

ΑΡΕΤΗ ΒΑΣΙΛΕΙΟΥ

Η πτώση του τέταρτου τοίχου: ο Βασίλης Ρώτας και οι απόψεις του για την υποκριτική τέχνη*

Η ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗ προσωπικότητα του Βασίλη Ρώτα επιφυλάσσει εκπλήξεις στον σύγχρονο μελετητή του θεάτρου, οι οποίες τον οδηγούν στο συμπέρασμα της διαμόρφωσης πρωτοποριακών θέσεων που ο καλλιτέχνης υποστήριξε σε ό,τι αφορά τη σκηνική τέχνη. Ηθοποιός ο ίδιος, είχε σπουδάσει υποκριτική δίπλα στους Κωνσταντίνο Χρηστομάνο και Θωμά Οικονόμου και είχε συμμετάσχει στην αθηναϊκή επαγγελματική σκηνή της πρώτης δεκαετίας του 20^{ού} αιώνα. Στη συνέχεια, έμεινε κυρίως γνωστός για τη λειτουργία του μεσοπολεμικού «Λαϊκού Θεάτρου» στο Παγκράτι, της δραματικής σχολής του «Θεατρικού Σπουδαστηρίου» στην Κατοχή και τον Εμφύλιο και για τη δημιουργία του «θεάτρου του βουνού» στην ελεύθερη Ελλάδα, με τον αντιστασιακό θίασο ΕΠΙΟΝ Θεσσαλίας.¹ Ως καταστάλαγμα της πολύχρονης τριβής του με το σανίδι, προέκυψαν κάποιες θεωρητικές απόψεις για την υποκριτική τέχνη, τις οποίες ανέπτυξε κατά τη διάρκεια μισού περίπου αιώνα, από τα τέλη της δεκαετίας του 1920 έως και τη δεκαετία του 1960, απόψεις που αφορούν κυρίως τη σύγχρονη αναβίωση της αρχαίας τραγωδίας, αλλά και τη δημιουργία του μελλοντικού νεοελληνικού θεάτρου και την ανάπτυξη της υποκριτικής του. Οι ιδέες του για την υποκριτική διαπλέκονται βέβαια και με γενικότερα θεατρικά ζητήματα, όπως το ζήτημα της θεατρικής αρχιτεκτονικής, της σκηνοθεσίας, της σκηνογραφίας και της συμμετοχής του κοινού, έτσι ώστε να δημιουργούν μία συμπαγή

* Το παρόν κείμενο προέρχεται από ανακοίνωση στην επιστημονική διημερίδα με τίτλο «Ο ηθοποιός και η τέχνη της υποκριτικής: Θεωρία και Πράξη, Ιστορία και Παρόν», την οποία διοργάνωσε το Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών στις 6 & 7 Οκτωβρίου 2008 στη μνήμη της Αγνής Μουζενίδου.

1 Για τις θεατρικές σπουδές και τη σκηνική καριέρα του, βλ. Γλυτζουρής 2001: 147, 347-50, 642-43 & Καραγιάννης 2007: 45-92.

εικόνα περί του μοντέλου του μεγαλειώδους λαϊκού αποξενωτικού θεάτρου, που οραματιζόταν ο αντιστασιακός Ρώτας. Κάποιες απ' αυτές τις απόψεις υλοποιήθηκαν σκηνικά και δραματουργικά, ενώ άλλες παρέμειναν ως όραμα στο χαρτί για ένα υποθετικό μελλοντικό ιδανικό θέατρο.

Ο κεντρικός του θεωρητικός άξονας για την υποκριτική τέχνη συνοψίζεται στην ιδέα του στυλιζαρίσματος και της εξιδανίκευσης στην κίνηση και την απαγγελία του ηθοποιού. Από το 1929 υποστηρίζει την ανάγκη αρχιτεκτονημένης και συμβατικής υποκριτικής, όπου ακόμη και το πιο έξαλλο πάθος θα πρέπει να είναι υποταγμένο σε κανόνες.² Η φωνή, η κίνηση, το βάδισμα του ηθοποιού της σύγχρονης σκηνής και ειδικότερα εκείνου που θα αναλάμβανε να ερμηνεύσει αρχαία τραγωδία, θα πρέπει να είναι συμβατικά/ρυθμικά και να τείνουν προς την υπερβολή και την εκζήτηση, έτσι ώστε να αποκτούν μέγεθος και δύναμη, ξεφεύγοντας από τη φυσικότητα. Ο ηθοποιός δεν θα πρέπει να ξεχνά ποτέ την παρουσία του κοινού. Για να διατηρείται, λοιπόν, μια αδιάρρηκτη επαφή μεταξύ τους, ο υποκριτής θα πρέπει να παίζει στο προσκήνιο και σε μία πλατειά και αβαθή σκηνή, έτσι ώστε ο θεατής να μην αμφιβάλλει ούτε για ένα λεπτό πως βλέπει θέατρο. Απαγορεύει τη στροφή της πλάτης του προς το κοινό, εκτός από σπάνιες περιπτώσεις, αλλά και το αλληλοκοίταγμα δύο ηθοποιών επί σκηνής την ώρα της συνομιλίας τους (αντίθετα, οι ηθοποιοί θα πρέπει να κοιτάζουν προς το κοινό). Ο ηθοποιός θα πρέπει ν' ασκήσει το φωνητικό του σύστημα στη δυνατή «τονάτη» θεατρική απαγγελία, η οποία ν' αποκλείει τα ψιθυρίσματα του νατουραλιστικού θεάτρου και τη φυσική ανθρώπινη κουβέντα, ενώ η κίνησή του θα πρέπει να πλησιάζει περισσότερο την τεχνική του χορού, παρά τη φυσικότητα των ανθρώπινων κινήσεων.³ Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει: «Κάθε κίνηση γίνεται έτσι ωσάν να πρέπει να προβληθή στον τέταρτο τοίχο, για να την ιδεί ο θεατής».⁴ Σε ό,τι δε αφορά τη συναισθηματική σκηνική εμπειρία του, ο Ρώτας υποστηρίζει τη λειτουργία της κατεργασμένης αισθητικής συγκίνησης και όχι της φυσικής, καθώς η τέχνη δεν είναι απομίμηση της ζωής, αλλά καλλιτεχνική συμβολοποίηση και τελειώσή της.⁵

2 Ρώτας 1929β. Ήδη από το 1927, σε κριτική του για την παράσταση του αισχύλειου *Προμηθέα Δεσμώτη* από το ζεύγος Σικελιανών, κατηγορεί τον ρεαλιστικό τρόπο υποκριτικής των ηθοποιών, ο οποίος παραπέμπει σε τεχνικές της κλειστής ρεαλιστικής σκηνής (βλ. Ρώτας 1927: 127-34).

3 Ρώτας 1929γ και Ρώτας 1929δ. Τις ίδιες απόψεις υποστηρίζει και σε κατοπινά του κείμενα, μέσα στις δεκαετίες 1940 και 1950 (βλ. Ρώτας 1943δ και Ρώτας 1951α: 19· το τελευταίο κείμενο δημοσιεύεται επίσης στο Ρώτας 1951β, με τον ίδιο τίτλο).

4 Ρώτας 1929δ.

5 Βλ. απάντηση του Ρώτα, καθώς και άλλων Ελλήνων καλλιτεχνών, σε έρευνα που διεξήγαγε το περ. *Θέατρο* σχετικά με τη συγκίνηση του ηθοποιού πάνω στη σκηνή, με αφορμή τη δημοσίευση της ελληνικής μετάφρασης του δοκιμίου του Denis Diderot «Le paradoxe sur le comédien» (Ελληνες καλλιτέχνες 1965: 47-48).

Ο βασικός στόχος του Ρώτα και του ιδανικού υποκριτή του είναι, λοιπόν, η άρση της θεατρικής ψευδαίσθησης του θεατή, πρακτική που τον φέρνει σε πλήρη αντίθεση με τη ρεαλιστική υπόκριση, «πρακτική της κλειδαρότρυπας», όπως τη χαρακτηρίζει.⁶ Η πρωτοποριακή αυτή άποψη πηγάζει από την ιδέα του λαϊκού προορισμού του θεάτρου που είχε ο Ρώτας, η οποία τον απομακρύνει από το ρεαλιστικό δράμα της «αντιθεατρικής» κλειστής σκηνής του εκλεκτικιστικού αστικού ατομοκεντρισμού και τον λογικό τρόπο υποκριτικής των ηθοποιών του.⁷ Καθώς πιστεύει πως το θέατρο είναι γιορτή, πανηγύρι προορισμένο για μαζικό κοινό δημοκρατικών κοινωνιών, προκρίνει τη χρήση της ανοιχτής σκηνής με το αμφιθεατρικό κοίλον, όπως στην αρχαία Ελλάδα, πρακτική που εφάρμοσε το 1944 στις παραστάσεις του Β' Πανθεσσαλικού Συνεδρίου του ΕΑΜ στον Ίταμο με τον αντιστασιακό θίασο ΕΠΙΟΝ Θεσσαλίας.⁸ Αποκαλεί τον ανοιχτό θεατρικό χώρο «ιερό» λόγω της μεγαλοπρέπειας της πολυπληθούς λαϊκής παρουσίας.⁹ Στα ανοιχτά θέατρα η σκηνή αγκαλιάζει ολόκληρο το κοινό του αμφιθεατρικού κοίλου, κάνοντάς το να συμμετέχει στα δρώμενα, ενώ αντίθετα στην κλειστή σκηνή το κοινό χωρίζεται σε προνομιούχο και μη, ενώ «καταργεί» τους θεατές μέσω της ψευδαίσθησης, που δημιουργούν οι ηθοποιοί του τέταρτου τοίχου. Όπως αναφέρει:

Ανοιχτή σκηνή θα ειπεί θέαμα και ακρόαμα, ενώ κλειστή σκηνή θα ειπεί μάλλον μελέτη. Στην ανοιχτή σκηνή βλέπουμε μέσω της ακοής, στην κλειστή σκηνή ακούμε μέσω της οράσεως. Η ανοιχτή σκηνή μας μιλεί πρώτα στις αισθήσεις, ερεθίζει τη φαντασία και υποτάζει τη λογική. Η κλειστή σκηνή μιλεί πρώτα στη λογική, αδιαφορεί για

6 Ρώτας 1929α, αλλά και Ρώτας 1951α: 16 και Ρώτας 1952α: 44.

7 Ρώτας 1929ε. Το 1935 μιλά χαρακτηριστικά για την ανάγκη δημιουργίας ενός θεάτρου προορισμένου για τον λαό κι όχι για τον «πληχτικό» αστικό κόσμο, «την τάξη τη βαρετή» (Ρώτας 1935: 5-6).

8 Στο υπαίθριο θέατρο στον Ίταμο, με το φυσικό κοίλον και την ημικυκλική ορχήστρα, παίχθηκε ο *Ρήγας ο Βελεστινλής* του Ρώτα (βλ. Σταύρου 1977: 26). Ήδη, όμως, από το 1929, ο Ρώτας προτείνει την κατάργηση της σκηνογραφίας για την ελληνική σκηνή, την παραίτησή της από το βάθος και το αντίστροφο άνοιγμα σε πλάτος, έτσι που ν' ανταποκρίνεται στο πλάτος της πλατείας, όπως και την απόκτηση αμφιθεατρικής κλίσης για την πλατεία· βλ. Ρώτας 1929ε. Για την ιδέα του θεάτρου-γιορτή, βλ. Ρώτας 1929α. Όπως αναφέρει χαρακτηριστικά: «[...] η τέχνη είνε γιορτή κι όχι ζωή, [...] η τέχνη επισημοποιεί και δεν αναλύει τις στιγμές της ζωής μας.» (Ρώτας 1929στ). Η ιδέα αυτή συνεχίζεται και σε μεταγενέστερα άρθρα· βλ. Ρώτας 1952β: 64.

9 Μ' αυτόν τον τρόπο αποκαλεί π.χ. το θέατρο Ηρώδου του Αττικού, το 1956 (βλ. Ρώτας 1956: 33). Ήδη από το 1929, χαρακτηρίζει την ανοιχτή σκηνή «εκκλησιά, ανοιχτή σ' όλους. [...] Η ανοιχτή σκηνή δεν έχει πραγματικά σύνορα απ' το κοινό· προχωρά, απλώνεται και το περιβάλλει. Σκηνή είνε όλο το θέατρο όπως ιερό είνε όλη η Εκκλησία.» βλ. Ρώτας 1929β.

τις αισθήσεις, και αποκοιμίζει τη φαντασία.¹⁰

Το όραμα της δημιουργίας του νέου μαζικού λαϊκού θεάτρου με ορχήστρα, σκηνή και κοίλον, που να μπορεί να χωρά κοινό 3.000, 5.000 και 10.000 ατόμων, ανάλογο με το βερολινέζικο Grosses Schauspielhaus του Max Reinhardt, είναι λοιπόν εντελώς ασύμβατο με την οικειότητα και τη φυσικότητα της καθημερινής ζωής και της σκηνικής αναπαράστασής της.¹¹ Η απόσταση και η αντιρεαλιστική σύμβαση επιτυγχάνεται, λοιπόν, αυτόματα στον μεγάλο χώρο. Με την απόσταση περνάμε αναγκαία «από τα μικροκαθέκαστα του ρεαλισμού στη μεγαλοσύνη του υπέροχου», όπως αναφέρει.¹² Ακριβώς επειδή το μαζικό κοινό δεν μπορεί να παρακολουθήσει τις λεπτές συναισθηματικές αποχρώσεις του ρεαλιστικού παιξίματος στην έκφραση του ηθοποιού, ο Ρώτας, ακολουθώντας την παλαιότερη πρακτική του Άγγελου Σικελιανού στις Δελφικές Γιορτές, όπως κι αυτή του Λίνου Καρζή και άλλων σκηνοθετών, υπερθεματίζει προς την κατεύθυνση χρήσης προσωπείων με φωνητικά αντηχεία, κοθόρνων και παραγεμισμάτων στο κοστούμι του ηθοποιού. Τη συγκεκριμένη πρακτική είχε ακολουθήσει το 1930 στην εναρκτήρια παράσταση του «Λαϊκού Θεάτρου» Παγκρατίου με τον ευριπίδειο *Κύκλωπα*, ο κεντρικός ήρωας του οποίου φορούσε προσωπείο.¹³ Με την εκμετάλλευση της αρχαίας σκευής επιδιώκει, λοιπόν, να μεγεθύνει το φυσικό ανάστημα του

10 Ρώτας 1929β και Ρώτας 1929ε. Στην ιδέα της χρήσης ανοιχτής υπαίθριας σκηνής, με ορχήστρα, σκηνή και κοίλον, κατά τα αρχαία πρότυπα, αναφέρεται και σε κείμενα του 1943 και 1951 (βλ. Ρώτας 1943γ και Ρώτας 1951α: 15, 17-18), ενώ το 1943 επιτίθεται κατά της ατομικιστικής πλουτοκρατικής αρχιτεκτονικής των νεότερων θεάτρων, με τα κλειστά θεωρεία και τις μεγάλες πλατείες, όπου το κοινό χάνει την ατομικότητα και την κοινωνικότητά του (Ρώτας 1943β).

11 Το 1951, ο Ρώτας αναφέρεται στο κλειστό θέατρο του βερολινέζικου Grosses Schauspielhaus ως παράδειγμα μεγάλου θεατρικού χώρου για πλήθος θεατών· εντούτοις, μέμφεται τον Reinhardt για το γεγονός ότι η τεχνική του παρέμεινε ακόμη κι εκεί μία τεχνική θεάτρου για μικρό θεατρικό χώρο: βλ. Ρώτας 1951α: 15. Το 1959, οραματίζεται την ανέγερση θεάτρων χωρητικότητας μέχρι και 50.000 ατόμων, έτσι ώστε η λαϊκή παρουσία να είναι μεγαλοπρεπής (βλ. Ρώτας 1959: 8). Ήδη από το 1929, μιλά για την αναγκαιότητα της ανοιχτής σκηνής που «διψά για 5.000 θεατές», αναφέροντας ως χαρακτηριστικό της δραματικό εκπρόσωπο τον Αισχύλο, σε αντίθεση με τις σύγχρονες κλειστές σκηνές των αριθμητικά περιορισμένων ατόμων, εκπρόσωπος των οποίων είναι ο Ίψεν· βλ. Ρώτας 1929β. Ο Ρώτας αναφέρεται στα σκηνοθετικά πειράματα του Reinhardt ήδη από το 1924, αλλά και το 1930· βλ. Γλυτζουρή 2001: 209-10, 380.

12 Ρώτας 1962: 65 (κριτική για την παράσταση των ευριπίδειων *Βακχών*, το 1962, στην Επίδαυρο από το Εθνικό Θέατρο, σε σκηνοθεσία Δημήτρη Ροντήρη & Αλέξη Μινωτή).

13 Βλ. τη φωτογραφία του προσωπείου του *Κύκλωπα*, το οποίο φιλοτέχνησε ο Νίκος Σαντοριναίος, στην εφημερίδα του Ρώτα *Πρόσωπα και Μάσκες* (αρ. 1, 20 Ιουνίου 1930), το μοναδικό φύλλο της οποίας κυκλοφόρησε στην εναρκτήρια παράσταση του «Λαϊκού Θεάτρου» του. Το πλήρες προσχέδιο του προσωπείου φυλάσσεται στο Κέντρο Μελέτης & Έρευνας του Ελληνικού Θεάτρου.

ηθοποιού, να τονώσει τη φωνή του και να στυλιζάρει την κίνησή του, χαρίζοντάς του συμβατικό μεγαλείο και διατηρώντας παράλληλα τις αναλογίες του χώρου. Η «συμβολικότητα», σύμφωνα με τον Ρώτα, είναι το «αόρατο ντύμα που αναδείχνει με τη μαγεία του το υπέροχο», το οποίο μπορεί να ξεφτίσει με τη ρεαλιστική οικειότητα.¹⁴

Η αποκορύφωση της ιδέας του στυλιζαρίσματος και της συμβόλισης εκφράζεται από τον Ρώτα μέσα από τη χρήση της τεχνικής της αυτόματης κούκλας στην αρχαία τραγωδία. Η ονειρική καρικατουριστική αισθητική γοητεία της κούκλας-ηθοποιού εκφράζει, σύμφωνα με τη γνώμη του, την πλαστική γοητεία της γλυπτικής, πλαισιωμένη με τα χρώματα της ζωγραφικής και τη δυναμική του χορού, ενώ η κίνησή της διακρίνεται από τη γοητεία του αργού κινηματογραφικού γυρίσματος. Την ιδέα της αυτόματης κούκλας, που δανείζεται από το γαπωνέζικο θέατρο, από τα καρναβαλικά δρώμενα, από το κουκλοθέατρο, αλλά και από την *über-marionette* του Edward Gordon Craig, την υποστηρίζει θεωρητικά ήδη από τις αρχές της δεκαετίας του 1940, αλλά και μέσα στη δεκαετία του 1950, ενώ απαιτεί τη χρήση της και στη σκηνική ερμηνεία του δραματικού του έργου *Προμηθέας ή Η κωμωδία της αισιοδοξίας*.¹⁵

Το δράμα που δημοσιεύεται το 1966, παρουσιάζει τον καρφωμένο στον βράχο Προμηθέα με τη μορφή κούκλας υπερφυσικού μεγέθους, η οποία μένει ακίνητη καθ' όλη τη διάρκεια της παράστασης. Ο υποκριτής, που θα παριστάνει τον ρόλο, θα μιλά μέσα από τη μάσκα του ήρωα. Ο Προμηθέας θα σηκωθεί μόνο κατά το τέλος της παράστασης ως λυόμενος, με κατάλληλο μηχανισμό.¹⁶ Έτσι, λοιπόν, ο Ρώτας πιστεύει πως οι υποκριτές του Αισχύλου, με τους κοθόρνους, τα προσωπεία και τα παραγεμίσματα, δεν ήταν άλλο από «μεγαλόσωμες κούκλες, εξωτικά ωραίες, πούχαν το χάρισμα νάναι αυτοκίνητες και αυτόφωτες».¹⁷ Αυτές οι κούκλες-ηθοποιοί θα πρέπει να έχουν εκπαιδευτεί στο σχολείο της παντομίμας, έτσι ώστε να χρησιμοποιούν το σώμα τους σαν εργαλείο τέχνης, με συμβολικές και δυναμικές χειρονομίες.¹⁸ Εκτός από τον *Προμηθέα*, ο Ρώτας χρησιμοποιεί την τεχνική της αυτό-

14 Ρώτας 1962: 65.

15 Το 1943 παρομοιάζει τον αισχύλειο ηθοποιό — με τους κοθόρνους, το προσωπείο και τα φανταχτερά υφάσματα — ως πελώρια κινούμενη κούκλα, «που διαλαλούσε αργά και τονάτα τον διάλογο» (Ρώτας 1943α). Βλ., επίσης, Ρώτας 1951α: 19-20. Ο Ρώτας αναφέρεται στην τέχνη του E. G. Craig ήδη από το 1924· βλ. Γλυτζουρή 2001: 209.

16 Βλ. τις σκηνικές οδηγίες του Ρώτα στην έκδοση του δράματος *Προμηθέας ή Η κωμωδία της αισιοδοξίας*, στο Ρώτας 1966: 242.

17 Ρώτας 1951α: 20.

18 Ρώτας 1952α: 43. Στη συγκεκριμένη κριτική ο Ρώτας εξαίρει τον Χριστόφορο Νέζερ, ο οποίος στην παράσταση των αριστοφανικών *Νεφελών* από το Εθνικό Θέατρο, το 1951, σε σκηνοθεσία Σωκράτη Καραντινού, μπόρεσε να χρησιμοποιήσει το σώμα του σαν εργαλείο τέχνης, παρότι έφερε αρχαιοπρεπή σκευή.

ματης κούκλας ήδη από το 1946, στη σαιξπηρικών αποχρώσεων κωμωδία *Παραμύθι της ανέμης*, μέσω της φιγούρας του βασιλόπουλου Τοξοφρύδη, της Μαϊμούς, της χορεύτριας Κοκόνας, αλλά και μέσω της φιγούρας του δράκου Μινωγά, ο οποίος, μάλιστα, φέρει προστερνίδια, προγαστριδία, προσωπείο, καθόρνους, ενώ η φωνή του είναι δανεισμένη από ηθοποιό, που μιλά από μεγάφωνο στα παρασκήνια.¹⁹

Η ονειρική δράση των κούκλων-ηθοποιών της αρχαίας τραγωδίας θα πρέπει, σύμφωνα με τον Ρώτα, να εκτυλίσσεται σε ένα ανώτερο υπερυψωμένο επίπεδο σε σχέση με τον Χορό, δηλαδή στο λογείο, προκειμένου να επιδείξει ακριβώς την οπτασιακή του συμβολική διάσταση. Αντίθετα, ο Χορός — η ουσία της τραγωδίας, όπως πιστεύει — με τον λυρισμό του, αποτελεί τη σύγχρονη πραγματικότητα κι έτσι θα πρέπει να κινείται σε χαμηλότερο επίπεδο, στην ορχήστρα. Καθώς ο ρόλος του ενέχει βαθύτατα κοινωνικό χαρακτήρα, αφού είναι ο εκπρόσωπος της δημοκρατικής εκκλησίας του δήμου, η ομάδα-λαός, θα πρέπει να είναι πολυπρόσωπος. Ο ποσοτικός του όγκος θα του δώσει την αντίστοιχη μεγαλοπρέπεια, που οι επώνυμοι ήρωες της τραγωδίας αποκτούν μέσω της σκευής.²⁰

Απορρίπτοντας τους προγενέστερους πειραματισμούς για την όρχηση, την απαγγελία και τον ρυθμό του Χορού από την Εύα Σικελιανού, τον Δημήτρη Ροντήρη, τον Λίνο Καρζή και τον γαλλικό θίασο της Σορβόννης, ο Ρώτας προτείνει την κυκλική του κίνηση γύρω από την ορχήστρα, με τους χορευτές χειροπιασμένους σε ρυθμούς παραδοσιακών δημοτικών τραγουδιών, πρακτική που πιθανόν εφάρμοσε το 1930 στην εναρκτήρια παράσταση του «Λαϊκού Θεάτρου» στο Παγκράτι, δηλαδή στον ευριπίδειο *Κύκλωπα*.²¹ Σε ό,τι αφορά τα διαλογικά μέρη του, η γνώση της μέλησης των εκκλησιαστικών απαγγελτικών ρετσιτατίβων και του μανιάτικου μοιρολογιού μπορεί να βοηθήσει στη ρυθμική απαγγελία και τον τονισμό του λόγου του Χορού,

19 Για την περιγραφή τους, βλ. Ρώτας 1998: 27, 31, 51, 56, 65. Η κωμωδία γράφτηκε το 1946 κατά παραγγελία του Γεώργιου Χέλμη και προοριζόταν για παράσταση από τον θίασο Γεώργιου Χέλμη – Μαρίκας Κοτοπούλη στο θέατρο «Ρέξ», σε σκηνοθεσία Τάκη Μουζενίδη και σκηνογραφίες Γιώργου Ανεμογιάννη. Τελικά, όμως, δεν παίχτηκε. Για πληροφορίες και μαρτυρίες των Ρώτα και Δαμιανάκου σχετικά με τη συγγραφή και τις εκδόσεις της κωμωδίας, βλ. Δαμιανάκου 1993: 435· Ρώτας 1980: 12. Σχετικά με τις εκδόσεις του έργου, βλ. Καραγιάννης 2001: 11-12 και Καραγιάννης 2007: 109, 130, 131.

20 Ρώτας 1951α: 16-17.

21 Για την κυκλική κίνηση του Χορού, βλ. Ρώτας 1951α: 20-25. Τις ίδιες απόψεις σχετικά με τη θέση, τον όγκο και την κινησιολογική έκφραση του Χορού ο Ρώτας τις υποστηρίζει και το 1962 και 1963· βλ. Ρώτας 1962: 65 και Ρώτας 1963: 66-67. Σε ό,τι αφορά την παράσταση του *Κύκλωπα*, η κριτικός Ελένη Νεγρεπόντη-Ουράνη [Άλκης Θρύλος] προσφέρει την εξής μαρτυρία: «Όταν ακούσαμε στην παράσταση του *Κύκλωπα* τους Σατύρους να τραγουδούν ότι “χορεύανε συρτούλι καλαματιανό,” δημιουργούνταν μέσα μας μια σύγχυση [...]» (βλ. κριτική της 15ης Ιουλίου 1930, στο Θρύλος 1977: 320).

ο οποίος θα πρέπει να σταθεί αντιμέτωπος με το κοινό και να του απευθυνθεί κατά πρόσωπο σαν ομάδα κι όχι διαλυμένος σε μεμονωμένα άτομα.²² Η ομαδική απαγγελία του με τη συνοδεία μουσικής καταδικάζεται, καθώς επιφέρει σύγχυση, ενώ οι είσοδοι κι οι έξοδοι του στην αρχή και το τέλος της τραγωδίας, δηλαδή στην εξαγγελία και την τελευταία κρίση, θα πρέπει να είναι τελετουργικές.²³ Τέλος, ο μουσικός λόγος στα χορικά δεν μπορεί να είναι ούτε απαγγελία, ούτε τραγούδι για ένα άτομο, αλλά χορωδία, τα πρότυπα της οποίας μπορούν ν' ανευρεθούν στη βυζαντινή κι ευρωπαϊκή μουσική και πολύ περισσότερο στα δημώδη έπη, όπως αυτό του *Ερωτόκριτου* και τις δημοτικές παραλογές.²⁴

Μέσα από όλες τις παραπάνω αντιρεαλιστικές τεχνικές, που υποστηρίζει ο Ρώτας σε ό,τι αφορά την αναβίωση της αρχαίας τραγωδίας, προσπαθεί να διατηρήσει την «υπερρεαλιστική» — όπως αναφέρει ο ίδιος — αξία του θεάματος και του Λόγου. Προσπαθεί να αναδείξει τους δραματικούς ήρωες σε μορφές «υπερφυσικές», «εξωλογικές» και «μεγαλόπρεπα υπέροχες», που η φυσική υπόσταση του ηθοποιού αδυνατεί να υποστηρίξει.²⁵ Η μαγεία της συμβόλισης, του στυλιζαρίσματος και της εξιδανίκευσης, σκηνοθετικές ιδέες που καθορίζουν και τον σκηνικό ρόλο του ηθοποιού, μας παραπέμπουν στη μακριά σειρά των Ευρωπαίων πρωτοπόρων σκηνοθετών και δραματουργών, η οποία, με ηγέτη τον Aurélien Lugné-Poe (αλλά και τους Maurice Maeterlinck, Edward Gordon Craig, Βσεβολόντ Μεγερχόλντ, Jacques Copeau, Firmin Gémier, Jean Vilar, κ.ά.) εξέφρασε από τα τέλη του 19^{ου} μέχρι και το πρώτο μισό του 20^{ου} αιώνα τις αρχές του αντιρεαλιστικού αντι-ψευδαισθησιακού στρατοπέδου, που ήρθε σε ρήξη με το αντίπαλο ρεαλιστικό θέατρο του André Antoine και των μιμητών του.

Η βασική, όμως, διαφορά του μαρξιστή Ρώτα σε σχέση με τους παραπάνω καλλιτέχνες, ιδίως τους συμβολιστές Lugné-Poe, E. G. Craig και M. Maeterlinck, είναι η ιδεολογική στόχευση, καθώς ο Ρώτας δεν αποδεχόταν τη μεταφυσική μυστικιστική θρησκευτική υφή της αρχαίας τραγωδίας, αλλά την πραγματιστική διδαχή του ορθού λόγου και της κριτικής διαλεκτικής μεθόδου μέσα απ' αυτήν.²⁶ Συνεπώς, ο Ρώτας υποστηρίζει αντιψευδαισθη-

22 Ρώτας 1929γ και Ρώτας 1929δ· βλ., επίσης, Ρώτας 1951α: 24 και κυρίως Ρώτας 1963: 65-66.

23 Ρώτας 1963: 65-66.

24 Ρώτας 1963: 67.

25 Ρώτας 1962: 64.

26 Βλ. π.χ. το δημοσίευσμά του «Η τραγωδία και οι παραστάσεις των αρχαίων δραμάτων» (Ρώτας 1951α). Δέκα χρόνια πιο πριν, το 1941, διαπληκτίζεται με τον Λέοντα Κουκούλα, ο οποίος υποστηρίζει τις θρησκευτικές-μυστικιστικές καταβολές του αρχαίου δράματος (Ρώτας 1941: 574-75· για το προγενέστερο δημοσίευμα του Κουκούλα, βλ. Κουκούλας 1941: 393-400).

σιακές φορμαλιστικές και αποστασιοποιητικές τεχνικές, αλλά με ιδεολογικούς στόχους παρόμοιους με αυτούς της διαλεκτικής του ιστορικού υλισμού και του διδακτικού-ψυχαγωγικού λαϊκού θεάτρου, κατεύθυνση στην οποία κινούνταν παράλληλα και ο Bertolt Brecht την ίδια εποχή, ο οποίος, όπως ακριβώς κι ο Ρώτας, παραλληλίζει ιστορικά την αισθητική της ψευδαισθησιακής ταύτισης ηθοποιού και θεατή του νατουραλιστικού θεάτρου με την ατομικιστική ιδεολογία στη φάση του θριάμβου της, προκρίνοντας αντίθετα το συλλογικό συμφέρον, επιταγή της σύγχρονης εποχής.²⁷ Ο Ρώτας προτείνει τον φορμαλιστικό αντιρεαλισμό και ταυτόχρονα το ρεαλιστικό ιδεολογικό περιεχόμενο, δηλαδή τη σύνθεση του πραγματικού με το λυρικό ή τον «λυρικό ρεαλισμό», όπως τον αποκαλεί.²⁸ Αυτές οι αντιλήψεις μας παραπέμπουν στα λόγια του Brecht της δεκαετίας του 1930 για την ανάγκη ύπαρξης ενός ευρέως ρεαλισμού με φαντασία, χιούμορ, ελευθερία, ακόμη και για έναν αφαιρετικό ρεαλισμό, που βρίσκεται ένα βήμα πιο πέρα από το σχήμα του λουκασιανού κριτικού ρεαλισμού (ο οποίος χαρακτήριζε ένα μεγάλο κομμάτι της σύγχρονης λογοτεχνίας ως «οντολογία της αφόδευσης του απομονωμένου ατόμου») και βέβαια, αρκετά βήματα μακρύτερα από την αντανάκλαστική αισθητική θεωρία του Πλεχάνοφ.²⁹ Εδώ θα πρέπει να διευκρινίσουμε, ότι δεν διαθέτουμε μαρτυρίες για πρώιμη επίδραση του Ρώτα από τον Brecht, μέσα στις δεκαετίες του 1920, του 1930 και του 1940, όταν ο Ρώτας διαμορφώνει τις απόψεις του. Οι μαρτυρίες που διαθέτουμε για την ενασχόλησή του με τον Brecht, προέρχονται από τις δεκαετίες του 1950 και 1960, όταν γράφει κριτικές για τις ελληνικές παραστάσεις του *Κύκλου με την κιμωλία* (1957, «Θέατρο Τέχνης» Κ. Κουν), του *Γαλιλαίου* και της *Αποτρεπτής ανόδου του Αρτούρο Ούι* (1961, «Νέο Θέατρο» Βασίλη Διαμαντόπουλου – Μαρίας Αλκαίου & «Θέατρο Τέχνης» Κουν, αντίστοιχα) κι όταν μεταφράζει τραγούδια από μπρεχτικές όπερες,³⁰ δηλαδή μέσα σε μία περίοδο, όπου η

27 Για την απόρριψη της ταύτισης ηθοποιού και θεατή του νατουραλιστικού θεάτρου (πρακτική «κρυφοκοιτάγματος κλειδαρότρυπας»), βλ. τους Διαλόγους του Brecht στο: Brecht 2000: 31-46, 83-93.

28 Ρώτας 1952γ: 23-24.

29 Το παράθεμα προέρχεται από το δοκίμιο του György Lukács, *Η πραγματική σημασία του Κριτικού Ρεαλισμού*, του 1957 (βλ. Lukács 1958: 202). Για την έννοια του ευρέως ρεαλισμού του Brecht, βλ. τα κείμενά του που ανθολογήθηκαν και δημοσιεύθηκαν από τον Werner Hecht (Brecht 1990: 86-87, 118, 145). Όπως γράφει επίσης, το 1940, στο *Ημερολόγιο της δουλειάς* του από τα χρόνια της αυτοεξορίας του στη Φινλανδία: «Η μη-αριστοτελική δραματουργία δέχεται καταρχήν τόσο τη ρεαλιστική όσο και την ιδεαλιστική δραματική τέχνη.» (Brecht 1973: 26).

30 Βλ. τις κριτικές: Ρώτας 1957 και Ρώτας 1961α. Το 1968, μεταφράζει τραγούδια από τις όπερες *Dreigroschenoper*, *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*, *Happy End*, για τη βραδιά Μπρεχτ που διοργανώνεται στις 6 Δεκεμβρίου 1968 στο Ινστιτούτο Goethe Αθηνών (βλ. Μυγδάλης 1977: 18).

τέχνη του Brecht απασχολεί έντονα τους ανανεωτές αριστερούς διανοούμενους του περιοδικού *Επιθεώρηση Τέχνης* (το τεύχος 83 του Νοεμβρίου 1961 αποτελεί αφιέρωμα στον Γερμανό δραματουργό). Μάλιστα, στα Αρχαία Σύγχρονης Κοινωνικής Ιστορίας (ΑΣΚΙ), σε καταγραφή της ραδιοφωνικής εκπομπής «Η φωνή της αλήθειας» από τον παράνομο ραδιοφωνικό σταθμό του ΚΚΕ στο Βουκουρέστι το 1961, ανακαλύπτουμε δακτυλόγραφο σημείωμα του Ρώτα, ο οποίος μιλά για την αξία των έργων του Brecht σαν σύμβολα πνευματικής αντίστασης ενάντια στο τυραννικό πνεύμα και τη βαρβαρότητα.³¹ Επομένως, συμπεραίνουμε, ότι ο Έλληνας καλλιτέχνης συμβάδιζε αρχικά — προφανώς, χωρίς ο ίδιος να το γνωρίζει — παράλληλα με έναν ιδιαίτερο κύκλο Ευρωπαίων καλλιτεχνών με μαρξιστική υλιστική κοσμοθεωρία, ο οποίος, εντούτοις, δεν υπηρετούσε τα καλλιτεχνικά ιδανικά του ρεαλισμού.

Μιλώντας μέσα στη δεκαετία του 1950 για το αρχαίο ελληνικό και το ελισαβετιανό θέατρο, ο Ρώτας τονίζει αυτό που σε πρώτη ματιά φαίνεται ως αντίφαση: τον ρεαλισμό ως ιδεολογική ουσία και περιεχόμενο του δράματος, με την κατάδειξη της πραγματικής ζωής και των πραγματικών ανθρώπων, αλλά μορφικά δοσμένο μέσω της εξιδανίκευσης και της συμβολοποίησης. Έτσι, ξεφεύγει κανείς μια και καλή από τον νατουραλισμό, τον οποίο αποκαλεί «φορμαλισμό και ξεπεσμό της τέχνης», απηχώντας κατά κάποιο τρόπο τη γνωστή διένεξη μεταξύ Brecht-Lukačs, κατά τη δεκαετία του 1930, σχετικά με το ζήτημα του φορμαλισμού και των μορφικών νεωτερισμών στην τέχνη, τα οποία υποστήριζε ο πρώτος, ξαναπιάνοντας το κομμένο νήμα των Ρώσων φορμαλιστών της δεκαετίας του 1920.³² Ο Ρώτας πιστεύει πως ο λαός μπορεί

31 Βλ. τρισέλιδο δακτυλόγραφο κείμενο του Ρώτα, με ημερομηνία 8 Δεκεμβρίου 1961 και τίτλο «Προσφορά στο ελληνικό θέατρο οι παραστάσεις των έργων του Μπρεχτ», το οποίο προέρχεται από τη ραδιοφωνική εκπομπή «Η φωνή της αλήθειας» του σταθμού Βουκουρεστίου, με τίτλο «Φιλολογική εκπομπή. Θέματα του πολιτισμού, των γραμμάτων και της τέχνης» (Ρώτας 1961β). Για τη λειτουργία του παράνομου ραδιοσταθμού του εξορισμένου ΚΚΕ «Ελεύθερη Ελλάδα» (1947-1956), ο οποίος μετονομάζεται σε «Φωνή της Αλήθειας» και εκπέμπει από το Βελιγράδι, το Βουκουρέστι & το Χάλε Λειψίας, βλ. Ψιμούλη 2006.

32 Για την έκφραση του παραθέματος, βλ. Ρώτας 1959: 9-10. Για τη διένεξη Brecht – Lukačs, βλ. ενδεικτικά Völker 1976: 31-42 και Hawthorn 1993: 173-78. Βέβαια, την απόρριψη του νατουραλισμού έχουν υποστηρίξει και οι Γκόρκι και Ζντάνοφ, το 1934, στο Α' Συνέδριο της Ένωσης Σοβιετικών Συγγραφέων (βλ. Γκόρκι 1934α, Γκόρκι 1934β, Γκόρκι 1934γ, και Ζντάνοφ 1934: 366-402), αλλά και ο Lukačs (βλ. Μητσού-Παππά 1979: 71-73), χωρίς, βέβαια, να αποδέχονται τους φορμαλιστικούς πειραματισμούς και την ενασχόληση με τη μορφή του έργου τέχνης, όπως έκαναν οι Γερμανοί πρόσφυγες της Μόσχας (Ernst Bloch, Anna Seghers, Johannes Becher, Hanns Eisler, Bertolt Brecht) στα χρόνια 1937-1938. Για την επίδραση της νέο-καντιανής φορμαλιστικής «ostranerie και otchuzhdenie [=αποεξοικείωσης ή ανοικείωσης ή απο-αυτοματοποίησης]» (των Βίκτορ Σκλόφσκι, Σεργκέι Τρετιακόφ και του Ιταλού φουτουριστή Ardengo Soffici), δηλαδή της τέχνης

άνετα να παρακολουθήσει τέτοιου είδους συμβολικές παραστάσεις, επειδή έχει διαφυλάξει ζωντανό το αισθητήριό του για τους συμβολισμούς και μπαίνει με περισσότερη κατανόηση στην ουσία του λυρικού και ονειρώδους απ' ό,τι το αστικό κοινό, το συνηθισμένο στο νατουραλιστικό παίξιμο.³³

Κι αν ο Μεγερχόλντ πυροβολήθηκε ως φορμαλιστής από την επίσημη σοβιετική καλλιτεχνική ηγεσία του Αντρέι Ζντάνοφ το 1940, αντίθετα ο Ρώτας έφερε στην Ελλάδα με δυναμισμό τον τίτλο του ρεφορμιστή και του αναθεωρητή, ο οποίος, τουλάχιστον στα καλλιτεχνικά πράγματα, δεν είχε τόσο τραγικές συνέπειες, παρά μόνο την τραγική λήθη των πρωτοποριακών θεατρικών ιδεών του.³⁴ Έτσι κι αλλιώς, ο αντιστασιακός Ρώτας, ανήκοντας ιδεολογικά στους κόλπους της ΕΔΑ από τη δεκαετία του 1950, αρχίζει από τις αρχές της δεκαετίας του 1960 να ασκεί έντονη κριτική στην πολιτική της ηγεσίας της για αντιδημοκρατικό πνεύμα και για την επιβολή της κομματικής «γραμμής», τόσο στο πολιτικό, όσο και στο καλλιτεχνικό επίπεδο, ενώ εκφράζει πικρία για την παραμέληση, αλλά και την επίθεση που υπέστη το λογοτεχνικό-δραματουργικό του έργο από την επίσημη κριτική των αριστερών ημερήσιων και περιοδικών εντύπων (π.χ. εφ. *Ανεξάρτητος Τύπος*, εφ. *Η Αυγή*, περ. *Επιθεώρηση Τέχνης*), παρότι ο ίδιος είχε χαιρετήσει με αισιοδοξία τον ανανεωτικό αντιδογματικό άνεμο του 20^{ου} Συνεδρίου του Κ.Κ.Σ.Ε. (1956), στην πορεία του προς την αποσταλινοποίηση.³⁵

Μεταφερόμενοι τώρα στην ελληνική πραγματικότητα, θα μπορούσαμε, λοιπόν, να πούμε ότι, αν και ο Ρώτας ανήκε στη γενιά των πιονέρων — άρα, παραδοσιακών — αριστερών λογοτεχνών και δραματουργών της ηλικίας του Μάρκου Αυγέρη, του Δημήτρη Φωτιάδη, του Κώστα Βάρναλη και του Γιώργου Κοτζιούλα, εντούτοις δεν συμμορφώθηκε ποτέ απόλυτα με τους κανόνες του Σοσιαλιστικού Ρεαλισμού, από τη στιγμή της επίσημης θέσπισής τους (1934) και μετά. Αντίθετα, από τα τέλη της δεκαετίας του 1920, χάραξε έναν ιδιότυπο ανεξάρτητο δρόμο, ο οποίος κατέληξε να συμβαδίζει με το ρεύμα της δημιουργικής αναθεώρησης του Σοσιαλιστικού Ρεαλισμού, έτσι όπως εγκαινιάστηκε στις αρχές της δεκαετίας του 1930 από τον Νικήτα Ράντο και τον επίσημο προλεταριακό ποιητή Κώστα Βάρναλη, με την απόρριψη του μαρξιστικού μοντέλου αντανάκλασης της πραγματικότητας στην

ως αποκάλυψης και όχι ως αναπαράστασης του κόσμου, η οποία επηρεάζει τη μπρεχτική λειτουργία του *Verfremdung*, βλ. Τοντόροφ 1994: 67-79· Willett ³1968: 178 και Brewster 1974: 82-102.

33 Ρώτας 1951α: 20.

34 Ο ίδιος ο Ρώτας αναφέρεται στην περίπτωση ενός άλλου Σοβιετικού φουτουριστή αυτόχειρα (1930), του Μαγιακόφσκι, και των πιέσεων που δέχτηκε από τους «πολιτικούς ιστρούχτορες» (βλ. Ρώτας – Δαμιανάκου 1965: 115).

35 Ρώτας – Δαμιανάκου 1961 και Ρώτας – Δαμιανάκου 1965.

τέχνη³⁶ κι έτσι όπως διαμορφώθηκε στα ελληνικά λογοτεχνικά πράγματα μέσα στις δεκαετίες του 1950 και του 1960 από τους «ετερόδοξους» ανανεωτές μαρξιστές διανοούμενους, κυρίως μέσα από τις σελίδες του αριστερού περιοδικού *Επιθεώρηση Τέχνης*.³⁷ Με λίγα λόγια, ο Ρώτας αποτελεί μία ιδιότυπη περίπτωση καλλιτέχνη με υλιστική κοσμοθεωρία, ο οποίος εντούτοις ξέφυγε από την ταύτιση ρεαλισμού-ματεριαλισμού, ακολουθώντας καλλιτεχνικές κατευθύνσεις, που θεωρούνταν φορμαλιστικές από τους υπερασπιστές του Σοσιαλιστικού Ρεαλισμού.



Αρετή Βασιλείου

Τμήμα Θεατρικών Σπουδών
Πανεπιστήμιο Πατρών
satsoka@otenet.gr

36 Κόκορης 1999: 36-37, 52, 129-32, 142-49.

37 Το 1957, ο Μανόλης Αναγνωστάκης (ιδρυτής του ανανεωτικού αριστερών αποχρώσεων περιοδικού *Κριτική* στη Θεσ/νίκη, 1959-1961) αναφέρει χαρακτηριστικά: «Ο Σοσιαλ. Ρεαλισμός δεν έχει καμιά σχέση [...] ούτε με τα νατουραλιστικά διδάγματα, ούτε με την φωτογραφική τεχνική. Η λεγόμενη “πιστότητα” δεν είναι πάντα ρεαλισμός ούτε πάντα ο σωστότερος τρόπος να πλησιάσουμε τα πράγματα. Άλλωστε, στην τέχνη η αφαίρεση είναι κανόνας. [...] Το θέατρο, με τη συμβατικότητα που σιωπηρά συναινείσει [sic] επιβάλλει ανάμεσα στον θεατή και στον ηθοποιό, είναι μια τυπική περίπτωση αφαίρεσης, χωρίς ποτέ κανείς να διανοηθεί πως γι’ αυτό το λόγο προδίνεται η πιστότητα των πραγμάτων. Η αντίληψη ότι ένα έργο φαντασίας, ονείρου ή αλληγορίας δεν είναι “ρεαλιστικό” (άρα, δεν μπορεί να εκφράσει το βάθος των πραγμάτων) είναι χυδαία επινόηση των μηχανιστών κι οπωσδήποτε προδοσία του αληθινού νοήματος του Σοσιαλ. Ρεαλισμού ο οποίος δεν είναι μέθοδος μορφής, αλλά κύρια και πρωταρχικά μέθοδος ουσίας.» (Αναγνωστάκης 1957: 442). Για τη νομιμοποίηση της αυτονομίας του έργου τέχνης από τα κοινωνικά του συμφραζόμενα και την αποσύνδεση των κριτηρίων της αισθητικής αξιολόγησής του από αυτά της ηθικής του αποτίμησης, δηλαδή για τη θεωρητική υπονόμηση των αρχών του σοσιαλιστικού ρεαλισμού, την οποία επιχείρησαν οι αριστεροί διανοούμενοι και κριτικοί του περ. *Επιθεώρηση Τέχνης*, από το 1954 έως και το 1967, υποβοηθούμενοι κι από κείμενα σύγχρονων ουμανιστών Δυτικών μαρξιστών, βλ. Κοτζιά 2002: 404-14· Ραυτόπουλος 1985: 11-24, 31-41, 43-56· Καγιαλής 1997: 47-67 και Κουφού 1997: 89-114.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΠΑΡΑΠΟΜΠΕΣ

Αρχεία

Ρώτας, Βασίλης, 1961β. Τρισέλιδο δακτυλόγραφο κείμενο του Βασίλη Ρώτα, με ημερομηνία 8 Δεκεμβρίου 1961 και τίτλο «Προσφορά στο ελληνικό θέατρο οι παραστάσεις των έργων του Μπρεχτ», το οποίο προέρχεται από τη ραδιοφωνική εκπομπή «Η φωνή της αλήθειας» του σταθμού Βουκουρεστίου, με τίτλο «Φιλολογική εκπομπή. Θέματα του πολιτισμού, των γραμμάτων και της τέχνης» (Ψηφιακό Αρχείο Α.Σ.Κ.Ι., 44370).

Δημοσιεύματα

- Αναγνωστάκης, Μανόλης, 1957. «Συζητήσεις. Προβλήματα του σοσιαλιστικού ρεαλισμού», περ. *Επιθεώρηση Τέχνης*, τχ. 29, Μάιος 1957.
- Brecht, Bertolt, 1973. «Ημερολόγιο δουλειάς. Τα χρόνια της αυτοεξορίας. Φιλανδία», μτφρ. Πέτρος Μάρκαρης, περ. *Θέατρο*, τχ. 33, Μάης-Ιούνης 1973.
- Brewster, Ben, 1974. «From Shklovsky to Brecht: A Reply», περ. *Screen*, XV (2), Summer 1974.
- Γκόρκι, Μαξίμ, 1934α. «Εισήγηση του Γκόρκι στο 1^ο Συνέδριο των Σοβιετικών Συγγραφέων για τη σοβιετική λογοτεχνία», περ. *Νέοι Πρωτοπόροι*, φύλλο 9, έκτακτη έκδοση, Σεπτέμβριος 1934.
- Γκόρκι, Μαξίμ, 1934β. «Ο τελικός λόγος του Μ. Γκόρκι στο 1^ο Πανερωσιακό Συνέδριο», περ. *Νέοι Πρωτοπόροι*, φύλλο 9, έκτακτη έκδοση, Σεπτέμβριος 1934.
- Γκόρκι, Μαξίμ, 1934γ. «Πρέπει να προετοιμάσουμε αντικαταστάτες», περ. *Νέοι Πρωτοπόροι*, φύλλο 9, έκτακτη έκδοση, Σεπτέμβριος 1934.
- Δαμιανάκου, Βούλα, 1993. «Βασίλης Ρώτας, πρωτοπόρος στη ζωή και στην τέχνη», περ. *Η Λέξη* (αφιέρωμα στον Β. Ρώτα), τχ. 116, Ιούλιος-Αύγουστος 1993.
- Έλληνες καλλιτέχνες, 1965. «Συγκινείται ο ηθοποιός; Απόψεις των Ελλήνων καλλιτεχνών για το "Παράδοξο" του Ντιντερό», περ. *Θέατρο*, τχ. 19, Γενάρης-Φλεβάρης 1965.
- Ζντάνοφ, Αντρέι, 1934. «Η σοβιετική λογοτεχνία είναι η πιο πλούσια σε ιδεολογία, η πιο προοδεύουσα λογοτεχνία στον κόσμο», περ. *Νέοι Πρωτοπόροι*, φύλλο 9, έκτακτη έκδοση, Σεπτέμβριος 1934.

- Καραγιάννης, Θανάσης Ν., 2001. «Χρονολόγιο Βασίλη Ρώτα (1889-1997)», περ. *Έρευνα*, αρ. 13 (98), 2001.
- Κουκούλας, Λέων, 1941. «Το αρχαίο δράμα κι ο χορός», περ. *Νέα Εστία*, τχ. 345-346, 1 & 15 Μαΐου 1941.
- Κοτζιά, Ελισάβετ, 2002. «Η σταδιακή κατάλυση των αρχών του σοσιαλιστικού ρεαλισμού στο πεδίο των ιδεών στη δεκαετία 1955-1965», περ. *Νέα Εστία* (Λογοτεχνία και Αριστερά 1940-1980), τχ. 1743, Μάρτιος 2002.
- Lukačs, György, 1958. «Οι ιδεολογικές βάσεις της “πρωτοπορίας”», μτφρ. αποσπάσματος του δοκιμίου του *Η πραγματική σημασία του Κριτικού Ρεαλισμού* από τον Κώστα Κουλουφάκο, περ. *Επιθεώρηση Τέχνης*, τχ. 44, Αύγουστος 1958.
- Ρώτας, Βασίλης, 1927. «Το περιεχόμενο των Δελφικών Εορτών. Μετά την παραζάλη το αντίκρουσμα της πραγματικότητας», περ. *Ελληνικά Γράμματα*, 1 Ιουνίου 1927.
- Ρώτας, Βασίλης, 1929α. «Ο τέταρτος τοίχος», εφ. *Ελληνικόν Θέατρον*, αρ. 77, 1 Ιουλίου 1929.
- Ρώτας, Βασίλης, 1929β. «Ο τέταρτος τοίχος. II Κλειστή και ανοιχτή σκηνή», εφ. *Ελληνικόν Θέατρον*, αρ. 78, 15 Ιουλίου 1929.
- Ρώτας, Βασίλης, 1929γ. «Ο τέταρτος τοίχος. III Η τεχνική της ανοιχτής σκηνής», εφ. *Ελληνικόν Θέατρον*, αρ. 79, 1 Αυγούστου 1929.
- Ρώτας, Βασίλης, 1929δ. «Ο τέταρτος τοίχος. Η τεχνική της ανοιχτής σκηνής. Η απαγγελία», εφ. *Ελληνικόν Θέατρον*, αρ. 82, 15 Σεπτεμβρίου 1929.
- Ρώτας, Βασίλης, 1929 ε. «Ο τέταρτος τοίχος. Η κλειστή σκηνή», εφ. *Ελληνικόν Θέατρον*, αρ. 83, 1 Οκτωβρίου 1929.
- Ρώτας, Βασίλης, 1929στ. «Ο τέταρτος τοίχος. Η νεοελληνική σκηνή», εφ. *Ελληνικόν Θέατρον*, αρ. 84, 15 Οκτωβρίου 1929.
- Ρώτας, Βασίλης, 1930. «Ο Κύκλωπας», περ. *Πρόσωπα και Μάσκες*, αρ. 1, 20 Ιουνίου 1930.
- Ρώτας, Βασίλης, 1935. «Η κοινωνία και το θέατρο», περ. *Θεατρική Τέχνη*, αρ. 3, 15 Νοεμβρίου 1935.
- Ρώτας, Βασίλης, 1941. «Το αρχαίο δράμα κι ο χορός», περ. *Νέα Εστία*, τχ. 349, 1 Ιουλίου 1941.
- Ρώτας, Βασίλης, 1943α. «Θέατρο και Θρησκεία», εφ. *Πρωία*, 14 Μαΐου 1943.
- Ρώτας, Βασίλης, 1943β. «Το θέατρο κοινωνική λειτουργία», εφ. *Πρωία*, 18 Ιουνίου 1943.
- Ρώτας, Βασίλης, 1943γ. «Ελληνικό λαϊκό θέατρο Α'. Το κοινό», εφ. *Πρωία*, 25 Ιουνίου 1943.
- Ρώτας, Βασίλης, 1943δ. «Ελληνικό Λαϊκό Θέατρο Δ'. Οι θεατρικές μορφές», εφ. *Πρωία*, 16 Ιουλίου 1943.
- Ρώτας, Βασίλης, 1956. «Για ένα θέατρο του λαού», περ. *Επιθεώρηση Τέχνης*, τχ. 13, Ιανουάριος 1956.

- Ρώτας, Βασίλης, 1957. «Θεατρικά Θέματα. Ο Κύκλος με την κιμωλία», εφ. *Η Αυγή*, 28 Απριλίου 1957.
- Ρώτας, Βασίλης, 1959. «Πώς πρέπει να είναι το σύγχρονο θέατρο», περ. *Επιθεώρηση Τέχνης*, τχ. 55-56, Ιούλιος-Αύγουστος 1959.
- Ρώτας, Βασίλης, 1961α. «Το Βήμα των Απόψεων. Προσφορά στο ελληνικό θέατρο οι παραστάσεις των έργων Μπρεχτ», εφ. *Η Αυγή*, 5 Δεκεμβρίου 1961.
- Ρώτας, Βασίλης, 1962. «Θέματα και απόψεις. Ο εξευτελισμός της τραγωδίας», περ. *Θέατρο*, τχ. 4, Ιούλιος-Αύγουστος 1962.
- Ρώτας, Βασίλης, 1963. «Τα χορικά στην τραγωδία», περ. *Θέατρο*, τχ. 11, Σεπτέμβριος-Οκτώβριος 1963.
- Σταύρου, Γεράσιμος, 1977. «Το θέατρο στην ελεύθερη Ελλάδα. Ο θεατρικός όμιλος της Ε.Π.Ο.Ν. Θεσσαλίας. Μαρτυρία του Γεράσιμου Σταύρου για το θίασο του Βασίλη Ρώτα», περ. *Θέατρο*, τχ. 55-56, Γενάρης-Απρίλης 1977.
- Völker, Klaus, 1976. «Μπρεχτ-Λούκατς. Μια θανάσιμη πάλη απόψεων», μτφρ. Βασ. Παπαβασιλείου, περ. *Θέατρο*, τχ. 49-50, Γενάρης-Απρίλης 1976.

Θεατρικά έργα

- Ρώτας, Βασίλης, 1966. *Προμηθέας ή Η κωμωδία της αισιοδοξίας*, στον τόμο: *Θέατρο Β'.* Αθήνα: Ίκαρος.
- Ρώτας, Βασίλης, 1998. *Παραμύθι της ανέμης*. Αθήνα: Επικαιρότητα.

Εκδόσεις

- Brecht, Bertolt, 1990. «Πρακτικά ζητήματα για τη συζήτηση για τον εξπρεσιονισμό», «Λαϊκότητα και ρεαλισμός», «Εύρος και πολλαπλότητα του ρεαλιστικού τρόπου γραφής», στον τόμο: *Για το ρεαλισμό*, μτφρ. Λουκία Κοντή, Αθήνα: Σύγχρονη Εποχή, 1990· κείμενα που ανθολογήθηκαν και δημοσιεύθηκαν από τον Werner Hecht στον τόμο: *Über Realismus*, Leipzig: Verlag Philipp Reclam jun.
- Brecht, Bertolt, 2000. «Αποσπάσματα από την πρώτη νύχτα. Ο Νατουραλισμός. Η ταύτιση», «Αποσπάσματα από τη δεύτερη νύχτα. Διάλυση της ψευδαίσθησης και της ταύτισης», στον τόμο: *Οι Διάλογοι από την Αγορά του Χαλκού*, [1939-1942], μτφρ. Αντώνης Γλυτζουρής & Θωμαή Σαρηγιάννη. Αθήνα: Δωδώνη.
- Γλυτζουρής, Αντώνης, 2001. *Η σκηνοθετική τέχνη στην Ελλάδα. Η ανάδυση και η εδραίωση της τέχνης του σκηνοθέτη στο νεοελληνικό θέατρο*. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.
- Hawthorn, Jeremy, 1993. *Ξεκλειδώνοντας το κείμενο. Μια εισαγωγή στη θεωρία της λογοτεχνίας*, μτφρ. Μαρία Αθανασοπούλου. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.

- Θρύλος, Άλκης, 1977. «Ευγενικές προσπάθειες με αμφίβολα αποτελέσματα. Λαϊκό Θέατρο Αθηνών. Θίασος Ρώτα: Ευριπίδη, *Ο Κύκλωπας*», στον τόμο: *Το Ελληνικό Θέατρο*, τόμ. Α' (1927-1933). Αθήνα: Ακαδημία Αθηνών – Ίδρυμα Κώστα & Ελένης Ουράνη.
- Καγιαλής, Τάκης, 1997. «Ποίηση, ιδεολογία και λογοτεχνική κριτική στην *Επιθεώρηση Τέχνης*», στον τόμο *Πρακτικών του Συμποσίου Επιθεώρηση Τέχνης. Μια κρίσιμη δωδεκαετία* (23 & 30 Μαρτίου 1996). Αθήνα: Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας (ιδρυτής Σχολή Μωραΐτη).
- Καραγιάννης, Θανάσης Ν., 2007. *Ο Βασίλης Ρώτας και το έργο του για παιδιά και εφήβους*. Αθήνα: Σύγχρονη Εποχή.
- Κόκκορης, Δ., 1999. *Όψεις των σχέσεων της Αριστεράς με τη λογοτεχνία στο Μεσοπόλεμο (1927-1936)*. Πάτρα: Αχαϊκές Εκδόσεις.
- Κουφού, Αγγελική, 1997. «Αισθητική και κριτική στην *Επιθεώρηση Τέχνης*: Θεωρητικές αφητηρίες και αντιπαραθέσεις», στον τόμο *Πρακτικών του Συμποσίου Επιθεώρηση Τέχνης. Μια κρίσιμη δωδεκαετία* (23 & 30 Μαρτίου 1996). Αθήνα: Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας (ιδρυτής Σχολή Μωραΐτη).
- Μητσού-Παππά, Μαριλίτσα, 1979. «Ο ρεαλισμός στον G. Lukács ως γνωσιολογικό πρόβλημα», στον τόμο: *Κεφάλαια Φιλοσοφίας*. Αθήνα: Δωδώνη.
- Μυγδάλης, Λάμπρος, 1977. *Ελληνική Βιβλιογραφία Μπέρτολτ Μπρεχτ (1931-1977)*. Θεσσαλονίκη: Διαγώνιος.
- Ραυτόπουλος, Δημήτρης, 1985. «Μια πρώτη σύγκρουση» & «Περιπέτειες των ιδεών και της κριτικής (1955-65)» & «*Η Επιθεώρηση Τέχνης και ο σοσιαλιστικός ρεαλισμός*», στον τόμο: *Τέχνη και Εξουσία*. Αθήνα: Καστανιώτης.
- Ρώτας, Βασίλης, 1951α. «*Η τραγωδία και οι παραστάσεις των αρχαίων δραμάτων*», στον τόμο: *Τεχνολογικά Α'*, Αθήνα: χ.ε.
- Ρώτας, Βασίλης, 1951β. «*Η τραγωδία και οι παραστάσεις αρχαίων δραμάτων*», αναδημοσίευση του Ρώτα 1951α, στο περ. *Ελεύθερα Γράμματα*, τχ. 5-7, Γενάρης-Μάρτης 1951, σ. 163-185.
- Ρώτας, Βασίλης, 1952α. «*Ο Αριστοφάνης στο Εθνικό Θέατρο*», στον τόμο: *Τεχνολογικά Β'*. Αθήνα: χ.ε.
- Ρώτας, Βασίλης, 1952β. «*Για τη φαντασία και τη χαρά από το έργο της Τέχνης*», στον τόμο: *Τεχνολογικά Β'*. Αθήνα: χ.ε.
- Ρώτας, Βασίλης, 1952γ. «*Ο λυρικός ρεαλισμός του αστικού θεάτρου. Αθηναίοι τραγικοί και Σαίξπηρ*», στον τόμο: *Τεχνολογικά Β'*. Αθήνα: χ.ε.
- Ρώτας, Βασίλης – Βούλα Δαμιανάκου, 1961. *Δραγάτες πνευματικής ελευθερίας*. Αθήνα: χ.ε.
- Ρώτας, Βασίλης – Βούλα Δαμιανάκου, 1965. *Δημοκράτες παραδημοκρατικοί*. Αθήνα: Τυπογραφείο Αφών Κωνσταντινίδη.

- Ρώτας, Βασίλης, 1980. «Βίος και πολιτεία του Βασίλη Ρώτα», στον τόμο: *Σημειώματα Ημερολογίου*. Αθήνα: χ.ε.
- Τοντόροφ, Τσβετάν, 1994. «Η επιστροφή του επικού. Ντέμπλιν και Μπρεχτ», στον τόμο: *Κριτική της Κριτικής. Ένα μυθιστόρημα μαθητείας*, μτφρ. Γιάννης Κιουρτσάκης, προλεγόμενα Παναγιώτης Μουλλάς. Αθήνα: Πόλις.
- Ψιμούλη, Βάσω, 2006. «Ελεύθερη Ελλάδα», «Η φωνή της αλήθειας»: *Ο παράνομος ραδιοσταθμός του ΚΚΕ: Αρχείο 1947-1968*. Αθήνα: Θεμέλιο – Αρχαία Σύγχρονης Κοινωνικής Ιστορίας.
- Willett, John, ³1968. *The Theatre of Bertolt Brecht. A Study from Eight Aspects*. New York: New Directions.



ARETI VASILIOU

**The fall of the fourth wall:
Vasilis Rotas and his views on the art of acting**

Summary

THE AIM OF THIS PAPER is to present Vasilis Rotas' theoretical views on acting, views which he developed in the period from the late 1920s until the 1960s. His central theoretical locus can be summarised as the idea of stylising and idealising the actor's movements and words, resulting in the spectator's theatrical illusion being shattered. This practice placed him in total contrast with realistic acting methods. The anti-realistic conventions which Rotas favoured brought him close to the similar views of innovative European directors from the first half of the 20th century such as A. Lugné-Poe, E. G. Craig, V. Meyerhold, J. Copeau, F. Gémier, and J. Vilar. However, his main difference from these directors (especially Lugné-Poe and Craig) lay in his ideological approach since Rotas did not accept the metaphysical nature of theatre but instead the pragmatic teachings of the critical dialectical method which emerged from it. Consequently, he supported anti-illusionary formalistic and alienation-effect techniques, but his ideological objectives were similar to those of the dialectics of historical materialism and didactic — entertainment-focused populist theatre, which was an approach taken by Bertolt Brecht at that time. Rotas is a *sui generis* case of an artist with a materialistic worldview, who managed, however, to break free of the realist – materialist identification, by following artistic paths which were thought to be formalistic by supporters of Socialist Realism.