

# Ηρωϊκοί τύποι στη δραματουργία για παιδιά με θέμα το 1821

Ζαφείρης Νικήτας  
Διδάκτωρ Θεατρολογίας ΑΠΘ και Μεταδιδακτορικός Ερευνητής

## Περίληψη

Η Επανάσταση του 1821 αποτελεί δημοφιλές θέμα στη νεοελληνική δραματουργία για παιδιά του 20<sup>ου</sup> αιώνα. Στα σχετικά δράματα, γραμμένα με παιδαγωγικούς στόχους, συγκροτείται μια τυπολογία ηρωισμού αξιοποιώντας ένδοξες ιστορικές στιγμές του αγώνα των Ελλήνων. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει ο έφηβος ήρωας που αναδύεται σε πολλαπλά έργα ως πρότυπο για το κοινό. Ενώ, δεν λείπει η εμφάνιση ενήλικων ηρώων όπως η φιγούρα της μητέρας. Παράλληλα μια σειρά από δίπολα και εθνικά στερεότυπα αξιοποιούνται για να ενισχύσουν τη δραματική ένταση της ηρωικής ιστορίας. Η παρούσα μελέτη εξετάζει την τυπολογία του ηρωισμού και ιδίως την κατασκευή του ηρωικού εφήβου σε επιλεγμένα θεατρικά έργα για παιδιά του 20<sup>ου</sup> αλλά και του 21<sup>ου</sup> αιώνα με θέμα το 1821.

## Εισαγωγή

Η παρουσία του ήρωα είναι κεντρική στην παιδική λογοτεχνία, σε ποικίλες μορφές που μετεξελίσσονται. Η χρήση της ηρωικής ιστορίας επιτρέπει στα παιδιά να συνδεθούν συναισθηματικά με την ιδέα του μεγαλείου ενώ παράλληλα περιλαμβάνει πολιτισμικά στοιχεία που επιμορφώνουν τον αποδέκτη της αφήγησης (Huck, Herpler & Hickman, 1987: 314). Οι ιστορίες αυτές διαθέτουν διαχρονικές αξίες ευρύτερης κοινωνικής αποδοχής. Τα παιδιά διδάσκονται υποσυνείδητα, για παράδειγμα, πως η καλοσύνη είναι μια θετική αξία που επιβραβεύεται ενώ η πονηριά αποτελεί μια σαθρή ηθική στάση η οποία συχνά τιμωρείται (Cullinan, 1989: 305-308). Οι παιδικές ιστορίες είναι φορτισμένες με ιδεολογικό περιεχόμενο (McCallum & Stephens, 2011: 359). Η ιδιαίτερη έμφαση σε κάποιο μήνυμα που επιβάλλεται στα παιδιά είναι πιθανόν να καταστήσει την ηρωική ιστορία υπερβολικά κατευθυνόμενη και άρα διδακτική (Hollindale, 1988: 19). Ένα κλειδί για την αποκωδικοποίηση της ιδεολογίας μιας ηρωικής ιστορίας είναι η εξέταση των δίπολων που είναι συνήθεις στην παιδική λογοτεχνία (Varga-Dobai, 2013: 141-147). Κάποιες αντιθέσεις που μπορούμε να συναντήσουμε σε μια τέτοια αφήγηση είναι για παράδειγμα ευγενής-βάρβαρος, αρσενικό-θηλυκό, τίμιος-πονηρός, τύραννος-δούλος. Ένα δεύτερο κλειδί για την κατανόηση και κατηγοριοποίηση ιστοριών ηρωισμού είναι η αποσαφήνιση των μοτίβων που αναδύονται σχετικά με τους κεντρικούς χαρακτήρες αλλά και η πορεία που ακολουθεί η πλοκή. Οι επιλογές αυτές επηρεάζουν δραστικά τη διερεύνηση της προσωπικής ταυτότητας που επιχειρείται στις εκάστοτε ιστορίες για παιδιά και νέους (McCallum, 1999).

Μύθος και δίπολο είναι απαραίτητα συστατικά μιας ηρωικής ιστορίας. Η δομή των μύθων έχει απασχολήσει φιλοσόφους όπως ο Roland Barthes που σημειώνει χαρακτηριστικά στις *Μυθολογίες* (1957) πως ο μύθος επιτελεί μια διπλή λειτουργία: από την μια γνωστοποιεί κάποιο άγνωστο στοιχείο κι από την άλλη το επιβάλλει (Barthes, 1973: 117). Οι μύθοι αυτοί δεν είναι απαλλαγμένοι από πολιτισμικά ιδεολογήματα. Η ηρωική ιστορία της Δύσης προβάλλει κάποιες πτυχές της, όπως την έννοια του Ευρωπαίου, ως αυτονόητες και ανώτερες απέναντι στον 'Άλλο'. Όπως παρατηρεί ωστόσο ο Edward Said η συλλογική αποτύπωση της εικόνας του Ευρωπαίου καθορίζεται συχνά μέσα από μια ηγεμονική οπτική απέναντι στον υποτιθέμενο κατώτερο μη Ευρωπαίο της Ανατολής (Said, 1995: 7). Συνεπώς η ηρωική ιστορία συνδέεται συχνά με

λιγότερο ή περισσότερο ευδιάκριτα ιδεολογικά φορτία, σχήματα πολιτισμικού ανταγωνισμού και εξουσίας. Επομένως τόσο τα χαρακτηριστικά του μύθου της ηρωικής ιστορίας όσο και τα δίπολα που την διατρέχουν μπορούν να αναλυθούν κριτικά προκειμένου να εντοπιστεί ο ιδεολογικός ιστός που εξυφαίνεται πίσω από τις αρχετυπικές αφηγήσεις του ήρωα. Οι δισμοί που διατρέχουν το ταξίδι του συνιστούν ένα νήμα της παγκόσμιας λογοτεχνικής κληρονομιάς που συνδέεται με την ίδια τη λειτουργία της γλώσσας (Barry, 2009: 43-57).

Ένα πρόσθετο ενδιαφέρον χαρακτηριστικό των ηρωικών ιστοριών είναι οι τύποι του ήρωα που αναδύονται σε αυτές. Καταρχάς έχει υποστηριχτεί πως στις ιστορίες μπορεί να εντοπιστεί ένα κοινό νήμα ηρωικού ιδεαλισμού (Jung, 1969· Allison & Goethals, 2011). Προκειμένου να καταταχθούν και να αναλυθούν οι τύποι του ήρωα είναι απαραίτητο να εξειδικευθούν τα χαρακτηριστικά του ηρωισμού (Sullivan & Venter, 2010). Είναι σημαντικό να σημειωθεί πως τα παιδιά ταυτίζονται με τα χαρακτηριστικά συγκεκριμένων χαρακτήρων ως ηρώων. Αποκτούν επομένως σύνδεση με μια καθορισμένη τυπολογία ήρωα. Κυρίαρχα είναι στοιχεία όπως η δράση, η ομορφιά, η ευφυΐα, η ανδρεία, η ειλικρίνεια, η δύναμη, η ευγένεια και η φιλικότητα (Gash & Copway, 1997). Είναι ενδιαφέρον πως τα παιδιά συνδέουν συχνά τη φιγούρα του ήρωα με τη διασημότητα, τον πλούτο και τη γοητεία. Αυτό δεν μοιάζει τυχαίο καθώς συχνά τα παραμύθια και οι ταινίες παρουσιάζουν τον τύπο του ήρωα ως κάποιον με ιδιαίτερη ομορφιά (Eco, 2004· Klein & Shiffman, 2006). Επομένως υπάρχουν κάποια ενδιάθετα χαρακτηριστικά τα οποία ελκύουν τα παιδιά και τα οποία αντανακλώνται συχνά στον ηρωικό τύπο που κατασκευάζεται στη λογοτεχνία, το θέατρο και τον κινηματογράφο που απευθύνεται στο παιδικό κοινό. Αξιοσημείωτο είναι επίσης πως τα κεντρικά χαρακτηριστικά του ηρωισμού παραμένουν κοινά τόσο στο ανδρικό όσο και στο γυναικείο φύλο. Η τυπολογία όμως αλλάζει στην περίπτωση του 'προσωπικού' ήρωα (Franco, Blau & Zimbardo, 2011). Σε αυτή την περίπτωση, για παράδειγμα, μπορεί να θεωρηθεί ως ηρωική η συμπεριφορά ενός 'αφανή' ήρωα (π.χ. μιας μητέρας που θυσιάζεται για τα παιδιά της).

Ένα ενδιαφέρον σημειωτικό μοντέλο για την ανάλυση του λογοτεχνικού ήρωα προτείνει τρεις τύπους ηρωισμού που περιλαμβάνουν τον ήρωα, τον ημι-ήρωα και τον αντι-ήρωα (Taha, 2002). Τα μεθοδολογικά κριτήρια για να εξετάσουμε την πορεία του ήρωα σε ένα κείμενο προκύπτουν μέσα από ένα συγκεκριμένο σημειωτικό μοντέλο το οποίο περιλαμβάνει πέντε στάδια/κριτήρια που επιτρέπουν την αποσαφήνιση του τύπου του ήρωα. Τα πέντε αυτά στάδια είναι το κίνητρο, η θέληση, η ικανότητα, η εκτέλεση και το αποτέλεσμα. Τα στάδια κατατάσσονται σε τρεις κατηγορίες: 1) προ-δράση στα τρία πρώτα στάδια 2) δράση (τέταρτο στάδιο) και 3) μετα-δράση (πέμπτο στάδιο). Το μοντέλο αυτό αφορά επίσης το θέατρο και τη δραματουργία. Καλό είναι όμως επίσης να επισημάνουμε πως η κοινωνιολογία του ηρωισμού τον συνδέει με μια σειρά από ιδεολογικά, κοινωνικοπολιτικά και ψυχολογικά ζητήματα (Frisk, 2018: 87-103). Η παράμετρος αυτή είναι σημαίνουσα στο παιδικό θέατρο για το 1821 με δεδομένες τις εθνικές συνδηλώσεις του θέματος. Παράλληλα, η σύλληψη του ηρωισμού στη σύγχρονη λογοτεχνία καταδεικνύει μια τάση από πιο αποκλειστικές σε πιο ανοιχτές εκδοχές (Frisk, 2018). Με βάση τα παραπάνω, η ανίχνευση των ηρωικών τύπων στο παρόν άρθρο θα λάβει υπόψη της τα χαρακτηριστικά που σηματοδοτούν την επιλεγμένη δραματουργία όπως η ηλικία του πρωταγωνιστή, το φύλο, η πατριωτική στάση και η αντιμετώπιση της ετερότητας.

Τα δράματα που εξετάζονται στη μελέτη ανήκουν στη νεοελληνική δραματουργία για παιδιά του 20<sup>ου</sup> και 21<sup>ου</sup> αιώνα. Το παιδικό θέατρο στην Ελλάδα έχει μελετηθεί μέσα από μια σειρά παλαιότερων αλλά και πρόσφατων βιβλιογραφικών συμβολών που αναδεικνύουν ιστορικές, αισθητικές, θεματικές και ιδεολογικές του όψεις (Αναγνωστόπουλος, 1988· Καγγελάρη, 1988· Πούχγερ, 1988· Κουρετζής, 1990· Καγγελάρη, 1991· Λαδογιάννη, 1998· Γραμματάς, 2000· Μεγγρέλη, 2009· Γραμματάς,

2010· Λαδογιάννη, 2011· Καραγιάννης, 2012· Δημάκη-Ζώρα, 2018· Nikitas 2020). Το έργο αρκετών δημιουργών έχει τύχει ανάλυσης σε επιμέρους άρθρα ενώ η δραματουργική συμβολή π.χ. του Βασίλη Ρώτα έχει αναδειχθεί σε μονογραφία (Καραγιάννης, 2007). Η δραματουργία για παιδιά, όπως είναι αναμενόμενο, δεν έχει τραβήξει την προσοχή μόνο των θεατρολόγων αλλά και των παιδαγωγών με μελέτες για την παιδαγωγική λειτουργία του και τη σύνδεση με τη σχολική πράξη (Αναγνωστόπουλος, 1991· Λεκκάκου, 2006· Παπαδόπουλος, 2010). Τα πρώτα βήματα του παιδικού θεάτρου στην Ελλάδα, σε επίπεδο δραματουργίας, γίνονται ήδη από τα τέλη του 19<sup>ου</sup> αιώνα. Ο Μεσοπόλεμος όμως είναι η περίοδος που το σχετικό είδος αποκτά πια σκηνική και δραματουργική δυναμική (Πούχγερ, 1988: 98). Όπως έχει υποστηριχτεί, από το «παιδικό θέατρο» της δεκαετίας του 1930 περνάμε στο «θέατρο για παιδιά» την δεκαετία του 1970, με την μεταβολή του όρου να σηματοδοτεί την εστίαση στο παιδί ως αποδέκτη του θεάματος (Καγγελάρη, 1991: 14). Στο σύγχρονο θέατρο για παιδιά γίνεται λόγος για μετάβαση από το «παιδί-δέκτη» στο «παιδί-συνδημιουργό» (Δημάκη-Ζώρα, 2018: 273-288). Διεθνώς χρησιμοποιείται πια ο όρος «θέατρο για νεανικό κοινό» ενώ οι παιδαγωγικές και σκηνικές διαστάσεις του εξελίσσονται (Goldberg, 2006· Maguire & Schuitema, 2012· O'Toole, Adams & Anderson, 2013).

Η μελέτη που ακολουθεί εστιάζει σε οκτώ συγγραφείς δραματουργίας για παιδιά στην Ελλάδα από το Μεσοπόλεμο μέχρι σήμερα, τον Βασίλη Ρώτα, την Ευφροσύνη Λόντου-Δημητρακοπούλου, τον Στέλιο Σπεράντσα, την Αντιγόνη Μεταξά-Κροντηρά, τον Κώστα Κροντηρά, τον Νικόλαο Σκόπα, τον Χάρη Σακελλαρίου και τον Γιώργο Σουρούνη και εξετάζει πάνω από τριάντα έργα τους με θέμα την Επανάσταση του 1821. Η επιλογή των συγγραφέων έγινε τόσο με βάση το αναγνωρισμένο εκτόπισμα των περισσότερων όσο και το χρονικό διάστημα, με στόχο να καλυφθεί το διάστημα από τα μέσα της δεκαετίας του 1920 μέχρι τα μέσα της δεκαετίας του 2000. Οι 'φαντασιακές κοινότητες' του έθνους επομένως που οικοδομούνται στα έργα αυτά δημιουργούνται μετά από την οριστική λήξη της Μεγάλης Ιδέας κατά την Μικρασιατική Καταστροφή του 1922 και φτάνουν μέχρι τη σύγχρονη εποχή της παγκοσμιοποίησης και τη διεθνή οικονομική κρίση του 2007-8. Η ερμηνεία που επιχειρείται ακτινογραφεί πρωτίστως τον τύπο του ηρωικού εφήβου που παρουσιάζεται στα έργα, τα δίπολα που αναδύονται και τις αποτυπώσεις της εθνικής ταυτότητας που αποτελούν πάγιο γνώρισμα της δραματουργίας. Τα εθνικά στερεότυπα που επιστρατεύει η σχετική δραματουργία αντλούν στοιχεία τόσο από το ένδοξο εγχώριο παρελθόν (π.χ. κλασική αρχαιότητα), όσο και από την σχέση με την θρησκευτική ταυτότητα, ενώ παράλληλα οι 'αυτο-εικόνες' του έθνους ενισχύονται από την αντιπαραβολή με την εθνική ετερότητα του κατακτητή. Μια διεργασία αυτοπροσδιορισμού βέβαια που είναι ιδιαίτερα συνήθης στα εθνικά στερεότυπα, ελληνικά και διεθνή (Triandafyllidou, 1998: 593-612· Murtanen, 2010: 28-38· Berger, 2007· Παπαταξιάρχης, 2006: 1-85). Και ακόμη, είναι ιδιαίτερα ισχυρή στην περίπτωση Ελλήνων και Τούρκων (Millas, 2004: 11-18). Η μελέτη, που διαπραγματεύεται για πρώτη φορά τις σχετικές θεματικές όψεις σε μια συνολική εξέταση της δραματουργίας για παιδιά με θέμα το 1821, ολοκληρώνεται στον επίλογο με μια σειρά από τελικές αποτιμήσεις.

## 1. Βασίλης Ρώτας

Ο κορίνθιος δραματουργός και μεταφραστής του Σαίξπηρ Βασίλης Ρώτας (1889-1977) θα συνθέσει μια σειρά από έργα για το 1821 στη διάρκεια της πρώτης δεκαετίας του Μεσοπολέμου προτείνοντας παραλλαγές πάνω σε έναν έφηβο ήρωα. Στο *Να ζή το Μεσολόγγι* (1927) η δράση μεταφέρεται στο Μεσολόγγι την άνοιξη του 1826 και παρουσιάζει τη γενναία μάχη των Ελλήνων (Χατζηπανταζής, 2006: 425-426· Πούχγερ, 2020: 370-386· Νικήτας, 2021). Στο έργο, το οποίο διασώζεται στη δεύτερη έκδοση, αξιοποιείται η στενή συγγενική σχέση ανάμεσα στον πατέρα και τον γιο (Ρώτα, 1929). Ένας λαβωμένος ιερέας δίνει τη σκυτάλη της ανδρείας στον έφηβο γιο του που βγαίνει

ατρόμητος στη μάχη μέχρι να τραυματιστεί θανάσιμα. Ο δεκαεξάχρονος Πάνος, όπως ονομάζεται ο νεαρός, δεν χρειάζεται ιδιαίτερη κατήχηση για να υπερασπιστεί το έθνος του. Έχει αναλάβει τα ηνία του πολέμου για να υπερασπιστεί την Ελλάδα και τα μικρά παιδιά που ζουν μέσα στην εξαθλίωση σε κάποιο φτωχικό. Πρόωρα μεγαλωμένα από τις κακουχίες τα παιδιά αυτά που τρώνε σε «χωματένια πιάτα» ετοιμάζουν πυρετωδώς πολεμοφόδια (σ. 20). Η δεκατετράχρονη κόρη του παπά Φωτεινή φροντίζει περισσότερο τις οικιακές δουλειές μαζί με κάποια νεαρή μητέρα που βυζαίνει. Ο συγγραφέας υπογραμμίζει τη σημασία της γυναίκας ως θεμέλιου λίθου του σπιτιού. Η ατμόσφαιρα στο έργο του Ρώτα διατηρεί ένα σκληρό, σε σημεία εφιαλτικό ρεαλιστικό τόνο που δεν επιτρέπει την εξιδανίκευση του αγώνα των Ελλήνων (Πούγχερ, 2003: 72). Ο συγγραφέας δίνει στο παιδικό του κοινό μια ασυνήθιστα ‘πραγματική’ εικόνα χωρίς να προσπαθεί να πείσει με θελκτικά τεχνάσματα. Το πάθος της ελευθερίας και ο πόνος του πολέμου συνδυάζονται ανεπανάληπτα σε μια δραματουργική σύνθεση που καλεί τα παιδιά σε αφύπνιση, όχι ονειροπόληση.



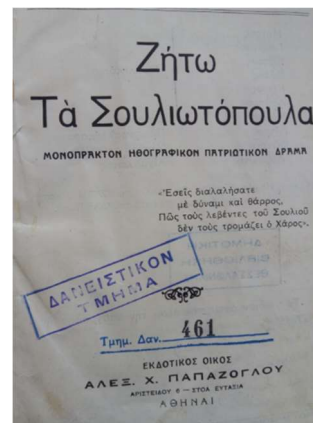
Ο Ρώτας κατασκευάζει με τον έφηβο Πάνο έναν ολοκληρωμένο ήρωα σύμφωνα με το μοντέλο του Ibrahim Taha, καθώς παρουσιάζει όλα τα στάδια της πορείας του, από την προ-δράση όταν η θέλησή του χαλυβδώνεται στο πλάι του πατέρα του αποκτώντας ένα διπλό κίνητρο (εθνικό και προσωπικό), για να περάσει έπειτα στη δράση της εκτέλεσης (η οποία βέβαια δεν αναπαρίσταται επί σκηνής) για να οδηγηθούμε στη μεταδράση του τελικού αποτελέσματος. Ο μύθος της ηρωικής ιστορίας οδηγείται σε τραγική κατάληξη, η οποία στεφανώνει την αυτοθυσία του ήρωα και υπογραμμίζει την αξία της πατρίδας. Ο συγγραφέας κατοπτρίζει τον γυναικείο ηρωισμό με ένα διαφορετικό τρόπο με τη Φωτεινή, η οποία συμβάλλει εντός του οίκου, όχι στο μέτωπο της μάχης. Με τον χαρακτήρα αυτό προτείνεται ο τύπος της αφανούς γυναίκας ηρωίδας που αναλαμβάνει, με μητρική στάση, την αυστηρή διαπαιδαγώγηση των μικρότερων παιδιών και την ευταξία του σπιτιού. Ακόμη, ο Ρώτας αξιοποιεί διακριτά δίπολα όπως επαναστάτης-τύραννος, λεβέντης-δειλός, ευσεβής-άπιστος, άνδρας-γυναίκα, ηλικιωμένος-έφηβος καθιστώντας σαφή τη διάκριση ανάμεσα στους Έλληνες (φορείς των θετικών χαρακτηριστικών) και των εχθρών τους (οι οποίοι συνδέονται με τα αρνητικά γνωρίσματα).

Στο *Νενικήκαμεν* (1929) η δράση μεταφέρεται σε κάποια χωριάτικη αυλή κοντά στην Καλαμάτα. Ένας δάσκαλος μαζεύει γύρω του τους εφήβους και τα παιδιά του χωριού, στο μάθημα που παραδίδει όμως δεν εστιάζει τόσο στη διδασκαλία της αλφαβήτας όσο στην εμφύσηση του πατριωτικού πνεύματος. Μαθαίνει μάλιστα στα παιδιά να ρίχνουν ένα μαχαίρι σηματοδοτώντας τον εχθρό. Εδώ ο Ρώτας δεν παρουσιάζει έναν μεμονωμένο έφηβο πρωταγωνιστή αλλά το σύνολο των παιδιών. Ενώ, ο Θεωδωρής, ένας από τους μικρούς που ξεχωρίζει για τον παλμό του κατά των Τούρκων, λιγοθυμά όταν σκέφτεται πως θα αφήσει τη γιαγιά του για να εκτελέσει κάποια αποστολή για το έθνος του. Στο παρόν δράμα ο Ρώτας δίνει έμφαση στην προ-δράση, δηλαδή στον αναβρασμό του ενθουσιασμού πριν τη μάχη, για να αναδείξει την ανυπομονησία των παιδιών πριν την μάχη ενώ το έργο τελειώνει με την έναρξη της δράσης, καθώς παρουσιάζει τα παιδιά να εφορμούν και να αιχμαλωτίζουν κάποιο τούρκο αγά. Η ηρωική ιστορία δομείται διαφορετικά απ' ότι στο *Να ζη το Μεσολόγγι*, με νικητήριο παλμό και ανοιχτό τέλος, δίνοντας μια πιο αισιόδοξη διάσταση στη διεκδίκηση της επανάστασης. Στο επίκεντρο του έργου τοποθετείται με οξύτητα ο 'Άλλος', ο Τούρκος εχθρός, τον οποίο ονειρεύονται με πάθος να χτυπήσουν τα παιδιά. Έτσι σκιαγραφείται η εθνική ταυτότητα και οι πολιτισμικές ιδιότητές της (Berger, 2007). Ενδιαφέρουσα είναι η συμμετοχή τόσο αγοριών όσο και κοριτσιών στο έργο, με τις μικρούλες να μην

στερούνται τίποτα σε ανδρεία και πολεμική τεχνική. Τέλος, ένα χρόνο πριν, στο *Σε γνωρίζω από την κόψη* (1928) ο Ρώτας είχε αφήσει την κατασκευή εφήβων ηρώων για να παρουσιάσει τον Διονύσιο Σολωμό λίγο πριν εμπνευστεί το Εθνικό Ύμνο των Ελλήνων. Το δράμα στοχεύει περισσότερο στη νόηση των ενηλίκων παρά στην ταύτιση των παιδιών.

## 2. Ευφροσύνη Λόντου-Δημητρακοπούλου

Η απόφοιτος της φιλολογίας του Πανεπιστημίου Αθηνών και της Δραματικής Σχολής του Ωδείου Αθηνών Ευφροσύνη Λόντου-Δημητρακοπούλου (1888-1972), θα καταθέσει τα δικά της πονήματα για το παιδικό θέατρο με θέμα το 1821, δημοσιεύοντας από τη δεύτερη δεκαετία του Μεσοπολέμου. Στο *Ζήτω τα Σουλιωτόπουλα* (1935) εμφανίζει μια σειρά από ανδρειωμένα παλληκάρια στα βουνά του Σουλίου και καλεί το κοινό να ατενίσει το πρότυπο του ηρωισμού. Η συγγραφέας, ωστόσο, δεν αρκείται σε μια επίπεδη απεικόνιση ευκλεούς αναπόλησης. Αντιθέτως, αξιοποιεί το έργο της για να περάσει μια σειρά από σημαντικά μηνύματα. Το πρώτο είναι η κηλίδα της εμφύλιας διαμάχης που ελλοχεύει στους κύκλους των ηρώων της Επανάστασης. Οι νεαροί άνδρες του έργου διαπληκτίζονται όταν ένας από αυτούς βαρυνγκωμά για τις κακουχίες και δηλώνει πως «βασανίζωμαι», πριν οδηγηθούν σε κάποια συμφιλίωση (Λόντου-Δημητρακοπούλου, 1935: 4). Ένα δεύτερο μήνυμα είναι η ευσπλαχνία απέναντι στον εχθρό. Όταν οι Έλληνες πιάνουν αιχμάλωτο έναν Αρβανίτη, η Λόντου-Δημητρακοπούλου φροντίζει να περάσει δια στόματος μιας γυναίκας του έργου την προτροπή της επιείκειας. Έτσι, ο εθνικός 'Άλλος' δεν κρίνεται μόνο ως αντίπαλος, αλλά και ως άνθρωπος που δικαιούται να μείνει στην ζωή. Το έργο αξιοποιεί επίσης τον στενό οικογενειακό δεσμό και ειδικότερα αυτόν ανάμεσα στην μάνα και τον γιο απεικονίζοντας μια δυνατή σχέση αγάπης. Τέλος, στο δραματουργικό σύμπαν της Λόντου-Δημητρακοπούλου, η γυναίκα (ειδικά η μάνα) εμφανίζεται οδηγός των νεαρών ανδρών και συμπολεμιστής τους. Ο ηρωισμός κατανέμεται εξίσου στην ηγετική μητρική φιγούρα και τα αγνά παλικάρια του έθνους.



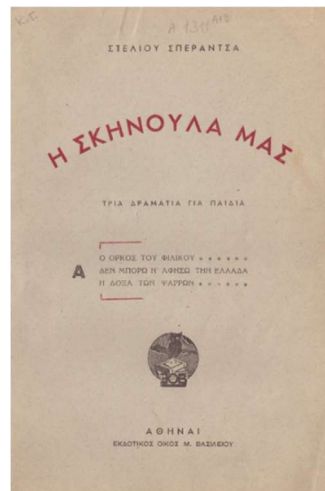
Το έργο της καινοτόμου ιδρύτριας της «Παιδικής Σκηνης» παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον σε επίπεδο ηρωικής ιστορίας, με μια σειρά από ανατροπές σε σχέση π.χ. με το ηρωικό μοντέλο του Ρώτα. Πριν απ' όλα, στο επίκεντρο έρχεται μια γυναίκα, η μητέρα του πρωτοπαλικάρου, με το όνομα Φώταινα. Το δράμα εστιάζει στην αγωνία της μητέρας για τον ενδεχόμενο χαμό του γιου της και λιγότερο στην επαναστατική δράση των ανδρών. Επομένως η συγγραφέας δεν προτάσσει την προβολή ενός ηρωικού τύπου αλλά την ανθρώπινη πλευρά πίσω από τις κλαγγές της μάχης. Η πλοκή του έργου δεν κορυφώνεται με τη θυσία ενός αγωνιστή αλλά τη συμφιλίωση όλων με τραγούδι και χαρά. Τα πάγια δίπολα που αξιοποιούνται είναι πιστός-άπιστος, ελεύθερος-κατακτητής, ανδρείος-δειλός. Τα σχήματα αυτά αντανακλούν την ιεραρχία του δυνάμει που απαντάται σε έργα παιδικής λογοτεχνίας (Varga-Dobai, 2013: 141). Κάμπτονται όμως τελικά για να προωθηθεί μια ενωτική ανάγνωση που θέτει την ανθρώπινη ζωή πάνω από την εθνότητα. Η συγγραφέας θα συνεχίσει τη συμβολή της στη δραματουργία για το 1821 με κάποια πρόσθετα έργα τα επόμενα χρόνια όπως ο *Λάμπρος Τζαβέλλας* (1940) αλλά και το μεταγενέστερο *Καλλίτερα μιας ώρας ελεύθερη ζωή* (1964). Ενδιαφέρον παρουσιάζει το πρώτο από αυτά, με την συγγραφέα να δημοσιεύει τη χρονιά του περιβόητου «Οχι» του Ιωάννη Μεταξά ένα δράμα που εστιάζει πλέον σε ένα γνωστό ήρωα της Ελληνικής Επανάστασης, όχι στα αμφίθυμα Σουλιωτόπουλα του προηγούμενου δράματός της. Η συγγραφέας άφησε για λίγο την επινόηση της προσωπικής ηρωικής ιστορίας και τους ανώνυμους επαναστάτες για να παρουσιάσει ήρωες βγαλμένους απευθείας από τη



πινακοθήκη των μεγάλων μορφών του 1821.

### 3. Στέλιος Σπεράντσας

Ο σμυρνιός λογοτέχνης και καθηγητής της Οδοντιατρικής Στέλιος Σπεράντσας (1888-1962) θα συμβάλλει με πολλαπλά έργα στην οικοδόμηση μιας ηρωικής εποποιίας για ανήλικους θεατές (Δημάκη-Ζώρα, 2009: 131-136). Στους δύο πρώτους τόμους του παιδικού του θεάτρου με τίτλο *Η σκηνούλα μας* που δημοσιεύονται το 1948 θα περιλάβει τρία και τέσσερα έργα αντίστοιχα, ενώ θα εντάξει και μια σειρά από ενδεικτικές εικονογραφήσεις της σκηνής και των χαρακτήρων (Σπεράντσας, 1948α· Σπεράντσας, 1948β). Σε ένα δραματουργικό σύμπαν που χαρακτηρίζεται από την πατριωτική αυτοθυσία και την επίμονη υπογράμμιση της σημασίας της διεκδίκησης της ελευθερίας της Ελλάδας, ο Σπεράντσας προτείνει, στα βήματα του Ρώτα, ανήλικους πρωταγωνιστές. Διαμορφώνει μάλιστα σταθερά τον τύπο ενός έφηβου ήρωα πιάνοντας το νήμα από τον δεκαεξάχρονο Πάνο του *Να ζη το Μεσολόγγι*. Ενώ, αποφασιστική θα σταθεί η συμβολή του και στην κατασκευή μιας κοπέλας εφήβου που επιδεικνύει ξεχωριστό ηρωισμό σε ένα από τα δράματά του.



Σε ένα ευρύτερο πλαίσιο, πατρίδα, θρησκεία και οικογένεια είναι τρεις βασικοί άξονες που χαρακτηρίζουν το έργο του στα βήματα των προκατόχων του. Ακόμη, στα βήματα της Λόντου-Δημητρακοπούλου, θα επιλέξει σε ένα έργο του την κάμψη του δίπολου επαναστάτης-τύραννος για να τονίσει τη σημασία της φιλίας πάνω από εθνικές διαφορές.

Ξεκινώντας από τον πρώτο τόμο, στον «Όρκο του φιλικού» η δράση μεταφέρεται σε κάποιο ορεινό χωριό της Ελλάδας το 1820. Στο έργο πρωταγωνιστεί ο δεκαεξάχρονος Δήμος ο οποίος παίρνει σε νεαρή ηλικία το χρίσμα του Φιλικού. Ο έφηβος διαλαλεί την πίστη του στη «λευτεριά» και την αφοσίωσή του ενάντια στους «τυράννους» και παίρνει τη σκυτάλη του ηρωισμού από έναν ηλικιωμένο αρματολό (σ. 13). Στην συνέχεια ο Δήμος συγκρούεται με τον Τούρκο κατακτητή που τον πυροβολεί σε μια θανάσιμη μάχη. Ο συγγραφέας εστιάζει κυρίως στην προ-δράση του ήρωα, την ανάδειξη δηλαδή της θέλησης και του κινήτρου του. Η πλοκή κορυφώνεται με την τραγική κατάληξη που υπογραμμίζει τη σημασία της αυτοθυσίας. Τα συνήθη δίπολα ανδρείος-δειλός, πιστός-άπιστος, φιλοχρήματος-αλτρουιστής, επαναστάτης-τύραννος κάνουν αισθητή την παρουσία τους, με την εθνική ετερότητα να παίζει καίριο ρόλο. Στο «Δε μπορώ ν' αφήσω την Ελλάδα», ο συγγραφέας τοποθετεί τη δράση στο Μεσολόγγι του 1924. Σε ένα σπίτι Ελλήνων φιλοξενείται ο άρρωστος φιλέλληνας Λόρδος Βύρωνας. Ο Σπεράντσας θα επιστρατεύσει πάλι εφήβους όπως το «ζωηρό» Φώτο με το τουφέκι στο χέρι αλλά και τον «καχεκτικό» Νότη που καθαρίζει μια πιστόλα (σ. 21). Δυναμική εμφανίζεται επίσης μια καπετανοπούλα δεκαοκτώ ετών, η Τασίτσα, την οποία περιτριγυρίζουν και κάποιες ηρωικές της συντρόφισσες. Το επίκεντρο του έργου όμως δεν είναι άλλο από τον Λόρδο Βύρωνα, ο οποίος υμνεί την Ελλάδα σε κάποιο λογύδριό του, πριν ξεψυχήσει τελικά μαζί με τον τραυματισμένο Νότη που χτυπήθηκε από βόλι. Το πλέον ενδιαφέρον σημείο στο έργο αυτό είναι ο κατοπτρισμός του ηρωισμού σε μια άλλη εθνότητα. Ο Άγγλος φιλέλληνας Λόρδος Βύρωνας εμφανίζεται αφοσιωμένος στην Ελλάδα όσο και οι ίδιοι οι Έλληνες. Με τον τρόπο αυτό ο συγγραφέας υπογραμμίζει τη σύμπνοια ενός ξένου για τις εγχώριες διεκδικήσεις.

Στη «Δόξα των Ψαρών» ο Σπεράντσας θα μεταφέρει την δράση στα εμπόλεμα Ψαρά του 1824 απεικονίζοντας κάποιο εξαθλιωμένο χαμόσπιτο. Και θα εστιάσει σε δύο αγόρια στην εφηβεία, τον Σταμάτη και τον Αργύρη, οι οποίοι ζουν με την άρρωστη μητέρα του Σταμάτη. Παρά την επιστράτευση του εφήβου στον αγώνα της απελευθέρωσης στο τέλος του έργου, το επίκεντρο του συγγραφέα στρέφεται στην αξία

της οικογένειας, όχι μόνο στην έγνοια για την πατρίδα. Η σταθερή μέριμνα του Σταμάτη είναι η υγεία της μάνας του και η φροντίδα της ενώ έξω μαίνεται η μάχη. Από τον πατέρα του (η μητέρα του είναι χήρα) ο Σταμάτης έχει γίνει ο άντρας του σπιτιού και βάζει σε δεύτερη μοίρα την εμπλοκή του στις συγκρούσεις. Αντιθέτως, ο ηρωισμός κατοπτρίζεται από μια κοπέλα, την έφηβη καπετανοπούλα Μαργαρώ (βλ. εικόνα δεξιά), η οποία πολεμά στο καϊκι του πατέρα της και ορμά στη σκηνή για να πείσει τα αγόρια να αφήσουν την οικογενειακή θαλπωρή και να στρατευτούν στον εθνικό αγώνα. Τους καλεί να αφήσουν τα παραμύθια της γιαγιάς τους για μεταφυσικές καταιγίδες που σαρώνουν τους εχθρούς και να πιάσουν τα όπλα για να κερδίσουν την ελευθερία επισημαίνοντας: «Πού είσαστε; Σηκωθήτε» (σ. 72). Ο ηρωικός τύπος της νεαρής επαναστάτριας υπογραμμίζεται από τον συγγραφέα με τη βοήθεια της εικονογράφησης που την απεικονίζει με τουφέκι ανά χείρας.



Περνώντας στο δεύτερο τόμο, στο «Κρυφό σχολειό» η δράση τοποθετείται σε κάποιο χωριό του Μοριά στα χρόνια της Τουρκοκρατίας. Ως κεντρική μορφή αναδεικνύεται ο έφηβος Μήτρος, ο οποίος αποτελεί το πρότυπο ηρωισμού των μικρότερων παιδιών που ακούν με προσοχή την εξιστόρηση των κατορθωμάτων του. Και ανυπομονούν να πιάσουν τα άρματα όπως εκείνος. Το έργο περιορίζεται και πάλι στην προ-δράση του ήρωα, ενώ η δράση του περιγράφεται χωρίς να πραγματώνεται στη σκηνή. Μια πρόσθετη πινελιά πατριωτισμού που προσθέτει ο Σπεράντσας είναι η αφήγηση της δόξας των Ελλήνων την εποχή του Μεγάλου Αλεξάνδρου, η οποία ενώνει τις νίκες του χθες με τις ελπίδες για το αύριο του έθνους. Ο συγγραφέας θυμίζει πως και τότε οι «πρόμαχοι του πολιτισμού» ανάγκασαν «τους βαρβάρους να φύγουν ντροπιασμένοι» (σ. 16). Στο «Χορό του Ζαλόγγου» ο Σπεράντσας θα τοποθετήσει τη δράση σε κάποιους απόκρημνους βράχους του Ζαλόγγου το 1803 για να στρέψει τον φακό του ηρωισμού στο γυναικείο φύλο. Και θα εστιάσει πρωτίστως, όπως η Λόντου-Δημητρακοπούλου στο *Ζήτω τα Σουλιωτόπουλα*, στον καημό μιας μάνας που αγνοεί την τύχη του παιδιού της, του δεκαπεντάχρονου Νάση, που την άφησε μια μέρα για να ριχτεί στον αγώνα. Τελικά ο Νάσης θα επιστρέψει για να αφηγηθεί στις γυναίκες τα τελευταία συμβάντα στον ανταρτοπόλεμο. Ο έφηβος θα εκπροσωπήσει επάξια τον τύπο του ήρωα καθώς θα τραυματιστεί για να γίνει «άξιο Σουλιωτόπουλο» και η πλοκή θα κλείσει με τον χαμό του (σ. 39). Το παράδειγμα της αυτοθυσίας του θα ακολουθήσουν οι γυναίκες πεδώντας στον γκρεμό στο τέλος του έργου τραγουδώντας γλυκόπικρα τραγούδια. Ο συγγραφέας, με βάση το μοντέλο του Таһа, θα εστιάσει κυρίως στην προ-δράση και τη δράση τους. Μια ακόμη ενδιαφέρουσα όψη θα σταθεί η χρήση του δίπολου ιδεαλισμός-υλισμός, με τους Τούρκους να εμφανίζονται φιλοχρήματοι ενώ οι Έλληνες υπεράνω εξαγοράς.

Στο έργο «Οι ομογάλακτοι» η δράση τοποθετείται σε ένα χωριό του Μοριά στις αρχές της Επανάστασης. Ο δεκαοκτάχρονος Γεώργης εκπροσωπεί τον τυπικό νεαρό ήρωα που «κρατεί τουφέκι» και μάχεται κατά του τυράννου (σ. 47). Ωστόσο, στο ξεχωριστό αυτό από άποψη μηνύματος έργο, η εστίαση στρέφεται γρήγορα αλλού. Ο Σπεράντσας επιλέγει σε μια τολμηρή θεματική κίνηση να παρουσιάσει τη φιλία ανάμεσα σε δύο αγόρια στην εφηβεία που προέρχονται από αντίπαλα στρατόπεδα, τον Σώτο, μικρότερο αδερφό του Γεώργη, και τον Αχμέτ. Ο Σώτος μαθαίνει στον Αχμέτ αρχαίες ρήσεις για τον μυθικό Λεωνίδα και τις Θερμοπύλες και εκείνος του προσφέρει φαγητό σε καιρούς πείνας. Οι δύο φίλοι φτάνουν στο σημείο να μάχονται μαζί και ο Αχμέτ μάλιστα, που φορά τσαρούχια σαν τους Έλληνες, σώζει την ελληνική σημαία από κάποιο παρεκκλήσι με απaráμιλλο ηρωισμό. Τα δίπολα μουσουλμάνος-χριστιανός και Έλληνας-Τούρκος κάμπτονται για να εμφανιστεί ένας άλλοεθνής έφηβος ήρωας. Έτσι η εθνική

ταυτότητα φωτίζεται αρχικά μέσω του μηχανισμού της αντιπαράθεσης με την ετερότητα (Triandafyllidou, 1998: 593). Και στην συνέχεια επιτυγχάνεται η προσάρτηση του ξένου στο ελληνικό. Το έργο «Το θολό νερό» λαμβάνει χώρα στο Μεσολόγγι του 1826 και ο δεκαεξάχρονος Ντάγλας αποτελεί εδώ τον πατριώτη έφηβο του έθνους που ετοιμάζει μέρα και νύχτα πολεμοφόδια. Ο νεαρός δεν έχει ριχτεί ακόμη στη μάχη καθώς ομολογεί πως «δεν έμαθα ακόμα να δουλεύω το τουφέκι» (σ. 73). Ακολουθεί τις οδηγίες του ψυχοπατέρα του που επινοεί κάποιο τέχνασμα με το νερό για να παραπλανήσει τους Τούρκους. Εδώ ο Σπεράντσας προωθεί μια εναλλακτική εκδοχή του ηρωισμού που συνδέεται με το πολυμήχανο μυαλό, όχι το ανδρείο σώμα.

#### 4. Αντιγόνη Μεταξά-Κροντηρά και Κώστας Κροντηράς

Περνάμε στην πρωτοπόρο του παιδικού θεάτρου στην Ελλάδα και παιδαγωγό Αντιγόνη Μεταξά-Κροντηρά (1905-1971), γνωστή βέβαια και ως «Θεία Λένα» (Αναγνωστόπουλος, 1986: 192-195). Ένα πατριωτικό δράμα για το 1821 θα περιληφθεί στον πρώτο τόμο με τα θεατρικά της. Το σχετικό έργο «Γλυκοχάραμα της λευτεριάς» στρέφει την προσοχή του στο 1821 για να συμβάλλει στην πατριωτική παιδεία των ανήλικων θεατών (Μεταξά, 1971: 160-173). Το δίπρακτο έργο λαμβάνει χώρα στο σπίτι κάποιου προεστού και το μοναστήρι της Αγίας Λαύρας με επίκεντρο την προσπάθεια μεταφοράς ενός επαναστατικού μηνύματος από τον Υψηλάντη. Όπως συμβαίνει με τον Ρώτα και τον Σπεράντσα, το αίσθημα της φιλοπατρίας χαρακτηρίζει με ιδιαίτερη ένταση του μικρούς πρωταγωνιστές του δράματος, τον δωδεκαετήχρονο Αργύρη αλλά και τον δωδεκάχρονο Φώτη. Τα δύο αγόρια είναι αποφασισμένα να συμβάλλουν στον επαναστατικό αγώνα, στα χνάρια των γονιών τους. Ο Αργύρης δηλώνει ευθαρσώς πως «θα μαζευτούμε όλοι εμείς οι μικροί και θα κάνουμε δικό μας μπαϊράκι» (σ. 162). Ένα στοιχείο με ενδιαφέρον είναι η συναισθηματική κινητοποίηση που προωθεί η συγγραφέας. Η στιγμή κατά την οποία ο Αργύρης αφηγείται πως έχασε των πατέρα του από βόλι των Τούρκων εκπέμπει στο παιδικό κοινό το μήνυμα της ειδικής βαρύτητας που έχει η αφοσίωση στο έθνος. Πρέπει να σημειωθεί βέβαια πως το έργο δεν προτείνει τόσο έναν αυτόνομο έφηβο ήρωα, όσο ένα παιδί συνεπές στο πρότυπο του πατέρα του ως βασικού φορέα αρχών και ηρωισμού.



Ο λογοτέχνης και σκηνοθέτης ραδιοφωνικών έργων Κώστας Κροντηράς (1903-1983), σύζυγος της Αντιγόνης, θα καταθέσει δύο δικές του συνθέσεις σχετικά με την εθνεγερσία του 1821 αλλά και την προεργασία της στα χρόνια του Νεοελληνικού Διαφωτισμού, το «Βάφτισμα» και τον «Ρήγα Φεραίο», στον δεύτερο τόμο των θεατρικών έργων της γυναίκας του (Μεταξά, 1982: 149-166, 167-188). Ο Κροντηράς θα επαναλάβει τη στρατηγική της κατασκευής του φιλόπατρι εφήβου που είχε αξιοποιήσει ο Ρώτας, ο Σπεράντσας και η σύζυγός του, με πινελιές της δικής του προσέγγισης. Επιχειρεί, με σημαίνον την Επανάσταση του 1821 και σημεινόμενο το ιδεολογικό αποτύπωμά της, να αναπλάσει εκ νέου «ένα παρελθόν, μια μνήμη» του μεταβαλλόμενου μύθου (Barthes, 1973: 127). Στο «Βάφτισμα», το οποίο αποτελεί μια παραλλαγή στο «Γλυκοχάραμα της λευτεριάς» ξανασυναντάμε τον δεκαετήχρονο Αργύρη (και τον φίλο του Φώτη) στο σπίτι του προεστού πατέρα του λίγο πριν το ξέσπασμα της Επανάστασης. Ο Αργύρης πιστεύει πως «η παλικαριά θέλει και μυαλό» και επιθυμεί να αναλάβει επαναστατική πρωτοβουλία, αν και περιμένει την άδεια του πατέρα του (σ. 153). Στο έργο του Κροντηρά τα νεαρά αγόρια έχουν ελάχιστη πρόσβαση στον κόσμο των αντρών. Ο ηρωισμός μοιάζει υπόθεση κυρίως των ενηλίκων ενώ τα παιδιά συμβάλλουν με την ευφυΐα τους. Στον «Ρήγα Φεραίο» από την άλλη ο Κροντηράς επιχειρεί μια διασκευή του μυθιστορήματος *Οι Μαυρόλυκοι* (1947/8) του Θανάση Πετσάλη-Διομήδη για τις ανάγκες



του ραδιοφώνου. Εδώ ο συγγραφέας δεν αποπειράται να διαμορφώσει κάποιο πρότυπο εφηβικού ηρωισμού αλλά δοκιμάζει να πληροφορήσει τους νεαρούς ακροατές για την δράση του Ρήγα Βελεστινλή που επιθυμεί να αναστυλώσει το «νεογραικικόν κράτος» πάνω στα «ένδοξα ερείπια της αρχαίας Ελλάδος» (σ. 171).

### 5. Νικόλαος Σκόπας

Στη διάρκεια της Δικτατορίας, το 1970, θα δημοσιευτεί ο τόμος *Νέα Παιδική Σκηνή* του ηπειρώτη εκπαιδευτικού Νικόλαου Α. Σκόπα. Στο σχετικό του πόνημα ο Σκόπας, ανάμεσα σε ποιήματα του Αριστοτέλη Βαλαωρίτη και του Κωστή Παλαμά θα περιλάβει οκτώ θεατρικά έργα για την πέμπτη και έκτη τάξη του δημοτικού (Σκόπα, 1970: 101-171). Τα σχετικά έργα προορίζονταν βέβαια για τη σχολική εθνική εορτή της 25<sup>ης</sup> Μαρτίου. Στο «Ωσπου ν' ανθίση η σουβλα...» η δράση μεταφέρεται στον λόφο του Μυστρά. Ένα νεαρό ελληνόπουλο, ο Θανάσης, εμφανίζεται ως υπηρέτης του πασά. Λιγότερο ήρωας και περισσότερο ονειροπόλος, ο νεαρός υπενθυμίζει στον Τούρκο τα ανδραγαθήματα ενός Λεωνίδα ενώ ελπίζει πως ο Μαρμαρωμένος Βασιλιάς που κοιμάται με «γυμνό το αργυρό του σπαθί» θα ξυπνήσει για να ανακτήσει την παλιά αίγλη του έθνους (σ. 103). Στα «Δερβενάκια» ο Αντώνης, ένα νεαρό τσοπανόπουλο, γίνεται ο τυπικός έφηβος ήρωας που διψά για τη μάχη. Από άοπλο παιδί που σκέφτεται μόνο το «καλό φαϊ» της μάνας του μεταμορφώνεται σε μαχητή που παίρνει «τα άρματα» στην πορεία του έργου για να ακολουθήσει τον Κολοκοτρώνη (σσ. 107, 111). Η θυσία των συγγενών του δίνει παράλληλα ένα γλυκόπικρο τόνο. Στο «Χορό του Ζαλόγγου» ο Σκόπας επιστρέφει στο ίδιο περιστατικό που είχε επεξεργαστεί δραματουργικά και ο Σπεράντσας για να δώσει τη δική του εκδοχή για τον ηρωισμό των γυναικών. Η έμφαση δίνεται στη μητρική φιγούρα, την ηλικιωμένη Χάιδω, η οποία δίνει το σύνθημα της ανδρείας στις νεαρές κοπέλες που έχουν μικρά παιδιά στην αγκαλιά τους. Αναφωνώντας «χίλες φορές ο θάνατος από μια άτιμη ζωή», οι γυναίκες ρίχνονται με αυτοθυσία στον γκρεμό (σ. 116).

Στον «Πρωτομάρτυρα της ελευθερίας» ο Σκόπας θα επανέλθει στο πρόσωπο του Ρήγα Φεραίου, το οποίο είχε κινητοποιήσει και το ενδιαφέρον του Κώστα Κροντηρά. Όπως συνέβαινε και σε εκείνο το δράμα, οι ανήλικοι χαρακτήρες θα εξοβελιστούν για χάρη των ενήλικων. Τη δράση θα μονοπωλήσει ο ηρωικός Ρήγας Φεραίος που ονειρεύεται μια «ελεύθερη Πατρίδα» ενώ μοναδική φιγούρα παιδιού θα σταθεί η οκτάχρονη Δάφνη που, σε μια συγκινησιακή στιγμή, θα χαρίσει στον Βελεστινλή ένα φυλαχτό (σ. 121). Στο «Βάστα καημένο Μεσολόγγι» ο Σκόπας θα φέρει στη σκηνή στοιχεία από το δράμα του Σπεράντσα, το «Θολό νερό» με επίκεντρο έναν έφηβο πρωταγωνιστή. Στον «Μακρυγιάννη» ο συγγραφέας θα εμφανίσει τον γηραιό Μακρυγιάννη να γράφει τα απομνημονεύματά του σε κάποιο γραφείο και τον εγγονό του να τον πλησιάζει για να μάθει τη σημασία της πίστης στην πατρίδα. Ο παππούς του θα τον διδάξει πως: «Η γκρίνια είναι η κατάρα της φυλής μας». Και θα του μάθει πως: «Η ομόνοια φτιάχνει σπίτι κι η διχόνοια το χαλάει» (σ. 138). Το σχετικό κείμενο επιδιώκει να αναδείξει μια διδακτική φιγούρα χωρίς τη δυναμική δράση ενός ήρωα ή την περιπετειώδη πλοκή της ηρωικής ιστορίας. Στο «Ένα γενναίο ελληνόπουλο» θα εμφανιστεί ο μικρός Νικολός, ένα παιδί που δεν έχει τη δυνατότητα να πάρει τα όπλα, προσφέρει όμως ένα έξυπνο τέχνασμα κατά του κατακτητή, όμοιο με εκείνο στο «Βάφτισμα» του Κροντηρά.

### 6. Χάρης Σακελλαρίου

Ο πολυγράφος φιλόλογος Χάρης Σακελλαρίου (1923-2007) θα καταθέσει πολλαπλά θεατρικά έργα με θέμα το 1821 (Τσακάλου & Χριστοδουλίδη, 2016: 59-66, 97-99). Επτά από αυτά θα περιληφθούν στο βιβλίο του *Ζωντανή Παιδική-Νεανική Σκηνή* (Σακελλαρίου, 1997: 87-206). Ο συγγραφέας θα επιδιώξει τη χρήση ιστορικών πληροφοριών ώστε να επιτύχει κάποια πιστότητα ενώ θα μεριμνήσει και για το

αληθοφανές των έργων του. Το πρώτο του δράμα «Για ιδές καιρό που διάλεξε» θα εστιάσει στην τυπολογία της αφανούς ηρωίδας που είδαμε και σε άλλα δράματα, που δεν είναι άλλη από την μητέρα ενός αγωνιστή. Συγκεκριμένα το έργο θα παρουσιάσει τη μάνα του Καραϊσκάκη, τη Μαρία, η οποία θα επισκεφτεί τον πασά που κρατά τον γιο της αιχμάλωτο. Θα κάνει τα πάντα για να προκαλέσει την ευσπλαχνία των Τούρκων και να βοηθήσει τον γιο της να λυτρώσει τη «δουλωμένη Ρωμοσύνη», το έργο θα κλείσει όμως με θλιβερή κατάληξη (σ. 109). Στον «Λεωνίδα του '21» ο Σακελλαρίου θα μεταφέρει τη δράση στις όχθες του Προύθου το 1821 για να αναδείξει τις ανδραγαθίες κάποιων Φιλικών που ζουν με «μπαρούτι και βόλια» (σ. 123). Ανάμεσα στους ενήλικες θα παρεισφρήσει ο τύπος του νεαρού ήρωα με τον Μανόλη που παρακολουθεί την ανδρεία του πατέρα του για να την καθρεφτίσει στη δική του δράση. Η σχέση πατέρα και γιου που είδαμε και σε άλλα έργα αξιοποιείται ως παράδειγμα μαθητείας.



Το «Λιοντάρι του Σουλίου» μεταφέρει τη δράση σε κάποιο παλιό αρχοντικό. Ο Μπότσαρης, ο Κ. Τζαβέλλας και ο Καραϊσκάκης εμφανίζονται ανδρειωμένοι στη σκηνή και δεν αφήνουν κανένα περιθώριο για ανώνυμους εφήβους. Εδώ ο συγγραφέας επιθυμεί να διδάξει το παιδικό κοινό χωρίς περιθώριο ταύτισης με κάποιο χαρακτήρα. Στο «Τ' άτιμα τα γρόσια» κάποιος συγγενής του Κολοκοτρώνη είναι πρόθυμος «να πουλήσει την ψυχή του για τα γρόσια» και να παραδώσει στους Τούρκους τον Έλληνα οπλαρχηγό, όπως περίπου έκανε ο Ιούδας με τον Χριστό (σ. 162). Ο έφηβος ήρωας απουσιάζει και πάλι. Στο «Της Πάργας» μεταφερόμαστε στην Πάργα το 1819. Η λεηλασία των Τούρκων χτυπά τα σπιτικά των Ελλήνων και μια τοπική οικογένεια βλέπει τις μέρες της να μετράνε αντίστροφα και τα λίγα της αγαθά να κινδυνεύουν. Δύο νέα παιδιά, ο Δήμος και η Χρυσούλα, παίρνουν μέρος στη δράση και αντιστέκονται με οδηγό τους ενήλικες «στου τυράννου τη μανία», χωρίς ωστόσο σε καμία περίπτωση να παίρνουν τα ηνία του ηρωισμού (σ. 177). Η δραματουργία του Σακελλαρίου θα διατηρήσει σε κάποιο βαθμό την ένταση των διακριτών δίπολων που αναδύονταν, για παράδειγμα, σε έργα του Μεσοπολέμου ή και των πρώτων μεταπολεμικών χρόνων με πρωτεργάτες έναν Ρώτα και έναν Σπεράντσα. Ο Τούρκος συνεχίζει να χαρακτηρίζεται με σκληρά επίθετα προωθώντας, εξ αντιδιαστολής, μια ελληνική ταυτότητα που διαθέτει «έναν ανώτερο βαθμό πολιτισμού» (Said, 1995: 128).

Σε ένα νεαρό ήρωα είκοσι ετών με το όνομα Δήμος εστιάζει ο συγγραφέας στο «Φλάμπουρο». Ο Δήμος εισβάλλει σε ένα σύμπαν από γυναίκες για να τις ενθαρρύνει να πολεμήσουν για να σώσουν «το Γένος» (σ. 194). Εδώ ο Σακελλαρίου κατασκευάζει έναν αποφασισμένο μαχητή για να εμπνεύσει τα παιδιά. Παράλληλα όμως ο συγγραφέας επιχειρεί να φωτίσει κάποια από τα εμφύλια δεινά των Ελλήνων, όπως έκανε και η Λόντου-Δημητρακοπούλου στο *Ζήτω τα Σουλιωτόπουλα*. Η πλειοψηφία της δράσης κυριαρχείται από έναν φιλοχρήματο προεστό που εμφανίζεται στη φτωχική οικογένεια του Δήμου και προσπαθεί να αποσπάσει χρήματα ή, έστω, εργατικά χέρια. Το μόνο που τον απασχολεί είναι τα χρυσά φλουριά, την ίδια ώρα που η μάνα και η αδερφή του Δήμου συζητούν για το φλάμπουρο της ελευθερίας. Ο συγγραφέας δεν θα διστάσει, στην «Ιστορία της λευτεριάς», να εγκαταλείψει τον κώδικα της πραγματικότητας και να συνθέσει κάποιο δράμα με τη συμβολική μορφή της Ελευθερίας να περιφέρεται από τον Μαραθώνα της αρχαιότητας στο Μεσολόγγι του 1821 κι από εκεί στην Ήπειρο του 1940. Η εξιδανικευμένη μορφή της συνοψίζει με χαρακτηριστικό τρόπο το ιδανικό του ηρωισμού καθώς τραβά το σπαθί και φωνάζει «Μα δω γεννήθηκε το πνεύμα / ελεύθερο και δεν το δένεις» (σ. 202).

## 7. Γιώργος Σουρούνης

Την πρώτη δεκαετία του 21<sup>ου</sup> αιώνα ο εκπαιδευτικός Γιώργος Σουρούνης θα δημοσιεύσει έναν τόμο με θεατρικά έργα για παιδιά και θεματική την Επανάσταση του 1821. Σε μια σειρά από σύντομα θεατρικά έργα όπως «Κλέφτικη ζωή», «Το γήπεδο του Καραϊσκάκη», «Σουλιώτισσες», «Ο Ισμέτ και το κισμέτ» και «Η ζωή του Κολοκοτρώνη» θα φέρει πάνω στη σκηνή επινοημένες στιγμές από τον εθνικοαπελευθερωτικό αγώνα των Ελλήνων αλλά και σύγχρονα στιγμιότυπα (Σουρούνης, 207: 15-192). Η συμβολή του όμως θα διακριθεί από μια σαφή διαφοροποίηση σε σχέση με τους προηγούμενους δραματουργούς. Τα σχετικά έργα του Σουρούνη θα χρησιμοποιήσουν στοιχεία της κωμωδίας, όχι της τραγωδίας. Θα διακριθούν από τον παιγνιώδη τόνο με τον ίδιο μάλιστα να χαρακτηρίζει τα περισσότερα ως «κωμωδία καταστάσεων» ή «κωμωδία χαρακτήρων» (σ. 7). Οι επινοήσεις του Σουρούνη θα φέρουν έναν κάπως πιο ανάλαφρο τόνο σε έργα σχεδιασμένα για να παιχθούν από τα παιδιά στα σχολεία τους με ένα περιεχόμενο που τα γοητεύει. Στο «Γήπεδο του Καραϊσκάκη», για παράδειγμα, οι μαθητές θα κάτσουν στη σκηνή για να διερευνήσουν τη σχέση του γηπέδου του Ολυμπιακού 'Γεώργιος Καραϊσκάκης' με την Επανάσταση. Οι μεγάλοι ήρωες θα παρομοιαστούν πια με σπουδαίους «γκολτζήδες», φέρνοντας τον ηρωισμό πιο κοντά στις προσλαμβάνουσες παραστάσεις των παιδιών (σ. 35). Στις «Σουλιώτισσες» η προβληματική που τίθεται εξ αρχής επί τάπητος είναι το κατά πόσο η μάχη, που «δεν είναι μόνο υπόθεση των αντρών, αλλά και των γυναικών», μπορεί να είναι τελικά «υπόθεση και των παιδιών» (σ. 38). Στη «Ζωή του Κολοκοτρώνη» ο συγγραφέας θα προτείνει την ανασύνθεση σκηνών από τον βίο του ήρωα σε έναν θεατρικό διάλογο γεμάτο εύθυμες στιγμές και ανατρεπτικά ευτράπελα. Σε σπαστά ελληνικά, για παράδειγμα, ένα άγγλος αξιωματικός ρωτά: «Για πες μου Κακοτρώνη, γιατί ήρτες στον αγγλικό στρατό;» (σ. 150). Από το βιβλίο του Σουρούνη δεν θα λείψουν κάποιες δραματικότερες προτάσεις, ο κύριος προσανατολισμός ωστόσο θα παραμένει εύθυμος. Ο συγγραφέας αποφεύγει την κατασκευή των διακριτών ηρωικών σχημάτων με έφηβους ήρωες που μαίνονται κατά του εχθρού για να επιλέξει ευχάριστες περιηγήσεις στα γεγονότα της Επανάστασης με τον μαθητή συμμετοχο, όχι παρατηρητή ενός προτύπου.



### Επίλογος

Στο παιδικό θέατρο για το 1821 στη διάρκεια του 20<sup>ου</sup> αιώνα διαμορφώνονται μια σειρά από μοτίβα ηρωικών τύπων και σχέσεων. Ιδιαίτερα συνήθης είναι ο τύπος του ηρωικού εφήβου, από τον δεκαεξάχρονο Πάνο του Βασίλη Ρώτα (*Να ζή το Μεσολόγγι*) στον δεκαεξάχρονο Δήμο του Στέλιου Σπεράντσα («Ο όρκος του Φιλικού») κι από τον δεκατετράχρονο Αργύρη της Αντιγόνης Μεταξά-Κροντηρά («Το γλυκοχάραμα της λευτεριάς») στο νεαρό Μανόλη του Χάρη Σακελλαρίου («Ο Λεωνίδας του '21»). Τολμηροί και αποφασισμένοι οι χαρακτήρες αυτοί προωθούν την ταύτιση με το νεανικό κοινό μεταδίδοντας το μήνυμα της φιλοπατρίας. Από την άλλη μεριά δεν λείπουν οι νεαρές κοπέλες που παίρνουν την ηρωική πρωτοβουλία, με χαρακτηριστική την Μαργαρώ του Στέλιου Σπεράντσα («Η δόξα των Ψαρρών»). Οι δύο οικογενειακές σχέσεις που κυριαρχούν είναι ο δεσμός ανάμεσα σε γιο και πατέρα, όπως και ανάμεσα σε γιο και μητέρα. Η πρώτη σχέση αναδεικνύει συχνά τον γιο ως συνεχιστή του μαχητή πατέρα του, ενώ η δεύτερη είτε αποκαλύπτει την στοργή του γιου για την μητέρα είτε αναδεικνύει την μητέρα ως οδηγό του γιου της σε ένα σύμπαν με ισχυρή την μητριαρχία. Συχνές είναι επίσης οι φιλίες, ιδίως ανάμεσα σε δύο αγόρια στην εφηβεία, με το λίγο μεγαλύτερο να αποτελεί το πρότυπο του ελαφρώς μικρότερου. Για παράδειγμα, ο Σταμάτης και ο Αργύρης στη «Δόξα των Ψαρών» και ο Αργύρης και ο Φώτης στο «Γλυκοχάραμα της λευτεριάς» μοιράζονται το ίδιο ιδανικό της ηρωικής ενεργοποίησης.

Σε σχέση με τις τοπογραφίες που επιλέγουν οι συγγραφείς, αυτές είναι συνήθως ταπεινά χαμόσπιτα, δεν λείπουν όμως και οι πιο εκλεπτυσμένες κατοικίες των προεστών. Η Επανάσταση συνδέεται έτσι με τα λαϊκά ιδίως στρώματα, δεν παύει όμως να απεικονίζεται σε κάποια έργα και η συμμετοχή των πιο ευνοημένων, οικονομικά, στρωμάτων.

Ο δραματικός μύθος που διαμορφώνεται στα έργα παίρνει δύο βασικές καταλήξεις: την ευτυχή και την τραγική. Στην πρώτη περίπτωση το έργο κλείνει θετικά σε μια ελπιδοφόρα στιγμή της Ελληνικής Επανάστασης. Από το *Νενικήκαμεν* με τα αποφασισμένα παιδιά που αιχμαλωτίζουν τον αντίπαλο μέχρι το «Ωσπου ν' ανθήση η σούβλα» του Σκόπα με τη χαρμόσυνη αναγγελία των εθνικών θριάμβων στην κατακλείδα, οι συγγραφείς διαλέγουν να κρατήσουν ψηλά το ηθικό του θεατή με ένα αισιόδοξο μήνυμα νίκης. Στη δεύτερη περίπτωση (αυτή της τραγικής κατάληξης, η οποία είναι και η συνηθέστερη) το έργο κλείνει με την ηρωική θυσία κάποιου Έλληνα, τόσο ενήλικου όσο και ανήλικου. Έτσι δίνεται ιδιαίτερη συναισθηματική ένταση στην αφήγηση. Από το *Να ζη το Μεσολόγγι* με τον ηρωικό Πάνο μέχρι τον «Χορό του Ζαλόγγου» με τις αποφασισμένες Ελληνίδες γυναίκες (και στις δύο εκδοχές του) και το «Για ιδές καιρό που διάλεξε» με τον Καραϊσκάκη, οι εγχώριοι δραματουργοί επιλέγουν να κλείσουν τα έργα τους με στιγμές αυτοθυσίας. Έτσι η ηρωική ιστορία αποκτά μια λυπηρή κατάληξη, στόχος της οποίας όμως είναι η υπογράμμιση της φιλοπατρίας. Είναι αξιοσημείωτο πως η ηρωική ιστορία στη δραματουργία για παιδιά με θέμα το 1821 στη διάρκεια του 20<sup>ου</sup> αιώνα δεν χαρακτηρίζεται από μια εύκολη κορύφωση των ελληνικών ανδραγαθημάτων αλλά στοιχειώνεται, σε πολλαπλές περιπτώσεις, από το κόστος της θυσίας του πολέμου και το βάρος της ανθρώπινης απώλειας. Η τάση αυτή, σε νεότερα δράματα όπως αυτά του Σουρούνη, θα καμφθεί προκειμένου να αξιοποιηθούν ηπιότερες λύσεις χωρίς συναισθηματική φόρτιση.

Ένας βασικός μηχανισμός της ηρωικής ιστορίας είναι τα δίπολα που αξιοποιούνται για τη μεγιστοποίηση της δραματικότητας. Η χρήση των δίπολων είναι κεντρική στα δράματα του Ρώτα, της Λόντου-Δημητρακοπούλου, του Σπεράντσα, υποχωρεί στην περίπτωση της Μεταξά-Κροντηρά και του Κροντηρά, παραμένει ισχυρή στον Σκόπα κι ακόμη ισχυρότερη στον Σακελλαρίου, ενώ εξαϋλώνεται πλήρως στον Σουρούνη. Τα δίπολα που επικρατούν συνδέονται με την εθνική ταυτότητα, το θρήσκευμα, το φύλο και την ιδιοσυγκρασία. Η λειτουργία τους συνίσταται στην αναβάθμιση του ηρωισμού του Έλληνα επαναστάτη σε αντίθεση με τον Τούρκο κατακτητή. Η ανδρεία, η πίστη, ο σεβασμός στην οικογένεια και τις συγγενικές σχέσεις, η ειλικρινής φιλία, η έλλειψη της προσκόλλησης στο χρήμα και η αυτοθυσία είναι συνήθη γνωρίσματα των Ελλήνων. Ωστόσο, ήδη από τα δράματα του Μεσοπολέμου, τα άκαμπτα αυτά δίπολα τροποποιούνται σε επιλεγμένες περιπτώσεις με τον κατάλληλο τρόπο από τους δραματουργούς, δίνοντας έτσι κάποιο βάθος (και αμφιταλάντευση) στους Έλληνες χαρακτήρες. Για παράδειγμα, ο φόβος αποτυπώνεται ορισμένες περιπτώσεις στη δράση των ηρώων, ενώ οι άσπονδοι εχθροί τους, σε λίγες περιπτώσεις (όπως στους «Ομογάλακτους»), γίνονται δεκτοί για την ανθρώπινη αξία τους πέραν εθνικών διαφορών. Ο έφηβος ήρωας στη δραματουργία για παιδιά με θέμα το 1821 φωτίζεται πάντως στις περισσότερες περιπτώσεις μέσα από αντιθέσεις που αναβαθμίζουν την αξία του σε σύγκριση με τον εχθρό.

Σε μια συνολική αποτίμηση, η νεοελληνική δραματουργία για παιδιά με θέμα το 1821 από τον Μεσοπόλεμο μέχρι σήμερα αποτυπώνει τον γλυκόπικρο αγώνα της εθνικής απελευθέρωσης. Χωρίς να λείπουν οι πατριωτικές εξάρσεις και οι λεκτικές βολές κατά του Τούρκου κατακτητή, τα έργα επισημαίνουν με δραματική ένταση το κόστος της Επανάστασης σε ανθρώπινες απώλειες. Η οικογενειακή εστία και η θρησκευτική πίστη κρατά έφηβους και ενήλικες ήρωες σε άμεση σύνδεση με το τρίπτυχο πατρίς-θρησκεία-οικογένεια όσο αγωνίζονται για το καλό του έθνους τους. Η ηρωική ιστορία δεν αποκτά θριαμβικό τόνο αλλά στιγματίζεται πάντα από τις παλινωδίες, εσωτερικές και εξωτερικές,

τις οποίες αντιμετωπίζει ο εκάστοτε πρωταγωνιστής. Στην πλειοψηφία της σχετικής δραματουργίας η έμφαση δίνεται στην προ-δράση, η οποία φωτίζει τα κίνητρα και την καλλιέργεια της θέλησης του ήρωα, ενώ η κύρια δράση συνήθως περιγράφεται και το αποτέλεσμα συχνά μένει ανοιχτό. Με τον τρόπο αυτό, στο σύνολό της, η δραματουργία αυτή τονίζει περισσότερο τη σημασία του ψυχικού σθένους και το ιδανικό της φιλοπατρίας παρά τη δικαίωση του ήρωα μέσα από τη δράση. Αποτελεί επομένως μια αποτύπωση 'οραμάτων και θαμάτων', για να θυμηθούμε τον Μακρυγιάννη, παρά πράξεων.

## Βιβλιογραφία

### Πρωτογενείς πηγές

- Λόντου-Δημητρακοπούλου, Ε. (1935). *Ζήτω τα Σουλιωτόπουλα. Μονόπρακτον ηθογραφικόν πατριωτικόν δράμα*. Αθήναι: Εκδοτικός Οίκος Αλεξ. Χ. Παπάζογλου.
- Μεταξά, Α. (1971). *Το θέατρο του παιδιού*. τ. Α'. Αθήνα: Εκδόσεις Δωρικός.
- Μεταξά, Α. (1982). *Το θέατρο του παιδιού*. τ. Β'. Αθήνα: Εκδόσεις Δωρικός.
- Ρώτα, Β. (1929). *Να ζη το Μεσολόγγι: Δραματική σκηνή από την ηρωική πολιορκία*. Αθήνα: Μουσικά Χρονικά.
- Σακελλαρίου, Χ. (1997). *Ζωντανή παιδική-νεανική σκηνή*. Αθήνα: Δωδώνη.
- Σκόπα, Ν. Α. (1970). *Νέα παιδική σκηνή. 100 πρωτότυπα έργα για όλες τις γιορτές*. Αθήνα: Διον. & Βασ. Λουκόπουλου.
- Σουρούνης, Γ. (2007). *Σχολικές θεατρικές παραστάσεις. 25<sup>η</sup> Μαρτίου*. Αθήνα: Εκδόσεις Ντουντούμη.
- Σπεράντσα, Σ. (1948α). *Η σκηνούλα μας. Τρία δραμάτια για παιδιά*. τ. Α'. *Ο όρκος του Φιλικού, Δεν μπορώ ν' αφήσω την Ελλάδα, Η δόξα των Ψαρρών*. Αθήνα: Εκδότης Ι. Γ. Βασιλείου.
- Σπεράντσα, Σ. (1948β). *Η σκηνούλα μας. Τέσσερα δραμάτια για παιδιά*. τ. Β'. *Το κρυφό σχολειό, Ο χορός του Ζαλόγγου, Οι ομογάλακτοι, Το θολό νερό*. Αθήνα: Εκδότης Ι. Γ. Βασιλείου.

### Δευτερογενείς πηγές

#### Ι. Ελληνικές

- Αναγνωστόπουλος, Β. Δ. (1986). Το έργο της Θείας Λένας. 15 χρόνια από το θάνατό της. *Διαδρομές*, 3, 192-195.
- Αναγνωστόπουλος, Β. Δ. (1988). Η μεταπολεμική πορεία του παιδικού θεάτρου στην Ελλάδα. *Διαδρομές*, 12, 279-281.
- Αναγνωστόπουλος, Β. Δ. (1991). Το σχολικό θέατρο. *Διαδρομές*, 30, 102-104.
- Γραμματάς, Θ. (2000). *Fantasyland. Θέατρο για παιδιά και νεανικό κοινό*. Αθήνα: Τυπωθήτω.
- Γραμματάς, Θ. (Επιμ.) (2010). *Στη χώρα του τοτώρα. Θέατρο για ανήλικους θεατές*. Αθήνα: Πατάκης.
- Δημάκη-Ζώρα, Μ. (2009). Ο Στέλιος Σπεράντσα (1882-1962) και η συμβολή του στην εξέλιξη της νεοελληνικής δραματουργίας για παιδιά και νέους. *Ενδοδοντολογία*, 4(2), 131-136.
- Δημάκη-Ζώρα, Μ. (2018). Το σύγχρονο ελληνικό θέατρο για ανήλικους θεατές: Η μετάβαση από το παιδί-δέκτη στο παιδί-συνδημιουργό. Στο *Θεατρικές σελίδες. Μελέτες για τη νεοελληνική δραματουργία και το θέατρο για κοινό ανήλικων θεατών* (σσ. 273-288). Αθήνα: Ηρόδοτος.
- Καγγελάρη, Δ. (1988). Πού πάει το θέατρο για παιδιά; *Εκκύκλημα*, 17, 19-21.



- Καγγελάρη, Δ. (1991). Από το παιδικό θέατρο του '30 στο θέατρο για παιδιά του '70. Στο *Θέατρο για παιδιά. Ένας πρακτικός οδηγός* (σσ. 14-22). Αθήνα: Ελληνικό Κέντρο Θεάτρου για το παιδί και τα νιάτα
- Καραγιάννης, Θ. (2007). *Ο Βασίλης Ρώτας και το έργο του για παιδιά και εφήβους*. Αθήνα: Σύγχρονη Εποχή.
- Καραγιάννης, Θ. (2012). *Ιστορία της δραματουργίας για παιδιά στην Ελλάδα (1871-1949) και την Κύπρο (1932-1949)*. Θεσσαλονίκη: Αντ. Σταμούλη.
- Κουρετζής, Λ. (1990). *Το θέατρο για παιδιά στην Ελλάδα*. Αθήνα: Καστανιώτης.
- Λαδογιάννη, Γ. (1998). *Το παιδικό θέατρο στην Ελλάδα. Ιστορία και κείμενα*. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.
- Λαδογιάννη, Γ. (2011). *Ιστορία του παιδικού θεάτρου στην Ελλάδα*. Αθήνα: Εκδόσεις Παπαζήση.
- Λεκκάκου, Ι. (2006). *Το ελληνικό θέατρο για παιδιά. Από τα πρώτα βήματα στην καθιέρωση (1896-1972)*. [Διδακτορική διατριβή, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών].
- Μεγγρέλη Ε. (2009). *Η Μικρή Πόρτα της Ξένιας Καλογεροπούλου. Η πρώτη δεκαετία 1972-1982*. [Μεταπτυχιακή εργασία, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης].
- Νικήτας, Ζ. (2021). Όψεις πατριωτισμού του Μεσοπολέμου. Το 1821 στη δραματουργία του Βασίλη Ρώτα. *Παράβασις 19* (υπό δημοσίευση).
- Παπαδόπουλος, Σ. (2010). Θέατρο για παιδιά και νέους: Η παιδαγωγική αποστολή του. Στο Θ. Γραμματάς (Επιμ.), *Στη χώρα του τοτώρα*. Αθήνα: Πατάκης.
- Παπαταξιάρχης, Ε. (2006). Τα άχθη της ετερότητας: Διαστάσεις της πολιτισμικής διαφοροποίησης στην Ελλάδα του πρώιμου 21<sup>ου</sup> αιώνα. Στο Ε. Παπαταξιάρχης, (Επιμ.), *Περιπέτειες της ετερότητας* (σσ. 1-85). Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
- Πούχγερ, Β. (1988). Το παιδικό θέατρο στην Ελλάδα. *Διαδρομές, 10*, 94-105.
- Πούχγερ, Β. (2003). Παρατηρήσεις και σκέψεις πάνω στο παιδικό θέατρο του Βασίλη Ρώτα. *Διαδρομές, 9-10*, 69-85.
- Πούχγερ, Β. (2020). *Το 1821 και το θέατρο. Από τη μυθοποίηση στην απομυθοποίηση*. Αθήνα: ΟΤΑΝ.
- Τσακάλου, Α. & Χριστοδουλίδη, Μ. (2016). *Το θεατρικό έργο για παιδιά του Χάρη Σακελλαρίου*. [Πτυχιακή εργασία, Δημοκρίτειο Πανεπιστήμιο Θράκης].
- Χατζηπανταζής, Θ. (2006). *Το Ελληνικό Δράμα από το 19<sup>ο</sup> στον 20<sup>ο</sup> αιώνα*. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.

## II. Ξενόγλωσσες

- Allison, S. T., & Goethals, G. R. (2015). Hero worship: The elevation of the human spirit. *Journal for the Theory of Social Behavior, 46*(2), 187-210.
- Barry, P. (2009). *Beginning theory: An introduction to literary and cultural theory*. Manchester: Manchester University Press.
- Barthes, R. (1973). *Mythologies*. London: Paladin Books.
- Berger, S. (2007). History and national identity: Why they should remain divorced. *History and Policy, 1*.12.2007.
- Cullinan, B. (1989). *Literature and the child*. New York: Harcourt Brace Jovanovich.
- Eco, U. (2004). *On beauty: A history of a Western idea*. London: Seckler & Warburg.
- Franco, Z., Blau, K., & Zimbardo, P. (2011). Heroism: A conceptual analysis and differentiation between heroic action and altruism. *Review of General Psychology, 5*(2), 99-113.
- Frisk, K. (2019). What makes a hero? Theorizing the social structuring of heroism. *Sociology, 53*(1), 87-103.
- Gash, H., & Conway, P. (1997). Images of heroes and heroines: How stable? *Journal of Applied Developmental Psychology, 18*, 349-372.

- Goldberg, M. (2006). *TYA: Essays on the theatre for young audiences*. Anchorage: Anchorage Press Plays.
- Hollindale, P. (1988). Ideology and the children's book. *Signal*, 55, 3-22.
- Huck, C. S., Hepler, S. & Hickman, J. (1987). *Children's literature in the elementary school*. New York: Holt, Rinehart and Winston.
- Jung, C. G. (1969). *Collected Works of C. G. Jung: Archetypes and the collective unconscious* (Vol. 9). Princeton, NJ: Princeton University.
- Klein, H. & Shiffman, K. S. (2006). Messages about physical attractiveness in animated cartoons. *Body Image*, 3, 353-363.
- Maguire, T. & Schuitema, K. (2012). *Theatre for young audiences*. London: Institution of Education Press.
- McCallum, R. (1999). *Ideologies of identity in adolescent fiction*. New York: Garland.
- McCallum, R. & Stephens, J. (2011). Ideology and children's books. In S. Wolf, K. Coats, P. Enciso, C. Jenkins (Edit.), *Handbook of research on children's and young adult literature*. New York: Routledge.
- Millas, H. (2004). *The imagined 'other' as national identity: Greeks and Turks*. Ankara: CSDP.
- Murtanen, A. (2010). About the notion of identity. *Creativity Studies*, 3(1), 28-38.
- Nikitas, Z. (2020). The Young People's Stage of the National Theatre of Greece: Cultural Politics and Pedagogical Paradigms. *Critical Stages*, 22.
- O'Toole, J., Adams, R.-J., Anderson, M. (2013). *Young Audiences, Theatre and the Cultural Conversation*. Dordrecht, Heidelberg, New York, London: Springer.
- Said, E. (1995). *Orientalism*. London: Penguin Books.
- Sullivan, M. P. & Venter, A. (2005). The hero within: Inclusion of heroes into the self. *Self and Identity*, 4, 101-111.
- Taha, I. (2002). Heroism in literature: A semiotic model. *American Journal of Semiotics*, 18(1/4), 107-126.
- Triandafyllidou, A. (1998). National identity and the 'Other'. *Ethnic and Racial Studies*, 4, 593-612.
- Varga-Dobai, K. (2013). Gender issues in multicultural children's literature – Black and third-world Feminist Critiques of appropriation, essentialism and Us/Other binary oppositions. *Multicultural Perspectives*, 15(3), 141-147.