργήθηκε και λειτούργησε διαχρονικά³.

1. Β. Αναγνωστόπουλος-Α. Δελώνης, *Παιδική λογοτεχνία και σχολείο*, Αθήνα, Πατάκης, 1984.

2. Σακελλαρίου, 27, Αναγνωστόπουλος-Δελώνης, 18.

3. Για το κοινό του θεάτρου σκιών στην Ελλάδα βλ.: Β. Πούγνερ, «Το παραδοσιακό κοινό του θεάτρου σκιών στην Ελλάδα», *Ευρωπαϊκή Θεατρολογία*, Αθήνα, Ίδρυμα Γουλανδρή-Χορν, 1984, 259-272, Ι. Κιουρτσάκη, *Προφορική παράδοση και ομαδική δημιουργία. Το παράδειγμα του Καραγκιόζη*, Αθήνα, Κέδρος, 1983, 115-139.



Αν όμως δε θεωρήσουμε αυτό και μόνο ως ικανοποιητική ειδοποιό διαφορά, θα πρέπει να στραφούμε και προς άλλες κατευθύνσεις και να εντοπίσουμε αιτίες υφολογικές, θεματολογικές, παιδαγωγικές, ψυχολογικές και κοινωνιολογικές που οριοθετούν το είδος παιδικό θέατρο αναγόμενες τόσο στο δραματικό έργο, όσο το τελικά προσφερόμενο θέαμα και το κατά τη διάρκειά του αναπτυσσόμενο επικοινωνιακό μοντέλο, που εντοπίζουν την ιδιαιτερότητά του σε επίπεδο δραματουργικής (κείμενο) αλλά και θεατρολογικής (παράσταση) ανάλυσης.

Ως παιδικό λοιπόν θέατρο, στη συνέχεια της εργασίας μας θα νοούμε τις δύο αρχικά εντοπισμένες κατηγορίες, δηλαδή το από ενήλικες απευθυνόμενο σε ανηλίκους θέαμα και το από ανηλίκους σε συνομηλίκους τους προσφερόμενο θεατρικό παιχνίδι, που θα επιχειρήσουμε να εξετάσουμε από μια διαφορετική παράμετρο απ' ότι μέχρι σήμερα έχει επισημάνει η σχετική έστω και περιορισμένη έρευνα.

Γιατί η ενασχόληση με το παιδικό θέατρο δεν έχει αποτελέσει ειδικό αντικείμενο μελέτης. Όσοι ερασιτεχνικά ή επιστημονικά, συστηματικότερα ή επιτροχάδη ασχολήθηκαν με το θέμα, ανήκουν κυρίως στο χώρο της παιδαγωγικής και η προσέγγισή τους έγινε μέσα στα πλαίσια του γενικότερου ενδιαφέροντός τους για την παιδική λογοτεχνία, ως ειδική ενότητα της οποίας θεωρείται και το θέατρο.

Η σχετική βιβλιογραφία έχει υπερτονίσει την ιστορική κυρίως διάσταση του θέματος παράλληλα, αλλά δευτερευόντως, με την παιδαγωγική οπτική η οποία συνήθως συνυπάρχει.

Μια πρώτη ομάδα ερευνητών αφού διατυπώσει κάποιες γενικές παρατηρήσεις για το είδος, ασχολείται με την ιστορική του εμφάνιση εντοπίζοντας τα πρώτα του βήματα στις αρχές του αιώνα και ανάγοντας την οριστική του εμφάνιση στη δεκαετία του '30 και μετά με τις πρωτοποριακές μορφές των Ε. Λόντου- Δημητρακοπούλου, Α. Μεταξά κ.α¹.

Μια δεύτερη κατηγορία μελετητών εξαιτίας της ιδιότητας και των ενδιαφερόντων τους επιμένει περισσότερο στον παιδαγωγικό χαρακτήρα του είδους, τονίζοντας τη συμβολή του στην ανάπτυξη της προσωπικότητας του παιδιού και επισημαίνοντας κάποια γενικά χαρακτηριστικά που κυριολεκτούνται στο θέατρο ως κοινωνικό φαινόμενο και πολιτιστικό γεγονός².

1. Σακελλαρίου 241-244, Γ. Σιδέρης, «Λίγα λόγια για το παιδικό θέατρο», στο: Α. Μεταξά, *Το θέατρο του παιδιού Α'*, Αθήνα, Δωρικός, χ.χ. 9-12, Σ. Αλεξανδροπούλου «Το παιδικό θέατρο στην Αθήνα», *Η Καθημερινή*, 27/2/76.

2. Αναγνωστόπουλος-Δελώνης, 125, 128, Α. Φλώρος, «Το παιδικό θέατρο» στο *Θεατρική Αγωγή. Τομές στο σκηνικό χώρο*, Αθήνα, Αρσενίδης, χ.χ. 287-289, του ίδιου, «Παιδαγωγική και θεατρικό παιχνίδι», *Το Βήμα*, 27/6/76.



Μια τρίτη τέλος αριθμητικά περιορισμένη κατηγορία ατόμων που έχει αναφερθεί στο ζητούμενο προέρχεται από το χώρο του θεάτρου. Ακριβώς εξαιτίας του προσανατολισμού και της ιδιότητάς τους, οι μελετητές αυτοί αντιμετωπίζουν το θέμα από μια διαφορετική σκοπιά και διατυπώνουν κάποιες αξιοπρόσεχτες κι ενδιαφέρουσες, αλλά επιγραμματικές παρατηρήσεις που ελάχιστα φωτίζουν το αντικείμενο της έρευνάς μας¹.

Χωρίς ν' αγνοούμε ούτε να υποβαθμίζουμε τις προαναφερμένες απόψεις, θέτουμε το αντικείμενο της έρευνάς μας όχι σ' ένα ιστορικό, παιδαγωγικό ή κοινωνιολογικό επίπεδο (παραμέτρους άλλωστε κάτω από τις οποίες θα μπορούσε να εξεταστεί με αμείωτο ενδιαφέρον το ζητούμενο), αλλά σε μια καθαρά θεωρητική διάσταση. Μέσα δηλαδή από μια θεατρολογική ανάλυση θα επιχειρήσουμε να εντοπίσουμε τις ιδιότητες και τα γνωρίσματα εκείνα τα οποία συνιστούν το είδος και ορίζουν την κατηγορία παιδικό θέατρο. Με δεδομένο λοιπόν ότι θεωρούμε το παιδικό ως ιδιαίτερη μορφή του θεάτρου, θα το προσεγγίσουμε στηριζόμενοι σ' ένα τριπλό άξονα συντεταγμένων που καθορίζει οποιαδήποτε θεατρική έκφραση, δηλαδή το κείμενο /συγγραφέα, την παράσταση και το κοινό.

2. Κείμενο /Συγγραφέας

2.1. Το δραματικό κείμενο αποτελεί μια αυτονομη λογοτεχνική κατηγορία με σαφή διαφοροποίηση απ' οποιαδήποτε άλλη². Σ' αντίθεση με το λογοτεχνικό που ολοκληρώνεται από την ίδια τη στιγμή της δημοσίευσής του, άμεσα αναγνώσιμο και αναγνωρίσιμο από τη συνείδηση του αναγνώστη ο οποίος ανάλογα με το ρυθμό της ανάγνωσης επικοινωνεί, μέσω της αφήγησης πάντα, με το συγγραφέα, το δραματικό έργο παραμένει ανοιχτό, δεκτικό σε οποιασδήποτε δημιουργική ανάπλαση από μέρους του σκηνοθέτη, ο οποίος κατ' αυτό τον τρόπο μετατρέπεται σε διάμεσο ανάμεσα στο θεατή και το κείμενο, οριστικά καταξιωνόμενο μόνο με τη σκηνική του παράσταση. Οι επιμέρους διαφορές που έχουν επισημανθεί ανάγονται, σε τελευταία ανάλυση, στο διαφορετικό χαρακτήρα και προορισμό των δύο ειδών. Έτσι αν ως γνώρισμα του λο-

1. Λ. Κουρετζής, «Το Θέατρο για παιδιά και έργα 'παιδικού θεάτρου' σε βιβλία», *Διαβάζω*, 43 (1981), 28-32, Γ. Βαρβέρης, *Η κρίση του θεάτρου (1976-1984)*, Αθήνα, Καστανιώτης, 1985, 40-43, Κ. Γεωργουσόπουλος, *Τα μετά το θέατρο*, Αθήνα, Καστανιώτης, 1985, 125-128.

2. Για το δραματικό κείμενο και τη σχέση του με το λογοτεχνικό βλ.: Γ. Κοττ, «Θέατρο τρο και λογοτεχνία», *Εποχές*, 31 (1965), 3-5, J. Veltruski, *Drama as Literature*, Lille, Peter de Ridder Press, 1977, J. P. Sarrazac, «Ledrame comme un roman, le spectacle comme un livre», στο: *Entretiens de Saint Etienne I. Théâtre Roman, Les 2 scènes de l'écriture*, Paris, éd. Théâtrales, 1984, 43-46, St. Wells, *Literature and drama with special reference to Shakespeare and his contemporaries*, London, Routledge and Kegan Paul, 1970.



γοτεχνικού κειμένου θεωρήσουμε τη λογοτεχνικότητα, ως κατεξοχή ιδιότητα του θεατρικού έργου θα δεχτούμε τη θεατρικότητα¹, την ενδοκειμενική δηλαδή δυνατότητα μετατροπής των καθαρά γλωσσικο /φωνητικών σημείων σε εικονικές /οπτικο-ακουστικές παραστάσεις σκηνικά προβαλλόμενες από τους ηθοποιούς και τους άλλους συντελεστές της παράστασης².

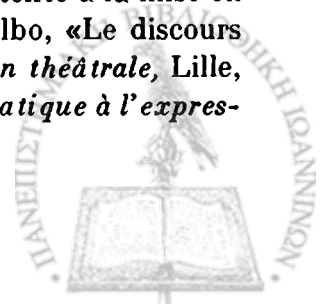
2.2. Οι γενικές αυτές παρατηρήσεις βρίσκουν την κυριολεκτική αναφορά τους στην υπό εξέταση κατηγορία, αφού στο θέατρο που απευθύνεται στο παιδί η παραστατικότητα, η εποπτικότητα, η αμεσότητα στην επικοινωνία αποτελούν ζητούμενα. Ως παιδικό θεατρικό έργο μπορεί επομένως να νοηθεί είτε κάποιο αυτοτελές πρωτότυπο κείμενο ειδικά γραμμένο από κάποιον επώνυμο δημιουργό και προοριζόμενο να παρασταθεί σκηνικά σ' ένα συγκεκριμένο κοινό, είτε κάποιο διασκευασμένο επίσης από προσωπικό δημιουργό παραμυθιακό, μυθολογικό, ιστορικό ή ακόμα λογοτεχνικό μοτίβο, είτε, τέλος, η από ατομικό ή συλλογικό δημιουργό δραματοποίηση κάποιου θέματος, καταστάσεως ή γεγονότος και η παράστασή του ως θεατρικό παιχνίδι στηριζόμενο κυρίως στον αυτοσχεδιασμό και τη δημιουργική παρέμβαση των δρώντων προσώπων, παρά στην απόδοση κάποιου συγκεκριμένου (αλλ' ανύπαρκτου στην υπό εξέταση κατηγορία) κειμένου / σεναρίου που καθορίζει την παράσταση.

Όπως γίνεται εύκολα αντιληπτό οι προαναφερμένες περιπτώσεις μπορούν ν' αναχθούν σε δύο ριζικά αντιπαρατιθέμενες μορφές. Γιατί η δραματοποίηση και χρήση κάποιου μύθου ή παραμυθιού γνωστού από τη γραπτή ή την προφορική παράδοση συντελεί βέβαια στην άμεση επικοινωνία με το παιδικό κοινό αυξάνοντας στο έπακρο τις προσληπτικές του ικανότητες και με την εικονοποίηση που προσφέρει πετυχαίνει την άμεση και βιωματική σχέση του παιδιού με την ιστορία που αποδίδεται σκηνικά, πραγματοποιώντας με τη σειρά της πιο αποτελεσματικά το ρόλο του μύθου ή του παραμυθιού. Το τελικά προσλαμβα-

1. J. Alter, «From Text to Performance. Semiotics of Theatricality», *Poetics Today*, 2:3 (1981), 113-139. C. Serge, «Narratology and Theatre», *Poetics Today*, 2:3 (1981), 95-104.

St. Jansen, «Esquisse d'une théorie de la forme dramatique», *Langages*, 12 (1968), 71-93. E. Burns, *Theatricality: A Study of Convention in Theatre and Social Life*, N. York, Harper and Row, 1972. A. Ubersfeld, *Lire le théâtre*, Paris, Editions Sociales, 1982.

2. W. Passow, «The Analysis of Theatrical Performance», *Poetics Today*, 2:3 (1981), 65-93. J. Feral, «Performance and Theatricality. The subject demystified», *Modern Drama*, 25:1 (1982), 170-181. W. Hoogendoorn, «Notes on deixis and simultaneity in theatre performance», *Degrés*, 30 (1982), e-e. P. Pavis, «Du texte à la mise en scène: l'histoire traversée», *Kodikas /Code*, 7 (1984), 24-41. A. Helbo, «Le discours théâtral: une sémantique de la relation» στο: R. Durand, *La relation théâtrale*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1980, 97-104. E. Dars, *De l'art dramatique à l'expression scénique*, Paris, Denöel, 1975.



νόμενο αποτέλεσμα όμως δεν είναι παρά η ενεργοποίηση της φαντασίας του παιδιού και, η μέσω της μετατροπής της αφήγησης σε εικόνα, ευκολότερη παρακολούθηση της ιστορίας κι ενδεχομένως η ουσιαστικότερη εκπλήρωση του επιδιωκόμενου διδακτικού/παιδαγωγικού αποτελέσματος.

Η διαφορά επομένως στη δραματοποιημένη εκδοχή κάποιου αρχαιοελληνικού μύθου ή νεοελληνικού παραμυθιού από την αρχική αφηγηματική του μορφή είναι κυρίως ποσοτική (ζήτημα βαθμού πρόσληψης) κι όχι ποιοτική, αφού τόσο στη μια όσο και την άλλη περίπτωση είναι τα ίδια ιδεολογικά, αισθητικά, πολιτισμικά πρότυπα που διοχετεύονται στα παιδιά.

Αλλά κάτι παρόμοιο μπορεί να διαπιστωθεί και στην περίπτωση κατά την οποία υπάρχει κείμενο ειδικά προορισμένο για να παρασταθεί σκηνικά ή ακόμα διασκευή κάποιου μυθολογικού ή παραμυθιακού θέματος γραμμένου από κάποιον παλιότερο ή σύγχρονο συγγραφέα, ο οποίος βάζει τη σφραγίδα της προσωπικότητάς του δηλωτική για τα άμεσα ή έμμεσα κίνητρα και τις φανερές ή λανθάνουσες επιδιώξεις του, φωτίζοντας την άποψη για το παιδί που έχει μια κοινωνία και μια εποχή.

Αν λοιπόν, ύστερα από μια διεξοδική επεξεργασία των κειμένων αυτής της κατηγορίας, επιχειρήσουμε μια κωδικοποίηση στο περιεχόμενο των έργων που προορίζονται να παιχτούν σ' ένα παιδικό κοινό, θα μπορέσουμε ν' αντιληφθούμε ότι το παιδικό θέατρο αποτελεί στη συνείδηση μιας κοινωνίας ενηλίκων έκφραση της εικόνας που η ωριμότητα έχει δημιουργήσει για το παιδί που, ως τέτοιο, θεωρείται αμέτοχο στις δικές της διαδικασίες. Επομένως το μόνο που μπορεί να βρει στο θέατρο είναι ψυχαγωγία και διαπαιδαγώγηση πάντα σύμφωνα με ό,τι εκείνη ορίζει και θεσμοθετεί ως τέτοιο, σε τρόπο που συχνά μέσ' από ένα περισσότερο παιδιάστικο παρά παιδικό θέατρο ο ερευνητής μπορεί να ανιχνεύσει τα αιτήματα και τις επιδιώξεις ενός συνόλου και μιας εποχής.

2. 3. Οι παρατηρήσεις που μόλις διατυπώθηκαν δε βρίσκουν εφαρμογή στην περίπτωση κατά την οποία το θεατρικό κείμενο δεν αποτελεί μια ολοκληρωμένη ενότητα, αλλ' είτε απουσιάζει εντελώς, είτε υπάρχει και μόνο ως τυπική (έστω και τυποποιημένη) διαδοχή ενεργειών και δρωμένων που πραγματοποιούνται με κάποια συνοχή και σκοπιμότητα, αλλ' ενέχουν ένα μεγάλο ποσοστό ελευθερίας και αυτενέργειας, προϊόν ομαδικής συγγραφικής δημιουργίας από μέρους των προσώπων που μετέχουν στη δράση.

Πρόκειται για κάτι αντίστοιχο με την ιστορικά γνωστή περίπτωση του σκηναρίου της *commedia dell'arte*, των βασικών δηλαδή υποδείξεων που καθορίζουν τη σκηνική δράση των προσώπων επιτρέποντας τον αυτοσχεδιασμό των ηθοποιών κι επιβάλλοντας μια τυποποίηση των δρώντων προσώπων¹ εν-

1. Για την *Commedia dell'Arte* βλ.: Α. Σολομός, «*Commedia dell'arte*. Η παντοκρατορία του ηθοποιού», Θέατρο, 22 (1965), 15-26, C. Miclachevski, «Τα μυστικά της



δεικτική και χαρακτηριστική, άλλωστε, σε κάθε μορφής λαϊκό θέατρο¹. Η περίπτωση λοιπόν αυτή του θεατρικού παιχνιδιού, θαυμάσια παραλληλιζόμενη με τα προαναφερμένα θεατρικά είδη, αποτελεί μια ιδιάζουσα αλλ' εξαιρετικά ενδιαφέρουσα κατηγορία του παιδικού θεάτρου². Ως κείμενο μπορεί να θεωρηθεί το σύνολο των από τους ηθοποιούς εκφραζομένων σημείων της παράστασης στη λεκτική/γλωσσική ή καθαρά εικονική/οπτική τους σημασία, που δομημένα χαλαρά κι ευμετάβλητα αλλά κωδικοποιημένα και διακριτά, αποτελούν το σώμα της παράστασης που όμως τελικά είναι ανύπαρκτο, αφού εξαφανίζεται μετά το τέλος της, σ' αντίθεση με τα προηγούμενα κείμενα που υπάρχουν σε μια γραπτή/μνημειακή μορφή:

Αλλ' η απουσία ακριβώς γραπτού κειμένου αποδεσμεύει τους ηθοποιούς, αναπτύσσει την πρωτοβουλία και την αυτενέργειά τους, ενεργοποιεί τη δημιουργική φαντασία κι ενισχύει τις διανοητικές ικανότητές τους, αφού κάθε στιγμή θα πρέπει να βρίσκονται σ' ετοιμότητα για ν' ανταποκριθούν σε μη αυστηρά εκ των προτέρων καθορισμένες καταστάσεις. Παράλληλα αυξάνει το δραματικό ενδιαφέρον, αφού οι δυνατότητες της πλοκής μεγιστοποιούνται με την ανάπτυξη της ατομικής πρωτοβουλίας του δρώντος υποκειμένου αλλά και την ενίσχυση της συλλογικότητας και της ομαδικής δημιουργίας τόσο ανάμεσα στους μετέχοντες/συσυγγραφείς όσο και τους θεατές της δράσης³.

Σ' αντίθεση προς αυτή, η παρουσία ενός συγκεκριμένου επώνυμου δημιουργού λειτουργεί δεσμευτικά τόσο για το ίδιο το κείμενο κι επομένως την παράστασή του, όσο και για την πρόσληψή του από μέρος του κοινού. Γιατί όσο κι αν το προσφερόμενο θεατρικό θέαμα επενεργεί καταλυτικά μεταφέροντας το παιδί από το χώρο της πραγματικότητας σ' αυτόν της φαντασίας, η λανθάνουσα ή φανερή παρουσία μιας ιδεολογίας, αυτής του συγγραφέα/ώριμου-κοινωνικά ενταγμένου ατόμου που καθορίζει το τι είναι καλό/κατάλληλο και τι κακό/κατάλληλο να προσφερθεί και προσληφθεί από το παιδί, παραμένει αξεπέραστη. Όσο κι αν η διαχρονικότητα των αξιών που παρουσιάζονται από τα παιδικά θεατρικά έργα μπορεί να θεωρηθεί δεδομένη, όσο κι αν η επιδιωκόμενη αισθητική αγωγή/απόλαυση κριθεί ικανοποιητική, όσο κι αν το προσφερόμενο θέ-

Commedia. Η τεχνική της παράστασης», ελλ. μετ. Τ. Δραγώνα, *Θέατρο*, 22 (1965), 40-51
V. Pandolfi, *La Commedia dell'Arte. Storia et testo I-II*, Firenze, 1957, R. Tessari, *La Commedia dell'Arte nel seicento*, Firenze, Leo S. Olschki editore, 1980.

18. Κ. Κακούρη, «Αυτοσχεδιασμός και θέατρο. Το λαϊκό πανηγύρι προαιώνια ρίζα», *Θέατρο*, 22-23 (1965), 79-84, 35-41, A. Boal, «Catégories du théâtre populaire», *Travail Théâtral*, 6 (1972), 3-26.

19. H. Bossu-Cl. Chalaguier, *L'expression corporelle méthode et Pratique*, Paris, Centurion, 1974, M. Rioux, *L'enfant et l'expression dramatique*, Montréal, Brault and Bouthillier, 1979.

20. 'Αλκηστος: 1984, 7-9.



αμα χαρακτηριστεί αντικειμενικά πετυχημένο τόσο από τους μόνους φυσικούς κριτές/αποδέκτες του, τα παιδιά, όσο και τους ενήλικες, το έργο που ανήκει σ' αυτή την κατηγορία αποτελεί συνειδητό ή ασυνείδητο ιδεολογικό βιασμό των ανηλίκων που μια τάξη καθαγιάζει στο όνομα αρχών και αξιών που απ' αυτή κρίνονται ως τέτοιες¹. Η ύπαρξη επομένως ενός προσωπικού συγγραφέα/δημιουργού ενός παιδικού θεατρικού έργου σ' οποιαδήποτε περίπτωση δημιουργεί προβλήματα και βάσιμες επιφυλάξεις για τον τελικό χαρακτηρισμό του είδους παιδικό στο προσφερόμενο θέαμα.

Εντελώς διαφορετικά λειτουργεί η περίπτωση της δραματοποίησης και του θεατρικού παιχνιδιού που όχι μόνο δε δεσμεύουν αλλ' ενισχύουν και απελευθερώνουν όλες τις λανθάνουσες ψυχοπνευματικές δυνάμεις του παιδιού². Ο κίνδυνος ιδεολογικού επικαθορισμού εκλείπει εντελώς όχι μόνο γιατί αδυνατεί να λειτουργήσει οποιαδήποτε ιδεολογική αναπαραγωγή εξαιτίας του γεγονότος ότι κάθε παράσταση αποτελεί μοναδικό γεγονός, προϊόν συλλογικής δημιουργικής προσπάθειας των παιδιών κάτω ίσως από κάποια διακριτική καθοδήγηση κάποιου ή κάποιων ειδικών, αλλά κι επειδή το στοιχείο του απρόβλεπτου και του τυχαίου που διαθέτει την κάνουν ανεπανάληπτη στο σύνολό της, εκμηδενίζοντας κάθε δυνατότητα αναπαραγωγής κι επιβολής (μέσω της επανάληψης) εννοιών και δεδομένων που μπορούν να φορτιστούν ή να λειτουργήσουν ιδεολογικά, γεγονός που αναδειχνει την κατηγορία αυτή ως την κατεξοχή έκφραση του ζητουμένου.

3. Παράσταση

3. 1. Το θεατρικό έργο δε βρίσκει την καταξίωσή του παρά μόνο με τη σκηνική του απόδοση. Κατ' αυτό τον τρόπο η παράσταση αναδειχνεται, σε τελευταία ανάλυση, σε μοναδική έκφραση του θεάτρου ως λογοτεχνικού, καλλιτεχνικού και πολιτιστικού γεγονότος.

Κατά τη διάρκειά της ο ηθοποιός με το σώμα και τη φωνή του μετατρέπει το γραπτό κείμενο σε εικόνα υποστασιοποιώντας τον από το συγγραφέα αρθρωμένο λόγο με τελικό αποδέκτη το κοινό που παρακολουθεί από την πλατεία. Κυριολεκτικά λοιπόν είναι αυτός, όπως επίσης και οι υπόλοιποι συντελεστές της παράστασης (σκηνοθέτης, σκηνογράφος, ενδυματολόγος κ.α.) που δημιουργεί τη φαντασιακή σύμβαση που αναπτύσσεται ανάμεσα στο θεατή και το θέαμα,

1. R. Deldine-P. Verhelpen, «Les jeunes face au spectacle idéologique. Approche expérimentale», *Cahiers JEB*, spécial 1 (janvier 1975).

2. Άλκηστις: 1983, 1984, Φλώρος, 288-289.



το πραγματικό και το θεατρικό, γινόμενος ο κατεξοχή εκφραστής της έννοιας θέατρο¹.

Όταν οι γενικές αυτές επισημάνσεις επικεντρωθούν στο ζητούμενο, το παιδικό δηλαδή θέατρο, θα διαπιστωθεί ότι δημιουργούν ορισμένες ιδιαιτερότητες που αδυνατούν να περάσουν απαρατήρητες.

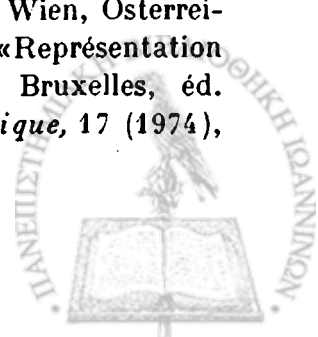
Το πρόβλημα που τίθεται αρχικά είναι αν και κατά πόσο οι ηθοποιοί σε μια παιδική παράσταση θα είναι ενήλικες (επαγγελματίες ή ερασιτέχνες) που με τη συγκεκριμένη σκηνική τους υπόκριση θα παριστάνουν παιδιά (σε περίπτωση που πρόκειται για δραματοποίηση παιδικού παραμυθιού π.χ. *Η κοκκινοσκουφίτσα*), ή θα δημιουργούν μια ιδιαίζουσα υπόκριση που χωρίς φυσικά να πάψει να είναι θεατρική θα έχει μια ιδιαιτερότητα σχετιζόμενη άμεσα με το κοινό στο οποίο απευθύνεται το θέαμα και την ειδική σχέση που αναπτύσσεται ανάμεσα στη σκηνή και την πλατεία. Γιατί, όπως έχει επισημάνει η σχετική θεατρολογική έρευνα, η σχέση που δημιουργείται κατά τη διάρκεια μιας παράστασης ανάμεσα στους ηθοποιούς και τους θεατές διέπεται από τις αρχές ενός ιδιαίζοντος επικοινωνιακού μοντέλου στο οποίο ο ρόλος του δέκτη/θεατή είναι πρωταρχικός. Για να λειτουργήσει δηλαδή το κλασικό σχήμαπομπός-μήνυμα-δέκτης στην περίπτωση του θεάτρου πρέπει να νοήσουμε το θεατή/δέκτη ως καθοριστικό παράγοντα, αφού ο σκηνικά εκφερόμενος λόγος ανάμεσα στους ηθοποιούς έχει τελικό αποδέκτη όχι το συνομιλητή στη σκηνή, αλλά το θεατή στην πλατεία².

Στην περίπτωση λοιπόν που πρόκειται για σκηνικό θέαμα απευθυνόμενο σ' ένα παιδικό κοινό, ο ηθοποιός υποχρεώνεται να γίνει υποκριτής σ' ένα διπλό επίπεδο. Το πρώτο είναι αυτό κάθε παράστασης, δηλαδή η αποποίηση του προσωπικού/κοινωνικού του ρόλου και η αντικατάστασή του από το θεατρικό με συνέπεια τη μετατροπή του από ατομική προσωπικότητα σε υποκριτικό δρων πρόσωπο, άσχετα με το βαθμό ταύτισης με το ρόλο του, άσχετα δηλαδή με το αν και κατά πόσο η θεατρική ερμηνεία του ανάγεται σε μια ψευδαισθητική (ιλλιζιονιστική) ή αποστασιοποιητική (μπρεχτική) τεχνική.

Παράλληλα όμως και μ' αυτό ως απαραίτητη προϋπόθεση, ο ηθοποιός οφείλει (σ' ένα δεύτερο επίπεδο) να πάψει να λειτουργεί ως ενήλικας και να μετατρα-

1. W.Coutu, «Role-Playing vs Role-Taking. An Appeal for clarification», *American Sociology Review*, 16 (1951), 180-187, D. Chateau, «Note sur la fonction de l'acteur de théâtre», *Degrès*, 30 (1982), C-C5, B. Toussaint, «Le jeu, l'acteur, le désir», *Kodikas/Code*, 7 (1984), 17-24.

2. B. Erbe, «Performing Conventions: a Study in the Relationship Between Stage and Audience», στο: *Das Theater un Sein Publikum* (σολ.), Wien, Osterreichische Akademie der Wissenschaften, 1977, 69-79, P. Schaeffer, «Représentation et communication», στο: A. Helbo, *Sémiologie de la représentation*, Bruxelles, éd. Complexe, 1975, 167-193, A. Saraiva, «Message et littérature», *Poétique*, 17 (1974), 1-13.



πεί σε παιδί υποχρεωμένος να εκφράσει την ψυχολογία, τη νοοτροπία και τα συναισθήματα που ταιριάζουν στο παιδί, αφού σ' αυτό τελικά απευθύνεται κι απ' αυτό ζητά επιβεβαίωση και καταξίωση.

Στο σημείο αυτό οφείλουν να γίνουν ορισμένες επισημάνσεις που θεωρούνται απαραίτητες για την κατανόηση του φαινομένου. Η αριστοτελική άποψη για το θέατρο σύμφωνα με την οποία ο ηθοποιός ταυτίζεται με το ρόλο του βιωματικά ενσαρκώνοντας στη σκηνή κάποιον ήρωα, αναφερόμενη στο παιδικό θέατρο μπορεί να χαρακτηριστεί ίσως ως η λιγότερο κατάλληλη αφού το τελικά προβαλλόμενο αποτέλεσμα είναι η ανάπτυξη μιας καθαρά φαντασιακής σχέσης ανάμεσα στο παιδί /θεατή και τα σκηνικά διαδραματιζόμενα, που περιορίζει την εμβέλεια της συνειδησιακής του δραστηριότητας μόνο σ' ένα μυθικό /παραμυθιακό επίπεδο και αποκλείει σχεδόν οποιαδήποτε άλλη νοητική διεργασία.

Αντίθετα η μπρεχτική ερμηνεία, σύμφωνα με την οποία ηθοποιός /ήρωας του έργου πρέπει να δηλώνει κάθε στιγμή ότι δεν ταυτίζεται με το ρόλο που υποδύεται κι επομένως να επιστά την προσοχή του κοινού όχι στο απ' αυτόν προβαλλόμενο θέαμα, αλλά στο μήνυμα που εκφράζει σκηνικά, θα μπορούσε να θεωρηθεί περισσότερο εύστοχη. Κατ' αυτό τον τρόπο το παιδί /θεατής χωρίς να χάνει τη μαγεία του θεάματος θα μπορούσε παράλληλα να βοηθηθεί στο να αυτενεργήσει ενδεχομένως και να προβληματιστεί δημιουργικά πάνω στο σκηνικά προτεινόμενο θέμα /θέαμα, βοηθούμενο έτσι στην ανάπτυξη των ψυχοπνευματικών του ικανοτήτων που διαφορετικά θα παρέμεναν εγκλωβισμένες από την υπερβολικά αναπτυγμένη φαντασιακή σε βάρος της διανοητικής σχέσης με το προσφερόμενο θέαμα.

3. 2. Αντίστοιχα όμως με τη σε προηγούμενη περίπτωση αναφερόμενη κατηγορία κατά την οποία δεν υφίσταται συγκεκριμένο δραματικό κείμενο αλλά μάλλον δραματοποιημένα επεισόδια, υπάρχει και η παράσταση στην οποία δεν παίρνουν μέρος ενήλικες ηθοποιοί, αλλά παιδιά τα οποία έχουν ειδικά ασκηθεί να παίζουν κάποιους ρόλους. Πρόκειται για την εξαιρετικά ενδιαφέρουσα περίπτωση του θεατρικού παιχνιδιού το οποίο ανταποκρίνεται σε δεδομένα που ξεπερνούν τα συμβατικά θεατρικά πλαίσια. Γιατί το παιδί /ηθοποιός που υποδύεται κάποιο ρόλο και μετέχει σε κάποια συγκροτημένη κι εκ των προτέρων μελετημένη σε γενικές γραμμές παράσταση, διαθέτει όχι μόνο μια διαφορετική ψυχολογία κι επομένως έχει μια διαφορετική αντιμετώπιση της δράσης του απ' ότι ο επαγγελματίας ηθοποιός, αλλ' ακόμα και μια εντελώς προσωπική χρήση του ρόλου .

1. Κουρετζής 28, J. Moreno, «Mental Catharsis and the Psychodrama», in *Psychodrama, Theory and Therapy*, N. York 1974.



Ενώ δηλαδή ο ενήλικας ηθοποιός υποδύεται κάποιο πρόσωπο αποκλειστικά και μόνο για να εκπληρώσει κι ανταποκριθεί στις επαγγελματικές του υποχρεώσεις χωρίς ο ίδιος να μετέχει συναισθηματικά στο προτεινόμενο θέαμα, παρόλο που ενδεχομένως αποδέχεται την αριστοτελική άποψη για το θέατρο, το παιδί λειτουργεί εντελώς διαφορετικά¹. Ο ρόλος τον οποίο υποδύεται είναι ταυτόσημος μ' οποιονδήποτε άλλο θα μπορούσε να ενσαρκώσει κατά τη διάρκεια ενός ατομικού ή συλλογικού παιχνιδιού απευθυνόμενο σε κάποιους δυνάμει ή φυσικούς θεατές. Επομένως η αντιμετώπιση του συγκεκριμένου θεατρικού ρόλου, ο αυτοσχεδιασμός και η μερική τήρηση κάποιων κανόνων δεν το απομακρύνει κατά πολύ από τη θέση και σχέση που έχει όταν υποκρίνεται κάτι διαφορετικό απ' αυτό που στην πραγματικότητα είναι σε κάποια από τις στιγμές του παιχνιδιού του.

Κατ' αυτόν όμως τον τρόπο η διαλεκτική μετάβαση από το θεατρικό στο πραγματικό και αντίστροφα που διαπιστώνεται σε κάθε μορφής θέαμα, χωρίς να πάψει να υφίσταται κατά την υπό εξέταση περίπτωση, αποκτά μια μεγαλύτερη αναφορικότητα που συνάπτει περισσότερο τη μια κατηγορία (θέατρο) στην άλλη (πραγματικότητα), αφού για τη συνείδηση όχι μόνο των θεατών που παρακολουθούν την παράσταση, αλλά και των ηθοποιών που μετέχουν στη δράση (δηλαδή και στις δύο περιπτώσεις τα παιδιά) και τα δύο αποτελούνταυτόσημες έννοιες που στη συνείδησή τους προβάλλει ως κόσμος².

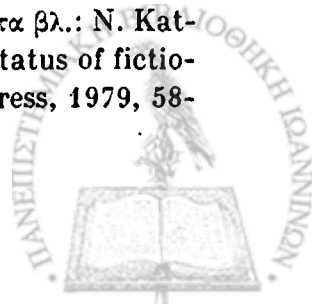
Κατά την περίπτωση λοιπόν αυτή, που ακόμα δεν έχει τύχει της δέουσας επιστημονικής διερεύνησης, το παιδικό θέατρο βρίσκει και πάλι την κυριολεκτική του έκφραση, αφού τόσο η λειτουργία και φύση του, όσο και η αναφορικότητά του έχουν πομπό, δέκτη και μήνυμα εξαρτώμενο αποκλειστικά από το παιδί. Πρόκειται επομένως για μια γνήσια έκφραση του είδους με ολοκληρωμένη λειτουργικότητα που επιτελεί στο έπακρο τον ψυχαγωγικό, παιδαγωγικό και γενικότερα παιδευτικό χαρακτήρα τον οποίο υποτίθεται ότι διαθέτει το παιδικό θέατρο.

4. Κοινό

4. 1. Ο τρίτος αλλά καθόλου λιγότερο αποφασιστικός παράγοντας για να υπάρξει και να λειτουργήσει το θέατρο είναι το κοινό. Ο θεατής στην αίθουσα αποτε-

1. Για το συσχετισμό θεατρικής παράστασης/δραματοποίησης βλ.: 'Αλκηστis 1984, 10-11.

2. Για τη γενικότερη σχέση ανάμεσα στο θέατρο και την πραγματικότητα βλ.: N. Kattan, *Le réel et le théâtral*, Paris, Denoel, 1971, J. Searle, «The logical status of fictional discourse», στο: *Expression and Meaning*, Cambridge University Press, 1979, 58-75.



λεί το δέκτη του σκηνικά προβαλλομένου θεάματος που με την παρουσία και τη στάση του αξιολογεί και δικαιώνει την παράσταση μετέχοντας ενεργά στα σκηνικά διαδραματιζόμενα¹. Παράλληλα, όπως έχει επισημάνει η σχετική έρευνα, αποτελεί υποκινητή στη δημιουργική προσπάθεια του συγγραφέα, ο οποίος στο δικό του ορίζοντα προσδοκιών είναι που με το έργο του προσπαθεί ν' ανταποκριθεί².

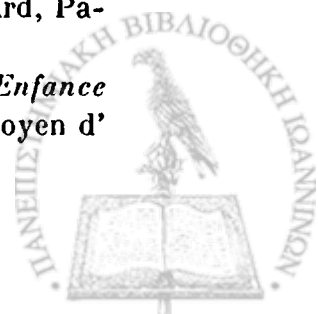
Αναφερόμενες στο παιδικό θέατρο οι προηγούμενες επισημάνσεις αποκτούν ιδιαίτερη βαρύτητα εξαιτίας της ιδιαιτερότητας του τελικού αποδέκτη στο προσφερόμενο θέαμα, του παιδιού στη θεατρική αίθουσα. Από τη στιγμή λοιπόν που ο κριτής της παράστασης είναι το παιδί (άσχετα αν στην πλατεία παρευρίσκονται και άτομα μεγαλύτερης ηλικίας), τόσο η σκηνική υπόκριση του ηθοποιού (όπως ήδη παρατηρήθηκε), όσο και ολόκληρη η παράσταση θα εκτιμηθεί κι αξιολογηθεί απ' αυτό. Αλλά το παιδί πάει στο θέατρο κάποια συγκεκριμένη στιγμή από τον καθημερινό του χρόνο που συνδυάζεται είτε μ' αυτόν της σχολικής του εργασίας (ομαδική μετάβαση με ευθύνη του σχολείου), είτε κάποια άλλη στιγμή που ανήκει στο χρόνο ψυχαγωγίας και διασκέδασής του (Κυριακή, αργία). Τόσο στη μια (που μπορεί μερικά να λειτουργήσει και ως σχολικό θέατρο) όσο και την άλλη, το θέατρο έρχεται ενισχυτικά και συμπληρωματικά στην από τα παιδιά και τους ενήλικες (αλλ' αναφερόμενη σ' αυτά) αιτούμενη ψυχαγωγία και γενικότερα παιδαγωγική ενασχόλησή τους. Η παρουσία λοιπόν και μόνο του παιδιού ως θεατή στη θεατρική αίθουσα καθορίζει δεσμευτικά το ίδιο το προσφερόμενο θέαμα το οποίο ως απώτερο στόχο έχει την ικανοποίηση των αναγκών του συγκεκριμένου κοινού³.

Αναζητώντας όμως μια φαντασιακή σχέση με τα πράγματα, το παιδί μέσω της θεατρικής παράστασης βρίσκει μια διαφυγή από τον ιστορικό χρόνο και μια μετάθεση στο χώρο του φανταστικού, στον οποίο αυτενεργώντας ακριβώς όπως στο παιχνίδι επιδιώκει και πετυχαίνει την αποκατάσταση μιας τάξης πραγμάτων σύμφωνης με τις δικές του ανάγκες. Κατά συνέπεια το παιδικό θέατρο λειτουργεί ως ένα κατεξοχή φαντασιακό θέατρο που εκδηλώνεται ως θέαμα / παιχνίδι του παιδιού με την πραγματικότητα άσχετα με την μπρεχτική ή αρι-

1. P. Campeanu, «Un rôle secondaire: le spectateur», στο: A. Helbo, *Sémiologie de la représentation*, Bruxelles, éd. Complexe, 1975, 96-111, C. Tindemans-Fr. Coppieters, «The Theatre Public: a Semiotic Approach», στο: *Das Theater in Sein Publikum*, Wien, Osterreichische Akademie der Wissenschaften, 1977, 80-88, Str. Constantinidis, «Feedback in Play Production», *Kodikas / Code*, 7 (1984), 63-88.

2. H.R. Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, tr. fr. par Cl. Maillard, Paris, Gallimard, 1978.

3. Cl. Jonee, «What do children want in Children's Theatre?», *Théâtre Enfance et Jeunesse*, 1 (1974), L. Delwasse, «Le théâtre pour l'enfant: spectacle et moyen d'expression», *Enfants Magazine*, 42 (1980).



στοτελική απόδοσή της συγκεκριμένης παράστασης¹. Παράλληλα οι ηθοποιοί «εκμεταλλευόμενοι» σ' ένα βαθμό την ιδεολογική φόρτιση του είδους που λειτουργεί ως χώρος κοινωνικής προβολής κι έκφρασης μιας τάξης που συνειδητά ή όχι αναπαράγει την ιδεολογία της², και τις «ευκολίες» που υποτίθεται ότι τους παρέχει εξαιτίας του γεγονότος ότι το παιδί είναι ένας απροβλημάτιστος, άρα «εύκολος» θεατής, αντιμετωπίζουν το παιδικό θέατρο ως διέξοδο στα επαγγελματικά τους προβλήματα (ανεργία, υποαπασχόληση), προβαθμίδα για μια μεταγενέστερη αναγνώριση και καθιέρωσή τους, με αποτέλεσμα τη συχνή υποβάθμιση του προσφερομένου θεάματος και τη δημιουργία μιας ψευδούς εικόνας για το τι είναι θέατρο.

4.2. Οι λόγοι αυτοί αποκλείονται στην περίπτωση κατά την οποία πρόκειται για παράσταση προερχόμενη από ελεύθερη ή κατευθυνόμενη πρωτοβουλία των παιδιών. Εκεί υπάρχει η αμεσότητα στην επικοινωνιακή σχέση, η εναλλαγή στους ρόλους και η μετατροπή του ηθοποιού σε θεατή κι αντίστροφα που μοιραία δημιουργεί ουσιαστική διαφοροποίηση στην ίδια την έννοια του θεάτρου, διακόπτοντας την απόσταση που υπάρχει ανάμεσα στη σκηνή και την πλατεία, απαραίτητη προϋπόθεση για κάθε μορφής έντεχνου θεάτρου και αναπτύσσει μια καινούργια σχέση αμοιβαίας αντικατάστασης των ρόλων που μόνο στο λαϊκό θέατρο κυριολεκτείται.

Αλλά, στη συγκεκριμένη περίπτωση, αυτό που αλλάζει είναι και η σκοπιμότητα της ίδιας της παράστασης. Το προβαλλόμενο από και προοριζόμενο αποκλειστικά και μόνο για παιδιά δραματοποιημένο επεισόδιο διαθέτει ένα ευρύτατα παιδαγωγικό και ψυχαγωγικό ρόλο που έχει από πολύ νωρίς εντοπιστεί κι έχει κατεξοχή εφαρμοστεί σε ομάδες ενηλίκων με καθαρά ψυχοθεραπευτική σκοπιμότητα³.

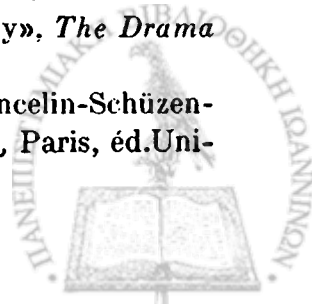
Γιατί το αυτοσχέδιο θεατρικό παιχνίδι μιας ομάδας παιδιών αναπτύσσοντας στο έπακρο τις κρυμμένες ή καταπιεσμένες κι ενδεχομένως ασυνείδητες δυνάμεις και ιδιότητες του χαρακτήρα τους, επιτρέπει την με κατάλληλους χειρισμούς κατευθυνόμενους από τον παιδαγωγό /σκηνοθέτη ή τον ψυχίατρο /δραματοουργό (στην περίπτωση του ψυχοδράματος)⁴, απελευθέρωση όλου του λανθά-

1. Για τη σχέση αυτή βλέπε αναλυτικότερα: «Actes de Colloques des Premières Rencontres Internationales du Théâtre pour l'Enfance et la Jeunesse», (Lyon juin 1977), *Cahiers du Soleil Debout*, 7-8 (1978).

2. Κουρετζής, 28.

3. J. Goodman- M. Prospero, «Drama Therapies in Hospitals», *The Drama Review*, 20:1 (1976), 20-30, P. Ryder-Ryan, «Theatre as Prison Therapy», *The Drama Review*, 20:1 (1976), 31-42.

4. Για τις διαστάσεις και τις εφαρμογές του ψυχοδράματος βλ.: A. Ancelin-Schützenberger, *Précis du psychodrame: introduction aux aspects techniques*, Paris, éd. Uni-



νοντος ψυχο/πνευματικού δυναμικού που διαθέτει το παιδί /ηθοποιός αλλά και θεατής, επιτείνοντας τα θετικά αποτελέσματα από τη γενικότερη παιδαγωγική του καλλιέργεια¹. Κατ' αυτόν όμως τον τρόπο η παρουσία του κοινού δεν είναι παθητική αλλ' ενεργητική, αφού με την προσωπική συμμετοχή του στη δράση δημιουργεί μια ενότητα και συνοχή στο προσφερόμενο θέαμα που ξεπερνά κατά πολύ τα πλαίσια του παραδοσιακού θεάτρου και προεκτείνεται σε χώρους αυτόνομης καλλιτεχνικής και ευρύτερα θεατρικής έκφρασης.

4. 3. Αν ύστερα από την ανάλυση που προηγήθηκε επιχειρήσουμε επιγραμματικά να συνοψίσουμε τα συμπεράσματα που διατυπώθηκαν σ' αυτή την πρώτη διερευνητική προσέγγιση στο χώρο του αποκαλούμενου παιδικού θεάτρου, θα μπορούσαμε να εκφράσουμε την άποψη ότι το είδος εξίσου θεμιτά νοείται και στις δύο από τις βασικές κατηγορίες που παρουσιάστηκαν.

Ίσως όμως ανάμεσά τους είναι η δεύτερη (θεατρικό παιχνίδι) που κατεξοχή δικαιούται να θεωρείται ως τέτοιο, ενώ η πρώτη θα έπρεπε μάλλον να χαρακτηριστεί ειδολογικά ως μορφή του έντεχνου θεάτρου, με μόνη διαφορά την ιδιαιτερότητα του κοινού στο οποίο απευθύνεται, το οποίο εξ ορισμού είναι κοινό ανηλίκων.

versitaires, 1970, D. Burrucand, *La catharsis dans le théâtre, la psychanalyse et le psychothérapie*, Paris, Epi, 1970, J. Franchette, *Psychodrame et théâtre moderne*, Paris, Buchet-Chastel, 1971, H. Blatner, *Practical Application of Psychodramatic Methods*, N. York, 1973.

35. Άλκηστις, 1984, 7-9, Φλώρος, ό.π., 1976, J. Fabry, *Introduction à la psychopédagogie de l'expression*, Bruxelles, Nathan, 1977, (Paris, Lelor, 1977), F. Passatore-A. Fontana, *Educazion e attraverso il teatro*, Milano, Emme, 1979.



RESUMÉ

LE THÉÂTRE POUR L' ENFANCE POUR UNE DÉLIMITATION DE L' OBJET

Théodore Grammatas

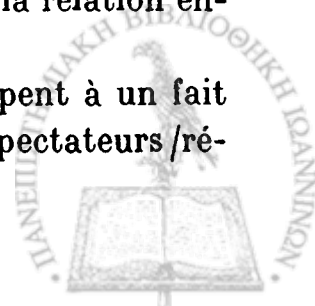
Le théâtre pour l' enfant en Grèce n'a pas encore été l'objet d'une recherche scientifique autonome. Les approches qui y ont été faites se sont réalisées plutôt par des pédagogues intéressés à l' étude de la littérature enfantine, que par des chercheurs du théâtre. Le but de notre enquête, basée sur un triple axe qui précise le fait théâtral, l'auteur/texte, la représentation et le public, consiste à une tentative d'analyse théâtrale du sujet, qui nous permettra d'apercevoir ses dimensions théoriques.

L'auteur, donc d'abord, d'une pièce de théâtre pour enfants, peut être tout écrivain qui écrit son oeuvre spécialement adressée à un public infantin, ou qui arrange un certain mythe ancien ou un conte populaire afin d'être représenté sur scène. Néanmoins, les enfants eux-mêmes, peuvent être aperçus comme écrivains, au moment où seuls ou à l'aide d'un spécialiste créent une histoire qu'ils réalisent théâtralement, sans l'existence préalable d'un texte écrit auparavant.

La représentation, ensuite, peut être donnée soit par des comédiens majeurs, amateurs ou professionnels, qui jouent leur rôle parce qu'ils se présentent sur scène exactement pour accomplir cette tâche, soit par des mineurs qui participent au spectacle comme spectateurs en même temps qu'acteurs.

Le public, enfin, qui assiste au spectacle reste toujours un public de mineurs qui, malgré un certain degré de participation au spectacle, ne peut dépasser ses limites bornées par les conditions dominantes, la relation entre la scène et la salle.

Or, les enfants menés au théâtre par leurs parents participent à un fait socio-culturel (la représentation théâtrale) comme des spectateurs/ré-



cepteurs passifs d'un message idéologique qui leur est adressé par la scène. Par contre, dans le second cas, par le fait d'un échange mutuel du rôle du spectateur et de l'acteur qui prend lieu durant le «jeu théâtral», ils deviennent des participants actifs, co-créateurs du spectacle offert par les autres.

Nous comprenons donc bien que la représentation donnée par une troupe des comédiens spécialement adressée à un public de mineurs, représente bien entendu le demandé («de théâtre pour l'enfant»), mais d'après nous, il n'arrive jamais jusqu'à un tel point que la dramatisation ou le «jeu théâtral» organisés par les enfants à l'aide d'un animateur. C'est le cas le plus pur du théâtre pour l'enfance, proche au «psy chodrame», par lequel les enfants arrivent à développer toutes leurs forces intellectuelles et psychiques, donc plus convenable à l'âge enfantin.

