



ΣΤΗ ΧΩΡΑ ΤΟΥ ΤΟΤΩΡΑ

ΘΕΑΤΡΟ ΓΙΑ ΑΝΗΛΙΚΟΥΣ ΘΕΑΤΕΣ

ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ
ΘΟΔΩΡΟΣ ΓΡΑΜΜΑΤΑΣ



ΕΚΔΟΣΕΙΣ
ΠΑΤΑΚΗ

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΠΡΟΛΟΓΟΣ	11
<i>Θόδωρος Γραμματάς</i>	
ΕΙΣΑΓΩΓΗ	15
<i>Θόδωρος Γραμματάς</i>	
ΚΕΦΑΛΑΙΟ I: Ειδιοποιή χαρακτηριστικά	31
<i>Θόδωρος Γραμματάς</i>	
ΚΕΦΑΛΑΙΟ II: Θέατρο για παιδιά και για νέους: Η παιδαγωγική αποστολή του	77
<i>Σίμος Παπαδόπουλος</i>	
ΚΕΦΑΛΑΙΟ III: Το θέατρο για παιδιά στην Ελλάδα του 20ού αιώνα	107
<i>Ιωάννα Βιδάλη</i>	
ΚΕΦΑΛΑΙΟ IV: Η αρχαιοελληνική γραμματεία στο σύγχρονο ελληνικό θέατρο για παιδικό και νεανικό κοινό	161
<i>Σοφία Κολοκυθά</i>	
ΚΕΦΑΛΑΙΟ V: Η σύγχρονη ελληνική δραματουργία στο θέατρο για κοινό ανήλικων θεατών	215
<i>Ευγενία Σερέτη</i>	
ΚΕΦΑΛΑΙΟ VI: Το ελληνικό λαϊκό παραμύθι στο θέατρο για ανήλικους θεατές	269
<i>Ιωάννα Μενδρινού</i>	
ΚΕΦΑΛΑΙΟ VII: Το ξένο θέατρο για παιδιά στην Ελλάδα	331
<i>Αθανασία Μπαλτιμά-Μακαβού</i>	
ΚΕΦΑΛΑΙΟ VIII: Κώδικες και συστήματα σκηνικής πρακτικής στο θέατρο για ανήλικους θεατές	361
<i>Αλεξία Παπακώστα</i>	
ΚΕΦΑΛΑΙΟ IX: «Το μουσικό σημείο» ως φορέας νοήματος και σημασίας στο θέατρο και στο θέατρο για ανήλικους θεατές	411
<i>Βασίλης Πανόπουλος</i>	

Θέατρο για παιδιά και για νέους: Η παιδαγωγική αποστολή του

ΣΙΜΟΣ ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΣ

1. Οροθέτηση του θεάτρου για παιδιά και για νέους

Ποικίλες οροθετήσεις και κατηγοριοποιήσεις έχουν διατυπωθεί κατά το δεύτερο μισό του 20ού αιώνα για το θέατρο για παιδιά και νέους (Goldberg 1974, Davis – Evans 1987, Deldime 1996, Wood – Grant 1997), με ευρεία ποικιλία όρων (Theatre for young people, Theatre for youth, Children's theatre, Theatre for young audiences, Theatre for children and youth κ.ά.), ενώ οι δόκιμοι αντίστοιχα ελληνικοί όροι είναι «θέατρο για παιδιά και νέους» και «θέατρο για ανήλικους θεατές» (Γραμματάς 1996).

Ως τέχνη που έχει δική της σκοποθεσία, μορφολογία και συνιστά επαγγελματική διαδικασία, το θέατρο για παιδιά και νέους καταξιώνεται μέσα από την έρευνα στη δραματολογία, στην αισθητική, στη σκηνοθεσία, στην υποκριτική, στα σημεία της όψης κλπ. Έτσι, διαφέρει από το θέατρο στην εκπαίδευση και τις ποικίλες μορφές του (θεατρικό παιχνίδι, διερευνητική δραματοποίηση, σχολική παράσταση), αφού, ως σχολική έκφανση της θεατρικής τέχνης, αυτές δίνουν την προτεραιότητά τους στην ψυχοπαιδαγωγική και διδακτική διάσταση του θεατρικού φαινομένου. Από την άλλη πλευρά, συγγενεύει προς το θέατρο στο σχολείο, μια και τα δύο είδη θεάτρου απευθύνονται στα παιδιά και στους νέους. Επομένως, η παιδαγωγική αποστολή του θεάτρου για νεαρούς θεατές είναι όρος απαραίτητος για τη συνολική ποιότητα, χωρίς ωστόσο η έμφαση στον ψυχοπαιδαγωγικό του ρόλο να σημαίνει απαραίτητα κυριαρχία του διδακτισμού. Αντίθετα, η παιδευτική αντίληψη που διακατέχει το δημιουργό ενισχύει το αισθητικό και ψυχαγωγικό αποτέλεσμα του θεατρικού έργου ή της παράστασης και δημιουργεί αντίστοιχα τις προϋποθέσεις για την καλλιτεχνική, όσο και την κοινωνικοποιητική λειτουργία του είδους, οι οποίες με τη σειρά τους

διαμορφώνουν όχι μόνο τη θεατρική παιδεία του μελλοντικού ενήλικου θεατή, αλλά και την ευρύτερη παιδεία του ως ενεργού πολίτη.

Επίσης, το υπό εξέταση είδος διατηρεί κοινά στοιχεία με το θέατρο για κοινό ενηλίκων, αφού, σύμφωνα με τον Deldime: «Το θέατρο για νεαρούς θεατές, όπως άλλωστε και το θέατρο για κοινά ενηλίκων, είναι μια τέχνη με ζώνες σκιάς και μυστηρίου. Δεν απευθύνεται μόνο στα λογικά σχήματα πρόσληψης του θεατή. Γαργαλά ελαφρά τη φαντασία του, δημιουργεί αισθητική συγκίνηση και αναπτύσσει την ευχαρίστηση των αισθήσεων». Ωστόσο, καθώς ο ρόλος του είναι και ψυχοπαιδαγωγικός, οφείλει να λαμβάνει υπόψη τις ανάγκες, τα ενδιαφέροντα, τις γνώσεις, τις εμπειρίες και τις ικανότητες παιδιών και νέων, όπως προσδιορίζονται από την ηλικία και το κοινωνικό τους περιβάλλον.

Η παραπάνω άποψη ενισχύεται από τη σύγχρονη θεωρία της λογοτεχνίας και του θεάτρου για τον προσανατολισμό του εκάστοτε δημιουργού στον «ορίζοντα προσδοκιών» του αναγνώστη (Jauss 1995, Τερζάκης 2007) και θεατή (Deldime 1990, Dort 1995, Pavis 1996a, b) και, υπό αυτό το πρίσμα, η στόχευση των συντελεστών του έργου και της παράστασης στον ψυχοκοινωνικό κόσμο των ανήλικων θεατών αποτελεί όρο «εκ των ων ουκ άνευ» που διασφαλίζει την ανταπόκριση του έργου στις προσδοκίες τους. Κατά συνέπεια, κάθε δημιουργός –και άρα κάθε καλλιτέχνης του θεάτρου– που απευθύνεται σε κοινό ανήλικων θεατών μπορεί να επιτύχει την αρτιότητα και αποτελεσματικότητα του έργου του, εφόσον βασίζεται όχι μόνο στη γνώση της τέχνης του καθεαυτήν, αλλά και στη γνώση του κοινού του.

Ως εκ τούτου, το παιδικό και νεανικό κοινό αποτελεί τον κύριο ψυχοκοινωνικό και διανοητικό αποδέκτη της θεατρικής παράστασης του εν λόγω είδους, που διυποκειμενικά αποκωδικοποιεί τον υποστασιοποιημένο από τους ηθοποιούς θεατρικό λόγο του συγγραφέα. Ειδικότερα, με την παράσταση παιδιά και νέοι, ως δημιουργικοί θεατές, μέσα από τον εκάστοτε μύθο, εμπλέκονται στη διαδικασία διερεύνησης και μαθητείας του φαινομένου της ζωής, καθώς έρχονται σε επαφή με ιδέες, αισθητικά πρότυπα και κοινωνικές καταστάσεις. Παρακολουθούν και ερμηνεύουν τις ανθρώπινες αντιλήψεις, στάσεις και συμπεριφορές και κατανοούν τα κίνητρα και τις εσωτερικές διεργασίες στη διαμόρφωση των διαπροσωπικών σχέσεων των ρόλων.

Οι ποικίλες διαστάσεις του θεατρικού λόγου και πράξης κατά την τυπολογία του Deldime αναδεικνύονται στις παρακάτω κατηγορίες του θεάτρου για παιδιά και νέους (Deldime 1996: 32-35):

α) στο διδακτικό θέατρο, που επιδιώκει να διδάξει στους θεατές γνώσεις,

- β) στο ηθικοπλαστικό θέατρο, που επιχειρεί να τους δείξει το δρόμο για την ομαλή προσαρμογή στη ζωή,
- γ) στο πολιτικό θέατρο, το οποίο, απευθυνόμενο στην κρίση παρά στο συναίσθημα των νεαρών θεατών, τους καλεί να κατανοήσουν και να αλλάξουν τον κόσμο,
- δ) στο ποιητικό θέατρο, που στοχεύει να τους απαγκιστρώσει από την πεζή πραγματικότητα και για τούτο καταφεύγει στη συγκίνηση,
- ε) στο θεατρικό παιχνίδι, το οποίο, ως θεατρική παράσταση, δίνει ξεχωριστή σημασία στην αισθητική, εκφραστική και ψυχαγωγική λειτουργία με την άμεση εμπλοκή των νεαρών θεατών ως δρώντων προσώπων στην παράσταση.

Η κυρίαρχη και παραδοσιακή άποψη αναφέρεται στο είδος του θεάτρου που, ως δραματουργία (δραματικό κείμενο) ή και σκηνικό θέαμα (θεατρική παράσταση), παράγεται από συγγραφείς ή σκηνικούς καλλιτέχνες (σκηνοθέτες, ηθοποιούς κ.ά.), προερχόμενους από ποικίλα συναφή θέαματα και ειδικότητες, και απευθύνεται στα παιδιά και στους νέους που, ως αναγνώστες ή θεατές, αποτελούν την κατεξοχήν ηλικιακή ομάδα αναφοράς του (Γραμματάς 1996). Στους δημιουργούς του θεάτρου για παιδιά και νέους μπορεί να συγκαταλέγονται επαγγελματίες από άλλα θεατρικά είδη και παραστατικές τέχνες, όπως το θέατρο σκιών, το κουκλοθέατρο, το θέατρο μμικής, το μουσικό θέατρο, το θέατρο δρόμου, το σωματικό θέατρο κ.ά. Επίσης, μπορούν να εμπλέκονται νέοι που έχουν γράψει το δραματικό κείμενο ή παίζουν στην παράσταση (Deldime 1996), ενώ, σύμφωνα με την Αμερικανική Ένωση Θεάτρου για παιδιά (Children's Theatre Association of America), το θέατρο για παιδιά και νέους, εκτός από γραπτό, μπορεί να αφορά αυτοσχέδιο κείμενο, που παίζεται από ενήλικους ηθοποιούς και ταλαντούχα παιδιά και υποστηρίζεται από ευρύ φάσμα σημείων της όψης (σκηνικά, κοστούμια, μακιγιάζ, μουσική, φωτισμός, ειδικά εφέ) (Rosenberg – Prendergast 1983).

Αν και υπάρχουν διαφορές οφειλόμενες σε αναπτυξιακούς και ψυχοπαιδαγωγικούς λόγους στις δύο επιμέρους συνιστώσες, παιδιά-νέους, το θέατρο που απευθύνεται στις ηλικίες αυτές θεωρείται ότι αποτελεί ένα ευρύτερο ενοποιημένο είδος, στο οποίο διακρίνονται δύο διαφοροποιημένες κατηγορίες: το θέατρο για παιδιά και το θέατρο για νέους.

Το θέατρο για παιδιά

Το θέατρο για παιδιά, ως προς την καλλιτεχνική και θεατροπαιδαγωγική του διάσταση, κατά τους Davis και Evans, αποσκοπεί: στη δημιουργία πί-

στης των παιδιών στον κόσμο του έργου, στην καλλιέργεια της αισθητικής και καλλιτεχνικής τους εμπειρίας, στην κατανόηση των αξιακών προτύπων της παράστασης και στην ανάπτυξη της συνείδησης του μελλοντικού ενήλικου θεατή. Προς αυτή την κατεύθυνση, οι συντελεστές της παράστασης, διαπνεόμενοι από πίστη και σεβασμό προς το έργο και τα παιδιά, οφείλουν να κινητοποιούν το ενδιαφέρον και την αισθητική τους ευαισθησία, ενεργώντας με επινοητικότητα και ακρίβεια, ώστε να δημιουργούν μια αποτελεσματική παραγωγή, στην οποία οι νεαροί θεατές θα αναζητούν και θα διερευνούν τα προσωπικά τους ερωτήματα και προβλήματα και θα βρίσκουν τα δικά τους νοήματα (Davis – Evans 1987). Άλλωστε, το θέατρο για παιδιά δεν αποτελεί θέατρο β' διαλογής, ή τουλάχιστον δεν πρέπει να νοείται διασκέδαση για «εύκολους» θεατές (Klein 1988) που θέλουν να ξεδώσουν τρώγοντας λιχουδιές.

Όπως αναφέρθηκε παραπάνω, πολλές είναι οι κατηγοριοποιήσεις για τις τεχνοτροπίες παραγωγής και παράστασης που μπορεί να υιοθετήσει το θέατρο για παιδιά. Έτσι, η δραματολογία του είδους προτείνει σχετικές τυπολογίες. Ειδικότερα, το θέατρο για παιδιά περιλαμβάνει:

A) κατά τους Davis και Evans (Davis – Evans 1987)

- ♦ το θέατρο για παιδιά (Children's Theatre)

Πρόκειται για μια τεχνοτροπία όπου οι ηθοποιοί προετοιμάζουν και παρουσιάζουν μια παράσταση που έχει σχεδιαστεί για παιδιά ηλικίας 5-12 ετών ή για παιδιά γυμνασίου.

- ♦ το οικογενειακό θέατρο (Family Theatre)

Αφορά παραστάσεις για ενήλικες, που όμως έχουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον και για τα παιδιά και εμπίπτουν σε είδη όπως το story theatre, το μπαλέτο, το μούζικαλ.

- ♦ την παραδοσιακή παραγωγή

Βασίζεται σε θεατρικό έργο γραμμένο από θεατρικό συγγραφέα, σκηνοθετείται από σκηνοθέτη και, μετά από πρόβες, παίζεται ως θεατρική παράσταση στη σκηνή από επαγγελματίες ηθοποιούς, με χρήση ποικιλίας κοστούμιών, μακιγιάζ, φωτισμού, ήχου και ειδικών εφέ, ενώ οι θεατές την παρακολουθούν από την πλατεία, χωρίς ιδιαίτερη αλληλεπίδραση με τους ηθοποιούς.

- ♦ τη δραματοποιημένη αφήγηση (Story Theatre)

Αναφέρεται στο είδος Story Theatre, όπου ένας ηθοποιός (ως αφηγητής) αφηγείται στο ακροατήριο κάποια ιστορία ή μέρη από διάφορες ιστορίες ή επινοημένες από το θίασο ιστορίες, ενώ τα επιλεγμένα στιγμιότυπα δραματοποιούνται ή και αυτοσχεδιάζονται από τους ηθοποιούς.

- ♦ το αυτοσχέδιο θέατρο (Improvisational Theatre)

Πρόκειται για παράσταση που ξεκινά από μια ιδέα πάνω στην οποία πειραματίζεται μια ομάδα ηθοποιών. Στη συνέχεια, παρουσιάζεται στους θεατές, που συχνά καλούνται να αλληλεπιδράσουν στη διαμόρφωσή της.

- ♦ το θέατρο της στιγμής (Instant Theatre)

Στο θέατρο της στιγμής οι θεατές καλούνται να δώσουν ιδέες στο θίασο, ο οποίος επιτόπου δημιουργεί θεατρικό περιβάλλον και τις αυτοσχεδιάζει.

- ♦ το συμμετοχικό θέατρο (Participation Theatre)

Βασίζεται στη δουλειά των Άγγλων Peter Slade και Brian Way και αφορά ένα θεατρικό έργο που παρουσιάζεται σε παιδιά και προϋποθέτει την ενεργό εμπλοκή τους στη διαμόρφωση της παράστασης με την καθοδήγηση ειδικευμένων ηθοποιών.

- ♦ το Theatre in Education (TiE)

Πρόκειται για θεατροπαιδαγωγικά προγράμματα-παραστάσεις που παρουσιάζονται από ηθοποιούς ή και θεατροπαιδαγωγούς σε σχολεία με διδακτικό-μαθησιακό σκοπό.

- ♦ το θέατρο των αναγνώστων (Readers Theatre)

Ένα αφηγηματικό, ποιητικό ή δραματικό κείμενο ερμηνεύεται ομαδικά με προφορικό τρόπο ως θεατρικό αναλόγιο ή σε περιβάλλον κανονικής θεατρικής παράστασης.

- ♦ το μουσικό θέατρο

Πρόκειται για μια ιστορία που ερμηνεύεται προφορικά, σε διάλογο, ο οποίος διατηρεί κυρίαρχη έκταση αλλά εμπλουτίζεται με μουσικά μέρη.

- ♦ την όπερα

Μια ιστορία που γίνεται μουσική παράσταση.

B) κατά τον Deldime (Deldime 1996):

- ♦ το θέατρο της διασκευής

Πρόκειται για διασκευασμένα αφηγηματικά ή θεατρικά έργα που εντάσσονται λειτουργικά στο πολιτισμικό περιβάλλον των νεαρών θεατών, με τη γνωσιολογική επάρκεια και ψυχοπαιδαγωγική γνώση του διασκευαστή, με χρήση τεχνικών μετασηματισμού και υπερδιόρθωσης. Αποτελούν υπερκειμενική μεταγραφή, και επομένως αυτόνομα δευτερογενή καλλιτεχνικά προϊόντα (Γραμματάς 2006).

- ♦ το θέατρο της δημιουργίας

Αναφερόμαστε σε πρωτότυπα θεατρικά έργα, γραμμένα αποκλειστικά για το θέατρο για παιδικό –και νεανικό– κοινό, τα οποία είναι ανάγκη να διακρίνονται για τη θεατρικότητα των δομικών τους στοιχείων (ζωντανός

διάλογος, δραματική ένταση, παραστατική δράση, έντονη πλοκή, συγκρούσεις, δυναμική εναλλαγή καταστάσεων, αληθοφανείς χαρακτήρες, έντονη προφορικότητα και δραματική συμπύκνωση), και επομένως για την αμεσότητα στην πρόσληψή τους (Γραμματάς 1996).

♦ το θέατρο της εμπύχωσης

Σύντομα προπλάσματα ιστοριών, γραμμένα από ενήλικες ή ανηλίκους, που παρουσιάζονται από τον εμπυχωτή-ηθοποιό στους νεαρούς θεατές, προκειμένου αυτοί να επινοήσουν τη δική τους εκδοχή για την εξέλιξη της ιστορίας, εμπλουτίζοντάς τα με τις δικές τους ιδέες.

♦ το θέατρο του αυτοσχεδιασμού

Σ' αυτό το είδος, οι ηθοποιοί, αντλώντας στοιχεία από την *commedia dell'arte*, προτείνουν στους νεαρούς θεατές ένα θέμα και τους καλούν να μπουν και οι ίδιοι ενεργά ως συν-γραφείς και συμμετέχοντες στη σκηνική δράση, αντιπροτείνοντας καταστάσεις για την εξέλιξή της.

Το θέατρο για νέους

Ενώ, λοιπόν, γενικά, το θέατρο για παιδιά παραμένει πιο κοντά στην παραδοσιακή αντίληψη, κατά την οποία η συγγραφή ή διασκευή του κειμένου και η παράστασή του γίνεται με τους τρόπους που αναφέρθηκαν αμέσως πιο πάνω, το θέατρο για νέους (που, σύμφωνα με το Αναλυτικό Πρόγραμμα της Αυστραλίας για τους νέους και τις τέχνες, απευθύνεται σε άτομα ηλικίας 18-26 ετών, Australia Council 2003), εκτός από παραδοσιακές μορφές, χρησιμοποιεί επίσης και νέες μορφές και μπορεί να αποτελεί διακειμενική καλλιτεχνική παραγωγή νέων ανθρώπων με έντονο διερευνητικό και καινοτόμο χαρακτήρα, όπου οι ίδιοι ως συν-συγγραφείς παράγουν το κείμενο μέσω συνεργατικής γραφής και ως ηθοποιοί το παρουσιάζουν σε κοινό νέων και ενηλίκων (Gattenhof 2004). Η διάσταση αυτή της δημιουργικής συμβολής των νέων στη δημιουργία «θεαματικού θεάτρου» μέσω της χρήσης των νέων τεχνολογιών και πολυμέσων τονίζεται και από το προαναφερθέν Αναλυτικό Πρόγραμμα της Αυστραλίας (Australia Council 1999). Οι νέοι γίνονται έτσι φορείς μεταμοντερνισμού μέσω των νέων πολιτισμικών μορφών που εισάγουν (McRobbie 1999), ενώ, με τη διερεύνηση παλαιών και νέων τρόπων, οδηγούνται σε υβριδικές μορφές τέχνης και αξιοποιούν ποικιλία υφών από διαφορετικές κουλτούρες και πολιτισμούς, καταξιώνοντας την άποψη του Edward Albee ότι το θέατρο πρέπει να είναι εφευρετικό, τολμηρό και ευφάνταστο (Gattenhof 2004).

Έτσι, ο πειραματισμός που επιχειρούν οι νέοι, ως παραγωγοί στο θέατρο για νέους, αναπτύσσεται υπό το πρίσμα μιας πολιτισμικής χωροχρο-

νικής μετακίνησης στο παγκόσμιο περιβάλλον (deterritorialisation) (Kapur 1998), που αποδομεί τα παραδοσιακά ύφη και δημιουργεί νέα, υβριδικά, οπότε αφενός εγκαταλείπεται η παραδοσιακή διάσταση του θεάτρου (ως δραματικού κειμένου που παίζεται σε θεατρική παράσταση), αφετέρου δίνεται έμφαση στην παράσταση ως performance – μια ευρύτερη έννοια της δράσης (Schechner 1977)–, που τείνει να υποκαταστήσει την έννοια «θέατρο». Τα χαρακτηριστικά της παράστασης είναι η ερμηνεία ποικίλων τύπων αφήγησης και κουλτούρας (χιπ χοπ, ραπ, σκέιτμπορντ κλπ.) με την ταυτόχρονη χρήση ψηφιακής οπτικοακουστικής τεχνολογίας (Gattenhof 2004).

Πρόκειται για μια νέα αλληλεπιδραστική παραστασιακή δυναμική, που αναπτύσσεται ως πολιτιστική καινοτομία και απευθύνεται σε ένα διαφορετικό ως προς τη θεατρική εγγραμματιότητα θεατή, που παύει να είναι ο παραδοσιακός παθητικός αποδέκτης του προϊόντος και συνδιαμορφώνει το κείμενο της παράστασης – performance μέσα από διαδικτυακές ιστοσελίδες ή παρακολουθεί την παράσταση μέσω οπτικής ζεύξης. Η δυναμική της παραπάνω παραστασιακής μορφής υπακούει στις απόψεις των Roland Barthes και Terry Eagleton για την ανοιχτότητα του κειμένου και τη δημιουργική εμπλοκή του αναγνώστη (ή θεατή), με σκοπό την ανάδειξή του σε καινοτόμο δημιουργό νοήματος (Ήγκλετον 1996).

2. Ιστορική και ψυχοπαιδαγωγική έρευνα

Ήδη από την ελισαβετιανή εποχή στην Αγγλία (1570-1620), τα παιδιά συμμετέχουν ως ηθοποιοί σε θεατρικές παραστάσεις για κοινό ανήλικων θεατών (Σήγγκελ 1983). Επίσης, κατά το 16ο και 17ο αιώνα, στα ιησουιτικά σχολεία σε όλη την Ευρώπη, ιδιαίτερη άνθιση γνωρίζει το θέατρο για παιδιά με ηθοπλαστικό και θρησκευτικό-δογματικό περιεχόμενο (Γραμματάς 1996, Πούχγκερ 1985). Ο 18ος αιώνας βρίσκει το θέατρο για παιδιά να προάγει τις ιδέες και αξίες του διαφωτισμού, ενώ τα κινήματα του κλασικισμού και του ρομαντισμού επηρεάζουν τις εξελίξεις στο χώρο.

Στον 20ό αιώνα, στην Ευρώπη, το θέατρο για παιδιά παίρνει ισχυρή ώθηση από τα κινήματα του εξπρεσιονισμού και του συμβολισμού (*Γαλάζιο πουλί* του M. Maeterlinck, 1907, Λονδίνο), από τη μέθοδο του Στανισλάβσκι (θέατρο της Μόσχας) κι από τη μαρξιστική προσέγγιση του Μπρεχτ και τα διδακτικά του έργα (*Αυτός που λέει ναι και αυτός που λέει όχι*, 1929, Βερολίνο), ενώ από τη δεκαετία του 1930 κιόλας αναπτύσσεται το είδος στη Γαλλία με τον Charles Dullin και τις παραστάσεις για παιδιά.

Στις ΗΠΑ, ήδη από το 1930, δημιουργείται η γυναικεία ένωση Association of Junior Leagues of America, με κοινωνικούς και καλλιτεχνικούς σκοπούς, και το Ομοσπονδιακό Θέατρο Εργασίας με κοινωνικο-πολιτικό προσανατολισμό, με τα Workers' Laboratory Theatre, The Group Theatre και Theatre of Action. Τις δεκαετίες 1940 και 1950, στην ανάπτυξη του θεάτρου για παιδιά και νέους κυρίαρχος είναι ο ρόλος των θιάσων των κολεγίων και των πανεπιστημίων, που αποτελούν τους κύριους παραγωγούς θεάτρου (Wright 1988). Κατά τις δεκαετίες 1950-1970, η έμφαση δίνεται στο αυτοσχέδιο θέατρο, απόγονο της commedia dell'arte, ενώ σημαντική είναι η επιρροή των ανθρωπολογικών απόψεων του Γιέρτζι Γκροτόφσκι και των ριζοσπαστικών κοινωνικο-πολιτικών θέσεων που εκφράζουν θιάσοι όπως το Living Theatre (Julian Beck, Judith Malina) και το Bread and Puppet Theatre (Peter Schumann), ενώ, κατά τη δεκαετία του 1960, εμφανίζεται το είδος του Story Theatre με τον Paul Sills (Rosenberg – Prendergast 1983).

Επίσης, από το 1960 στις αγγλοσαξονικές χώρες –με προϋπάρχουσα παράδοση στο θέατρο για παιδιά–, διαμορφώνεται το είδος του Theatre in Education (TiE) (Cockpit Theatre, Belgrade Theatre κ.ά.), που μέχρι και σήμερα αποτελεί βασική μορφή θεάτρου για παιδιά και νέους. Στο TiE ηθοποιοί - καλλιτέχνες - παιδαγωγοί οργανώνουν παραστάσεις στα σχολεία ενταγμένες σε καλλιτεχνικά-θεατροπαιδαγωγικά προγράμματα (Redington 1983), και με αυτή την έννοια η συμβολή τους κρίνεται σημαντική για την κατανόηση σύνθετων κοινωνικών θεμάτων (Saldana 1988, Dezseran – Katz 1985).

Κατά τη L. Gardner-Salazar, δυσμενής παράγοντας στο χώρο του νεανικού θεάτρου στις ΗΠΑ και άλλες ευρωπαϊκές χώρες (Αγγλία, Γερμανία) είναι η δυσκολία συνεργασίας ανάμεσα στα κολέγια και στα πανεπιστήμια που αναπτύσσουν προγράμματα θεάτρου για παιδιά και νέους από τη μία και στους θιάσους του επαγγελματικού θεάτρου για παιδιά και νέους από την άλλη, κάτι που διαφαίνεται σε σχετική έρευνα (Gardner-Salazar 1988). Η δυναμική εμφάνιση των επαγγελματιών του θεάτρου στο χώρο μετά το 1970 και η απόσχιση της ομοσπονδίας τους ASSITEJ τη δεκαετία του 1980 από την Αμερικανική Ένωση Θεάτρου για παιδιά (Children's Theatre Association of America), που είναι προσανατολισμένη στα θεατρικά τμήματα των πανεπιστημίων, επιβαρύνει το κλίμα στη μεταξύ τους συνεργασία. Επιπλέον, οι δυσκολίες στην οικονομική επιχορήγηση, οι φτωχές υλικοτεχνικές υποδομές των πανεπιστημιακών τμημάτων και οι συνθήκες εργασίας αποτελούν ανασταλτικό παράγοντα στην εξέλιξη του είδους. Από την έρευνα αναδεικνύεται η ανάγκη σύμπραξης για συνεργα-

τικά προγράμματα ανάμεσα στα κολέγια και στα πανεπιστήμια και στα επαγγελματικά θέατρα για νέους.

Στις μέρες μας, διεθνώς, το ποιοτικό θέατρο για παιδιά και νέους, όπως διαμορφώνεται από θεατρικούς συγγραφείς, επαγγελματικούς και ερασιτεχνικούς θιάσους και ερευνητικά πανεπιστημιακά προγράμματα, απηχεί τις σύγχρονες καλλιτεχνικές τάσεις, τα επιστημονικά δεδομένα και τις κοινωνικο-πολιτικές αλλαγές στον κόσμο, υπό το φως των κοινωνικών και πολιτικών επιστημών και της τέχνης. Όλα τα παραπάνω μπορούν να αποτελέσουν βάση για τη δημιουργία κατάλληλων προϋποθέσεων και για τη δοκιμή νέων «συμμετοχικών» οπτικών στην ανάπτυξη του είδους (Sucke 1981, Jones 1982) και την ανάπτυξη της σχετικής έρευνας (Saldana 1988).

Στη χώρα μας, το θέατρο για παιδιά και νέους είναι σχεδόν αποκλειστική δραστηριότητα των επαγγελματιών του εν λόγω θεάτρου, πράγμα που απαιτεί την ανάγκη σύνδεσης του έργου τους (θεατρικοί συγγραφείς και συντελεστές της παράστασης) με τους χώρους έρευνας και δημιουργίας ειδικής γνώσης που είναι οι εξειδικευμένοι τομείς των πανεπιστημιακών τμημάτων. Προς αυτή την κατεύθυνση, σκηνοθέτες και ηθοποιοί που δραστηριοποιούνται στο χώρο θα πρέπει να λαμβάνουν υπόψη τόσο την πρωτοπορία και τις τάσεις της θεατρικής τέχνης και έρευνας όσο και την ψυχολογία των παιδιών και των νέων.

3. *Θεατροπαιδαγωγικά κριτήρια*

Ερευνώντας το θέατρο για παιδιά και νέους, καλούμαστε να αναδείξουμε την παιδαγωγική του διάσταση (Goldberg 1974) και να απαντήσουμε στα παρακάτω ερωτήματα:

- ♦ πώς οροθετούμε το θέατρο για παιδιά και νέους;
- ♦ ποιες αρχές, αξίες και αντιλήψεις οφείλει να απηχεί η δημιουργία των θεατρικών έργων και των παραστάσεων που απευθύνονται στα παιδιά και στους νέους;
- ♦ η συγγραφή, η επιλογή ή και η διασκευή του έργου και το ανέβασμα της παράστασης προκύπτουν ως πειραματική διαδικασία και αποτέλεσμα γνήσιας θεατρικής και θεατροπαιδαγωγικής έρευνας ή απλά εκτελούνται με κριτήρια εμπορικής παραγωγής που αναμασά με τρόπο παρωχημένο το ήδη χιλιοειπωμένο, όπου το πρωτεύον είναι η οικονομική επιτυχία και πολύ λίγο ενδιαφέρει η πρωτοπορία που οφείλει να κομίζει;
- ♦ δημιουργούν βιωματική ατμόσφαιρα πραγματικής ψυχαγωγίας και στοχαστικής συγκίνησης και οραματισμού για τη ζωή τους;

- ♦ ενεργοποιούν την αυθεντική επικοινωνία και διαπροσωπική διαλογική ευφυΐα με τους ηθοποιούς στη σκηνή, ώστε να υπάρχει αμφίδρομη σχέση με την ιστορία και τα πρόσωπά της και να βιώνεται αυτή ως εξαιρετική και γοητευτική εμπειρία που απαγκιστρώνει από τη φθαρμένη καθημερινότητα; Και, κατά περίπτωση, εμπλέκουν τους νεαρούς θεατές στη διαμόρφωση της δράσης και αξιοποιούν έμπρακτα τις ιδέες τους στην εξέλιξη της παράστασης, ξεδιπλώνοντας έτσι τις διαστάσεις της δημιουργικής τους σκέψης (την πρωτοτυπία, την ευελιξία και την ευχέρεια), ώστε να αναδημιουργούνται και να αναμορφώνονται οι ιδέες τους κι έτσι να αναδομείται η κατανόησή τους για τον κόσμο;
- ♦ διεγείρουν το αισθητικό τους κριτήριο με τρόπο καλλιτεχνικά πρωτοποριακό, δίνοντας ευκαιρίες για γνωριμία με επιμέρους πλευρές του θεάματος, όπως τα σκηνικά, τα κοστούμια, οι φωτισμοί, η μουσική, η σκηνοθετική ματιά στο στήσιμο των σκηνών κλπ.; Προς αυτή την κατεύθυνση, τους εξοικειώνουν με το νόημα της σιωπής, της απλότητας και, ευρύτερα, με τις αρχές του φυσικού νόμου;
- ♦ κινητοποιούν την κριτική και στοχαστική τους σκέψη, τη διαπολιτισμική, ηθική και πολιτική τους συνείδηση, κορυφαίες διαστάσεις του λογισμού τους, που είναι προαπαιτούμενα για να καταξιωθούν ως ενεργά μέλη μιας ανοιχτής, αλληλέγγυας και συμπάσχουσας κοινωνίας; Με αυτή την έννοια, εμπλέκουν με ενεργητικό τρόπο τους θεατές, προκαλώντας απορίες για τα μεγάλα «γιατί» της ανθρωπότητας και του καθημερινού ανθρώπου, και αν ναι, ποιες αλήθειες και αξίες της ζωής φωτίζουν μέσα τους;

4. *Ενδοκειμενικές αρχές, αξίες και αντιλήψεις*

Ένα θεατρικό έργο ή μια αρχική ιδέα αποτελεί προϋπόθεση για τη θεατρική παράσταση. Από αυτή την άποψη, η γνώση για τα θεατρικά έργα και τις δυνατότητές τους συμβάλλει στην εκάστοτε κατάλληλη επιλογή. Αυτά μπορεί να είναι (Rosenberg – Prendergast 1983: 45-51):

- ♦ παραδοσιακά παραμύθια και κλασικά έργα που χαρακτηρίζονται για τις έντονες εικόνες, τις συγκρούσεις και τη δράση τους και τα οποία, κατάλληλα διασκευασμένα, μπορούν να αποτελούν αποτελεσματική επιλογή στην ανάδειξη πανανθρώπινων αξιών και εννοιών όπως η αγάπη, η δικαιοσύνη, η αλληλεγγύη, η πίστη κλπ.
- ♦ φανταστικές ιστορίες όπου άνθρωποι, ζώα, πράγματα, φυσικά φαινόμενα, υλικά και έννοιες αποκτούν μη ρεαλιστικές ιδιότητες, πέρα από το φυσικό νόμο, υπακούοντας στο νόμο της φαντασίας.

- ♦ βιογραφίες ιστορικών προσώπων που, με το σημαντικό τους έργο και με την εξαιρετικά ενδιαφέρουσα ζωή τους, αποτελούν πρότυπα για συγκίνηση και ταύτιση αλλά και αναστοχασμό.
- ♦ μια περιπέτεια, όπου τα πρόσωπα του έργου μέσα σε αντίξοες συνθήκες αγωνίζονται να πετύχουν ένα στόχο - υψηλό ιδανικό.

Το θεατρικό έργο για παιδιά και νέους, σύμφωνα με το σκηνοθέτη και δραματουργό John Henry Davis, πρέπει να μιλά για ανθρώπινες ιστορίες με αληθινές συγκρούσεις και διάλογο που να κινητοποιούν τη φαντασία, δίνοντας τις ευκολίες του «από μηχανής θεού», και να μπορεί να σκηνοθετείται με ποιητικό και μη ρεαλιστικό τρόπο, με την έγνοια στραμμένη στο ενδιαφέρον των θεατών για αλήθεια και όχι στη δημιουργία των εντυπωσιασμών του θεάματος. Τις απόψεις αυτές ενισχύει η θέση των Η. Rosenberg και Ch. Prendergast, οι οποίες θέτουν δύο βασικά πεδία αρχών για τη δημιουργία θεατρικών παραστάσεων για παιδιά και νέους ως στέρεα καλλιτεχνικά προϊόντα, που αφορούν (Rosenberg – Prendergast 1983):

i. την ψυχολογία παιδιών και νέων, και συγκεκριμένα: α) την ομοιογένεια του παιδικού και νεανικού κοινού σε σχέση με τους ενήλικους θεατές, β) την περιορισμένη προσωπική, πολιτισμική και κοινωνική εμπειρία τους και γ) τα αναπτυξιακά επίπεδα της ηλικίας των παιδιών από 5 έως 15 ετών, δεδομένου ότι η ταύτιση, ή και η κριτική στάση, των νεαρών θεατών προς τους χαρακτήρες και η κατανόηση και νοσηματοδότηση της παράστασης, αλλά και ο τρόπος συμμετοχής και παρακολούθησής της είναι αποτέλεσμα της διανοητικής και ψυχοκοινωνικής ωρίμανσής τους, η οποία ερευνάται από ποικίλες θεωρίες (συμπεριφοριστική θεωρία, κοινωνικογνωστική, γνωστική, ψυχαναλυτική, θεωρίες κοινωνικής μάθησης).

ii. τις αρχές του ύφους του θεατρικού έργου και της παράστασης και αναφέρονται στον τρόπο απεικόνισης του κόσμου και της συμπεριφοράς των χαρακτήρων. Πρόκειται για ρεαλιστικά και μη ρεαλιστικά έργα ως προς το ύφος. Το ρεαλιστικό ύφος (realism) αναπαριστά τον κόσμο όπως τον γνωρίζουμε στην καθημερινότητα, όπου όλα είναι όπως στην πραγματική ζωή (λόγος, σκηνικά, κοστούμια). Το μη ρεαλιστικό ύφος (non-realism) δεν παρουσιάζει τον κόσμο όπως πραγματικά είναι, αλλά επιχειρεί να εισαγάγει το ακροατήριο σε ένα μη πραγματικό κόσμο, μέσα από συμβολικά-ποιητικά στοιχεία, με τους χαρακτήρες να μην είναι πάντα άνθρωποι και να χρησιμοποιούν λόγο μη καθημερινό, συχνά τραγουδιστικό και ποιητικό, με τα σκηνικά και τα κοστούμια να δηλώνουν φανταστικά περιβάλλοντα.

Κατά τον Moses Goldberg, στο θέατρο για παιδιά βασικός παράγοντας



Τ' αθάνατο νερό
ΘΟΚ 2008
(σκηνοθεσία Τάσος Ράτζος)

για την αξία μιας θεατρικής παράστασης, και επομένως για τη δημιουργία ενδιαφέροντος κατά την παρακολούθησή της, αποτελεί η ποιότητα του θεατρικού έργου που προϋποθέτει την ικανότητα του θεατρικού συγγραφέα να «δημιουργεί ειλικρινείς χαρακτήρες του βάθους και της ποικιλίας που απαιτούνται από τη δράση του έργου». Για να το πετύχει αυτό ο συγγραφέας, δεν πρέπει να αυτολογοκρίνεται και να υποκύπτει σε περιορισμούς και απαγορεύσεις, αλλά με τη συγγραφική του ευφυΐα και γνώση να χειρίζεται τις κατάλληλες τεχνικές και να εκφράζει τις αξίες που θεωρεί αναγκαίες για τη δύναμη του έργου του. Πώς θα παρουσιάσει, για παράδειγμα, τον τρόπο λειτουργίας της βίας; Θα περιλαμβάνεται στο έργο του τροφοδοτώντας τις συγκρούσεις ή θα απουσιάζει από τις ακίνδυνες λεωφόρους του, κι αν υπάρχει η βία, θα είναι ρεαλιστική ή στιλιζαρισμένη και για ποιο λόγο; Τέτοιας φύσης ερωτήματα πρέπει να είναι ικανός να τα απαντά υπό το φως των αρχών της τέχνης, της επιστήμης και της κοινωνίας.

Στο πλαίσιο του σχετικού προβληματισμού, καλό είναι ο συγγραφέας να αποφεύγει (Goldberg 1974: 124):

- α) το συνήθη χαρακτηριστικό ήρωα που είναι σχεδόν πάντα νέος, ενάρετος και άνδρας, καθώς η ταύτιση των παιδιών με τους χαρακτήρες συμβαίνει ανεξάρτητα από τα παραπάνω γνωρίσματα,
- β) τη ρηχή σύγκρουση με την αδυναμία του αντιπάλου. Αντίθετα, καλό είναι να επιδιώκει την εξισορρόπηση των δυνάμεων του καλού και του κακού, παρουσιάζοντας με ευδιάκριτο τρόπο το καλό που μέσα από δυσκολίες αντιπαλεύει το κακό, το οποίο πάλι προκύπτει από συγκεκριμένες αιτίες και κίνητρα και παραμένει αρκετά ισχυρό, προκειμένου να υπάρχει η απαραίτητη δραματική ένταση και η συνακόλουθη συναισθηματική και διανοητική εμπλοκή των νεαρών θεατών.
- γ) την απλούστευση του λόγου και της πλοκής, καθώς η κατανόηση των δύσκολων σημείων μπορεί να διευθετηθεί με κατάλληλες σκηνοθετικές τεχνικές, οπότε ο συγγραφέας θα πρέπει να διατηρεί μια απλή και απαιτητική γλώσσα που ελκύει τα παιδιά.
- δ) την ηθικοδιδασκαλία, ως αποτέλεσμα τεχνικών που αποσκοπούν στο φρονηματισμό και στη ρύθμιση της συμπεριφοράς των νεαρών θεατών, αφού η ηθική καλλιέργειά τους δεν εξαρτάται από την παρακολούθηση των υποδειγματικών συμπεριφορών των χαρακτήρων, αλλά αναπτύσσεται μέσα από την εσωτερική σύγκρουση των παιδιών για υπέρβαση των προσωπικών τους αντιλήψεων περί ηθικού.

Προσβλέποντας ο Jonathan Levi στο ηθικό θέατρο (ethical theatre), τονίζει ότι η ηθική διάσταση του θεάτρου αναδεικνύεται κυρίως μέσα από

δύο συστατικές δυνάμεις του. Πρώτον, προσφέρει στους εμπλεκόμενους εμπειρία αναλογική προς τη ζωή, καθώς είναι «το πιο στενό της ισοδύναμο», αλλά και αναπαραγωγίμη, χωρίς όμως να συνοδεύεται από τις συνέπειες που θα υπήρχαν σε συνθήκες πραγματικής ζωής. Όλα αυτά βιώνονται μέσα από τα ηθικά διλήμματα και τα ερωτήματα που βάζει ο συγγραφέας στη ζωή των χαρακτήρων, τα οποία οικοδομούν την πλοκή, ενώ ταυτόχρονα λειτουργούν ως προσομοίωση και προετοιμασία για την πραγματική πραγματικότητα. Δεύτερον, καλλιεργεί την ενσυναίσθηση στους συμμετέχοντες –ηθοποιούς και θεατές–, καθώς τους βάζει στη θέση του άλλου, αλλά κάθε άλλου, καλού ή κακού, δίκαιου ή άδικου και, με αυτό τον τρόπο, τους επιτρέπει να αναγνωρίζουν και στη δική τους ζωή όλο το φάσμα των ανθρώπινων στάσεων, συμπεριφορών και συναισθημάτων τόσο στον εαυτό τους όσο και στους άλλους (Levi 1988: 130).

Επιπλέον, η S. L. Zeder τονίζει την αξία της ψυχαγωγικής διάστασης του θεάτρου για παιδιά και νέους για την ανάπτυξη της ενσυναίσθησης που βοηθά το ακροατήριο να ταυτίζεται με ένα χαρακτήρα (Zeder 1978, Saldana 1988). Με αυτή την έννοια, παιδιά και νέοι, παίζοντας οι ίδιοι θέατρο ή παρακολουθώντας ως θεατές, αποκτούν την αναγκαία εμπειρία για την περιπέτεια της ζωής μέσα στις ασφαλείς συνθήκες της δοκιμασίας του θεάτρου. Ταυτόχρονα, μέσω των θεατρικών ρόλων, βρίσκονται στη θέση κάποιου άλλου και αυτό τους εξασκεί σε συμπεριφορές που διαλέγονται και απηχούν αίσθημα αγάπης και δικαιοσύνης και τους ευαισθητοποιούν απέναντι στη φύση και στον άνθρωπο, αναδεικνύοντας την ηθική διάσταση του θεάτρου.

Συγχρόνως, καθώς το θέατρο για παιδιά και νέους συνιστά μορφή τέχνης, πολιτιστική διαδικασία και κοινωνικό φαινόμενο (Goldberg 1974, Γραμματάς 2008), είναι ανάγκη να προσβλέπει στην ανάπτυξη του ανθρώπου (Hall 1966, Goldberg 1969) ως οργανικού μέρους ενός οικοσυστήματος.

Προς αυτή την κατεύθυνση, κεντρικά ζητούμενα του θεάτρου για παιδιά και νέους είναι η καλλιέργεια της δημιουργικής, κριτικής και κριτικοστοχαστικής σκέψης και η ψυχοκοινωνική, αισθητική, γλωσσική, διαπολιτισμική και πολιτική ανάπτυξη των νεαρών θεατών. Συγκεκριμένα:

- α) η δημιουργικότητα αποτελεί κορυφαία διεργασία, καθώς παιδιά και νέοι θεατές με τη δημιουργική τους φαντασία, την πρωτοτυπία, την ευελιξία και την ευχέρεια της σκέψης τους επινοούν νέες εικόνες και φαντάζονται συμπεριφορές και καταστάσεις. Με τη διαίσθηση και την ευρηματικότητά τους υποθέτουν την εξέλιξη της πλοκής και της δράσης, τις πιθανές συγκρούσεις των χαρακτήρων και ενδεχόμενες καταστάσεις.

- β) η κριτική (critical thinking) ή κριτικο-στοχαστική (reflective thinking) σκέψη, από τις οποίες η πρώτη συνδέεται με την επίλυση προβληματικών καταστάσεων, ενώ η δεύτερη αφορά όχι μόνο την επίλυση τέτοιων καταστάσεων, αλλά και την αναζήτηση και επισήμανση των σχέσεων που τις διέπουν. Κύριο γνώρισμα της κριτικο-στοχαστικής σκέψης είναι τόσο η συνειδητοποίηση και αποδοχή ύπαρξης και άλλων οπτικών για την αντιμετώπιση των προβλημάτων όσο και η ικανότητα μεταγνώσης που σχετίζεται με τη γνώση ποιοτικών παραμέτρων της σκέψης και, συγκεκριμένα, με την ικανότητα να αναρωτιέται και να απαντά κανείς στον τρόπο (πώς σκέφτομαι;), την αιτία (γιατί σκέφτομαι;) και τα κίνητρα της σκέψης του (Dewey 1934, Ματσαγγούρας 1998). Αυτές αναπτύσσονται με την ενεργητική συμμετοχή παιδιών και νέων ως αναγνωστών (δραματικό κείμενο) ή ως συμμετεχόντων θεατών (παράσταση) (Sucke 1980). Η εμπλοκή τους στο έργο τους δίνει τη δυνατότητα να αναλύουν και να κρίνουν τις καταστάσεις που δημιουργούνται από τη συμπεριφορά των ρόλων (Graham 1947, Goldberg 1977, Cooper 1983), να αξιολογούν τα κίνητρα των χαρακτήρων (Landy 1977) και τη δική τους ανταπόκριση (Jones 1982), αλλά και να σκέφτονται τις εναλλακτικές λύσεις που πιθανόν να άλλαζαν τη ροή των καταστάσεων.
- γ) η ψυχοκοινωνική ανάπτυξη, η οποία ενισχύεται (Woodruff 1982, Saldana 1988) τόσο από την κοινωνική αλληλοεπικοινωνία των νεαρών θεατών με τον κόσμο του συγγραφέα που ζωντανεύει στη θεατρική σκηνή (Glasgow Koste 1988) όσο και από την ανταπόκρισή τους στα θέματα που επιλέγονται, με βάση το κριτήριο της καταλληλότητας σε σχέση με τις ανάγκες, τα ενδιαφέροντα και ευρύτερα το εκάστοτε αναπτυξιακό τους επίπεδο (Davis – Evans 1987, Goldberg 1974). Παιδιά και νέοι συμμετέχουν ως ενεργοί θεατές αντιδρώντας με ευρεία ποικιλία μορφασμών, που συνοδεύονται από έντονες συγκινησιακές καταστάσεις (ενθουσιασμό, αγωνία, αλληλεγγύη, επιδοκιμασία, αποδοκιμασία κλπ.). Έτσι, με τη μη λεκτική τους έκφραση και επικοινωνία εξωτερικεύουν βαθύτερες ψυχοσυναισθηματικές καταστάσεις (Argyle – Trower 1981). Ταυτόχρονα, ευρισκόμενοι σε μια «ζώνη επικείμενης ανάπτυξης» (zone of proximal development), έρχονται σε επαφή με το κοινωνικό περιβάλλον, προσαρμόζοντας τις νέες εμπειρίες και γνώσεις τους σε προϋπάρχουσες δομές (Vygotsky 1997), καθώς το θέατρο ως δραματολογία ή θεατρική παράσταση τους εξοικειώνει με την υπάρχουσα γνώση της κοινωνίας και λειτουργεί ως αναπτυξιακή διαδικασία μάθησης. Το θέατρο έχει ακόμη τη δύναμη να αλλάξει τις στάσεις,

- τις αξίες και τη συμπεριφορά τους (Kingsley 1964, Cornelison 1975), αρκεί να υπάρξει η εσωτερίκευση της θεατρικής εμπειρίας, η ταύτιση των θεατών με κεντρικούς χαρακτήρες, που εκπροσωπούν το καλό, τη γενναιότητα και ευρύτερα τις θετικές αξίες της ζωής και που οι θεατές αποδέχονται τις ενέργειές τους και τους ανάγουν σε πρότυπα, καθώς βλέπουν σ' αυτούς αυτό που δεν είναι οι ίδιοι και θα επιθυμούσαν να είναι προσβλέποντας στο δικό τους ιδανικό εαυτό (Goldberg 1974).
- δ) η αισθητική καλλιέργεια, που επιτυγχάνεται τόσο με την απεικονιστική και επικοινωνιακή διάσταση της τέχνης, όσο και με την αντίστοιχη εκφραστική και τελεστική της (Τερζάκης 2007). Έτσι, το θέατρο για ανήλικους θεατές καθίσταται μέσο παιδείας, καθώς –με την αλληλοδραστική ισχύ των μηνυμάτων που εκπέμπονται από τη σκηνή και αποτελούν τη γνωστική πλημμυρίδα κάθε είδους νοημάτων– τους φέρνει μπροστά στο νέο, και συχνά αναπάντεχο και θαυμαστό, το οποίο, μέσω του κοινωνικού-πολιτισμικού γίγνεσθαι, μεταμορφώνουν σε προσωπική εμπειρία. Από την άλλη, η ωφελιμιστική πλευρά της καλλιτεχνικής δημιουργίας, που συνδέεται με τη διά του θεάτρου «ανταλλακτική» επικοινωνία, ισορροπεί με την ποιητική λειτουργία του θεατρικού λόγου και επιτρέπει σε παιδιά και νέους να συλλαμβάνουν την ουσία μιας γλώσσας που εκφράζεται ως αυταξία και δίχως σκοπό.
- ε) η διαπολιτισμική αγωγή των νεαρών θεατών (Γραμματάς 2006, Παπαδόπουλος 2009), που απηχεί τις διαπολιτισμικές αξίες τις οποίες συναντούμε στο Cross-Cultural Theatre (Άλκηστις 2008) και στο Intercultural Theatre (Μπρουκ 2003, Pavis 1990) και κινητοποιεί την κριτικο-στοχαστική τους σκέψη, την ηθική και πολιτική τους συνείδηση, προαπαιτούμενα για να καταξιωθούν οι ανήλικοι θεατές ως ενεργά μέλη μιας ανοιχτής, αλληλέγγυας και συμπάσχουσας κοινωνίας (Κουρετζής 1990, Cummins 1999). Η ανάδειξη διαπολιτισμικών μηνυμάτων νοηματοδοτεί με νέο τρόπο την παιδαγωγική διάσταση του θεάτρου για παιδιά και νέους, ως προς την ενεργοποίηση της συνείδησής τους, τη διεύρυνση της αντίληψης και τη δημιουργία προβληματισμού (Klein 1988, Γραμματάς 2004).
- Υπό αυτό το πρίσμα, πραγματώνεται και η πολιτική τους ανάπτυξη, καθώς το δραματικό κείμενο γίνεται όχημα σημασιόδοτης πανανθρώπινων αξιακών προτύπων και υπηρετείται ο πολιτικός και ενσυναισθητικός χαρακτήρας της τέχνης του θεάτρου (Boal 1982, Boal 1998, Davis 2005).

5. Η παράσταση ως βιωματική εμπειρία

Αν οι άνθρωποι μαθαίνουν μέσα από την εμπειρία τους, αυτή βαθιάει όταν συνδέεται με τη δράση της πράξης (Levi 1988), και τότε μπορεί να μετατραπεί σε ισχυρό βίωμα, καθώς οι άνθρωποι μαθαίνουν πράττοντας (Dewey 1963).

Η εμπειρία λειτουργεί, κατά τη N. Faust Sizer, ως: α) εμπειρία του εαυτού, β) εμπειρία των άλλων στο περιβάλλον του, γ) εμπειρία στον κόσμο. Τα επίπεδα εμπειρίας είναι: το πραγματικό (το πραγματικό μήλο), το εικονιστικό (η εικόνα του μήλου) και το λεκτικό-αφηρημένο (η λέξη «μήλο»). Αντίστοιχα, στο θέατρο, μπορεί να θεωρηθεί ως α' επίπεδο το γεγονός, ως β' επίπεδο το κείμενο που το εξιστορεί και ως γ' επίπεδο η θεατρική αναπαράστασή του (Oaks 1988). Η τέχνη δημιουργεί τις προϋποθέσεις για την απόκτηση της αφηρημένης διάστασης της εμπειρίας (Oaks 1988), η οποία επιτρέπει την ικανότητα γενίκευσης και κατανόησης των εννοιών προσαρμοσμένων στη ζωή καθενός, διαδικασία που φωτίζεται από τη θεωρία του Bruner για τους τρόπους επεξεργασίας των πληροφοριών και αναπαράστασης της γνώσης που διέρχεται από τα ακόλουθα στάδια: α) την πραγματική αναπαράσταση μέσα από την αισθησιοκινητική δράση (enactive), β) την εικονιστική αναπαράσταση μέσα από την ειοπτεία της εικόνας (iconic), γ) τη συμβολική αναπαράσταση μέσα από την αξιοποίηση αφηρημένων συστημάτων συμβόλων (symbolic) (Bigge 1990, Κολιάδης 1997).

Το θέατρο, ως γλώσσα - συμβολικό σύστημα, δίνει τη δυνατότητα για γενίκευση και αναγωγή των εννοιών της θεατρικής παράστασης στην προσωπική ζωή κάθε θεατή. Επίσης, είναι κοινή πίστη ότι το θέατρο -και για παιδιά και νέους- μπορεί να αποτελεί βιωματική εμπειρία για κάθε ενεργό θεατή. Κι αυτό γίνεται μόνον όταν αυτός κυριεύεται από κάτι, έστω και για μια στιγμή. Από αυτή την άποψη, καθένας από τους συντελεστές της παράστασης οφείλει αφενός να ανακαλύπτει τι μπορεί να ενδιαφέρει το κοινό του (Glasgow Koste 1988), αφετέρου να μιλά την αληθινή γλώσσα των ανθρώπων, που είναι η καρδιά και ο τρόπος του μύθου. Εκεί ταξιδεύουν οι λέξεις σε διάλογο που δημιουργεί δράση ανάμεσα στους χαρακτήρες, δείχνοντας την αλήθεια της ζωής, αυτή που στοχάζεται ο θεατρικός συγγραφέας, ο οποίος με τα λόγια της V. Glasgow Koste «ακούει και αποθηκεύει τους ποιητικούς, πεζούς, αυθεντικούς, ιδιουσγκρασιακούς και επίσης τελετουργικούς τρόπους με τους οποίους μιλούν οι αληθινοί άνθρωποι», αναπλάθει τον κόσμο και δημιουργεί μια μη πραγματική πραγματικότητα που, κατά τον Bettelheim, τα παιδιά με τη διαίσθησή τους την πιστεύουν για αληθινή (Glasgow Koste 1988: 160).

Αποτελεί λοιπόν ζητούμενο ο θεατρικός συγγραφέας να ερευνά τις πιθανές ανάγκες του δυνάμει ακροατηρίου και να του μιλά με λόγο απλό και διαυγή για τη φυσικότητα και την πολυπλοκότητα της ζωής των ανθρώπων. Μαζί κι ο σκηνοθέτης και οι ηθοποιοί κι οι άλλοι συντελεστές, καθένας από τη δική του σκοπιά, να κινητοποιεί το ενδιαφέρον των νεαρών θεατών, να προκαλεί τη συγκίνηση και τη μέθεξή τους. Έτσι, θα δοκιμάζεται η δημιουργικότητά τους, που θα αναμορφώνεται στις ατραπούς της ονειρικής φαντασίας και της περιπλάνησης στο άγνωστο και στο ευφρές του λόγου και των εικόνων αλλά και η σκέψη τους, η οποία θυμάται, απορεί, τρομάζει, χαίρεται, ενθουσιάζεται, ανυπομονεί και προσδοκά το επέκεινα για τα μεγάλα και τα μικρά ερωτήματά της ζωής.

Με άλλα λόγια, το θέατρο για κοινό ανήλικων θεατών υπάρχει για να είναι αυθεντικό. Να μην αντιγράφει κάτι άλλο, να έχει κάτι να πει και να το λέει ελεύθερα, δίχως να κυριαρχείται από τα «πρέπει» του ακροατηρίου. Έτσι, θα αποκτά το δικό του τρόπο, θα μιλά με γνησιότητα και σοφία και τότε δεν θα είναι μέτριο, αλλά θα γίνεται αυτό η πηγή για να ξεδιψούν οι νεαροί θεατές μαθαίνοντας για τη ζωή τους. Η τέχνη έγκειται στο να μπορείς να αγγίξεις το ακροατήριό σου και αυτό απαιτεί «να προσπαθείς να γράψεις το καλύτερο έργο που μπορείς». Να υπερβαίνεις τα όριά σου, κι έτσι να τους δείχνεις και τις δικές τους αυξημένες δυνατότητες ολιστικής εμπλοκής και κατανόησης της ζωής τους (Glasgow Koste 1988).

Με αυτό τον τρόπο, η ανθρωποποιητική ψυχαγωγία στο θέατρο προκύπτει μέσα από το ισχυρό βίωμα της εμπειρίας του να παρακολουθεί κανείς, γεμάτος συναισθηματική ένταση και άπληστη ευχαρίστηση, τις ανθρώπινες στάσεις, αντιλήψεις και συμπεριφορές να αντιπαλεύουν μέσα από συγκρούσεις των δραματικών προσώπων και των ιδεών σε ένα περιβάλλον όπου όλα μεταβάλλονται στη δίνη της αέναης κίνησης του μικρόκοσμου των χαρακτήρων, και είναι αυτό που κρατά τους νεαρούς θεατές «καρφωμένους» στην παράσταση.

Υπό αυτό το πρίσμα, κατά τον Richard Courtney, το θέατρο δίνει τη δυνατότητα για προσωπική ερμηνεία μέσα από την υποκειμενική άγνοια των πραγμάτων σε έναν κόσμο πιθανοτήτων και ελέγχου των υποθέσεων, όπως τον ορίζει η σχετικότητα της γνώσης ως αποτέλεσμα είτε πληροφορημένης εικασίας (informed guessing), σύμφωνα με τον Karl Popper, είτε διαισθητικής γνώσης, σύμφωνα με τον Polanyi (Courtney 1988).

Από τα παραπάνω συνάγεται το συμπέρασμα ότι ο θεατρικός συγγραφέας

οφείλει να σέβεται το κοινό των νεαρών θεατών και, συγκεκριμένα, τις δυνατότητες του ιδίου και εκείνων, τις προσωπικές τους συγκινήσεις, αντιλήψεις, την αισθητική τους ευαισθησία, αλλά και τις γνωστικές αδυναμίες τους, αφού βρίσκονται σε μεταβατική πορεία προς τον κόσμο των ενηλίκων. Ταυτόχρονα, να επιδιώκει την ψυχαγωγία τους μέσα από την πραγματική διασκέδαση, που προκύπτει με την παραστατικότητα των μορφών, τη μη λεκτική επικοινωνία, τις επαναλήψεις, τα κωμικά στοιχεία, την ήττα του ανταγωνιστή, την αυτοαναφορικότητα, την κυριαρχία της δράσης έναντι της αφήγησης, την ποικιλία, το ρυθμό και την ενότητα στην οργάνωση της δομής του έργου, την έμφαση της παρουσίας των χαρακτήρων ως φυσικών σωμάτων με αισθήσεις σε πλήρη λειτουργία (Goldberg 1974), αλλά και μέσα από τεχνικές όπως το αναπάντεχο, το χιούμορ, η απειλή της ζωής, οι παύσεις και η κλιμάκωση της πλοκής (Wood – Grant 1997).

Για την κινητοποίηση ωστόσο του ενδιαφέροντος των νεαρών θεατών για το θεατρικό έργο, καθοριστικές είναι η παραστατικότητα, η εποπτεία, η αμεσότητα και η βιωματικότητα της θεατρικής παράστασης, η οποία, κατά τον Goldberg (Goldberg 1974), οφείλει να πληροί υψηλές προδιαγραφές, καθώς η οπτική επικοινωνία μέσω της σκηνοθεσίας, της υποκριτικής, των σκηνικών, των κοστούμιών και του ήχου στο θέατρο για παιδιά και νέους είναι πιο κρίσιμη απ' ό,τι το θεατρικό κείμενο. Μια αδύναμη παραστατικότητα προκαλεί συνήθως απόσπαση του ενδιαφέροντος και της προσοχής των ανήλικων θεατών που –χωρίς την κατά συνθήκη διακριτική ευγένεια των ενηλίκων– εκδηλώνουν αυθόρμητα τα συναισθήματά τους για την παράσταση με φασαρία, κουβέντες και παιχνίδια με τους διπλανούς τους. Επομένως, η ζωνρή εποπτικότητα της παράστασης είναι η βάση για την επίτευξη της αμεσότητας στη σχέση των παιδιών με τους ηθοποιούς και τα διαδραματιζόμενα και για τη συνακόλουθη συνθήκη της βιωματικότητας, στην οποία οι νεαροί θεατές, ταυτιζόμενοι με τους χαρακτήρες, εκφράζουν συναισθήματα συμπάθειας, σύγκρουσης, αγωνίας και ανακούφισης, χαρακτηριστικά ισχυρής συναισθηματικής και διανοητικής έντασης, που τα εκδηλώνουν με προσήλωση, ζητωκραυγές και χειροκροτήματα.

Άλλωστε, τα παιδιά διαφέρουν στην ανταπόκρισή τους στην παράσταση από τους ενήλικους θεατές. Κατ' αρχάς, δεν αποφασίζουν τα ίδια την παρακολούθηση του έργου, ενώ απολαμβάνουν να διασκεδάζουν μέσω της ενεργητικής παρά της παθητικής συμμετοχής τους, και μάλιστα διαθέτουν μια «ηλεκτρική» ετοιμότητα για ανταπόκριση και συμμετοχή. Εκδηλώνουν, επίσης, με ένταση την ταύτισή τους με κάποιους χαρακτήρες, αντιδρούν με ξεχωριστή ειλικρίνεια και αυθορμητισμό, και όταν νιώ-

θουν ανία και αδιαφορία, το εκδηλώνουν ανοιχτά, ελαχιστοποιώντας έτσι τη δυνατότητα λάθους εκ μέρους των συντελεστών της παράστασης. Γενικά, ανταποκρίνονται στην παράσταση με ευρεία ποικιλία συναισθηματικών αντιδράσεων (Wood – Grant 1997).

Καίριος λοιπόν είναι ο ρόλος του σκηνοθέτη, των ηθοποιών και των άλλων συντελεστών της παράστασης ως ενεργού συνόλου (σκηνογράφοι, μουσικοί, χορογράφοι, φωτιστές κ.ά.), καθώς αυτοί, με την ποιότητα στη δουλειά τους, διαμεσολαβούν ώστε το έργο να προσληφθεί με τις καλύτερες προϋποθέσεις από τη συνείδηση των παιδιών.

Ο σκηνοθέτης οφείλει, κατά τον Goldberg (Goldberg 1974), να λαμβάνει υπόψη τις ακόλουθες σκηνοθετικές έννοιες:

♦ *τη συναισθηματική αλήθεια*

Η παράσταση οφείλει να ανταποκρίνεται στη συναισθηματική ωριμότητα των παιδιών, δίχως υπεραπλουστεύσεις που εκφράζονται πάνω στη σκηνή με στερεότυπες και παιδιάστικες συμπεριφορές σε μονοδιάστατους ρόλους, καθώς ένας πρίγκιπας, π.χ., δεν είναι μόνο καλός, ένας βασιλιάς δεν είναι μόνο αφελής κ.ο.κ. Έτσι, θα πρέπει να αποκαλύπτεται όλος ο συναισθηματικός πλούτος των χαρακτήρων, οι οποίοι, με την ανθρώπινη αλήθεια τους, τροφοδοτούν τη συναισθηματική νοημοσύνη, βασικό παράγοντα μάθησης των νεαρών θεατών.

♦ *την εποπτεία*

Βασική προϋπόθεση στο θέατρο για παιδιά και νέους είναι η οπτική απεικόνιση των θεατρικών σημαινόμενων, η οποία αποκωδικοποιεί λέξεις, έννοιες και υπαινιγμούς που τα παιδιά συχνά δεν κατανοούν. Η αξιοποίηση της οπτικής γλώσσας του σκηνικού, των αντικειμένων και της σωματικής έκφρασης και κινησιολογίας των ηθοποιών αποσαφηνίζει τις σχέσεις και καταστάσεις και διευκολύνει την πρόσληψη των νοημάτων. Είναι λοιπόν επιτακτική η αναζήτηση οπτικών συμβόλων και εκφραστικών μέσων που εικονοποιούν λεπτομερώς την παράσταση, και κατ' αυτό τον τρόπο ενισχύουν την κατανόηση έστω και αλλόγλωσσων θεατών.

♦ *την ποικιλία*

Η φυσική περιέργεια των παιδιών αλλά και η εξοικειώσή τους με την υψηλή τηλεοπτική ταχύτητα στην εναλλαγή εικόνων, θεμάτων και υφών εξασθενούν την προσοχή και ενδυναμώνουν την ανάγκη τους για ποικιλία ερεθισμάτων. Από αυτή την άποψη, η λειτουργική αξιοποίηση ποικι-

λιάς σε θεατρικά ύφη (λεκτικές, κινησιολογικές φόρμες έκφρασης), στη χρήση του σκηνικού χώρου, καθώς και σε τεχνικές (θέατρο Μπρεχτ, Boal κ.ά.) και σε τέχνες, όπως το τραγούδι, ο χορός, οι μαριονέτες, τα ακροβατικά, τα μαγικά κόλπα κ.ά., ενισχύει την παραστατικότητα και ανατροφοδοτεί το ενδιαφέρον των παιδιών με την προϋπόθεση να διατηρείται η ενότητα στο γενικότερο ύφος της παράστασης.

♦ *την ανταπόκριση των διάφορων ηλικιών*

Η παρακολούθηση του θεάτρου για παιδιά και νέους από γονείς και εκπαιδευτικούς επιβάλλει την προσαρμογή του στα ενδιαφέροντα και των ενήλικων θεατών, όπως είναι η εστίαση στα διαλογικά μέρη του έργου και η συνθετότητα της πλοκής. Γίνεται σαφές ότι το μεγάλο εύρος του κοινού –που περιλαμβάνει σχεδόν όλες τις ηλικίες– απαιτεί από τους συντελεστές της παράστασης να ισορροπήσουν τις ανάγκες του ετερογενούς ακροατηρίου, δημιουργώντας ένα έργο κατανοητό και ενδιαφέρον για όλους, που ταυτόχρονα θα δοκιμάζει την ωριμότητα (συναισθηματική, διανοητική, αισθητική) κάθε προγενέστερου ηλικιακού επιπέδου.

♦ *τη διανομή των θεατρικών ρόλων και την ταύτιση*

Ο σκηνοθέτης έχει δύο κύριες δυνατότητες ως προς την ανταπόκρισή του στις προσδοκίες των νεαρών θεατών για τους αναγνωρίσιμους χαρακτήρες. Η πρώτη είναι να τους παρουσιάσει με βάση τα καθιερωμένα πρότυπα που υπάρχουν στην ευρύτερη αγορά (Disney, κινηματογραφικές παραγωγές). Σε αυτό το πλαίσιο, η επιλογή των ηθοποιών γίνεται καθ' υπαγόρευση της αναμενόμενης εικόνας κάθε χαρακτήρα (Ξανθιά Σταχτοπούτα, άσχημη μηριά κλπ.) και διασφαλίζει επιτυχία με ασφαλή αλλά μιμητικό τρόπο, κυρίως για παιδιά μέχρι εννέα ετών. Η δεύτερη προσέγγιση επιχειρεί να δοκιμάσει, και ίσως να ανατρέψει, τις στερεότυπες αντιλήψεις με την εισαγωγή εναλλακτικών μορφών και υφών για αναμενόμενα πρότυπα, δείχνοντας στα παιδιά την ανοιχτότητα των οπτικών γωνιών. Με αυτή την έννοια, κάθε χαρακτήρας δεν μπορεί να αναγνωρίζεται με την ευκολία της εξωτερικής μορφής αλλά μέσα από τη συμπεριφορά και τα κίνητρά του. Έτσι, ο σκηνοθέτης, μέσα από το πρόγραμμα της παράστασης και την επικοινωνία με τους εκπαιδευτικούς, μπορεί να ενημερώνει τα παιδιά για τη διαφορετική οπτική του έργου καλώντας τα να παρατηρούν, να ερευνούν και να εμβαθύνουν στους ρόλους.

Επιπλέον, κρίσιμος παράγοντας στην ανταπόκριση των παιδιών στο έργο είναι η ταύτισή τους με συγκεκριμένους χαρακτήρες. Σ' αυτό βοηθάει η ενεργητικότητα του ηθοποιού, η ευφυΐα, η ειλικρίνεια και η ομορφιά του

και η συνάφεια των στοιχείων του εκάστοτε χαρακτήρα με εκείνα κάθε παιδιού.

♦ *τη συμμετοχή του ακροατηρίου*

Τα παιδιά με την ενεργητική συμμετοχή τους μπορούν να συνδιαμορφώνουν την παράσταση με παρεμβάσεις τους στη δράση, οι οποίες, κατευθυνόμενες από τους ηθοποιούς με βάση τη σκηνοθετική άποψη, λειτουργούν δυναμικά (Wood – Grant 1997). Η παραπάνω αντίληψη ενισχύει τη μορφωτική διάσταση της τέχνης, καθώς το νεαρό ακροατήριο μαθαίνει μέσω βιωματικής εμπλοκής. Βέβαια, η συμμετοχή τους συνοδεύεται από έκφραση συναισθημάτων, επευφημιών, προειδοποιήσεων κλπ., ενέργειες που πρέπει να μπορούν να διακρίνουν ηθοποιοί, ταξιθέτες και συνοδοί, γονείς και εκπαιδευτικοί, καθώς διαφέρει ο θόρυβος που οφείλεται σε έλλειψη προσοχής από αυτόν που προκύπτει από τη δυναμική εμπλοκή των παιδιών στην παράσταση. Ειδικότερα, οι ηθοποιοί, κατά περίπτωση, καλό είναι να αυτοσχεδιάζουν και να χρησιμοποιούν κατάλληλες θεατρικές τεχνικές, προκειμένου να ανταποκρίνονται με ειλικρίνεια σε μη αναμενόμενες και αυθόρμητες αντιδράσεις του κοινού. Έτσι, διατηρώντας τους στόχους του μύθου, να είναι έτοιμοι για μικρές αλλαγές κατά τη ροή της παράστασης.

♦ *τη μαγεία των θεατρικών εφέ*

Απαραίτητη στο θέατρο για παιδιά και νέους είναι η χρήση θεατρικών εφέ, τεχνασμάτων που δύσκολα ερμηνεύονται με την κοινή λογική και συχνά εκλαμβάνονται ως μαγικές ικανότητες και θαύματα. Συχνά, αυτά τα κόλπα και ακροβατικά, λειτουργικά ενταγμένα στη δράση, μπορούν να ανατροφοδοτούν το ενδιαφέρον για την παρακολούθηση της παράστασης.

Σκηνοθέτης και ηθοποιοί είναι ανάγκη επίσης να γνωρίζουν τα κοινά χαρακτηριστικά των παιδιών, που είναι ότι τους αρέσει: α) να εκφράζουν το αίσθημα του δικαίου, β) να αισθάνονται φόβο μέσα σε ελεγχόμενο πλαίσιο, γ) να ανταποκρίνονται με τρόπο ανατρεπτικό, με αστεϊσμούς και ανυπακοή, δ) να προσεγγίζουν τις καταστάσεις με λογική, ε) να αντιδρούν με απρόβλεπτο τρόπο, στ) να κάνουν φασαρία, ζ) να ανταποκρίνονται στη δράση, η) να παρακολουθούν ιστορίες και ιδιαίτερα με ζώα και παιχνίδια. Ωστόσο δεν τους αρέσει: α) να τα υποτιμούν αντιμετωπίζοντάς τα με προστατευτικό ύφος και β) να παρακολουθούν ιστορίες αγάπης με λόγους και τραγούδια αφοσίωσης (Wood – Grant 1997).

Επίσης, για να κερδηθεί η ανταπόκριση του κοινού, έμφαση πρέπει να δίνεται:

α) στην ερμηνεία των ρόλων από τους ηθοποιούς με φυσικότητα, σαφήνεια και πίστη στις υπερμεγέθεις συχνά δυνατότητες των χαρακτήρων του έργου, β) στη γνήσια ανταπόκριση των ηθοποιών προς τους νεαρούς θεατές, που συμμετέχουν αυθόρμητα και συχνά δεν μπορούν να ελέγξουν την εξωτερίκευσή τους, γ) στις φυσικές δυνατότητες και στα εκφραστικά μέσα των ηθοποιών, στη σωματική τους κίνηση και στο λόγο και δ) όσον αφορά τα σημεία όψης, στην εξισορρόπηση ανάμεσα στην ανάγκη διέγερσης της φαντασίας με τη χρήση αφαιρετικών οπτικών ερεθισμάτων και σκηνικών, από τη μια, και στην προτίμηση των νεαρών θεατών για συναρπαστικό θέαμα και οπτική ποικιλία με τη χρήση ζωηρών χρωμάτων, περιεργων κοστούμιών και ειδικών εφέ, από την άλλη (Goldberg 1974). Για την αρτιότερη διαμόρφωση της συνολικής παραγωγής, καθοριστικός είναι ο συντονιστικός ρόλος του σκηνοθέτη στη συνεργασία του με το διευθυντή σκηνής και τους σχεδιαστές του τεχνικού τμήματος για τη μορφή και τα ποιοτικά χαρακτηριστικά των σημείων της όψης (Rosenberg – Prendergast 1983).

6. *Κίνδυνοι, προκλήσεις, προοπτικές*

Από την παρούσα εργασία προκύπτει το ερώτημα αν είμαστε αποφασισμένοι να δούμε το θέατρο για παιδιά και νέους ως τέχνη που πραγματικά παιδαγωγεί μέσα από την αλήθεια και την ανάγκη ή αν θα αποδεχόμαστε πρακτικές υποβάθμισης των ψυχοπαιδαγωγικών κριτηρίων. Γιατί, αν θέλουμε πραγματικά οι «παιδικές» και «νεανικές» σκηνές να είναι εργαστήρια ενός ιδιότυπου θεατρικού παιχνιδιού, που πειραματίζονται και προσβλέπουν στη νέα ματιά για τη ζωή των παιδιών, αυτό θα γίνει μέσα από τη γνώση και το σεβασμό του κόσμου τους. Άλλωστε, δεν μπορεί να ξεχνούμε πως η καλλιτεχνική διάσταση στο ανέβασμα των παραστάσεων χρειάζεται να λαμβάνει υπόψη και να συμπορεύεται με τα νέα δεδομένα στις επιστήμες της αγωγής και στους παράγοντες των αλλαγών του κόσμου.

Αναγκαία συνθήκη είναι η ισορροπία μεταξύ παιδαγωγισμού και αισθητικής απόλαυσης, η οποία θα αποτελεί καταλύτη για την παιδαγωγική αξία του θεάτρου, και σε καμιά περίπτωση δε θα πρέπει να υπερισχύσει ο πρώτος σε βάρος της δεύτερης. Τη διασφάλιση αυτής της ισορροπίας μπορεί να εγγυάται ο «παιδαγωγός» του θεάτρου που, ισότιμος με τον

καλλιτεχνικό διευθυντή, θα πρέπει να παρέχει συμβουλευτική υποστήριξη στους καλλιτέχνες της παράστασης με την επιλογή των θεατρικών έργων, προκειμένου αυτά να είναι κατάλληλα για την εκάστοτε ηλικιακή ομάδα αναφοράς, με τη διασκευή έργων κατά περίπτωση, αλλά και με την καθοδήγηση σκηνοθετών και ηθοποιών στις πρόβες για την αναμενόμενη ανταπόκριση των παιδιών στην παράσταση (Goldberg 1974).

Έμφαση επίσης πρέπει να δοθεί στη δημιουργία θεατρικών έργων και παραστάσεων που θα λαμβάνουν υπόψη τη σύγχρονη λογοτεχνική και θεατρική έρευνα. Προς αυτή την κατεύθυνση, να δοκιμάζονται ποικίλοι τρόποι γραφής που θα ανταποκρίνονται σε ένα ολοένα πιο διαφορετικό και σύνθετο παγκόσμιο περιβάλλον.

Μια τέτοια πρόταση θα μπορούσε να περιλαμβάνει:

- ♦ Τη συγγραφή σύγχρονων κειμένων από καταξιωμένους δημιουργούς, αλλά κι από εκκολλητούς συγγραφείς, εκφραστές της νέας γενιάς, στον οποίων τα έργα να δίνεται έμπρακτα από την Πολιτεία η δυνατότητα παρουσίασης στο κοινό, καθώς προορισμός κάθε θεατρικού έργου είναι να ανεβαίνει στη σκηνή.
- ♦ Διασκευές θεατρικών έργων και δραματοποιημένες συνθέσεις αφηγηματικών κειμένων από την παγκόσμια δραματολογία και λογοτεχνία αντίστοιχα, προσανατολισμένες στις ανάγκες και στις ικανότητες των σημερινών παιδιών και νέων.
- ♦ Διακειμενικές συνθέσεις που να φέρνουν σε διάδραση κείμενα διαφορετικών ιστορικών εποχών και κοινωνικο-πολιτισμικών συνθηκών, αναμορφώνοντας και εστιάζοντας τις αντιλήψεις τους στη σύγχρονη διαπολιτισμική πραγματικότητα.
- ♦ Το επινοημένο θέατρο (devised theatre) στις ποικίλες εκδοχές του, με έμφαση στον αυτοσχεδιασμό, στην αναδημιουργία και στις πολλαπλές και αναθεωρημένες οπτικές γωνίες.

Παράλληλα χρειάζεται:

- ♦ Να ενισχυθεί η συνεργασία φορέων όπως τα Υπουργεία Παιδείας και Πολιτισμού με θεατρικούς οργανισμούς (ιδιωτικά θέατρα, ΔΗΠΕΘΕ κ.ά.), κάτι που επιπλέον θα αντιμετώπιζε και τις δυσκολίες της βιοποριστικής τους καθημερινότητας. «ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΠΑΕΙ ΣΧΟΛΕΙΟ» θα μπορούσε, για παράδειγμα, να είναι ένα φιλόδοξο πρόγραμμα σύμπραξης των παραπάνω φορέων –υπάρχουν πρότυπα και σε άλλες χώρες, όπως το Theatre in Education (TiE) στην Αγγλία–, για να διατηρείται ακμαία η σχέση του θεάτρου με αυτούς στους οποίους απευθύνεται.

- ♦ Να δοκιμαστεί και να καθιερωθεί ο θεσμός του παιδαγωγού του θεάτρου ως συντονιστή των καλλιτεχνικών παραγωγών, τόσο σε επίπεδο θεάτρων για την ουσιαστική μορφωτική διάσταση των παραστάσεων όσο και του Υπουργείου για τη σχετική εποπτεία, αντλώντας από αντίστοιχα παραδείγματα θιάσων των πρώην ανατολικοευρωπαϊκών χωρών, αλλά και του ΤΙΕ στο Ηνωμένο Βασίλειο. Αρμοδιότητές του, κατά τον Goldberg, εκτός από την προαναφερθείσα (βλ. πιο πάνω) είναι ακόμη να αναλαμβάνει έργο ερευνητικό, με την παρατήρηση των αντιδράσεων των παιδιών και την προσαρμογή επιμέρους τομέων της παραγωγής (κείμενο, υποκριτική, σημεία όψης) στις ανάγκες τους, να οργανώνει ποικίλες καλλιτεχνικές δραστηριότητες με νέους (θεατρικά φεστιβάλ, εκθέσεις, διαγωνισμούς κλπ.) και να διαμεσολαβεί μεταξύ θεάτρου και σχολείων για την αλληλοκατανόηση των αναγκών των δύο πλευρών (Goldberg 1974).

Ειδικότερα, να θεσμοθετηθεί ο ρόλος του στη διαμεσολάβηση στα σχολεία και στη συνεργασία με τους εκπαιδευτικούς:

- α) Λίγες μέρες πριν από την κάθε παράσταση, με την αποστολή σχετικού υλικού και με την οργάνωση πολύπλευρων θεατρικών εργαστηρίων για την προετοιμασία των παιδιών (θεατρικό παιχνίδι, αυτοσχεδιασμοί, αναγνώσεις, συζητήσεις, εργαστήρια κοστουμιών, οπτικοακουστικά εργαστήρια κλπ.), αλλά και πολύ καιρό πριν, με το σχεδιασμό παραστάσεων με βάση κάποιο γνωστικό αντικείμενο από το αναλυτικό πρόγραμμα του σχολείου.
 - β) Λίγο πριν και αμέσως μετά την παράσταση, με την υποδοχή των παιδιών στο θέατρο, την ξενάγησή τους στους χώρους του και, κατά περίπτωση, την από κοινού συζήτηση με τους συντελεστές της παραγωγής.
 - γ) Λίγες μέρες μετά το τέλος της παράστασης, με την οργάνωση εκ νέου πολύπλευρων εργαστηρίων για την επανεπεξεργασία και αξιολόγηση της παράστασης (συζητήσεις με τους καλλιτέχνες, δημιουργικά καλλιτεχνικά - θεατρικά εργαστήρια αφήγησης, γραφής, εικαστικών, μουσικής, χορού, επιστολές προς το θέατρο, δημοσιεύσεις κριτικών, ερευνητικά προγράμματα με συμπλήρωση ερωτηματολογίων, συνεντεύξεις κλπ.) (Goldberg 1974).
- ♦ Να ενισχυθεί η δημιουργία θιάσων από νέους 18-26 ετών, με σκοπό την ανάπτυξη του είδους της performance και τη δημιουργική χρήση της ψηφιακής οπτικοακουστικής τεχνολογίας, με ενθάρρυνση της ενσυναισθητικής και διαπολιτισμικής της διάστασης.

Ταυτόχρονα, επιτακτική είναι η ανάγκη ανάπτυξης ερευνητικών προγραμμάτων (πilotικές επιστημονικές, καλλιτεχνικές και κοινωνικές δράσεις πανεπιστημιακών, κυβερνητικών και μη φορέων, διδακτορικές εργασίες κ.ά.) για:

- ♦ την ταυτότητα των εμπλεκομένων (θίασοι, παιδιά, γονείς, σχολεία),
- ♦ το ρόλο των ελληνικών πανεπιστημίων,
- ♦ το ρόλο των υπουργείων πολιτισμού και παιδείας,
- ♦ την παραγωγή πρωτογενών θεατρικών έργων για παιδιά και νέους με έμφαση σε θέματα κοινωνικού προβληματισμού,
- ♦ την παραγωγή θεατρικών παραστάσεων με έμφαση στις απαιτήσεις (κινητικές, οπτικές, ακουστικές κλπ.) ατόμων με ειδικές ανάγκες (Davis 1961),
- ♦ την κατάλληλη διασκευή αφηγηματικών ή θεατρικών έργων από την παγκόσμια λογοτεχνική κληρονομιά,
- ♦ τα κριτήρια επιλογής ανεβάσματος των έργων και τη δυνατότητα λειτουργικής σύνδεσης των βασικών προϋποθέσεων (αισθητικοκαλλιτεχνικά, ψυχοπαιδαγωγικά, εμπορικά κ.ά.),
- ♦ την αυτοσχεδιαστική αντίληψη της παράστασης και τη συνδιαμόρφωσή της από τους νεαρούς θεατές,
- ♦ τη δημιουργία θιάσων από νέους 18-26 ετών και τη διαμόρφωση παραστάσεων performance με διακευμενική συλλογική γραφή και με τη χρήση ψηφιακής οπτικοακουστικής τεχνολογίας σε πολυπολιτισμικό και διαπολιτισμικό περιβάλλον,
- ♦ τις ευρύτερες καλλιτεχνικές προδιαγραφές των θεατρικών παραστάσεων (σκηνοθετικές, σκηνογραφικές κ.ά.),
- ♦ το ρόλο της ψηφιακής οπτικοακουστικής τεχνολογίας και της μείξης των υφών στις παραστατικές και στις οπτικές τέχνες,
- ♦ τα –σχεδόν ανύπαρκτα μέχρι τώρα– θεατροπαιδαγωγικά προγράμματα των επαγγελματικών θιάσων, πριν και μετά τις παραστάσεις, στα σχολεία και άλλους χώρους του θεάτρου,
- ♦ το ανέβασμα θεατρικών παραστάσεων για παιδιά και νέους εκτός θεάτρου, σε άλλους ιδιωτικούς ή δημόσιους, κλειστούς και υπαίθριους χώρους (μουσεία, άλση, παραλίες, εργοστάσια, αποθήκες, λιμάνια κλπ.), όπου το ιδιαίτερο περιβάλλον διαμορφώνει ένα ξεχωριστό αισθητικό-καλλιτεχνικό αποτέλεσμα με κοινωνικές προεκτάσεις,
- ♦ την ψυχοπαιδαγωγική και κοινωνικοποιητική διάσταση των παραστάσεων στη συνείδηση των ανήλικων θεατών,
- ♦ την οικονομική κατάσταση και τις υποδομές (εγκαταστάσεις, χώροι κλπ.) των θεάτρων που φιλοξενούν παιδιά και νέους,
- ♦ την απουσία μόνιμων θεατρικών σκηνών για παιδιά και νέους στην ελ-

ληνική περιφέρεια και το ρόλο των ΔΗΠΕΘΕ στη δημιουργία τέτοιων σκηνών,

- ♦ το ρόλο των ΔΗΠΕΘΕ στην ενίσχυση των νέων για τη δημιουργία των δικών τους παραγωγών,
- ♦ τις συνθήκες εργασίας των ηθοποιών-καλλιτεχνών που δραστηριοποιούνται στο θέατρο για νεανικό κοινό.

Σύμφωνα με τον Bernard Rosenblatt, αναγκαία είναι η ευαισθητοποίηση των παιδιών για την ανάπτυξη θεατρικής ευαισθησίας (theatrical sensibility), που θα τα καθιστά ικανά να αισθάνονται, να κατανοούν και να αξιολογούν το εκάστοτε θεατρικό γεγονός (Rosenblatt 1983). Προς αυτή την κατεύθυνση, το θέατρο για παιδιά και νέους μπορεί να είναι ένα κάτοπτρο παιδείας και αγωγής για να δούμε όλοι τους εαυτούς μας να αλλάζουν και τη ζωή να ομορφαίνει μέσα στην αλήθεια της. Κι ακόμα, να είναι μια ισχυρή γλώσσα που, με την αμεσότητά της, να ανατροφοδοτεί την αγωνία και το όραμα της νέας γενιάς για έναν κόσμο ακέραιο και σοφότερο.

Βιβλιογραφία

- ΑΛΚΗΣΤΙΣ (2008), *Μαύρη αγελάδα, άσπρη αγελάδα. Δραματική τέχνη στην εκπαίδευση και διαπολιτισμικότητα*, Τόπος, Αθήνα.
- ARGYLE M. – TROWER P. (1981), *Πρόσωπο με πρόσωπο. Τρόποι επικοινωνίας*, μτφ. Μ. Σόλμαν, Ψυχογίος, Αθήνα.
- AUSTRALIA COUNCIL (1999), *The Australia Council Framework for Youth and the Arts*, Australia Council, Strawberry Hills, NSW.
- BIGGE M.L. (1990), *Θεωρίες μάθησης για εκπαιδευτικούς*, μτφ. Α. Καντά – Α. Χατζή, Εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα.
- BOAL A. (1982), *Theatre of the Oppressed*, Routledge, Λονδίνο.
- BOAL A. (1998), *Legislative theatre*, Routledge, Νέα Υόρκη.
- ΓΡΑΜΜΑΤΑΣ Θ. (1996), *Fantasyland. Θέατρο για παιδικό και νεανικό κοινό*, Τυπωθήτω, Αθήνα.
- ΓΡΑΜΜΑΤΑΣ Θ. (2004), *Το θέατρο στο σχολείο*, Ατραπός, Αθήνα.
- ΓΡΑΜΜΑΤΑΣ Θ. (2006), «Δραματουργικές τεχνικές και κώδικες του θεάτρου σε διασκευές κλασικών έργων για ανήλικους θεατές» στο Θ. Γραμματάς (επιμ.), *Διασκευές έργων του Σαίξπηρ για παιδιά και νέους. Θέατρο-Λογοτεχνία*, Σχολή Ι.Μ. Παναγιωτόπουλου, 13-30, Αθήνα.
- COOPER J.-L. (1983), *A study of the effects of pre-performance materials on the child's ability to respond to theatrical performance*, Ph. D. Diss. University of Georgia.

- CORNELISON G.-L. (1975), *Death and Childhood: Attitudes and approaches in society, children's literature and children's theatre and drama*, Ph.D. Diss. University of Kansas.
- COURTNEY R. (1988), «Mind play: Child audiences and theatre» στο J. Klein (επιμ.), *Theatre for young audiences: Principles and strategies for the futures*, University of Kansas, Λόρενς.
- CUMMINS J. (1999), *Ταυτότητες υπό διαπραγμάτευση*, μτφ. Σ. Αργύρη, Gutenberg, Αθήνα.
- DAVIS D. (επιμ.) (2005), *Edward Bond and the Dramatic Child. Edward Bond's Plays for Young People*, Trentham Books, Λονδίνο.
- DAVIS J. H. Jr. (1958), *The Art of scenic design and staging for children's theatre*, Ph. D. Diss. University of Minnesota.
- DAVIS J. H. (1961), «Prospectus for Research in children's theatre», *Educational Theatre Journal*, 13, 4, 274-277.
- DAVIS J. H. – EVANS M. J. (1987), *Theatre, children and youth*, Anchorage press, Νέα Ορλεάνη.
- DELDIME R. (1990), *Le Quatrième Mur. Regards sociologiques sur la relation théâtrale*, Lansman, Καρνιέρ.
- DELDIME R. (1996), *Θέατρο για την παιδική και νεανική ηλικία*, μτφ. Θ. Γραμματάς, Τυπωθήτω, Αθήνα.
- DEWEY J. (1934), *Πώς σκεπτόμεθα*, μτφ. Γ. Κατσάμας, Γ.Σ. Κατσάμας, Αθήνα.
- DEWEY J. ([1936] 1963), *Experience and Education*, Collier Books, Νέα Υόρκη.
- DEZSERAN C. – KATZ-MYERSON B. (1985), «Theatre-in-education and child sexual abuse: a descriptive study», *Children's theatre review*, 34, 4, 7-13.
- DORT B. (1995), *Le spectateur en dialogue*, POL, Παρίσι.
- GARDNER-SALAZAR L. (1988), «Developing new roles of cooperation between professional youth theatres and college and university youth theatre programs» στο J. Klein (επιμ.), *Theatre for young audiences: Principles and strategies for the futures*, University of Kansas, Λόρενς.
- GATTENHOF S. J. (2004), *Young People and Performance: the Impact of Deteritorialisation on Contemporary Theatre for Young People*, Ph. D. Thesis Queensland University of Technology.
- GLASGOW KOSTE V. (1988), «A playwright's dreams and guesses about young audiences» στο J. Klein (επιμ.), *Theatre for young audiences: Principles and strategies for the futures*, University of Kansas, Λόρενς.
- GOLDBERG M. H. (1969), *A Survey and evaluation of contemporary principles and practices at selected European children's theatres*, Ph.D. Diss. University of Minnesota.
- GOLDBERG M. (1974), *Children's theatre: a philosophy and a method*, Prentice Hall, inc., Englewood Cliffs, Νιου Τζέρσν.
- GOLDBERG P.-D. (1977), *Development of a category system for the analysis of the response of the young theatre audience*, Ph.D. Diss. Florida State University.

- GRAHAM K. L. (1947), *An introductory study of evaluation of plays for children's theatre in the United States*, Ph.D. Diss. University of Utah.
- ΗΓΚΛΕΤΟΝ Τ. (1996), *Εισαγωγή στη θεωρία της λογοτεχνίας*, μτφ. Δ. Τζιόβας, Οδυσσεύς, Αθήνα.
- HALL-WOODRUFF J.-L. (1966), *An analysis of the content of selected children's plays with special reference to the developmental values inherent in them*, Ph. D. Diss. University of Michigan.
- HELSTEIN M.-B. (1962), *A preliminary investigation of some aspects of the environment for children's theatre*, Ph.D. Diss. University of Minnesota.
- JAUSS H. R. (1995), *Η θεωρία της πρόσληψης. Τρία μελετήματα*, μτφ. Μ. Πεχλιβάνος, Εστία, Αθήνα.
- JONES C. (1982), «Levels of audience involvement in participation theatre», *Children's theatre review*, 31, 3, 5-7.
- ΚΟΛΙΑΔΗΣ Ε. (1997), *Θεωρίες μάθησης και εκπαιδευτική πράξη. Γνωστικές θεωρίες*, Αθήνα.
- ΚΟΥΡΠΕΤΖΗΣ Λ. (1990), *Το θέατρο για παιδιά στην Ελλάδα*, Καστανιώτης, Αθήνα.
- KAPUR G. (1998), *Globalisation and culture: Navigating the void*, Duke University Press, Νορθ Καρολάινα.
- KINGSLEY W. H. (1964), *Happy endings, poetic justice and the depth and strength of characterization in American children's drama: a critical analysis*, Ph.D. Diss. University of Pittsburgh.
- KLEIN J. (επιμ.) (1988), *Theatre for young audiences: Principles and strategies for the futures*, University of Kansas, Λόρενς.
- KLEIN J. (1988), «Understanding your audience from television research with children» στο J. Klein (επιμ.), *Theatre for young audiences: Principles and strategies for the futures*, University of Kansas, Λόρενς.
- LANDY R. J. (1977), «Measuring audience response to characters and scenes in theatre for children: a development approach», *Children's theatre review*, 26, 3 10-13.
- LEVI J. (1988), «Theatre and the education to virtue» στο J. Klein (επιμ.), *Theatre for young audiences: Principles and strategies for the futures*, University of Kansas, Λόρενς.
- ΜΑΤΣΑΓΓΟΥΡΑΣ Η.Γ. (1998), *Θεωρία και πράξη της διδασκαλίας*, τ. Β', *Στρατηγικές διδασκαλίας. Η κριτική σκέψη στη διδακτική πράξη*, Gutenberg, Αθήνα.
- ΜΠΡΟΥΚ Π. (2003), *Ανάμεσα σε δυο σιωπές. Συζητώντας με τον Πήτερ Μπρουκ* μτφ. Ν. Χατζόπουλος, επιμ. Ντ. Μόφιτ, Κοάν, Αθήνα.
- McROBBIE A. (1999), *In the culture society – Art, fashion and popular music*, Routledge, Λονδίνο.
- OAKS H. R. (1988), Experience-based learning and its implications στο J. Klein (επιμ.), *Theatre for young audiences: Principles and strategies for the futures*, University of Kansas, Λόρενς.
- ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΣ Σ. (2009), «Το θέατρο για παιδιά και νέους ως μέσο διαπολιτι-

- σμικής αγωγής: Η περίπτωση του “Πεταλουδόσαυρου”», Πρακτικά από το διεθνές Συνέδριο International Association of Intercultural Education με θέμα: «Intercultural Education: Paideia, Polity, Demoi», Αθήνα.
- PAVIS P. (1990), *Le théâtre au croisement des cultures*, Corti, Παρίσι.
- PAVIS P. (1996a), *L'Analyse des spectacles*, Nathan, Παρίσι.
- PAVIS P. (1996b), *The intercultural performance reader*, Routledge, Λονδίνο.
- REDINGTON Ch. (1983), *Can theatre teach?* Pergamon press, Οξφόρδη.
- ROSENBERG H. S. – PRENDERGAST Ch. (1983), *Theatre for young people: a sense of occasion*, Holt, Rinehart and Winston, Νέα Υόρκη.
- ROSENBLATT B. S. (1983), *A theory for curriculum for theatre education at the elementary grades*, Ph.D. Diss. University of Missouri-Columbia.
- SALDANA J. (1988), «Jed H. Davis’, “Prospectus for research in children’s theatre”: twenty-five years later» στο J. Klein (επιμ.), *Theatre for young audiences: Principles and strategies for the futures*, University of Kansas, Λόρενς.
- SCHECHNER R. (1977), *Essays and Performance Theory 1970-1976*, Drama Books Specialists, Νέα Υόρκη.
- SCHECHNER R. (1985), *Between Theater and Anthropology*, University of Pennsylvania Press, Φιλαδέλφεια.
- SCHECHNER R. (2002), *Performance Studies: An Introduction*, Routledge, Λονδίνο.
- SCOTT-REGAN F. (1988), «A re-examination of the drama/theatre continuum» στο J. Klein (επιμ.), *Theatre for young audiences: Principles and strategies for the futures*, University of Kansas, Λόρενς.
- SUCKE-WOODWARD G. (1980), *Participation plays for young audiences: problems in theory, writing and performance*, Ph.D. Diss. New York University.
- SUCKE G. (1981), «Inside the fantasy: how audiences function in participation plays for young people», *Children’s theatre review*, 30, 2, 5-10.
- ΤΕΡΖΑΚΗΣ Φ. (2007), *Τροχιές του αισθητικού. Η ιστορική σύσταση μιας αισθητικής φιλοσοφίας και ο ανθρωπολογικός της ορίζοντας*, futura, Αθήνα.
- VYGOTSKY L. S. (1997), *Νους στην κοινωνία. Η ανάπτυξη των ανώτερων ψυχολογικών διαδικασιών*, μτφ. Α. Μπίμπου – Σ. Βοσνιάδου, Gutenberg, Αθήνα.
- WOOD D. – GRANT J. (1997), *Theatre for Children. A guide to writing, adapting, directing and acting*, faber and faber, Λονδίνο.
- WOODRUFF M. (1982), «Erikson’s theory of psycho-social development: the socialization of developmental drama», *Children’s theatre review*, 31, 2, 22-25.
- WRIGHT L. (1988), «University and professional theatre for youth: The relationship between education and aesthetic» στο J. Klein (επιμ.), *Theatre for young audiences: Principles and strategies for the futures*, University of Kansas, Λόρενς.
- ZEDER S.-L. (1978), *A character analysis of the child protagonist as presented in popular plays for child audiences*, Ph.D. Diss. Florida State University.