



## **ΘΣΠ 70: ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ**

### **ΘΕΜΑ ΕΡΓΑΣΙΑΣ:**

**«Τα λαογραφικά στοιχεία στο θέατρο  
για παιδιά του Βασίλη Ρώτα»**

**ΟΝΟΜΑ ΦΟΙΤΗΤΡΙΑΣ: ΑΓΙΑΣΜΕΝΑΚΗ ΣΤΥΛΙΑΝΗ**

**ΗΜΕΡΟΜΗΝΙΑ: 10/05/2015**

**ΕΠΙΒΛΕΠΟΝΤΕΣ ΚΑΘΗΓΗΤΕΣ: Θ. ΓΡΑΜΜΑΤΑΣ, Ρ. ΚΑΚΑΜΠΟΥΡΑ,**

**Μ. ΔΗΜΑΚΗ- ΖΩΡΑ**

## Πίνακας περιεχομένων

<b>ΕΙΣΑΓΩΓΗ</b> .....	<b>3</b>
<b>ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1</b> .....	<b>4</b>
ΣΤΑΘΜΟΙ ΤΟΥ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ ΚΑΙ Η ΘΕΣΗ ΤΩΝ ΛΑΟΓΡΑΦΙΚΩΝ ΣΤΟΙΧΕΙΩΝ ΣΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΓΙΑ ΕΝΗΛΙΚΟΥΣ ΘΕΑΤΕΣ .....	4
Η ΛΑΙΚΗ ΠΑΡΑΔΟΣΗ ΣΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΓΙΑ ΠΑΙΔΙΑ, ΑΠΟ ΤΑ ΜΕΣΑ ΤΟΥ 19 <sup>ΟΥ</sup> ΑΙΩΝΑ ΕΩΣ ΣΗΜΕΡΑ.....	9
<b>ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2</b> .....	<b>14</b>
ΒΑΣΙΛΗΣ ΡΩΤΑΣ: ΒΙΟΓΡΑΦΙΑ, ΕΡΓΟΓΡΑΦΙΑ.....	14
Η ΣΥΜΒΟΛΗ ΤΟΥ ΡΩΤΑ ΣΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΓΙΑ ΠΑΙΔΙΑ, ΔΙΑΦΟΡΟΠΟΙΗΣΕΙΣ ΑΠΟ ΣΥΓΓΡΑΦΕΙΣ ΤΗΣ ΕΠΟΧΗΣ ΤΟΥ, ΙΔΙΑΙΤΕΡΟΤΗΤΕΣ.....	18
<b>ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3</b> .....	<b>21</b>
ΛΑΟΓΡΑΦΙΑ ΚΑΙ ΛΑΟΓΡΑΦΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΣΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΓΙΑ ΠΑΙΔΙΑ ΤΟΥ ΒΑΣΙΛΗ ΡΩΤΑ. ....	19
ΜΝΗΜΕΙΑ ΤΟΥ ΛΟΓΟΥ.....	23
«ΚΑΤΑ ΠΑΡΑΔΟΣΙΝ» ΠΡΑΞΕΙΣ ΚΑΙ ΕΝΕΡΓΕΙΕΣ.....	38
<b>ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ</b> .....	<b>57</b>
<b>ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ</b> .....	<b>58</b>
<b>ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ- ΠΕΡΙΛΗΨΕΙΣ</b> .....	<b>63</b>

## ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Στόχος της παρούσης εργασίας είναι η ανάδειξη του αισθητικού και μορφολογικού πλούτου της λαϊκής μας παράδοσης, όπως αυτή εμφανίζεται στο θέατρο για παιδιά του Βασίλη Ρώτα.

Μιλώντας για το λαϊκό στοιχείο στο θέατρο για παιδιά του Ρώτα αναφερόμαστε σε όλα εκείνα τα λαογραφικά στοιχεία του παρελθοντικού μοντέλου ζωής, τα οποία ζωντανεύουν επί σκηνής, όπως οι θρύλοι, οι παραδόσεις, το δημοτικό τραγούδι, οι παροιμίες, τα νανουρίσματα, τα ήθη και έθιμα, η στάση ζωής .

Για την επίτευξη του στόχου αυτού ακολουθήθηκε η εξής μεθοδολογία:

α) Εύρεση και μελέτη των θεατρικών έργων για παιδιά του Βασίλη Ρώτα από τα βιβλία: «*Θέατρο για παιδιά*» του εκδοτικού οίκου Μπούρα (1980), «*Καραγκιόζικα Β'*» του εκδοτικού οίκου Μπούρα (1984), *Καραγκιόζικα 3*» έκδοσης του ίδιου του συγγραφέα (1956) και «*Θέατρο Β'*» του εκδοτικού οίκου Ίκαρος (1966).

β) Εύρεση και μελέτη κριτικών κειμένων και μελετών σχετικών με την εργογραφία του Βασίλη Ρώτα. Ιδιαίτερη βαρύτητα δόθηκε στο βιβλίο του Θ. Καραγιάννη «*Βασίλης Ρώτας και το έργο του για παιδιά και εφήβους*», εκδόσεις: Σύγχρονη Εποχή (2007).

γ) Εντοπισμός και καταγραφή των λαογραφικών στοιχείων, τα οποία αναδύονται μέσα από το θέατρο για παιδιά του συγγραφέα.

δ) Ανάλυση και σχολιασμός των εν λόγω λαογραφικών στοιχείων.

ε) Εξαγωγή συμπερασμάτων για το σύνολο του έργου του Βασίλη Ρώτα και της συνεισφοράς του στο παιδαγωγικό αποτέλεσμα με τη χρήση της επιστήμης της λαογραφίας.

στ) Περίληψη και σύντομος σχολιασμός των θεατρικών έργων για παιδιά του Βασίλη Ρώτα.

## Κεφάλαιο 1.

### **Σταθμοί του ελληνικού θεάτρου και η θέση των λαογραφικών στοιχείων στο θέατρο για ενήλικες.**

Η Λαογραφία είναι η επιστήμη που έχει ως πεδίο έρευνας το λαό και εξετάζει όλα εκείνα τα στοιχεία, τα οποία δεν είναι δημιουργήματα ενός γνωστού προσώπου, αλλά αποδίδονται στο ανώνυμο πλήθος. Εξετάζει στοιχεία των οποίων η αρχή είναι άγνωστη και ανεξερεύνητη και οι ρίζες τους χρονολογούνται σε λαϊκούς βίους προϊστορικών και πανάρχαιων περιόδων (Κυριακίδης (1920) 6). Η ανάπτυξη της Λαογραφικής επιστήμης, με τις συστηματικές μελέτες του Νικόλαου Πολίτη και η καθιέρωση της Δημοτικής από τον Γ. Ψυχάρη, έδωσαν το έναυσμα για τον επαναπροσδιορισμό της ελληνικής παράδοσης και τη στροφή του θεάτρου προς το λαϊκό πολιτισμό (Γεωργοπούλου (2013) 241). Οι συγγραφείς προσπάθησαν να εκσυγχρονίσουν τα έργα τους και να τα θέσουν στο πλαίσιο της καθημερινότητας συνδυάζοντας τα λαϊκά στοιχεία με τη δημοτική γλώσσα, προβάλλοντας πρότυπα και αξίες σύγχρονα. Στη δυτική και κεντρική Ευρώπη ο Ρομαντισμός ευνοεί τις έντεχνες λογοτεχνικές δραματοποιήσεις δημοτικών τραγουδιών, ενώ στην Ελλάδα η αναζήτηση της εθνικής ταυτότητας μέσα από τη συλλογή και δημοσίευση δημοτικών τραγουδιών, πραγματοποιείται με κάποια καθυστέρηση λόγω του γλωσσικού ζητήματος και της αρχαιολατρίας (Πούχνερ (1992) 311-312).. Το 1869, ο συγγραφέας Σ. Βασιλειάδης, όντας θερμός υποστηρικτής του αρχαίου ελληνικού πολιτισμού, είχε διατυπώσει τις απόψεις του σχετικά με τη διαμόρφωση του νεοελληνικού θεάτρου στον «Πρόλογο» του τόμου *«Οι Καλλέργαι – Λουκάς Νοταράς»*. Τόνισε τον κοινωνικό ρόλο και την παιδευτική λειτουργία του θεάτρου καθώς και την αναγκαιότητα της σοβαρής ενασχόλησης με αυτό (Δημάκη- Ζώρα (2002) 520). Το 1872, στον Πρόλογο της *«Γαλάτειας»*, επιχειρεί να δείξει στους σύγχρονούς του με ποιο τρόπο η νεοελληνική δραματοουργία μπορεί να διαπλαστεί μέσα από τα ήθη του Έλληνα, τα δημοτικά τραγούδια και τις παραδόσεις, και ταυτόχρονα να επιδράσει

πάνω στα ήθη του λαού, δικαιολογώντας τη διάθεσή του να στηρίξει το συγκεκριμένο θεατρικό έργο στην πλοκή του αρχαίου μύθου του Πυγμαλίωνα και στην παραλογή της «*Απιστης γυναίκας*» (Δημάκη- Ζώρα (2002) 521). Ο ίδιος διασκευάζει και την παραλογή «*Η Νύφη που κακοτύχησε*» στην τραγωδία «*Θάναος Καλλισθένης*», ανοίγοντας το δρόμο της αξιοποίησης των δημοτικών τραγουδιών και των παραλογών (Δημάδη- Ζώρα (2002) 613). Τη θεωρία του Βασιλειάδη, ότι δηλαδή το δράμα πρέπει να εκφράζει ό,τι γνησιότερο έχει ο λαός που το παράγει, ακολουθεί και συμμερίζεται ο Αργ. Εφταλιώτης, ο οποίος δραματοποιεί την παραλογή «του νεκρού αδερφού» και γράφει το 1894 το «*Βουρκόλακα*», δίνοντας ώθηση στη νεοελληνική δραματουργία προς νέες κατευθύνσεις (Πετράκου 2007) 99-115). Τον ακολουθεί ο Γιάννης Καμπύσης, μέσα από το έργο του οποίου αναδύεται ένα νέο είδος ελληνικού δράματος (Βάλας (1994) 461). Ο Καμπύσης, όντας ορκισμένος δημοτικιστής, έγραψε μέσα σε οκτώ χρόνια οκτώ θεατρικά έργα και γίνεται ο βασικότερος εκπρόσωπος του γερμανικού πνεύματος στην Ελλάδα (Γραμματάς (2001) 40). Επηρεασμένος από τα μηνύματα του Νικολάου Πολίτη για το λαϊκό πολιτισμό και τη λαϊκή γλώσσα, στρέφει το ενδιαφέρον του στο λαό και στην ελληνική πραγματικότητα (Γραμματάς (1984) 39). Εμπνεόμενος από τον Ηπειρώτη ποιητή Κώστα Κρυστάλλη, γράφει το 1898 το συμβολιστικό δράμα «*Δαχτυλίδι της Μάνας*», το οποίο βασίζεται στο παραμυθιακό μοτίβο του δαχτυλιδιού με τις υπερφυσικές ιδιότητες και στο αληθινό γεγονός της ζωής και του θανάτου του ποιητή Κρυστάλλη και τα παραμυθοδράματα «*Αρήγιαννος*» και «*Ανατολή*» συνδυάζοντας το συμβολιστικό δράμα με επίκαιρα πολιτιστικά στοιχεία της εποχής και επηρεάζοντας το έργο της επόμενης γενιάς λογοτεχνών, μεταξύ των οποίων ήταν ο Νίκος Καζαντζάκης και ο Κώστας Βάρναλης (Γραμματάς (1984) 100-103).

Την πρώτη εικοσαετία του 20<sup>ου</sup> αιώνα, παρά το γεγονός ότι κυριαρχεί στη θεατρική σκηνή η ιφηνολατρεία, η εμφάνιση του λαϊκού πολιτισμού στη δραματουργία είναι εντονότερη και ενσαρκώνεται στα δυο θεατρικά έργα του Ψυχάρη, στον «*Κυρούλη*» και στον «*Γουανάκο*» (Γεωργοπούλου (2013) 242). Το 1905 τυπώνεται το έμμετρο

δράμα του Η. Βουτιερίδη «*Το γιοφύρι της Άρτας*», ενώ στον πρόλογο ο συγγραφέας δηλώνει: «*Έχω την ιδέα πως το δημοτικό τραγούδι, δηλαδή η παράδοση, πρέπει να σταθεί η πρώτη αρχή του θεάτρου μας*» (Πετράκου (2007) 115). Πάνω στο ίδιο θέμα του δημοτικού τραγουδιού είναι γραμμένα το «*Ανεχτίμητο*» του Παντελή Χορν (1906) και ο «*Πρωτομάστορας*» του Νίκου Καζαντζάκη (1910) (Σπάθης (1983) 40). Ο Καζαντζάκης στο έργο του μεταφέρει το πρωτόγονο δρώμενο της παραλογής σε μυθικό επίπεδο, στην ονειρική ατμόσφαιρά του Συμβολισμού, συσχετίζοντας τις δυνάμεις του Πρωτομάστορα και τη στερεότητα του γεφυριού με τρόπο άμεσο και υπερφυσικό (Πούχνερ (1992) 324). Σημαντική είναι η προσφορά του Γρ. Ξενόπουλου, ενός από τους πολυγραφότερους νεοέλληνες θεατρικούς συγγραφείς. Έχοντας αφομοιώσει την επανησιακή παράδοση, τροφοδότησε συστηματικά την ελληνική σκηνή με έργα τα οποία προσέγγισαν, περισσότερο από άλλα, αλήθειες της ζωής και της ελληνικής πραγματικότητας (Σπάθης (1983) 41). Εμπνευσμένο από λαϊκούς θρύλους είναι και το έργο του Σπ. Μελά «*Ο γιός του Ίσκιου*», το οποίο γράφτηκε το 1907. Εκείνη την περίοδο ακμάζει επίσης το ιστορικό και πατριωτικό δράμα, οι ηθογραφίες, οι κωμωδίες και οι επιθεωρήσεις, οι οποίες με κωμικό τρόπο και πολιτική σάτιρα κερδίζουν το ενδιαφέρον του κοινού (Γραμματάς (2001) 44-45).

Την περίοδο του Μεσοπολέμου, οι εθνικο- πολιτικές συνθήκες προβάλλουν επιτακτικότερα την ανάγκη εισαγωγής της ελληνικότητας και της λαϊκότητας στα καλλιτεχνικά δημιουργήματα. Εξάλλου, κανένας θεατρικός συγγραφέας δεν τολμούσε να καταπιαστεί με θέματα της τρέχουσας ελληνικής επικαιρότητας, όπως είναι η Κατοχή, η Αντίσταση, η υποτέλεια του κράτους στους ξένους (Πλωρίτης (1985) 122). Δημιουργούνται έργα που συνδυάζουν το λαϊκό πλούτο με τα πρωτοποριακά και αισθητικά ρεύματα της εποχής, όπως π.χ. τα έργα «*Φλαντρώ*» και «*Πανηγύρι*» του Π. Χορν το 1925 και 1926 αντίστοιχα (Γεωργοπούλου (2013) 242). Ο Χορν, στηριζόμενος σε κεντρικά μοτίβα της λαϊκής παράδοσης, προσπάθησε να ξεφύγει από τα στενά όρια του οικογενειακού δράματος και να δοκιμάσει νέες θεατρικές διαδρομές (Σπάθης (1983) 43). Εντυπωσιακή και επικριτική είναι η στάση της

Γαλάτειας Καζαντζάκη απέναντι στην παράδοση. Στο έργο της « *Η νύχτα τ' Αι Γιάννη*» κατακρίνει τη θέση της γυναίκας στην ελληνική ύπαιθρο. Στο έργο της «*Ο άρχοντας Μαυριανός και η αδερφή του*» (1919) εμπνέεται από τη γνωστή παραλογή «*του Μαυριανού και της αδελφής του*» και κινείται ολοκληρωτικά στους χώρους της ελληνικής παράδοσης (Γεωργοπούλου (2013) 245). Την ίδια παραλογή έχει δραματοποιήσει ο Κ. Ξένος, ο Ν. Ποριώτης και ο Γ. Θεοτοκάς. Συγκεκριμένα ο Γ. Θεοτοκάς, στο έργο του «*Το παιχνίδι της τρέλας και της φρονιμάδας*», βασίστηκε στο συγκεκριμένο βυζαντινό τραγούδι αλλά προσέθεσε ως κεντρικό ήρωα ένα υπαρκτό ιστορικό πρόσωπο, τον βασιλιά Ανδρόνικο. Ο Θεοτοκάς, κατόπιν έρευνας στο Λαογραφικό Αρχείο, στα έργα του θεάτρου Σκιών και στη λαϊκή επιφυλλιδογραφία, έγραψε το 1948 τον «*Κατσαντώνη*», γοητευμένος από το θρύλο του ομώνυμου ήρωα, με τις επιβλητικές μορφές του, τα χτυπητά χρώματα, τη βαθιά ανθρωπιά του και τη δραματική του ένταση (Πετράκου (2010) ). Το 1930 ο Β. Ρώτας παρουσιάζει το σατυρικό δράμα «*Κύκλωπας*», ένα κράμα λαϊκών στοιχείων και αρχαίου κειμένου, για να φέρει σ' επαφή το λαό με την κλασική δραματολογία (Γεωργοπούλου (2013) 247). Η αστείρευτη λαϊκή μας παράδοση προβάλλεται και από τη λαϊκή σκηνή του Καρόλου Κουν. Στη Λαϊκή Σκηνή παρουσιάστηκε η «*Ερωφίλη*», σε σκηνογραφική άποψη του Τσαρούχη, στηριζόμενη στα λαϊκά παραμύθια και στους ήρωες του Καραγκιόζη και του Θεόφιλου (Γεωργοπούλου (2013) 247). Τον Αύγουστο του 1943, ο Κουν διατυπώνει σε μορφή μανιφέστου την αισθητική γραμμή του *Θεάτρου Τέχνης* λέγοντας : «*Κάνοντας έναν απολογισμό της δεκαετούς παρουσίας της Λαϊκής Σκηνής, συνειδητοποιώ ότι τα αισθητικά στοιχεία που με συνεπήραν τότε συνδεόταν με το Ελληνικό «Λαϊκό», τη γνήσια χωριάτικη και νησιώτικη ζωή, τα δημοτικά μας τραγούδια, τις βυζαντινές αιογραφίες... Πρόκειται για έναν Ελληνικό εξπρεσιονισμό με στοιχεία βγαλμένα από την ελληνική πραγματικότητα και την παράδοση μας*» (Μαυρομούστακος (1999) 18).

Το μεταπολεμικό ελληνικό θέατρο έχει να επιδείξει πληθώρα θεατρικών έργων από συγγραφείς που είτε εντάσσονται στο χώρο της προοδευτικής διάνοησης

είτε είναι ενταγμένοι στο αριστερό κίνημα. Τα έργα της Λούλας Αναγνωστάκη, του Βασίλη Ζιώγα, του Στρατή Καρρά, Του Δημήτρη Κεχαϊδη, του Παύλου Μάτεσι και πολλών άλλων, δε μπορούν να ενταχθούν σε μια συγκεκριμένη θεματολογία, καθώς εμπνέονται είτε από τη μυθολογία και την αρχαιότητα, είτε από το Χριστιανικό και Βυζαντινό κύκλο, είτε από την επανάσταση του '21 και τα επακόλουθα του Δευτέρου Παγκοσμίου Πολέμου (Πούχνερ (1988) 431-433). Εμφανίζεται ο τύπος του μικροαστού, που είναι εγκλωβισμένος στις παρελθοντικές καταστάσεις και αδυνατεί να εξελιχθεί και να λυτρωθεί. Τέτοια θεατρικά έργα είναι «*Το πανηγύρι*» του Δ. Κεχαϊδη, «*Η έβδομη μέρα Δημιουργίας*» του Ι. Καμπανέλλη, «*το φάντασμα του κ. Ραμόν Νοβάρο*» του Π. Μάτεσι κ.α. (Γραμματάς (2001) 43-52). Ωστόσο, μέχρι τη δεκαετία του 1980 εντοπίζονται συχνά παραμυθιακά στοιχεία και στοιχεία της λαϊκής παράδοσης στην ελληνική δραματουργία, τα οποία εισάγονται και αξιοποιούνται ανάλογα με τις ιστορικές, κοινωνικές και πολιτικές συνθήκες κάθε εποχής. Χαρακτηριστικά παραδείγματα τέτοιων έργων είναι η «*κωμωδία της μύγας*» και «*το προξενιό της Αντιγόνης*» του Ζιώγα, στα οποία αναπλάθονται ελληνικές παραδόσεις και παραμύθια ενώ ταυτόχρονα κατακρίνεται κάθε μορφή κοινωνικής σύμβασης και η «*Τελετή*» και η «*Βιοχημεία*» του Μάτεσι, στα οποία οι ήρωες επικοινωνούν με αόρατες, μυθικές δυνάμεις ( Παλαιολόγου (2012) 657). Μεταγενέστερα, ανεβαίνουν έργα με θέματα παρμένα από τη λαϊκή παράδοση, μετατρέποντας τα λαϊκά είδωλα σε στίλβοντα σκηνικά πρόσωπα, όπως η περίπτωση του Βασίλη Διαμαντόπουλου με το έργο «*Οι Καλλικαντζαράιοι*», το οποίο χαρακτηρίστηκε από το Νικόπουλου ως «*μια αναπαραγωγή της χαριτωμένης λαογραφίας, που θέλει την αντικατάσταση των θεών της μοίρας με τα τελώνια...*» και το «*Μαντζουράνα στο κατώφλι, γάιδαρος στα κεραμιδιά*» του Αρμένη, κωμωδία που εμπεριέχει μέσα της έντονο το στοιχείο της λαϊκής επιθεώρησης (Νικόπουλος (1995) 49-54).



## Κεφάλαιο 1.1

**Η λαϊκή παράδοση μέσα από το παιδικό θέατρο, από τα μέσα του 19<sup>ου</sup> αιώνα έως σήμερα.**

Οι πληροφορίες που διαθέτουμε για την πρωτότυπη δραματοουργία και τη σκηνική πράξη του θεάτρου για παιδιά στα τέλη του 19<sup>ου</sup> αιώνα είναι σχεδόν ανύπαρκτες. Ο Γιάννης Σιδέρης αναφέρει κάποιον εκπαιδευτικό με το όνομα «Λέριος», ο οποίος δραματοποιεί σε κάποιο σχολείο το 1878 ένα κομμάτι της Οδύσσειας. Το 1881 ο Δημήτριος Καμπούρογλου δημοσιεύει το *«Μύθοι και διάλογοι προς χρήσιν των ανήβων»*, ο Αριστοτέλης Κουρτίδης τους *«Παιδικούς Διαλόγους»* και ο Ξενόπουλος γράφει τρεις τόμους του *«Παιδικού Θεάτρου»* το 1896, το 1901 και το 1926 (Γραμματάς (1999) 28-30).

Οι κοινωνικοπολιτικές συνθήκες που επικρατούσαν στην Ελλάδα, μέχρι και το 1975, δεν ευνόησαν την εδραίωση του παιδικού θεάτρου. Παρά το γεγονός ότι δεν υπήρχε καμία υποδομή στο παιδικό θέατρο, αξιόλογοι άνθρωποι ασχολήθηκαν με τη συγγραφή παιδικών θεατρικών έργων, όπως είναι ο Ρώτας, ο Γ. Ξενόπουλος, ο Στ.Σπεράντσας, ο Μ. Στασινόπουλος, καθώς και θεατρικοί συγγραφείς, όπως ο Δημ. Γιαννουκάκης, ο Σπ. Μελάς κ.α. (Κουρετζής (1990) 24).

Πιο συγκεκριμένα, την περίοδο της δημιουργικής φάση του παιδικού θεάτρου γίνονται πολλές απόπειρες συγγραφής θεατρικών κειμένων για παιδιά. Η ίδρυση της Ελληνικής Λαογραφικής Εταιρείας το 1908 και του Λαογραφικού Αρχείου το 1918 από το Νικόλαο πολίτη διαδραμάτισε σημαντικό ρόλο στην εισαγωγή λαογραφικών στοιχείων στο θέατρο για παιδιά (Μενδρινού (2010) 274). Μέσα από αυτές τις προσπάθειες κατέστη εφικτή η συγκέντρωση λαογραφικού υλικού, γεγονός που ευνόησε τη χρησιμοποίησή του σε παιδικά θεατρικά έργα. Η στροφή προς το λαϊκό πολιτισμό γίνεται στο θέατρο με τη χρήση του παραμυθοδράματος. (Μενδρινού

(2010) 274). Ως παραμυθόδραμα ορίζεται το έργο που βασίζεται στα εφέ της μαγείας, της θεαματικότητας, του φανταστικού, του υπερφυσικού (Pavis (2006) 371).

Σημειώνονται προσπάθειες παιδικού θεάτρου από το Στέλιο Σπεράντσα, τη Γαλάτεια Καζαντζάκη, την Ιωάννα Μπουκουβάλα, την Πηνελόπη Μαξίμου. Σημαντική είναι η συμβολή της Γαλάτειας Καζαντζάκη, η οποία όντας υποστηρικτής της σύζευξης της νεοελληνικής μυθολογίας με το θέατρο, εκδίδει το 1929 τη συλλογή «*Παιδικό Θέατρο*», με δυο δραματοποιήσεις παραμυθιών : την «*Κοκκινোসκουφίτσα*» και τη «*Σταχτοπούτα*» (Μενδρινού (2010) 274). Η αποφασιστικότερη κίνηση στο χώρο του θεάτρου για παιδιά έγινε από την Ευφροσύνη Λόντου –Δημητρακοπούλου, η οποία δημιουργεί την πρώτη θεατρική σκηνή για παιδιά το 1931 και δίνει παραστάσεις σε εξωσχολικούς χώρους (Κουρετζής (1990) 36). Η Λόντου εκδίδει τρεις τόμους με παιδικές κωμωδίες και θεατρικά έργα για παιδιά ,τα οποία παρουσιάζει παιδικός θίασος στη σκηνή της. Την περίοδο εκείνη ο Χρ. Σούλης και ο Γ. Β. Παπαδόπουλος παρουσιάζουν στα Γιάννενα το « *Η Ηπειρωτοπούλα των παραμυθιών*» και ο Κ. Βελμύρας «*Το παραμύθι της Βιολάντως*», έργα εξίσου εμπνευσμένα από τη λαϊκή μας παράδοση (Μενδρινού (2010) 275). Το 1932 ιδρύεται ακόμα ένας παιδικός θίασος από την Αντιγόνη Μεταξά που ονομάζεται «*Παιδικό Θέατρο*» ανεβάζοντας διασκευές κλασικών ευρωπαϊκών παραμυθιών εμπλουτισμένα με στοιχεία της ελληνικής παράδοσης. Χαρακτηριστικά έργα της Μεταξά που ξεχωρίζουν είναι: η «*Σταχτοπούτα*», «*Ο Παπουτσωμένος γάτος*», «*Ο Κοντορεβυθούλης*» και πολλά άλλα κλασσικά ευρωπαϊκά παραμύθια με στοιχεία παρμένα από την ελληνική κληρονομιά (Μενδρινού (2010) 275). Την ίδια περίοδο κάνει την εμφάνιση του και ο Βασίλης Ρώτας. Γράφει θεατρικά έργα για παιδιά και ιδρύει το 1930 το «*Λαϊκό θέατρο Αθηνών*» παρουσιάζοντας παραστάσεις με θεματολογία παρμένη από την κοινωνική πραγματικότητα (Πούχνερ (1992) 302). Τα έργα του ξεχωρίζουν για τον ιδεολογικό τους προσανατολισμό και τη διδακτική τους κατεύθυνση. Χρησιμοποιεί πληθώρα λαογραφικών στοιχείων και επινοεί ήρωες

επηρεασμένος από την αισώπεια παράδοση, το θέατρο σκιών και το λαϊκό θέατρο (Μενδρινού (2013) 276).

Την περίοδο της Κατοχής η θεατρική δραστηριότητα περιορίζεται. Ωστόσο η Ευφροσύνη Λόντου -Δημητρακοπούλου εξακολουθεί να δραστηριοποιείται στο χώρο και μαζί με το σύζυγο της Κωνσταντίνο συγκεντρώνουν μαθητές στο σπίτι και τους ψυχαγωγούν με την ανάγνωση θεατρικών κειμένων (Βιδάλη (2010) 119). Παρόλο που παύει να λειτουργεί και ο θίασος του παιδιού της Μεταξά, η ίδια γίνεται η θεία Λένα του ραδιοφώνου και της τηλεόρασης, μεταδίδοντας αριστουργήματα της παιδικής λογοτεχνίας διασκευασμένο σε θεατρικά έργα . Την ίδια περίοδο (1941) ο Ρώτας ιδρύει το «*Θεατρικό Σπουδαστήριο*» που ξεκινά από την Αθήνα και στη συνέχεια, ως θέατρο του βουνού πια, εξαπλώνεται στις ορεινές περιοχές της Ελλάδας (Βιδάλη (2010) 120). Ο Ρώτας χρησιμοποιεί εδώ το θέατρο για παιδιά ως μέσο αντίστασης και αφύπνισης εναντίον των Γερμανών, στηριζόμενος στη λαϊκή παράδοση και ιδιαίτερα στο Θέατρο Σκιών (Βιδάλη (2010)120). Έργα αυτής της περιόδου είναι το «*Πιάνο*» και ο «*Ήρωας*», τα οποία και τα δύο δανείζονται στοιχεία από τον κόσμο του Καραγκιόζη (Καραγιάννης (2007) 291).

Στη μεταπολεμική περίοδο αξίζει να σημειωθεί το ανέβασμα της παράστασης «*Το δάσος του κακού*», του παραμυθοδράματος του Ι. Καμπανέλλη και η δυναμική παρουσία του είδους του κουκλοθέατρου, χάρη στην Ελένη Θεοχάρη- Περράκη και το θίασό της (Μενδρινού (2013) 277). Την δεκαετία του '60, εμφανίζεται η Μ. Ρώτα, η οποία μαζί με το Γ. Δήμου, ιδρύει την «*Παιδική Αυλαία*» και ανεβάζει «*Τα τρία γουρουνάκια*», ένα έργο στο οποίο είναι εμφανής η επίδραση των ιδεολογικών και παιδαγωγικών απόψεων του πατέρα της (Μενδρινού (2013) 280). Οι τρεις ήρωες – παιδιά της ιστορίας βγαίνουν ολοζώντανα μέσα από την ελληνική λαϊκή παράδοση και τους θρύλους και το όλο θεματολογικό υλικό είναι επηρεασμένο από αυτήν (Μενδρινού ( 2013) 280).

Την περίοδο 1970-2000 σημειώνονται επαγγελματικές κινήσεις στο θέατρο για παιδιά και νέους. Σπουδαίοι επαγγελματίες του χώρου καταξιώνουν το παιδικό θέατρο ως αυτόνομο καλλιτεχνικό είδος και στοχεύουν στην ευαισθητοποίηση του παιδικού κοινού και στην όξυνση της κρίσης και της φαντασίας του (Βιδάλη (2010) 114-130). Η Ξ. Καλογεροπούλου, ο Δ. Ποταμίτης και άλλοι σπουδαίοι άνθρωποι του θεάτρου πρωτοστατούν στη διαμόρφωση του νέου προσώπου του σύγχρονου παιδικού θεάτρου. Περιορίζεται η χρήση του λαογραφικού στοιχείου και κυριαρχούν οι διασκευές έργων της παγκόσμιας δραματουργίας (Μενδρινού (2010) 277). Ωστόσο, παρατηρούνται κινήσεις με λαογραφικό υπόβαθρο, όπως το «Οδυσσεβάχ» της Ξένιας Καλογεροπούλου, το οποίο αποτελεί μια διακειμενική σύνθεση πολλών παραμυθιών μαζί και μεταγενέστερα το «Σιμιγδαλένιο» του Αλέξανδρου Αδαμόπουλου, το οποίο ζωντανεύει την παράδοση επί σκηνής (Μενδρινού (2010) 280). Ενδεικτική είναι η επισήμανση του Λάκη Κουρετζή, ότι την περίοδο 1986-1991 οι θεατρικές μεταφορές παραμυθιών φτάνουν το 42% της συνολικής παραγωγής και ανάμεσά τους εμφανίζονται οι πρώτες διακειμενικές συνθέσεις που εμπνέονται από κλασικά παραμύθια, όπως είναι το «Περπατώ εις το δάσος» της Σ. Μιχαηλίδου, και το «Ελάτε να παίξουμε τα παραμύθια» του Γ. Φραντζεσκάκη (Μενδρινού (2010) 278). Την περίοδο 1995-1998 στο Θέατρο του Ήλιου ανεβαίνουν σε διασκευή της Δ. Βασιλειάδου τα «Παραμύθι χωρίς όνομα», «Ερωτόκριτος» και «Παραμύθι της ανέμης», ενώ η ελληνική παραδοσιακή θεματολογία βρίσκει απήχηση και στο νεοσύστατο τότε Θέατρο του Νέου Κόσμου, στο οποίο ανεβαίνει η παράσταση «Ο Χρυσαιτός Άτυς και η βασιλοπούλα Ροδογάλη», βασισμένο σε σμυρναίικο παραμύθι (Μενδρινού (2010) 282). Το 2001 ιδρύεται στην Αθήνα η Πολιτιστική Εταιρεία Ιώ, από τη Β. Παπαδημητράκη και τον Χ. Χαριτωνίδη, με σκοπό τη διερεύνηση της δυνατότητας συγκερασμού της λαϊκής παράδοσης με το θέατρο (Μενδρινού (2010) 283). Ανεβάζουν το «Ζαχαράκη, ένα λαϊκό παραμύθι με παραδοσιακούς σκοπούς και τραγούδια» της Ζ. Βαλάση σε χώρους όπως είναι το μπαράκι του Βασίλη, σε σχολεία και δήμους προκειμένου να πετύχουν τη διαδραστική επαφή του ανήλικου θεατή με

τα επί σκηνής δρώμενα (Μενδρινού (2010) 284). Ακολουθεί η ίδρυση του θιάσου «Οι μαγικές σβούρες» από την ηθοποιό Δόμνα Ζαφειροπούλου και το σκηνοθέτη Δημήτρη Αδάμη, οι οποίοι γράφουν και ανεβάζουν έργα εμπνευσμένα από μύθους και θρύλους από όλο τον κόσμο, όπως είναι ο «*Σίτος ο Σιταράκης, αυτός ο μεγάλος μικρός*», «*Η Ξυλένια κούκλα*» και η «*Πούλια και ο Αυγερινός*» (Μενδρινού (2010) 284). Ακολουθεί μια πληθώρα θεατρικών έργων βασισμένα στα ελληνικά ήθη και έθιμα, σε λαϊκά μουσικά παραμύθια και παραμυθιακή αισθητική, επιβεβαιώνοντας την άποψη ότι το παραμύθι από την περίοδο του Μεσοπολέμου έως και σήμερα, αποτελεί μια σταθερά στη δραματουργία του θεάτρου για παιδιά, λόγω της διδακτικής και παιδαγωγικής του αξίας. Η θεματική του ελληνικού λαϊκού παραμυθιού και των θρύλων παραπέμπει στις ρίζες του Έλληνα, διοχετεύοντας στα παιδιά ηθικά και αξιακά πρότυπα, με σκοπό την κατάκτηση της αυτογνωσίας (Μενδρινού (2010) 318).

## Κεφάλαιο 2.

### **Βασίλης Ρώτας: Βιογραφία, εργογραφία.**

Ο Βασίλης Ρώτας (1889-1977) γεννήθηκε στην Κόρινθο στις 23 Απριλίου 1889. Προερχόμενος από οικογένεια με έντονη συγγραφική και καλλιτεχνική δραστηριότητα, είναι το δεύτερο παιδί της οικογένειας του Παναγιώτη Ρώτα και της Μαριγώς Κούστα. Η οικογένειά του παραμένει στην Κόρινθο μέχρι το 1903 και κατόπιν μετακομίζει στην Αθήνα, όπου ο Βασίλης Ρώτας τελειώνει το Γυμνάσιο με Άριστα. Παρά την αντίθεση του πατέρα του να σπουδάσει Ιατρική, γράφεται κρυφά στην Ιατρική Σχολή Αθηνών το 1906 και ένα χρόνο αργότερα φοιτά στη Φιλοσοφική Σχολή του Πανεπιστημίου Αθηνών, χωρίς όμως να πάρει το πτυχίο του (Καραγιάννης (2007) 35). Το 1910 κατατάσσεται στο στρατό ως έφεδρος και μετά από δύο χρόνια επιστρατεύεται μέχρι το 1926. Το 1921 παντρεύεται την παιδική του φίλη, Κατερίνη Γιαννακοπούλου, με την οποία αποκτούν τρία παιδιά. Το 1949 γνωρίζει τη λογοτέχνη Βούλα Δαμιανάκου, με την οποία συζητεί μέχρι το θάνατό του (Καραγιάννης (2007) 37-39).

Αμέσως μετά την κήρυξη του Ελληνοϊταλικού πολέμου, ο Ρώτας οραματίζεται την οργάνωση ενός πολεμικού θιάσου, με σκοπό την ανύψωση του πατριωτικού φρονήματος των στρατιωτών (Καραγιάννης (2007) 83). Ιδρύει το Θεατρικό Σπουδαστήριο, το καλοκαίρι του 1942, ένα φορέα που συνδυάζει την καλλιτεχνική δημιουργία με την αγωνιστική δράση και την παιδαγωγική διαπαιδαγώγηση του έθνους (Καραγιάννης (2013) 87). Την Άνοιξη του 1944 ανεβαίνει στα βουνά της Ελεύθερης Ελλάδας και με τον «*Θεατρικό Όμιλο Θεσσαλίας*» δίνει παραστάσεις στα θεσσαλικά χωριά. Το 1950 κατηγορείται για τις αριστερές ιδέες του, την επόμενη χρονιά δικάζεται και αθρώνεται. Το 1967 συλλαμβάνεται από τη χούντα και εξορίζεται στη Γυάρο. Το Μάιο του 1977 πεθαίνει από εγκεφαλικό σε νοσοκομείο της Αθήνας. (Καραγιάννης (2007) 30-39).

Το μεγάλο όνειρο του Ρώτα ήταν η ίδρυση ενός θεάτρου που θα προσέφερε στη λαϊκή τάξη, εκτός από ψυχαγωγία, την απεικόνιση των φλεγόντων ζητημάτων της καθημερινότητας. Ένα θέατρο στο οποίο ο λαός θα μπορεί να αντικρύσει το τον ίδιο του τον εαυτό. Το όνειρό του πραγματοποιήθηκε το 1930 με την ίδρυση του «*Λαϊκού Θεάτρου Αθηνών*» και στόχευε στην παρουσίαση μόνο ελληνικών έργων, όσο αυτό ήταν εφικτό (Καραγιάννης (2007) 63-64). Επίσης, η μεγάλη επιρροή του Σαίξπηρ στην προσωπικότητά του, τον ώθησε στη μετάφραση των έργων του Άγγλου δραματουργού, τα οποία εκδόθηκαν σταδιακά, από το 1928 μέχρι και μετά το θάνατό του, το 1982 (Καραγιάννης (2013) 50).

Στηριζόμενοι στο βιβλίο του Θανάση Καραγιάννη «*Ο Βασίλης Ρώτας και το έργο του για παιδιά και εφήβους*», διαιρούμε τη θεατρική συγγραφική δραστηριότητα του Βασίλη Ρώτα σε πέντε περιόδους. Η πρώτη περίοδος (1906-1926) ξεκινά με το πρωτόλειο θεατρικό κείμενο «*Τα αποπαίδια της μοίρας*». Το 1915 γράφει το μονόπρακτο αδημοσίευτο δράμα «*Καημένη αγάπη*» και το 1916 δημοσιεύει ψευδώνυμα κείμενα στην εφημερίδα «*Τα νέα του Γκέρλιτς*». Κατα τη διάρκεια της δεύτερης περιόδου (1927-1934), ο Ρώτας γράφει αποκλειστικά θεατρικά έργα για παιδιά. Η περίοδος αυτή ξεκινά με τη συγγραφή του θεατρικού μονόπρακτου «*Να ζει το Μεσολόγγι*», ένα έργο το οποίο έτυχε μεγάλης αποδοχής αλλά και κρατικής υποστήριξης και αποτέλεσε την αφετηρία για μια νέα, λαϊκότερη μορφή του πατριωτικού δράματος (Πούχνερ (2001) 358). Το 1928 εκδίδεται το «*Σε γνωρίζω από την κόψη*», το 1931 το «*Τα κορίτσια επαναστατούν*» ή «*Το ξύλο βγήκε από τον παράδεισο*», οι «*Μαξιλαριές*» και «*Ο χορός των παιχνιδιών*» και το 1934 εκδίδει σε τόμο τα θεατρικά έργα για παιδιά «*Ο Καρδούλας και ο λύκος*», «*Ο καρδούλας δραγάτης*» και «*Αλεπού και σκαντζόχοιρος*». Την περίοδο αυτή, ο Ρώτας διαπιστώνει ότι υπάρχει κενό στον τομέα της θεατρικής παιδείας για το σχολικό θέατρο. Αυτή η διαπίστωση τον παρακινεί να γράψει το 1931 τον «*Οδηγό για σχολικές παραστάσεις*», ένα χρήσιμο εγχειρίδιο απευθυνόμενο στους εκπαιδευτικούς

για την καλύτερη οργάνωση και προετοιμασία μιας θεατρικής παράστασης, μέσα στα σχολικά πλαίσια. Το 1933 δημοσιεύει το «*Εισαγωγή στο θέατρο του σχολείου*», ένα ακόμα αξιόλογο και περισσότερο εξειδικευμένο εγχειρίδιο, με οδηγίες και πληροφορίες σχετικές με το σχολικό θέατρο (Καραγιάννης (2007) 102).

Η τρίτη περίοδος (1936-1963) ξεκινά με το πατριωτικό δράμα για ανήλικους αλλά και ενήλικους «*Ρήγας ο Βελεστινλής*», το οποίο βραβεύεται από την Ακαδημία Αθηνών. Το 1943 εκδίδει το «*Πιάνο*» και γράφει την κωμωδία «*Γραμματιζούμενοι*». Το 1945 γράφει το θεατρικό έργο «*Κιλελέρ*» και αρχίζει τη συγγραφή του πατριωτικού δράματος «*Κολοκοτρώνης*» ή «*Η Νίλα του Δράμαλη*», το οποίο ολοκληρώνει το 1954. Μέσα στην Κατοχή γράφει το θεατρικό για παιδιά «*Ελληνικά νιάτα*» και εκδίδεται το 1946. Την επόμενη χρονιά γράφει τη παιδική κωμωδία «*Ο Ηρωας*» και δημοσιεύει σε εφημερίδες κωμικές και σατυρικές κωμωδίες, οι οποίες το 1956 και το 1978 συμπεριλαμβάνονται σε δίτομο με τίτλο «*Καραγκιόζικα Α'*» και «*Καραγκιόζικα Β'*» αντίστοιχα. Το 1948 εκδίδει τον τόμο «*Ο ήρωας και άλλες κωμωδίες*» που περιέχει τα θεατρικά: «*Ραφτάκι- ραφτάκι*», «*Κότες, χήνες, πάπιες, γάλλοι*», «*Η τράτα*», «*Ο θεληματάρης*» και ο «*Ηρωας*». Το 1951 εκδίδει μελέτες για το θέατρο με τίτλο «*Τεχνολογικά Α*». Το 1955 εκδίδει το «*Παραμύθι της ανέμης*», του οποίου η συγγραφή έχει ολοκληρωθεί από το 1948.

Την τέταρτη περίοδο της συγγραφικής του δραστηριότητας εκδίδεται ο τόμος «*Θέατρο Α'*» (1964) που περιλαμβάνει τα έργα: «*Κολοκοτρώνης*», «*Ρήγας ο Βελεστινλής*», «*Ελληνικά νιάτα*» και «*Κιλελέρ*». Ακολουθεί η έκδοση του Β' τόμου το 1966 με τα έργα: «*Παραμύθι της ανέμης*», «*Ερωτόκριτος*», «*Ο σύζυγος τρελαίνεται*», «*Οι γραμματιζούμενοι*» και «*Προμηθέας*» η' «*Κωμωδία της αισιοδοξίας*». Το 1967 γράφει με τη Βούλα Δαμιανάκου την ανέκδοτη κωμωδία «*Η μπόμπα*». Το 1975 συγκεντρώνει στον τόμο «*Θέατρο για παιδιά*» τα έργα : «*Να ζει το Μεσολόγγι*», «*Νενικήκαμεν*», «*Σε γνωρίζω από την κόψη*», «*Ιησούς δωδεκαετής εν τω ναώ*», «*Ο καρδούλας και ο λύκος*», «*Αλεπού και σκαντζόχοιρος*», «*Ο Καρδούλας δραγάτης*»,



«Ο χορός των παιχνιδιών», «ο ήρωας», «σπιτίσιο φαί», «Οι μαξιλαριές», «Το ξύλο βγήκε από τον παράδεισο» και «Εισαγωγή στο θέατρο του σχολείου». Το 1975-76 γράφει με τη Βούλα Δαμιανάκου το σενάριο της τηλεοπτικής σειράς «Φωτεινή Ζάρκου». Τέλος την περίοδο αυτή γράφει την ημιτελή και ανέκδοτη κωμωδία «Αίσωπος».

Η πέμπτη περίοδος (1978-1998) περιλαμβάνει εκδόσεις μετά το θάνατό του. Το 1978 εκδίδεται το βιβλίο «Καραγκιόζικα Β'» που περιλαμβάνει σκηνές δημοσιευμένες στις εφημερίδες «Ο Ρίζος της Δευτέρας», «Αυγή» και στο περιοδικό «Λαϊκός λόγος». Το 1979 εκδίδεται αφιέρωμα στο συγγραφέα από τη Βούλα Δαμιανάκου με τίτλο «Βασίλης Ρώτας 1889-1977» και το 1981 εκδίδονται τα βιβλία «Θέατρο και Αντίσταση» και «Θέατρο και Γλώσσα», με ομιλίες και κείμενα του συγγραφέα. Ακολουθεί το 1982 «Ο αγώνας στα ελληνικά βουνά» από τη Βούλα Δαμιανάκου, το δίτομο «Θέατρο και γλώσσα 1925-1977» το 1986 και η έκδοση του θεατρικού του «Λουτρόπολις» το 1997.

## Κεφάλαιο 2.1

**Η συμβολή του Ρώτα στο θέατρο για παιδιά, διαφοροποιήσεις και ιδιαιτερότητες; από συγγραφείς της εποχής του.**

Κατά τη διάρκεια των σπουδών του Ρώτα, συγγραφείς, λογοτέχνες και άνθρωποι των γραμμάτων και των τεχνών, επηρέασαν τη ζωή και το έργο του χωρίς όμως να τα καθορίσουν. Έτσι, το έργο του δεν εντάσσεται σε κάποιο συγκεκριμένο ρεύμα ή σχολή (Καραγιάννης (2007) 44). Σύμφωνα με τη Βούλα Δαμιανάκου: «Ο Ρώτας ήταν προσωπικότητα αυτοδύναμη που δε χρωστά την ύπαρξή του σε κόμμα, κύκλωμα, μηχανισμό ή μόδα του καιρού» (Ρώτας (1986) 5). Κύριο χαρακτηριστικό της δραματουργίας του είναι ότι έσκυψε πάνω στα παιδιά, αφουγκράστηκε τους ρυθμούς της καρδιάς τους και έπαιξε μαζί τους με παιχνίδια λόγου. Έγραψε ποιήματα, πεζογραφήματα και θέατρο, έργα που αναφέρονται σε ποικίλα θέματα, από τη ζωή του παιδιού και τη σχέση του με την οικογένειά του, τη φύση και το λαϊκό πολιτισμό, ως την ανάπλαση μύθων του Αισώπου (Σακελλαρίου (1989) 191-192). Με κύριο γνώμονα την ελευθερία και την ομορφιά, έδεσε όλο το έργο του με την Ελλάδα και το λαό της και προσέγγισε τους νέους και τα παιδιά, στέκοντας δίπλα τους με στοργή. Τους τόνωνε, τους καθοδηγούσε, τους ξεσήκωνε, τους αφύπνιζε, τους δίδασκε τη γενναιότητα και την αξία της εθνικής συνείδησης. Μέλημά του ήταν το πάθος για τη λαϊκή παιδεία και για την αισθητική αγωγή, και σ' αυτά ήταν βασισμένος ο αγώνας του (Σταφυλάς (1986) 76).

Μέσα στα έργα του είναι έκδηλη η αγάπη του για τη φύση, η οποία δεν αντιμετωπίζεται σαν κάποια απόλυτη αξία ούτε με το γνωστό λατρευτικό φетиχισμό, αλλά σαν ο χώρος της δραστηριότητας του ανθρώπου (Σακελλαρίου (1989) 193). Οι γραφικές μορφές των ανθρώπων της πατρίδας του Ρώτα αναστήνονται ολοζώντανες στα θεατρικά του κείμενα. Οι μορφές αυτές αναβιώνουν και απαθανατίζονται όχι σαν νεκρές φιγούρες, αλλά σαν ζωντανές υπάρξεις που ζουν μέσα στην καθημερινότητα

Μέσα από τα έργα του μεταδίδονται κοινωνικά μηνύματα και το όραμα ενός καλύτερου αύριο. Ο απλός άνθρωπος του λαού δεν είναι για το Ρώτα μια υποθετική ύπαρξη, που έχει ενδιαφέρον μόνο για τη λαογραφία, επειδή ντύνεται έτσι, φέρεται έτσι, μιλά σε μια γλώσσα διαφορετική από εκείνη των αστικών κέντρων, αλλά είναι ένας άνθρωπος ζωντανός, που ζει σε μια κοινωνία γεμάτη αντιθέσεις και που αντιμετωπίζει καθημερινά προβλήματα επιβίωσης. Είναι συχνά το θύμα των κοινωνικών συγκρούσεων και αντικείμενο εκμετάλλευσης από τους κατέχοντες και τους ισχυρούς (Σακελλαρίου (1989) 195-196).

Σε συνέντευξη στο Δημήτρη Γκιώνη, όταν ερωτήθηκε από πού αντλεί τις εμπνεύσεις του, απάντησε: « Από τη ζωή, ζώντας τη, από τον αγώνα και την αγωνία και το πάθος του ζωντανού ανθρώπου και του λαού». Ο Ρώτας μοιράστηκε την αγωνία του λαού κάτω από ποικίλες συνθήκες, εξέφραζε τη γνώμη και τη γλώσσα του κόσμου πάνω στα φλέγοντα ζητήματα που τον απασχολούσαν και τοποθετούσε τον αγωνιστή και αδούλωτο Έλληνα ως πρωταγωνιστή στα γνήσια λαϊκά έργα του, όπως είναι το «Να ζει το Μεσολόγγι», «Τα Καραγκιόζικα» κλπ. (Σταφυλάς (1986) 73-74).

Σύμφωνα με το Ρώτα, το θέατρο έχει κοινωνική αποστολή, αφού αποκαλύπτει στο θεατή τον εσωτερικό κόσμο του ανθρώπου, με τα πάθη, τις αδυναμίες, τα αισθήματά του και ξυπνάει μέσα του το αίσθημα της αλληλεγγύης και της συμπάθειας (Ρώτας (1996) 5). Η κοινωνική αυτή αποστολή του θεάτρου αποκτά μεγαλύτερη αξία όταν απευθύνεται στις απαλές ψυχές των μικρών παιδιών. Χωρίς να έχει σπουδάσει παιδαγωγός, ενδιαφέρεται για την αγωγή της νεολαίας και για την αναδιάρθρωση του εκπαιδευτικού συστήματος, προκειμένου το σχολείο, με συμπαραστάτη το θέατρο, να γαλουχήσει καλούς και ικανούς πολίτες (Καραγιάννης (2007) 98). Πιστεύει ότι η εισαγωγή του θεάτρου στα σχολεία είναι αναγκαία και ότι οφείλουμε να μεταχειριστούμε την Τέχνη ως εκπαιδευτικό παράγοντα. Γι' αυτό το λόγο εκδίδει, το 1931, τον «Οδηγό σχολικών παραστάσεων» και, το 1933, το συμπληρωματικό

«Εισαγωγή στο Θέατρο του σχολείου» (Καραγιάννης (2007) 101). Τα συγκεκριμένα έργα εμπεριέχουν τις απόψεις του Ρώτα για το θέατρο για παιδιά, για τη σπουδαιότητα των Τεχνών και των παιχνιδιών στην εκπαιδευτική διαδικασία αλλά και συμβουλές σχετικά με το στήσιμο και την προετοιμασία μιας σχολικής θεατρικής παράστασης (Καραγιάννης (2007) 100). Στόχος του Ρώτα, μέσω της θεατρικής διαδικασίας, είναι να καταστήσει τα παιδιά συνεργούς και λειτουργούς του θεατρικού αποτελέσματος, με την καθοδήγηση των δασκάλων του. Γι' αυτό τα έργα του έχουν απλή δομή, σύντομους διαλόγους, στοιχειώδη δράση, σκηνοθετικές οδηγίες και υποδείξεις σχετικά με την προετοιμασία και τη σκηνική τους απόδοση (Καραγιάννης (2007) 102). Η διαφορά του Βασίλη Ρώτα από τους συγγραφείς της εποχής του είναι ότι έμεινε ανεπηρέαστος από τα αισθητικά ρεύματα της εποχής και στηρίχτηκε στην λαϊκή παράδοση, το δημοτικό τραγούδι, το θέατρο Σκιών και τα λαϊκά παραμύθια στην προσπάθειά του να αφυπνίσει το γένος και να ξεσηκώσει τους νέους.

### Κεφάλαιο 3.

#### **Λαογραφία και λαογραφικά στοιχεία μέσα στο θέατρο για παιδιά του Βασίλη Ρώτα.**

Με απώτερο στόχο τη μελέτη των μορφών της λαϊκής μας παράδοσης που αναδύονται μέσα από τα θεατρικά έργα για παιδιά του Βασίλη Ρώτα, θα χρησιμοποιήσουμε το διάγραμμα που δημοσίευσε στον Α' τόμο του περιοδικού «Λαογραφία» ο Νικόλαος Πολίτης (Λουκάτος (1992) 68), ο σημαντικότερος ερευνητής και μελετητής της ελληνικής λαϊκής ζωής. Σύμφωνα με το διάγραμμα αυτό, η ελληνική λαογραφία διαιρείται σε:

α) μνημεία του λόγου, όπως δημοτικά τραγούδια, ευχές, κατάρες, αινίγματα, ευτράπελα, διηγήσεις, παραμύθια, παραδόσεις, θρύλοι, παροιμίες και

β) στις κατά παράδοση πράξεις ή ενέργειες του λαού που χωρίζονται σε βιοτικά και καλλιτεχνικά θέματα, κοινωνική - παραδοσιακή ζωή, σταθμοί ανθρώπινης ζωής, φυσικές και μεταφυσικές αναζητήσεις, λατρευτικά λαϊκά βιώματα (Λουκάτος (1992) 68).

Όσον αφορά τη γλώσσα παρατηρούμε ότι ο Ρώτας, χρησιμοποιώντας το λαϊκό δραματολογικό υλικό και προβάλλοντας μοντέλα της υπαίθρου, διατηρεί και συντηρεί στα έργα του το τοπικό γλωσσικό στοιχείο και παλαιότερα γλωσσικά ιδιώματα. Υπερασπιστής της δημοτικής, χρησιμοποιεί τη δημοτική γλώσσα σε συνδυασμό με λαϊκές εκφράσεις και ζωντανούς διαλόγους, δημιουργώντας έντονη θεατρικότητα και διαχρονικότητα στα κείμενά του (Καραγιάννης (2007) 292). Αξιοποιεί τον πλούτο της λαϊκής γλώσσας, χρησιμοποιεί γλωσσικούς ιδιωτισμούς και τοπικές ντοπιολαλιές, προκειμένου να παρουσιάσει γνήσιους και ανεπιτήδευτους χαρακτήρες εναρμονισμένους στο φυσικό τους περιβάλλον (Καραγιάννης (2007) 549). Σύμφωνα με το Ρώτα: *«η γλώσσα είναι το σπουδαιότερο γνώρισμα της ενότητας ενός λαού. Είναι ο καθρέφτης της νοοτροπίας του, φανερώνει πώς*

*στοχάζεται αυτός ο λαός για τη ζωή, πώς τη ζει. Στα γλωσσικά και καλλιτεχνικά μνημεία, στις παροιμίες, στους μύθους στα τραγούδια και στους χορούς βλέπουμε τις χίλιες όψεις της ζωής του λαού» (Ρώτας (1986) 217-218).*

### **Κεφάλαιο 3.1**

#### **Μνημεία του λόγου.**

Τραγούδια, ευχές, χαιρετισμοί, μύθοι, παραμύθια και πολλά ακόμα μνημεία του λόγου βρίσκονται διάσπαρτα στα έργα του Βασίλη Ρώτα. Κυρίαρχη θέση κατέχουν τα δημοτικά τραγούδια, η αυθεντικότερη και γνησιότερη έκφραση της ψυχοσύνθεσης του ελληνικού λαού. Σύμφωνα με το Ρώτα: *«Τα δημοτικά μας τραγούδια έχουν μεγαλείο γιατί τα θέματά τους, ακόμα και τα πιο ατομικά, τα προβάλλουν όλα μέσα στο γενικό άπλωμα της καθολικής ζωής»* (Ρώτας (1986) 272). Ανέκαθεν μέσα από αυτά ο Έλληνας εξέφραζε τον έρωτα, την ξενιτιά, το θάνατο, τη συμφορά, τη χαρά, τις παραδόσεις και τους θρύλους, την αντίσταση, την ομορφιά της φύσης αλλά και όλες τις εκφάνσεις της κοινωνικής ζωής (Χατζηφώτης (2002) 219-220). Κατά τον ίδιο τρόπο, οι ήρωες του Ρώτα τραγουδούν, μοιρολογούν, ψυχαγωγούνται, αντιστέκονται μέσω αυτοσχέδιων αφηγηματικών κειμένων που έχουν συνθέσει άγνωστοι λαϊκοί ποιητές ή και ίδιοι, με συμπληρώματα από την παράδοση (Λουκάτος (1992) 93-94).

## Κεφάλαιο 3.1.2

### Δημοτικά τραγούδια

Τα δημοτικά τραγούδια χωρίζονται σε επιμέρους κατηγορίες. Στην κατηγορία των οικογενειακών, τα οποία είναι τραγούδια που συντροφεύουν τη ζωή, τις χαρές και τις λύπες της οικογένειας, εντοπίζονται τα μοιρολόγια. Τα μοιρολόγια είναι τραγούδια αυτοσχέδια, χωρίς επιτήδευση, τα οποία συνθέτει ο λαός σε στιγμές μεγάλου πόνου (Χατζηφώτης (2002) 219-223). Τέτοια τραγούδια συναντάμε έντονα στο έργο «*Να ζει το Μεσολόγγι*<sup>1</sup>», στο σημείο όπου η Χρυσούλα θρηνεί για το χαμό της μητέρας της και λίγο αργότερα<sup>2</sup> όταν ο Κώστας, η Φωτεινή και τα παιδιά μοιρολογούν πάνω από το σώμα του νεκρού Πάνου. Ομοίως, στο έργο «*Σε γνωρίζω από την κόψη*<sup>3</sup>» δύο γυναίκες θρηνούν τις χαμένες ψυχές των νεκρών του Μεσολογγίου ζητώντας από τα στοιχεία της φύσης να συμπαρασταθούν στο πένθος τους. Στην κατηγορία των οικογενειακών τραγουδιών εντάσσονται και τα τραγούδια της Αγλαΐας στο «*Παραμύθι της Ανέμης*<sup>4</sup>», τα οποία εκφράζουν την αποστροφή της στον επικείμενο γάμο της.

Άλλη κατηγορία δημοτικών τραγουδιών είναι τα κοινωνικά, τα οποία αποσκοπούν στην ψυχαγωγία των ανθρώπων στα γλέντια, στην εργασία και στις συναναστροφές (Λουκάτος (1992) 94). Στον «*Καρδούλα Δραγάτη*» συναντάμε πληθώρα τραγουδιών ψυχαγωγικού ενδιαφέροντος τόσο από τον Παγόνα όσο και από τον Καρδούλα κατά τη διάρκεια φύλαξης του αμπελώνα<sup>5</sup>. Ανάλογα τραγούδια ακούμε και από τα παιδιά τη στιγμή που πάνε να μαζέψουν τα σταφύλια ενώ, λίγο αργότερα, υμνούν την αξία του χορού τραγουδώντας. Στο σημείο όπου ο Καρδούλας προσπαθεί να απαλύνει τον πόνο του Παγόνα, τραγουδάει σατυρικά τραγούδια<sup>6</sup>

---

<sup>1</sup> Βλ. Ρώτας, Β, 1980. Θέατρο για παιδιά, σελ. 36

<sup>2</sup> ο. π. σελ. 50

<sup>3</sup> ο.π. σελ. 87

<sup>4</sup> Βλ. Ρώτας, Β, 1966, *Θέατρο Β'*, σελ. 19-20.

<sup>5</sup> Βλ. Ρώτας, Β, 1980, *Θέατρο για παιδιά*, σελ 164-165.

<sup>6</sup> Ο.π. σελ. 189.



όπως το: «*Τ' ειν το κακό που γίνεται, στον κάμπο, στον ελαιώνα, παντρεύεται ένας τζίντζιρας και παίρνει μια χελώνα*». Σατυρικό τραγούδι τραγουδάει και ο Σβούρας στο έργο «*Ήρωας*» πριν συναντήσει τον Κατσαπρόκο και τον Τζιτζιφιόγκο: «*Κυρά μου τη μυτάρα σου βάλτη στη σαλαμούρα, να μη στη φάει ο ποντικός και γίνεις κουτσομούρα*<sup>7</sup>». Οι «*Μαξιλαριές*» του Ρώτα είναι θεατρικό έργο αφιερωμένο στη γιορτή των Αποκριών. Εδώ η Ευδοκία τραγουδάει το σατυρικό τραγούδι <sup>8</sup>«*πέντε ποντικοί μουτζούροι*», ξαφνιάζοντας τις ξαδέλφες της και δίνει το έναυσμα για να αρχίσει το αποκριάτικο ξεφάντωμα. Τα σατυρικά τραγούδια εξάλλου συνάδουν με την καλοφαγία, το ανοιξιάτικο κέφι και την ψυχολογική ελευθερία των Απόκρεω και συμβάλλουν στην πνευματική, καλλιτεχνική και σωματική εκτόνωση του λαού (Λουκάτος (1985) 138). Τα πιο δημοφιλή, όμως, τραγούδια των Αποκριών είναι τα αθυρόστομα τραγούδια, προερχόμενα από την αρχαιότητα, όταν οι μεταμφιεσμένοι είχαν τη δυνατότητα να αισχρολογούν ανενόχλητοι, κατά τη διάρκεια των κατ' Αγρών Διονυσίων (Χατζηφώτης (2002) 266). Ανάλογα σκωπτικά τραγούδια συναντάμε στο «*Πιάνο*» από το Σπουργίτη, τα οποία εκφράζουν την επιθυμία του για εύρεση φαγητού. Τέλος, στο «*Παραμύθι της Ανέμης*», η χορεύτρια Κοκόνα, κατά τη διάρκεια της γιορτής, τραγουδάει ένα σατυρικό τραγούδι προς ευχαρίστηση των θεατών<sup>9</sup> και ο Μπαλάφας τραγουδάει μεθυσμένος για την μάταιη ζωή του.

Στην κατηγορία των επικών τραγουδιών, που υμνούν τις ηρωικές πράξεις των ακριτών και των κλεφτών ή που διηγούνται πολιορκίες και πολέμους, εντάσσονται τα τραγούδια που συναντάμε στο «*Νενικήκαμεν*». Τα παιδιά τραγουδούν το: «*Άλφα βήτα κι αρχινώ, μ' όρκο μου στον ουρανό, γάμα δέλτα κι έψιλο, θάνατος στον τύραννο*» και το «*Ως πότε παλικάρια να ζούμε στη σκλαβιά*» εκφράζοντας την αποστροφή τους στην υποδούλωση του έθνους<sup>10</sup>. Στο «*Σε γνωρίζω από την κόψη*» ο Ρώτας περιγράφει την επιπόηση του εθνικού ύμνου από το Σολωμό και στις σκηνικές

---

<sup>7</sup> Ο.π. σελ. 230.

<sup>8</sup> Ο.π. σελ 305.

<sup>9</sup> Βλ. Ρώτας, Β, 1966, *Θέατρο Β'* σελ 48.

<sup>10</sup> Βλ. Ρώτας, Β. 1980, *Θέατρο για παιδιά*, σελ. 67-69.

οδηγίες προτρέπει τη συμμετοχή της χορωδίας<sup>11</sup>. Η περιοχή στην οποία αναπτύχθηκε περισσότερο το επικό και κλέφτικο τραγούδι είναι η Ρούμελη. Στα τραγούδια της συνταιριάζει τη γύρω φύση και ζωή με τους άθλους και τις μάχες των αγωνιστών της. Οι ήρωες Ρουμελιώτες, οι κλέφτες-καπεταναίοι, όπως είναι ο Ανδρούτσος, ο Διάκος, ο Μπότσαρης, οι Κοντογιανναίοι, αποτελούν πηγή έμπνευσης για τον άγνωστο τραγουδιστή. Ο λαός τραγουδά και χορεύει τους κλέφτες και τους αναδεικνύει σε ινδάλματα και ήρωες. Τα επικά τραγούδια μαθαίνονται από στόμα σε στόμα, τραγουδιούνται, χορεύονται, προκαλούν συγκίνηση, πάθος και ενθουσιασμό. (Παναγιωτοπούλου (2004) 381-391).

Τραγούδια λυρικά, τα οποία υμνούν την αγάπη και τον έρωτα εντοπίζονται στο «*Παραμύθι της ανέμης*» μέσω της Αγλαΐας, με την βοήθεια των οποίων εκφράζει το πάθος της για το Γιώργη: «*Το φιλί δεν είναι φύλλο να το μυριστείς, ούτε να δαγκώσεις μήλο να το καταπιείς*». Στο «*Χορό των παιχνιδιών*», το οποίο είναι γραμμένο μέσα σε μια χριστουγεννιάτικη ατμόσφαιρα, ακούγονται τραγούδια θρησκευτικά, ξεκινώντας με τα πρωτοχρονιάτικα κάλαντα «*Αρχιμηνιά κι αρχιχρονιά*<sup>12</sup>». Ο Αϊ Βασίλης τραγουδάει το τραγούδι των τριών μάγων και όλοι οι ήρωες-παιχνίδια παρουσιάζουν τραγουδιστά τον εαυτό τους και την πορεία τους. Κύριο χαρακτηριστικό των δημοτικών τραγουδιών είναι η εξύμνηση της φύσης, αφού η σχέση του ανθρώπου με τη φύση είναι αλληλένδετη και αλληλοεξαρτώμενη. Ο κόσμος της φύσης προσφέρεται για συμβολισμούς και ποιητικές αποδόσεις των συναισθημάτων και των ιδεών του λαού-ποιητή (Τρομπούκης (2013) 504-505). Η Αγλαΐα στο «*Παραμύθι της ανέμης*» καλεί την Άνοιξη να σκορπίσει χαρά με τα χελιδόνια της<sup>13</sup> και στον «*Καρδούλα και το λύκο*», ο Καρδούλας καλωσορίζει το Μάη τραγουδώντας.

---

<sup>11</sup> Ο.π. σελ 91.

<sup>12</sup> Βλ. Ρώτας, Β. 1980, Θέατρο για παιδιά, σελ. 203.

<sup>13</sup> Βλ. Ρώτας, Β. 1966, Θέατρο Β', σελ 17.

### Κεφάλαιο 3.1.3.

#### **Ευχές- προπώσεις.**

Στα μνημεία του λόγου εντάσσονται και οι ευχές που μπορεί να ζητάνε την πραγμάτωση του καλού ή την αποτροπή του κακού. Μπορεί να λέγονται άμεσα σε ένα πρόσωπο ή να αναφέρονται στο Θεό και συνήθως χρησιμοποιούνται τυπικές λέξεις όπως «μακάρι» , «Θεέ μου» κλπ . (Σκαρτσής (1980) 32). Συναντάμε συχνά την έκφραση «δώσε μου την ευχή σου» στα έργα «*Να ζει το Μεσολόγγι*<sup>14</sup>», όταν ο Πάνος ζητά την ευχή του πατέρα του για να πάει στον πόλεμο, ενώ αργότερα την ευχή του παπά ζητάει και ο Κώστας για να εκδικηθεί το θάνατο του Πάνου. Στο «*Νενικήκαμεν*» τα παιδιά χαιρετάνε τον Δάσκαλο λέγοντας: «*καλημέρα, με την ευχή σου*», φιλώντας του το χέρι από σεβασμό<sup>15</sup>. Τέλος στο «*Παραμύθι της ανέμης*», η Ροδούλα ζητά την ευχή του πατέρα της για να βρει την τύχη της μακριά από τη Σαλαμάντρα.

Ευχές που γίνονται κατά τη διάρκεια του ποτού και του φαγητού, συνήθεια που έρχεται απο τους αρχαίους χρόνους και είναι διαδεδομένη σε διάφορους λαούς, είναι οι προπώσεις. Πρόποση σημαίνει πόση για χάρη κάποιου , και είναι σύνηθες φαινόμενο σε γαμήλια τραπέζια και σε κάθε περίπτωση οινοποσίας. (Σκαρτσής, (1999) 39-40). Συναντάμε προπώσεις στις «*Μαξιλαριές*<sup>16</sup>» όταν τα κορίτσια, επηρεασμένες από το αποκριατικό ξεφάντωμα των ημερών , πίνουν κονιάκ κρυφά από τη θεία τους, παρέα με τον κ. Ιερεμία.

---

<sup>14</sup> ο.π. σελ. 20.

<sup>15</sup> Ο.π. σελ. 66

<sup>16</sup> Βλ. Ρώτας, Β. 1980, Θέατρο για παιδιά, σελ. 315.

### Κεφάλαιο 3.1.4

#### **Όρκοι.**

Παρακλάδι των ευχών αποτελούν οι όρκοι, η επιβεβαίωση μιας αλήθειας, η οποία χρησιμοποιεί τόσο τον προφορικό λόγο όσο και τις χειρονομίες. Ο προφορικός λόγος, συνήθως, έχει δυο δομικά μέρη: τη βεβαιούμενη αλήθεια και την αυτοκατάρρα που στρέφεται από τον ορκιζόμενο κατα των οικείων του ή αναφέρεται σε πράγματα ιερά. Χρησιμοποιούνται μικρές φράσεις, όπως το «*μα*» ή το «*να μην*», το οποίο υπογραμμίζει την τιμωρία που θα ακολουθήσει, εάν ο ορκιζόμενος λέει ψέματα. Συχνά οι όρκοι συνοδεύονται και από πράξεις, όπως σταυροκοπήματα, ασπασμούς του Ευαγγελίου κλπ. Οι όρκοι έχουν άμεση σχέση με τη θρησκεία, έχουν αρχαιότατη προέλευση και το κυρίαρχο στοιχείο τους είναι ο μαγικός γλωσσικός τους χαρακτήρας. (Σκαρτσής (1999) 41-46). Στα «*Καραγκιόζικα 3*<sup>17</sup>» συναντάμε τις εκφράσεις «*σου δίνω το λόγο μου*» και «*κάνω όρκο και σταυρό*». Στο έργο «*Νενικήκαμεν*<sup>18</sup>» η Χρυσούλα «*κάνει όρκο και σταυρό*» ότι θα σφάζει τον Μπουλούκμπαση αν απλώσει χέρι πάνω τους. Στον «*Ιησού δωδεκαετής εν τω ναώ*», ο πατέρας του μικρού Ιούδα ορκίζεται ότι έταξε το παιδί στο ναό κατά τη γέννησή του<sup>19</sup>. Στο «*Παραμύθι της ανέμης*» η Σαλαμάντρα ορκίζεται «*στον ήλιο και το μισό φεγγάρι*» ότι θα ξαναβάλει μάτια στον Γιούπαρη, εάν την βγάλει από το κλουβί<sup>20</sup>. Στα στοιχεία της φύσης ορκίζεται και ο Αλής στο ίδιο έργο ενώ λίγο αργότερα ο Αλής, η Αγγαία, η Ροδούλα και ο Γιώργης ορκίζονται μεταξύ τους αδελφική πίστη (Ρώτας, (1966) 46). Στο έργο «*Ειρήνη*<sup>21</sup>» ο Σταύρακας κάνει όρκο και Σταύρο ότι θέλει ειρήνη και με πολύ παραστατικές χειρονομίες τονίζει ότι δε θέλει να ξανά πιάσει φονικό όπλο στα χέρια του.

<sup>17</sup> Βλ. Ρώτας, Β, 1956, Καραγκιόζικα 3, σε 77 και 147

<sup>18</sup> Βλ. Ρώτας, Β, 1980. Θέατρο για παιδιά, σελ 70

<sup>19</sup> Ο.π. σελ. 108

<sup>20</sup> Βλ. Ρώτας, Β, 1966, Θέατρο Β', σελ. 40.

<sup>21</sup> Βλ. Ρώτας, Β, 1956, Καραγκιόζικα 3, σελ 147.

### Κεφάλαιο 3.1.5

#### Παροιμίες

Οι παροιμίες είναι τα σοφά κληρονομήματα των αιώνων που παραδίδονται από τη μια γενιά στην άλλη και με έτοιμους τύπους αλληγορίας στηρίζουν το λαϊκό λόγο (Λουκάτος (1992) 122). Με τη συμπυκνωμένη βιοσοφία τους αποτελούν σημαντική πηγή εξέτασης της λαογραφίας καθώς αποτυπώνουν την επίδραση που έχει δεχτεί ο παραδοσιακός πολιτισμός σε όλες τις μορφές και τις εκφάνσεις της ζωής (Βαρβούνης (1995) 170-171). Σύμφωνα με τον Ν. Πολίτη διακρίνονται σε τρία είδη: στις παροιμίες, στις παροιμιακές εκφράσεις και στα γραφικά ρητά και οι περισσότερες είναι έμμετρες για την ευκολότερη απομνημόνευσή τους (Πολίτης (1980) 386). Η συχνή χρήση των παροιμιών στον καθημερινό και λογοτεχνικό λόγο αποσκοπεί στη δημιουργία του αισθήματος ομαδικότητας και κοινής συμμετοχής μεταξύ πομπού και δέκτη και αντιμετωπίζεται ως μέσο κοινωνικής αλληλεπίδρασης (Καμηλάκη (2010) 536). Ο Ρώτας αναγνωρίζοντας την αξία των παροιμιών μέσα στο θεατρικό και σκηνικό λόγο εμπλουτίζει τα έργα του με τις σύντομες αυτές, γεμάτες σοφία φράσεις του λαού. Συναντάμε παροιμιώδεις φράσεις από το ζωικό βασίλειο όπως : «*Νηστικό αρκούδι δε χορεύει*» στο «*Πιάνο*» και στο «*Σπιτίσιο φαί*», «*Θα γελάσει το παρδαλό κασίκι*» στο «*Γράμμα που έστειλε ο Καραγκιόζης στο Σαρλό<sup>22</sup>*», «*Το πρόβατο που φεύγει από το κοπάδι το τρώει ο λύκος*» στο «*Νενικήκαμεν<sup>23</sup>*», δηλώνοντας την αρχέτυπη σχέση του ανθρώπου με το ζώο και την αλληλοεξαρτώμενη συνύπαρξή τους. Ακολουθούν παροιμίες και ρητά με διδακτικό και παιδαγωγικό περιεχόμενο όπως: «*Όποιος φυλάει τα ρούχα του έχει τα μισά*» στο «*Μυστικό της Μπόμπας<sup>24</sup>*», «*Μ' όποιον δάσκαλο καθίσεις τέτοια γράμματα θα μάθεις*» στον «*Καραγκιόζης Ακαδημαϊκός*», «*Τα πολλά λόγια είναι φτώχεια*» στην «*Ειρήνη*», «*γελάει καλύτερα όποιος γελάει τελευταίος*», «*και οι πέτρες έχουν αυτιά*» στο «*Νενικήκαμεν*», αλλά και φιλοσοφικές - θρησκευτικές όπως «*αμαρτίες γονέων παιδέουσιν τέκνα*» στον

<sup>22</sup> Βλ. Ρώτας, Β.1956, Καραγκιόζικα 3, σελ 61.

<sup>23</sup> Βλ. Ρώτας, Β, 1980, Θέατρο για παιδιά, σελ. 70.

<sup>24</sup> Ο.π. σελ. 103.

*«Ιησούς δωδεκαετής εν των ναώ<sup>25</sup>». Γενικότερα πολύ γνωστές παροιμιακές εκφράσεις χρησιμοποιεί ο Ρώτας στα «Καραγκιόζικα 3»: «Ήτανε το κλήμα στραβό, το έφαγε και ο γάιδαρος» «πήγα για μαλλί και βγήκα κουρεμένος», «κύλησε ο τέντζερης και βρήκε το καπάκι».*

---

<sup>25</sup> Βλ. Ρώτας, Β. 1980, Θέατρο για παιδιά, σελ. 116.

### Κεφάλαιο 3.1.6.

#### **Παραμύθια.**

Το παραμύθι είναι ένα ομαδικό προϊόν, ένα είδος λαϊκής τέχνης που έχουν ενσωματώσει πολλοί λαογράφοι, ιστορικοί, ψυχολόγοι, κοινωνιολόγοι, μυθολόγοι και φιλόλογοι στα επιστημονικά τους ενδιαφέροντα. Το ξεκίνημα της καταγραφής του ελληνικού παραμυθιού προήλθε από τους ξένους με σημαντικότερο τον Άγγλο αρχαιολόγο R. Dawkins, ο οποίος μελέτησε συστηματικά τη σχέση του νεοελληνικού παραμυθιού με την αρχαία Ελλάδα. Από τον 19ο αιώνα και μετά, Έλληνες μελετητές έστρεψαν το ενδιαφέρον τους στο παραμύθι και ξεκίνησε η δημοσίευση παραμυθιών στον ελληνικό τύπο. Πρωτοπόροι στην έρευνα και καταγραφή αυτή είναι ο Πολίτης και Αδαμαντίου ενώ αργότερα τη σκυτάλη πήρε ο Στίλπων Κυριακίδης (Αυδίκος (1994) 132-133).

Σύμφωνα με το Μέγα: *«εις το παραμύθι όλα είναι δυνατά χάριν εις την μαγεία και εις το θαύμα, που παρουσιάζονται εκεί, όπου δε φθάνει η ανθρώπινη δύναμις . Το παραμύθι δέχεται χωρίς καμιάν έκπληξιν όλα τα τερατώδη και παντελώς απίθανα»* (Αυδίκος (1994) 12). Το παραμύθι αντιλαμβάνεται τον κόσμο με ένα δικό του τρόπο, ο κόσμος του παραμυθιού είναι φανταστικός, ιδιόρρυθμος, ονειρικός, πλασμένος με τη φαντασία του παιδιού. Δεν υπάρχουν όρια μεταξύ ανθρώπων και ζώων, καταργείται η απόσταση ανάμεσα τους, τα ζώα μιλάνε, τα αντικείμενα πετάνε, άνθρωποι και αντικείμενα μεταμορφώνονται. (Αυδίκος (1994) 33). Κατά τον ίδιο τρόπο και το ακροατήριο του παραμυθιού γνωρίζει εκ των προτέρων ότι το παραμύθι αντιπροσωπεύει μια πλασματική εικόνα της πραγματικότητας, ωστόσο παρακολουθεί με μεγάλο ενδιαφέρον τις διηγήσεις. Τα εισαγωγικά και καταληκτικά μοτίβα του παραμυθιού φροντίζουν να απομονώνουν το παραμύθι από την πραγματικότητα και να ανοίξουν ένα μαγικό κόσμο , αυτών των νεράιδων, των ξωτικών και των θηρίων (Αυδίκος (1994) 34-35). Τα παραμύθια χωρίζονται σε κατηγορίες ανάλογα με το περιεχόμενο και την πηγή έμπνευσής τους. Έτσι διακρίνονται σε μυθικά ή ξωτικά

παραμύθια (με γίγαντες, δράκους, νεράιδες, μάγους, κλπ), σε διηγηματικά ή κοσμικά (που αποτυπώνουν την πραγματική ζωή), σε θρησκευτικά ή συναξαρικά (εμπνεόμενα από τη Γραφή και τους Βίους Αγίων) και στα ευτράπελα ή σατυρικά (περιγράφουν ιστορίες και τιμωρίες κουτών και υπερήφανων χαρακτήρων) (Λουκάτος (1992) 143-144).

Το «*Παραμύθι της ανέμης*» του Ρώτα, εντάσσεται στην πρώτη κατηγορία, διαθέτοντας όλα τα χαρακτηριστικά του εν λόγω είδους. Πρόκειται για ένα παραμυθόδραμα, στο οποίο ο Ρώτας συνδέει το μύθο με το παραμύθι δένοντας τα μεταξύ τους διαλεκτικά, χωρίς να δημιουργούνται κενά και χαλαρή δομή (Καραγιάννης (2007) 137). Ο πρόλογος του Μπαλαφάρα μας προδιαθέτει για την έναρξη του παραμυθιού. Με τη φράση «*μια φορά κι έναν καιρό*» ο Ρώτας παίρνει τον ακροατή μακριά από την τωρινή πραγματικότητα σε ένα μακρινό παρελθόν όπου κυριαρχούν όλα τα παράδοξα και παροτρύνει το κοινό να ενεργοποιήσει τη φαντασία του παρακολουθώντας το παραμύθι. Μέσα από το έργο ξεπηδούν όντα της φαντασίας, όπως η Σαλαμάντρα μάγισσα, η εξαδέλφη του δράκου Μινωγά, η οποία με τον καθρέφτη της παραπέμπει στην Χιονάτη και τη μηριά της. Η εμφάνισή της και οι πράξεις της κινούνται στο πλαίσιο των μαγικών παραμυθιών: φοράει φίδια βραχιόλια, παίρνει τη λαλιά του Ρήγα της Λιβαδειάς και αφήνει έξω από το σπίτι της Αγγαΐας και της Ροδούλας δύο μεγάλα εξωτικά λουλούδια, στα οποία έχει κρύψει φαρμακερά φίδια. Συναντάμε ακόμα δύο μάγισσες, την τσιγγάνα, μητέρα του Αλή και τη Νιμπεργιάλα, μητέρα του Δράκου Μινωγά.

Στον παραμυθιακό χώρο και χρόνο βρίσκονται επίσης τα εξής πρόσωπα: η Χαρχάνα, ένα στοιχείο του δάσους, το οποίο παραπέμπει στο Μπαρμπαγιώργο του θεάτρου σκιών, εξαιτίας της ρουμελιώτικης ντοπιολαλιάς της, οι Τζουτζέδες, τα ξωτικά του δάσους, τα οποία βοηθούν τον Αλή να τυφλώσει το Γιούπαρη και μας θυμίζουν τη «*Χιονάτη και τους εφτά νάνους*», η Νεράιδα και οι γοργόνες, προερχόμενες από τα λαϊκά παραμύθια, η προσωποποίηση του Βοριά και του Νοτιά,



η παρουσία του παραμυθένιου κούκλου Τοξοφρύδη και της κούκλας Κοκόνας οι οποίοι παραπέμπουν στο κουκλοθέατρο και στην Comedia dell' arte. Οι μύθοι σχετικά με τις γοργόνες, τις νεράιδες και τους δαίμονες ήταν κοινοί σε όλη την Ελλάδα και ήταν συχνή η χρήση τους στη δημώδη παράδοση. Για κάποιους οι γοργόνες ήταν θεότητες την νύκτας, για άλλους ήταν η κεφαλή της Μέδουσας που παριστάνει τον ήλιο. Συμφώνα με τις παραδόσεις, οι γοργόνες είναι θαλάσσιες γυναίκες που το σώμα τους καταλήγει σε σώμα ψαριού και κατοικούν κυρίως στον Εύξεινο Πόντο . Οι γοργόνες συγχέονται με τις σειρήνες εξαιτίας των μελωδικών άσμάτων που τραγουδούν στους ναυτικούς όταν είναι ικανοποιημένες από τις απαντήσεις που τους δίνουν (Πολίτης (1980) 338-344).

Καθ' όλη τη διάρκεια του έργου συναντάμε γεγονότα, τα οποία μας παραπέμπουν σε παραμυθιακές καταστάσεις: η γιορτή του δάσους, οι περιπέτειες του Γιώργη και του Αλή για να πάρουν τη γυναίκα που επιθυμούν θυμίζουν ανάλογες περιπέτειες ηρώων των λαϊκών παραμυθιών, οι ενδυματολογικές μεταμορφώσεις για την αλλαγή φύλου κ.α. (Καραγιάννης (2007) 145). Οι υπόλοιποι ήρωες του έργου κινούνται στο μυθολογικό χώρο. Ο Μινωγός συγκεντρώνει διάσπαρτα στοιχεία της ελληνικής μυθολογίας. Η εμφάνισή του μοιάζει με το Μινώταυρο και το κέρατο στο κούτελο είναι ανάλογο με αυτό του μυθικού αλόγου Μονόκερως, ενώ η συνήθειά του να τρώει νέα παιδιά παραπέμπει στον Κρόνο. Η Αγλαΐα μας φέρνει στο μυαλό τη μια από τις τρεις Χάριτες αλλά και την ομώνυμη ηρωίδα του Θεάτρου Σκιών. Ο Νεστοραδάμης παραπέμπει στο Νοστράδαμο και οι άθλοι του Γιώργη και του Αλή θυμίζουν τους άθλους των ηρώων της ελληνικής μυθολογίας, του Ηρακλή, του Θησέα κλπ. (Καραγιάννης (2007) 147).

Συμπεραίνουμε, ότι στο συγκεκριμένο παραμύθι ο Ρώτας χρησιμοποιεί πληθώρα ηρώων και καταστάσεων της υπαίθρου, με δάνεια στοιχεία από την Ελληνική μυθολογία, το Θέατρο Σκιών, το λαϊκό παραμύθι και την ελληνική λαϊκή παράδοση. Ανάλογους χαρακτήρες εντάσσει και στα υπόλοιπα έργα του. Στο «Χορό των

παιχνιδιών<sup>26</sup>» συναντάμε τη χιονάτη και το βασιλόπουλο Γοδοφρείδο, οι οποίοι ξαναζωντανεύουν το παραμύθι της ανάστασης της πεθαμένης βασιλοπούλας. Από τη θρησκευτική λαϊκή παράδοση ο Ρώτα δανείζεται τη μορφή του Αϊ Βασίλη, ο οποίος μας πληροφορεί ότι είναι ο μόνος από τους τρεις μάγους που μοιράζει δώρα και γλυκά στα παιδιά την Πρωτοχρονιά, από τη λαϊκή παράδοση επίσης, κάνουν την εμφάνισή τους στο σπίτι οι Καλικάντζαροι, οι οποίοι τραγουδάνε και χορεύουν προκαλώντας ζημιές<sup>27</sup>. Η πίστη στην ύπαρξη των καλικάντζαρων δεν ήταν απλά ένα δημιούργημα της φαντασίας του λαού αλλά στηριζόταν σε πραγματικές αφετηρίες, όπως είναι η αναγέννηση της φύσης, διάφορες καταστάσεις που συμβαίνουν τις ημέρες των γιορτών και αποδίδονται σε πνεύματα, ακόμα και από φυσικά φαινόμενα και τους θορύβους τους (Χατζηφώτης (2002) 260). Οι Καλικάντζαροι βρίσκουν ευκαιρία το Δωδεκαήμερο που ο Χριστός είναι ακόμα μικρός και αβάππιστος και δε μπορεί να προστατέψει τους ανθρώπους, να ανέβουν στη γη μαζί με ξωτικά και να κάνουν ανεμπόδιστα ότι κακό θέλουν στους ανθρώπους. Οι άνθρωποι για να προστατεύονται κάνουν διάφορα ξόρκια, σκεπάζουν τα πιθάρια, τα Κουρούπια, τις στάμνες, τα δοχεία του λαδιού, κλειδώνουν τα ντουλάπια για να μην τα βρωμίζουν οι Καλικάντζαροι (Χαρωνίτης (2011) 23-24).

---

<sup>26</sup> Βλ. Ρώτας, Β, 1980, Θέατρο για παιδιά, σελ 205.

<sup>27</sup> Ο.π. σελ. 201-202

### Κεφάλαιο 3.1.7

#### **Θρύλοι – παραδόσεις.**

Σε αντίθεση με τα παραμύθια, τα οποία κινούνται σε ένα ελεύθερο φανταστικό περιβάλλον, οι παραδόσεις και οι θρύλοι είναι στενά συνδεδεμένα με τον τόπο, την ιστορία και τις δεισιδαιμονίες του κάθε λαού. Αποκαλύπτουν την ταυτότητα, τα ηρωικά κατορθώματα, τις ενασχολήσεις του περιβάλλοντος στο οποίο εκδηλώνονται και διατηρούνται από γενιά σε γενιά, χωρίς να χάνουν το χρώμα και το ύφος της εποχής από την οποία φυλάχτηκαν (Λουκάτος (1992) 152). Πρόσωπα από τη μυθολογία με φιλολαϊκά χαρακτηριστικά εμφανίζονται στη δραματουργία από το πρώτο μισό του 19<sup>ου</sup> αιώνα (Μπλέσιος (2013) 176-178). Ο ήρωας για τον οποίο έχουν διασωθεί περισσότερες πληροφορίες σε δημοτικά άσματα, παραδόσεις και παραμύθια είναι ο Ηρακλής. Στο πρόσωπό του συγκεντρώνει διάφορες τοπικές παραδόσεις και στα μάτια του ελληνικού λαού φαντάζει ως ο ιδανικός ήρωας, ο ημίθεος (Πολίτης (1980) 332). Το όνομα του Ηρακλή συναντάμε στο έργο «Ο ήρωας» όταν ο τζίτζιφιόγκος κάνει αναφορά στον Ηρακλή και στο άθλο της Νεμέας, επιχειρώντας να τον υποδυθεί<sup>28</sup>. Επίσης στο «Ο Καραγκιόζης στην Κύπρο», ο Καραγκιόζης παρομοιάζει τη φουρτουνιασμένη θάλασσα με τη λύσσα της Σκύλλας στη συνάντησή με τους συντρόφους του Οδυσσέα<sup>29</sup>.

Ιστορικά ονόματα και τοπωνύμια βρίσκουμε διάσπαρτα σε όλο το έργο του Βασίλη Ρώτα. Συχνή αναφορά γίνεται στο Μέγα Αλέξανδρο, γεγονός που επισφραγίζει την άποψη ότι από όλους τους βασιλιάδες της Ελλάδας αυτός που διατηρείται στη μνήμη του Ελληνικού λαού είναι ο μέγας Αλέξανδρος. Σύμφωνα με το Ν. Πολίτη, σε κάθε γωνία της Ελλάδας υπάρχουν μύθοι, τραγούδια και ιστορίες που υμνούν τις περιπέτειες και τα κατορθώματα του Μεγάλου Αλέξανδρου (Πολίτης (1980) 368). Στα «Καραγκιόζικα» μνημονεύεται συχνά το όνομα του Μεγάλου Αλεξάνδρου και των κατορθωμάτων του. Ο Καραγκιόζης κάνει συχνές αναφορές στην

---

<sup>28</sup> Βλ. Ρώτας, Β. 1980, Θέατρο για παιδιά, σελ 228.

<sup>29</sup> Βλ. Ρώτας, Β. 1956, Καραγκιόζικα 3, σελ. 158.

περικεφαλαία του Μεγάλου Αλεξάνδρου, και σε αρκετές περιπτώσεις ο Μέγας Αλέξανδρος είναι πρωταγωνιστής του έργου όπως στα «Ο καραγκιόζης στην Κύπρο<sup>30</sup>» και η «Ψηφοθηρία<sup>31</sup>». Στο «Νενικήκαμεν», ο μικρός Αλέξης συστήνεται στο Δάσκαλο και ο Δάσκαλος επηρεασμένος από το όνομά του, του εύχεται να γίνει τρανός όπως το Μέγα Αλέξανδρο. Τέλος, στον «Ηρωα» ο Τζιτζιφιόγκος συστήνεται στο Σβούρα ως Μέγας Αλέξανδρος. Στο ίδιο έργο ο Κατσαπρόκος έχει σας πρότυπο άλλο ιστορικό πρόσωπο, τον Αχιλλέα. Συχνές αναφορές υπάρχουν και για πιο σύγχρονα ιστορικά πρόσωπα όπως είναι ο Παπαφλέσσας και ο Κολοκοτρώνης στο «Νενικήκαμεν», ο Μιαούλης με το Μπότσαρη στο «Να ζει το Μεσολόγγι», ο Διάκος και ο Ανδρούτσος στα «Καραγκιόζικα». Οι ήρωες αυτοί είτε είναι πρωταγωνιστικά πρόσωπα είτε αναδύονται μέσα από τα λόγια των πρωταγωνιστών ως μορφές με πανανθρώπινα χαρακτηριστικά και πλούσιες αρετές. (Μπλέσιος (2013) 176-178).

Στο «Σε γνωρίζω από την κόψη» πρωταγωνιστικό ρόλο κατέχει ο Σολωμός με τον φίλο του τον Ροϊδή, οι οποίοι απέναντι από τα βουνά του Μεσολογγίου που φλέγονται επινοούν τον εθνικό μας ύμνο. Στα έργα του Ρώτα βρίσκουμε και αναφορές σε ονόματα και τοπωνύμια θρησκευτικά. Στο «Ιησούς δωδεκαετής εν τω ναώ» πρωταγωνιστές είναι ο δωδεκαετής Ιησούς και ο φίλος του, Ζεκήλ. Γίνονται μάρτυρες της προσπάθειας του πατέρα του μικρού Ιούδα να τον αφήσει στο ναό του Σολομώντα στην Ιερουσαλήμ. Ο Ρώτας παρουσιάζει το μαθητή και προδότη του Χριστού, ως ένα μικρό καμπούρη, δανειζόμενος στοιχεία από το Θέατρο Σκιών (Καραγιάννης (2007) 270). Σύμφωνα με τον Πούχνερ: «Είναι ένα έργο που εισάγει το παιδί κατευθείαν στο πνεύμα της Καινής Διαθήκης πιο άμεσα από κάθε μάθημα θρησκείας» (Καραγιάννης (2007) 272).

Το τοπωνύμια που συναντάμε στο έργο του Ρώτα αναφέρονται σε διάφορες περιοχές του ελλαδικού χώρου. Βρίσκουμε το Μεσολόγγι στο «Να ζει το Μεσολόγγι» και στο «Σε γνωρίζω από την κόψη», τη Ζάκυνθο στο «Σε γνωρίζω από την κόψη»,

---

<sup>30</sup> Βλ. Ρώτας, Β, 1956, Καραγκιόζικα, σελ. 157

<sup>31</sup> Ο.π. σελ. 5

την Καλαμάτα στο «Νενικήκαμεν», τον Ιλισό, τον Παρνασσό και η Λειβαδιά στο «Παραμύθι της Ανέμης».

## Κεφάλαιο 3.2

### **Οι κατά παράδοσιν πράξεις και ενέργειες.**

Η δεύτερη κατηγορία λαογραφικών θεμάτων, οι «*κατά παράδοσιν πράξεις και ενέργειες*» κατά τον Πολίτη, ή η «*Εθιμική*» κατά το Λουκάτο<sup>32</sup>, περιλαμβάνει πλήθος εκδηλώσεων και ενεργειών του εθιμικού βίου του λαού. Εξαιτίας της μεγάλης έκτασης της συγκεκριμένης κατηγορίας, την χωρίζουμε σύμφωνα με το διάγραμμα του Δημήτριου Λουκάτου σε πέντε κατηγορίες: στα βιοτικά και καλλιτεχνικά θέματα της λαϊκής ζωής, στην κοινωνική παραδοσιακή ζωή, στους τρεις σταθμούς της ανθρώπινης ζωής, στις φυσικές και μεταφυσικές αναζητήσεις, και στα λατρευτικά λαϊκά βιώματα.

---

<sup>32</sup> Βλ. Εισαγωγή στην Ελληνική Λαογραφία, 1992, Δ' έκδοση, Δημήτριος Λουκάτος.

### Κεφάλαιο 3.2.1

#### **Βιοτικά και καλλιτεχνικά θέματα της λαϊκής ζωής**

Στην κατηγορία αυτή εξετάζουμε πτυχές του τρόπου ζωής του ελληνικού λαού, της κατοικίας του, των τροφών και των ποτών, της ενδυμασίας, της λαϊκής τέχνης και των λαϊκών επαγγελμάτων. Μέσα από τα έργα του Βασίλη Ρώτα καταγράφουμε πληθώρα πληροφοριών σχετικά με το λαϊκό βίο του ελληνικού λαού, αφού οι περισσότεροι ήρωες είναι ενταγμένοι στο περιβάλλον της επαρχίας. Ξεκινώντας από την ενδυμασία, συναντάμε αρκετές φορές στα «Καραγκιόζικα», αναφορές για το πιο χαρακτηριστικό παραδοσιακό ένδυμα του ελληνικού λαού, τη φουστανέλα. Κατά την Ελληνίδα λαογράφο Αγγελική Χατζημιχάλη, οι αντρικές φορεσιές της περιόδου της Τουρκοκρατίας είναι η βράκα, την οποία φορούσαν οι νησιώτες και η φουστανέλα, το ένδυμα των στεριανών (Χατζηφώτης (2002) 196-200). Την «εθνική» μας φουστανέλα των αγωνιστών του 1821, καθιέρωσε ο Όθωνας, ως ένδυμα της Αυλής στα μέσα του 19<sup>ου</sup> αιώνα (Παπαντωνίου (2000) 24). Εκτός από την εμφάνιση του Μπαρμπαγιώργη, ο οποίος είναι ντυμένος τσολιάς, πρωταγωνιστικό ρόλο έχει ένας τσολιάς στο «Ο καραγκιόζης καπετάνιος». Συναντάμε συχνά τη λέξη «φουστανέλα» στα καραγκιόζικά 3<sup>33</sup> αλλά και τα τσαρούχια που τη συνοδεύουν στα «Καραγκιοζικά 3» και στο «Να ζει το Μεσολόγγι<sup>34</sup>». Παραδοσιακά ντυμένος είναι και ο Μήτρος με τη Μάρω στο «Χορό των παιχνιδιών». Ο Ρώτας στις σκηνοθετικές οδηγίες περιγράφει τις παραδοσιακές ενδυμασίες τους: φουστανέλα ρουμελιώτικη με γιλέκο, φουντωτά τσαρούχια και αγκλίτσα για το Μήτρο, χρωματιστή ποδιά και χρωματιστό φουστάνι, μαντήλι και κεντητό γιλέκο για τη βλαχοπούλα (Ρώτας (1980) 207-208). Εμφάνιση που θυμίζει φουστανέλα Ρουμελιώτικη έχει και η Ροδούλα στο «Παραμύθι της ανέμης» (Ρώτα (1966) 10).

Στην κατηγορία των βιοτικών και καλλιτεχνικών θεμάτων της λαϊκής ζωής εντάσσονται τα έπιπλα, τα σκεύη και γενικότερα το εσωτερικό του σπιτιού, από το

<sup>33</sup> Βλ. Ρώτας, Β, 1956, Καραγκιοζικά 3', σελ. 55, 67.

<sup>34</sup> Βλ. Ρώτας, Β, 1990, Θέατρο για παιδιά, σελ. 23.

οποίο βγάζουμε συμπεράσματα για τις οικονομικές συνθήκες της οικογένειας και την προσωπικότητα της νοικοκυράς (Λουκάτος (1992) 165). Στον «Καραγκιόζη ξενοδόχο», ο ομώνυμος ήρωας προτρέπει τη γυναίκα του να καθαρίσει το σπίτι, να τινάξει το πάπλωμα και την κουρελού, να βάλει στη φωτιά τον τέτζερη να μαγειρέψει<sup>35</sup>. Η Καραγκιόζαινα βέβαια του υπενθυμίζει ότι ο τέτζερης έχει πουληθεί από τον ίδιο, επομένως δεν έχουν τσουκάλι για να μαγειρέψουν. Αναφορά στα μαγειρικά σκεύη της εποχής συναντάμε και στο «Να ζει το Μεσολόγγι» στο σημείο όπου η Γιώργαινα βγάζει το τσουκάλι από τη φωτιά και το μοιράζει σε τρεις χωματένιες γαβάθες. Η δημιουργία οικιακών και μαγειρικών σκευών από σίδηρο, ατσάλι, τσίγκο και χαλκό εξαπλώθηκε κατά τη διάρκεια της Τουρκοκρατίας προκειμένου να καλυφθούν αμέτρητες πρακτικές ανάγκες. Παραγωγοί όλων αυτών των αντικειμένων ήταν οι κοινωνικά υποβαθμισμένοι «γύφτοι» από τα χέρια των οποίων κατασκευάζονταν καζάνια, φτυάρια, μαχαίρια, δοχεία κλπ. (Μερακλής (2004) 398). Τα σκεύη, ωστόσο, που χρησιμοποιούσαν για το μαγείρεμα στο τζάκι ήταν από πηλό και κασσίτερο (Χατζηφώτης (2002) 193-194). Στα έπιπλα του σπιτιού εντάσσεται και ο αργαλειός. Ο αργαλειός με το άροτρο και το μύλο θεωρούνται τα τρία πιο σημαντικά εργαλεία της αγροτιάς. Χαρακτηριστικό είναι το δίστιχο που τραγουδούσαν οι γυναίκες : *«Το κεντισμα είναι γλεντισμα κι η ρόκα είναι σεργιάνι,*

*Κι ο πικραμένος αργαλειός είναι σκλαβιά μεγάλη»*

Το δίστιχο αυτό δείχνει τις ατέλειωτες ώρες που περνούσε η γυναίκα πάνω στον αργαλειό (Μερακλής (2004) 118). Αναφορά του αργαλειού έχουμε στο «Το ξύλο βγήκε από τον παράδεισο», όταν η Μαριγώ πληροφορεί την Καίτη και την Τοτώ ότι θα της πάρει μαζί της στο χωριό και αντί για πιάνο και σχολείο θα μάθουν αργαλειό και πλέξιμο. Επίσης στο «Παραμύθι της ανέμης» συναντάμε τις φράσεις: *«Για αυτό σου μαθα τ' άρματα και όχι ρόκα κι αργαλειό»,* και το *«Ποτέ θα μάθω τις γυναικείες*

---

<sup>35</sup> Βλ. Ρώτας, Β, Καραγκιοζικά 3, σελ 89.



τέχνες». Οι πιο διαδεδομένες γυναικείες τέχνες ήταν η υφαντική και το κέντημα, τέχνες κατ' εξοχήν γυναικείες, οι οποίες έχουν αφήσει εξαιρετικά δείγματα κεντημάτων και υφαντών, με θεματογραφία από τη φύση, την οικογενειακή ζωή και το θαλασσινό στοιχείο (Χατζηφώτης (2002) 346).

Ταυτόχρονα η λαογραφία εξετάζει τους λαϊκούς βίους και τα επαγγέλματα που δημιουργήθηκαν, ανάλογα με τις συνθήκες και τις ανάγκες της εποχής. Τον «βίο» του γεωργού και του βοσκού, του κυνηγού και του ναυτικού του τεχνίτη και του εμπόρου (Μερακλής (2004) 108). Στο «*πιάνο*», ο χορός μας ενημερώνει για τον βλάχο τσοπάνη που με μαύρο εμπόριο προσπαθεί να πουλήσει τραχανά και τουλουμοτύρια<sup>36</sup>. Εμφάνιση του τσοπάνη έχουμε και στον επίλογο του «*Ο καρδούλας και ο λύκος*». Ο τσοπάνος με τα σκυλιά του πιάνουν το λύκο και την αλεπού ελευθερώνοντας τον καρδούλα. Στον «*Διορισμό*» ο караγκιόζης απαριθμεί ένα σωρό επαγγελμάτων μέχρι να αποκαλύψει τη θέση διορισμού του. Αναφέρει τα επαγγέλματα του μανάβη, του φούρναρη, του εμπόρου, του κλητήρα, του δημάρχου, του υπουργού κλπ<sup>37</sup>. Το επάγγελμα του ντελάλη συναντάμε στον «*Καραγκιόζη Ακαδημάικο*» και στο «*Πιάνο*» στο σημείο όπου οι φωνές διαλαλούν το παστέλι και τα χαρούπια. Η γεωργική και ποιμενική ζωή είναι συχνό φαινόμενο στο έργο του Ρώτα. Αυτό είναι εύλογο, αν σκεφτούμε ότι μέχρι και τις αρχές της δεκαετίας του '60, η γεωργία και η κτηνοτροφία αποτελούσαν τις δυο βασικότερες ενασχολήσεις των πληθυσμών στις ορεινές περιοχές της Ελλάδας (Μάργαρης (1991) 73). Στα έργα του Ρώτα, λοιπόν, συναντάμε τσοπάνους, βοσκούς, γεωργούς, αμπελοκαλλιεργητές. Στο «*Νενικήκαμεν*», τα παιδιά για να παραπλανήσουν το Μπουλουκμπαση, τραγουδάνε το «*αμπέλι μου πλατύ φύλλο και κοντοκλαδεμένο*», ενώ το έργο «*Ο καρδούλας Δραγάτης*» εκτυλίσσεται σε έναν αμπελώνα. Από τα λόγια των ηρώων έχουμε μια ζωντανή περιγραφή του σκηνικού του αμπελιού και των συνηθειών της εποχής: κατά τη διάρκεια του πανηγυριού ο Παγάνας φυλάει το αμπέλι του Βόμπιρα

<sup>36</sup> Βλ. Ρώτας, Β. 1980, Θέατρο για παιδιά, σελ. 365.

<sup>37</sup> Βλ. Ρώτας, β. 1956, Καραγκιόζικα 3, σελ. 26.

, για να το προστατέψει από τυχόν κλοπές και καταστροφές. Ο Παγάνας θυμωμένος περιγράφει την κατάσταση του αμπελώνα: αφόρητη ζέστη, σφήγκες και τζίτζικια που με το τραγούδι τους του φέρνουν ζαλάδες<sup>38</sup>. Η καλλιέργεια των αμπελιών και η οινοποιεία αποτελούσε μια από τις κύριες ασχολίες των Ελλήνων στην Αττική, την Κρήτη, το Μοριά, τις Κυκλάδες και την Ήπειρο καθώς το κρασί αποτελούσε βασικό είδος διατροφής. (Χατζηφώτης (2002) 215-216). Μάλιστα οι αγρότες θεωρούν τον Άγιο Τρύφωνα φύλακα των αμπελιών και των αγρών, ο οποίος αποτρέπει τις φθοροποιές δυνάμεις από τα αμπέλια, και στις εικόνες τον παρίσταναν με κλαδευτήρι στο χέρι (Μέγας (1988) 92). Στους λαϊκούς βίους εντάσσεται και η καλογερική – μοναχική ζωή. Ο Ρώτας εισάγει στις «*Μαξιλαριές*» τον τύπο της Ευδοκίας – μοναχής, η οποία όμως απέχει πολύ από το πρότυπο των Καλογριών του μοναστηριακού βίου. Η Ευδοκία είναι εκείνη που ξεσηκώνει τα κορίτσια και ξεκινά ένα αποκριατικό ξεφάντωμα κατά τη διάρκεια της απουσίας της θείας Περσεφόνης από το σπίτι (Ρωτάς (1980) 283-334).

Σχετικά με τις τροφές και τα ποτά που αναφέρονται διάσπαρτα στο έργο του Βασίλη Ρώτα, ξεχωρίζουμε τις περιπτώσεις που αναφέρονται στη νηστεία και στο νηστήσιμο φαγητό. Στην «*Αμνηστία*» ο Καραγκιόζης λογοφέρει με το Χατζηαβάτη για τη διαφορά νηστείας- αμνηστίας και καταλήγουν και οι δυο στο ότι η νηστεία γίνεται για να συγχωρεθούν οι αμαρτίες εκείνου που νηστεύει<sup>39</sup>. Στο «*Σπιτίσιο Φαί*» ο Τράβας διαμαρτύρεται στη Στάσα ότι κάθε μέρα τρώνε νηστήσιμο φαγητό και όχι κρέας<sup>40</sup>. Η νηστεία είναι σημαντικό κομμάτι της θρησκευτικής συμπεριφοράς του ελληνικού λαού και συνοδεύει σχεδόν όλες τις μεγάλες γιορτές της Χριστιανοσύνης. Για παράδειγμα, οι πιστοί νηστεύουν τις 40 ημέρες της Σαρακοστής, επειδή και ο Χριστός νήστεψε 40 ημέρες. Η συγκεκριμένη νηστεία τις τρεις πρώτες μέρες είναι απόλυτη και δεν επιτρέπει ούτε νερό ούτε ψωμί (Μέγας (1988) 130). Δεκαπενθήμερη

---

<sup>38</sup> Βλ. Ρώτας, Β, 1980, Θέατρο για παιδιά, σελ. 164.

<sup>39</sup> Βλ. Ρώτας, Β, 1956, Καραγκιόζικα 3, σελ. 94.

<sup>40</sup> Βλ. Ρώτας, Β, 1980, Θέατρο για παιδιά, σελ. 252.

νηστεία ξεκινά και την 1<sup>η</sup> Αυγούστου, η οποία συνοδεύεται από διάφορα έθιμα, όπως η προσφορά σταφυλιών, το γυάλισμα των χάλκινων αγγείων κλπ. (Μέγας (1988) 239).

### ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3.2.2

#### **Κοινωνική παραδοσιακή ζωή.**

Στην κατηγορία αυτή εμπεριέχονται οι σχέσεις και η οργάνωση της κοινωνίας και της οικογένειας. Ταυτόχρονα εδώ εντάσσονται και οι κοινωνικές ψυχαγωγίες και εκτονώσεις του λαού, δηλαδή η ψυχική και πνευματική του εκτόνωση με τα πανηγύρια, τις γιορτές, τα δημοτικά τραγούδια, το λαϊκό θέατρο και τον караγκιόζη, αλλά και η σεξουαλική μέσα από τις γιορτές της Αποκριάς και των μεταμφιέσεων (Λουκάτος (1992) 183-203).

Οι σχέσεις των μελών της οικογένειας απαντώνται σε πολλά σημεία στο έργο του Ρώτα. Στις «*Μαξιλάρεις*» οι ανιψιές φοβούνται τη θεία Περσεφόνη, στο «*Σπιτίσιο φαί*» η Σάσα τρέμει να πει στον άντρα της ότι έδωσε λεφτά για τα έργα τέχνης, στο «*Ξύλο βγήκε από τον παράδεισο*», έργο στο οποίο είναι διάχυτη η έννοια του σεβασμού, η Αρετή είναι υποχείριο της μητέρας της Καίτης, σε αντίθεση με τις εξαδέλφες της που δεν υπακούνε στις προσταγές της μητέρας τους. Στο «*Νενικήκαμεν*» ο πρώτοσκολος λέει ότι τα παιδιά συνηθίζουν να προσφωνούν τον πατέρα και τα δάσκαλο «αφέντη», ενώ στο «*Ιησούς δωδέκατης εν τω ναώ*» ο Ιησούς λέει στο φίλο του Ζεκηλ ότι αφού ο πατέρας του δεν τον εμπιστεύεται σημαίνει ότι ο Ζεκηλ ούτε τον σέβεται ούτε τον φοβάται. Η Ελληνική οικογένεια είναι συνδεδεμένη με την πατριαρχική και ανδροκρατική αντίληψη, παράδοση που κρατεί μέχρι τις μέρες μας σε αρκετές παραδοσιακές αγροτικές κοινωνίες Μερρακλής (2004) 55). Η θέση της γυναίκας μέσα σε αυτό το οικογενειακό σχήμα είναι σαφώς κατώτερη από του άντρα. Σε κάποιες περιοχές, όπως στα Σφακιά της Κρήτης, δε ζητούσαν ποτέ οι άντρες τη γνώμη μιας ελεύθερης γυναίκας, ακόμα και όταν αποφάσιζαν να την παντρέψουν (Γερωνυμάκης (1993) 89). Ωστόσο στις περιπτώσεις που οι άντρες λόγω δουλειάς απουσιάζουν από το σπίτι αρκετό καιρό, η θέση της γυναίκας

ανυψώνεται (Μερακλής (2004) 61). Το σημαντικότερο χρέος της γυναίκας είναι η σωστή ανατροφή των παιδιών.

Σημείο κοινωνικής και ψυχαγωγικής εκτόνωσης του ελληνικού είναι τα πανηγύρια, οι κοινωνικές εκδηλώσεις, οι οποίες, στις παραδοσιακές κοινωνίες, κατείχαν πάντοτε μια εξέχουσα θέση. Συσπείρωναν τους χωριανούς και τους συγγενείς από τα διπλανά χωριά και αποσκοπούσαν στην εκτόνωση των μελών της κοινότητας από το φόρτο εργασίας. (Ρόμπου- Λεβίδη (2004) 375-380). Η πίστη στο Χριστό, την Παναγία και τους Αγίους, κληροδότησε μια σειρά από θρησκευτικές γιορτές, των οποίων η απόληξη είναι τα πανηγύρια. Στήνονται σκηνές και παραπήγματα και ο κόσμος διασκεδάζει και χαίρεται, ικανοποιώντας την ανάγκη του για φυγή από την καθημερινότητα (Μέγας (1988) 22). Τα πανηγύρια στις παραδοσιακές κοινωνίες έχουν λατρευτική, οικονομική, ( εμποροπανηγύρεις) και ψυχαγωγική σημασία. Η συνεστίαση μεταξύ των μελών της ομάδας ενισχύει τους δεσμούς της και επανακαθορίζει τις μεταξύ τους σχέσεις. (Βαρβουνής (1995) 38). Ταυτόχρονα, στο πανηγύρι με το θρησκευτικό του χαρακτήρα και την πολλαπλή σύνθεση, παρουσιάζεται σε μικρογραφία η ζωή της κοινότητας (Βαρβουνής (1995) 82).

Στον «*Καρδούλα Δραγάτη*», το πανηγύρι στο χωρίο γίνεται με αφορμή τον εορτασμό του Δεκαπενταύγουστου<sup>41</sup>. Το γεγονός της Κοίμησης της Θεοτόκου είναι από τις μεγαλύτερες «Θεομητορικές» μας γιορτές και τις πιο πανηγυριζόμενες στην Ελλάδα. Την ημέρα εκείνη δεν υπάρχει θλίψη και πένθιμη ατμόσφαιρα γιατί σύμφωνα με την Εκκλησία η Παναγία «*μετέστη προς τη ζωήν*». Τα μεσάνυχτα και την ημέρα της Γιορτής η ελληνική ύπαιθρος πανηγυρίζει με εκδηλώσεις ψυχαγωγικού χαρακτήρα και προσκυνήματα, δοξάζοντας τη θνητή μητέρα του Χριστού, με τις θαυματουργικές της ικανότητες και τις οπτασιακές της εμφανίσεις (Λουκάτος (1981) 114-118). Ανάλογες γιορτές και πανηγύρια ψυχαγωγικού και ταυτόχρονα

---

<sup>41</sup> Βλ. Ρώτας, Β. 1980, Θέατρο για παιδιά, σελ. 178.

θρησκευτικού χαρακτήρα γινόντουσαν και την ημέρα της Λαμπρής. Βρίσκουμε αναφορά στο «Ο Σαρλό στην Αθήνα<sup>42</sup>» στο σημείο που ο Καραγκιόζης λέει στο Γιώργο ότι κάλεσε το Σαρλό στην Αθήνα, τις μέρες της Λαμπρής, που γίνονται πανηγύρια και θεάματα. Επίσης στο «Νενικήκαμεν», ο Πάνος για να δηλώσει τη χαρά του που ο καπετάν Τζαβέλας τον όρισε πρωτοπαλίκαρο, λίγο πριν ξεψυχήσει λέει ότι θα χορέψει πρώτος στο χορό της Λαμπρής<sup>43</sup>. Πράγματι, τα μεσάνυχτα του Σαββάτου που γίνεται η Ανάσταση του Κυρίου, η ατμόσφαιρα δονείται από πυροβολισμούς, καμπανοκρουσίες και πυροτεχνήματα. Ακολουθεί νυχτερινό γεύμα με πατροπαράδοτα φαγητά και τσούγκρισμα των αυγών. Την επόμενη μέρα, μετά τη λειτουργία της Δεύτερης Ανάστασης, σουβλίζεται το αρνί και ακολουθεί γιορτή με χορούς, τραγούδια, κούνιες και αγώνες. Τον χορό στον αυλόγυρο της Εκκλησίας ανοίγει ο ίδιος ο ιερέας και οι ενορίτες ακολουθούν χορεύοντας και τραγουδώντας (Μέγας (1988) 183). Πέρα από τις θρησκευτικές μαζώξεις, με αφορμή διάφορα γεγονότα, οι κοινότητες και τα χωριά διοργάνωναν εορτασμούς προκειμένου να συσφίξουν τις σχέσεις τους και να επιβεβαιώσουν την ταυτότητά τους. Με περίλαμπρο τρόπο εορτάζονταν η μνήμη του προστάτη – αγίου κάθε χωριού και περιελάμβανε εκκλησιασμό, μνημόσυνο για τα νεκρά μέλη, δέηση υπέρ υγείας και στη συνέχεια φαγητό, τραγούδι και χορό (Δαμιανού (2004) 217). Ο χορός καθαυτός αποτελούσε σημαντικό μέρος των ψυχαγωγικών εκδηλώσεων, κατά τη διάρκεια του οποίου αποτυπώνονταν ατομικά και συλλογικά χαρακτηριστικά.

Πέρα από τις κοινωνικές και ψυχαγωγικές εκτονώσεις του λαού, ιδιαίτερη βαρύτητα κατείχε η πνευματική του εκτόνωση, η οποία μπορούσε να επιτευχθεί με τα λαϊκά παραμύθια, τις φυλλάδες και το λαϊκό θέατρο. Σε αυτό το σημείο, αξίζει ειδική μνεία στην περίπτωση του Καραγκιόζη και της επιρροής του πάνω στο πνεύμα και την ψυχαγωγία του ελληνικού λαού. Ο Καραγκιόζης, πέρασε μαζί με τους

---

<sup>42</sup> Βλ. Ρώτας, Β. 1956, Καραγκιοζικά, 3. Σελ. 66

<sup>43</sup> Βλ. Ρώτας, Β. 1980, Θέατρο για παιδιά, σελ. 48

Έλληνες την Τούρκικη σκλαβιά και έφερε μαζί του μια ολόκληρη πλειάδα από χάρτινους Τούρκους βεζίρηδες, πασάδες, Χατζηαβάνηδες για να τους σατιρίσει και να τους χλευάσει (Λουντέμης (1981) 15). Σατιρίζει την αυλοκολακεία, την ψωροπερηφάνεια, τη δουλοπρέπεια, την κρατική αυθαιρεσία, ενώ πολλές φορές χλευάζει και τον ίδιο του τον εαυτό. Ο Ρώτας, αναγνωρίζοντας την αξία του χάρτινου ήρωα, γράφει μια σειρά από θεατρικά έργα με πρωταγωνιστή τον Καραγκιόζη, τον οποίο εντάσσει στην κοινωνική και πολιτική πραγματικότητα, με τη διαφορά ότι οι φιγούρες είναι πια ηθοποιοί και ο μπερντές αντικαθίσταται από τη σκηνή (Καραγιάννης (2007) 291). Γνωρίζοντας ο Ρώτας ότι ο Καραγκιόζης προσφέρει γέλιο και ευχαρίστηση στους μικρούς θεατές, τον χρησιμοποιεί «μοντερνοποιημένο» για να μεταδώσει πολιτικά και κοινωνικά μηνύματα της σύγχρονης εποχής. Εμπλουτίζει τα έργα του με νέα πρόσωπα και νέα θεματολογία, παρμένη από τη σύγχρονη πραγματικότητα, δημιουργώντας ένα νέο είδος θεατρικής σατιρικής τέχνης (Καραγιάννης (2007) 243-245). Η ειρωνική και χλευαστική διάθεση του Ρώτα απέναντι στις πολιτικές καταστάσεις της εποχής διαφαίνεται από τους τίτλους των θεατρικών του: « *Ο ανασχηματισμός της Κυβερνήσεως*», «*Δημοκρατία Πασαλίδικη*», «*Η αποκριάτικη κυβέρνηση*» κ.α (Ρώτας (1984) 141).

Τέλος στην κατηγορία αυτή συμπεριλαμβάνουμε το Αποκριάτικο ξεφάντωμα και τα μασκαρέματα της Αποκριάς, τα οποία αποσκοπούν όχι μόνο στην ψυχαγωγική και πνευματική, αλλά και στη σεξουαλική εκτόνωση του λαού. Ολόκληρο το έργο «*Μαξιλαριές*<sup>44</sup>» αναφέρεται στα δρώμενα και στα έθιμα των Αποκριών. Οι τρεις αδελφές, η Νέλη, η Ντόλη και η Θάλη, θέλουν να γλιτώσουν το μάθημα των Λατινικών και να διασκεδάσουν την Κυριακή της Αποκριάς, όπως διασκεδάζει όλος ο κόσμος. Η καταπιεσμένη Ευδοκία, παραβλέπει τη μοναστηριακή ζωή και τους αυστηρούς κανόνες και παίρνει την πρωτοβουλία για τη διοργάνωση αποκριάτικου πάρτι μασκέ, μέσα στο οικοτροφείο. Ακολουθούν μια σειρά από αποκριάτικα έθιμα:

---

<sup>44</sup> Βλ. Ρώτας, Β. 1980, *Θέατρο για παιδιά*, σ. 283-335.

μεταμφιέσεις, χοροί, τραγούδια, παιχνίδια, σερπαντίνες, χαρτοπόλεμος, γλυκά, ποτά (Καραγιάννης (2007) 236). Οι Απόκριες, με τους χορούς και τις μεταμφιέσεις, αποτελούν ένα ξέσπασμα των ανθρώπων στο χώρο και στο χρόνο τους. Κυριαρχεί το γλέντι, η σάτιρα, η ανεβασμένη διάθεση, η ψυχο-πνευματική ελευθερία προσφέροντας αισιοδοξία και ανανέωση στον ελληνικό λαό. Τα μασκαρέματα, συνδεδεμένα με τα έθιμα της Διονυσιακής λατρείας, δείχνουν τις πρωτόγονες μαγικές πρωτοβουλίες για την αντιμετώπιση των βλαπτικών δαιμόνων και πνευμάτων (Λουκάτος (1985) 133-134).



### ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3.2.3

#### **Οι τρεις σταθμοί της ανθρώπινης ζωής.**

Οτιδήποτε σχετίζεται με τη γέννηση, το γάμο και το θάνατο, εμπεριέχεται στη συγκεκριμένη κατηγορία. Η στοργή προς το νεογέννητο παιδί, η αγωνία για το νέο αντρόγυνο, η ανησυχία για τη μεταθανάτια ζωή των νεκρών, δημιούργησαν μια σειρά από οικογενειακά και κοινωνικά έθιμα για τη γέννηση, το γάμο και το θάνατο (Λουκάτος (1992) 205). Από τα ελληνικά έθιμα του τοκετού και την παιδική ηλικία, βρίσκουμε στο έργο του Ρώτα διάφορες πληροφορίες για τα παιχνίδια. Στον «*Ηρωα*» ο Σβούρας παίζει με μια σβούρα<sup>45</sup>, στο «*ξύλο βγήκε από τον παράδεισο*» η Μαριγώ τονίζει ότι το πιο δημοφιλές παιχνίδι των παιδιών της ηλικίας της ήταν τα πεντόβολα, ενώ οι κόρες της Ελένης παίζουν χαρτιά και πόκερ ως τα ξημερώματα<sup>46</sup>, στις «*Μαξιλαριές*» η Ευδοκία με τις ξαδέρφες της παίζουν τις μαξιλαριές<sup>47</sup>. Το παιχνίδι των παιδιών ανά τους αιώνες εκφράζει ένα σύνολο δραστηριοτήτων που σχετίζονται με τη βιολογική, ψυχο-πνευματική, συναισθηματική και κοινωνική ανάπτυξη του παιδιού (Γραμματάς (1999) 17). Ελάχιστα ήταν τα παιχνίδια που αγόραζαν οι γονείς στα παιδιά. Ίσως καμία κούκλα, κανένα τόπι, καμία καραμούζα. Στις αγροτικές περιοχές, κάποια από τα παιχνίδια τα έφτιαχναν τα ίδια τα παιδιά με υλικά από το φυσικό τους περιβάλλον, όπως κουκουνάρια, πέτρες, καλάμια, ξύλα. Υπήρχαν όμως πολλά αυτοσχέδια παιχνίδια, τα οποία παίζονταν ατομικά ή ομαδικά, έξω στις αυλές, ή ακόμα και γύρω από το τζάκι (Πριναράκης (2006) 365). Τα παιχνίδια αυτά, όπως και το παραμύθι, κουβαλάνε τη σφραγίδα του λαϊκού πνεύματος και διακρίνονται για τη λιτή τους ομορφιά, την ευρηματικότητα και τη φαντασία του λαού (Κλιάφα (2000) 9-10). Η μελέτη των παιχνιδιών έχει εθνογραφική και κοινωνική σημασία. Διακρίνουμε σε αυτά παλιούς θεσμούς και έθιμα, που ενώ έχουν εκλείψει στους μεγάλους, στην κοινωνία των παιδιών παρέμειναν (Λουκάτος (1992) 212-213).

<sup>45</sup> Βλ. Ρώτας, 1980, *Θέατρο για παιδιά*, σελ. 230.

<sup>46</sup> Βλ. Ρώτας, 1980, *Θέατρο για παιδιά*, σελ. 338

<sup>47</sup> Βλ. Ρώτας, 1980, *Θέατρο για παιδιά*, σελ. 326.

Ταυτόχρονα, στο έργο του Ρώτα, μέσα από διάφορες καταστάσεις, προβάλλονται πολλά χαρακτηριστικά της παιδικής ηλικίας. Για παράδειγμα στον «*Ηρωα*<sup>48</sup>», τα τέσσερα παιδιά πρωταγωνιστές διαθέτουν όλα τα χαρακτηριστικά της παιδικής ηλικίας: αυθορμητισμό, φαντασία, σκανταλιά, επιθετικότητα, ονειροπόληση, πονηριά. Οι αδελφές Τοτώ, Καίτη και Φούλα στο «*Ξύλο βγήκε απ' τον παράδεισο*<sup>49</sup>» είναι τρεις έφηβες με έντονη την τάση της ανεξαρτησίας, οι οποίες επιχειρούν να αλλάξουν το χαρακτήρα της ξαδέλφης τους. Ο Γιάννης στο «*Σπιτίσιο Φαϊ*» παρουσιάζεται ως ένα γκρινιάρικο και πεισματάρικο παιδί, το οποίο συμπεριφέρεται με ανάρμοστο τρόπο, επειδή του λείπουν οι γονείς του<sup>50</sup>. Εντελώς διαφορετικοί είναι τα παιδιά-ήρωες του «*Νενικήκαμεν*» και «*Να ζει το Μεσολόγγι*». Στο «*Νενικήκαμεν*» ο Δάσκαλος του σχολείου ενισχύει την πατριωτική διάθεση των παιδιών με διάφορες πράξεις και ενέργειες. Τα παιδιά είναι πρόθυμα, υπάκουα, ευγενικά και ενστερνίζονται τις απελευθερωτικές του διαθέσεις. Στο «*Να ζει το Μεσολόγγι*» τα παιδιά, εξαιτίας, των δύσκολων ιστορικών συγκυριών, βιώνουν μια τραγική κατάσταση και ωριμάζουν πρόωρα. Βιώνοντας στιγμές εξαθλίωσης και μεγάλης πείνας, φτιάχνουν φυσέκια για τους αγωνιστές του Μεσολογγίου, βοηθώντας και αυτά με το δικό τους τρόπο στον αγώνα για την ελευθερία (Καραγιάννης (2007) 190).

Από τα γνωρίσματα της παιδικής ηλικίας περνάμε στο σημαντικότερο οικογενειακό και κοινωνικό γεγονός, το γάμο. Για την επιστήμη της Λαογραφίας, ο γάμος προσφέρει έδαφος για πλήθος δοξασιών και εθίμων. Η μεγάλη χαρά για την ένωση δυο ανθρώπων και κατ' επέκταση δύο οικογενειών συνοδεύεται από μεγάλο φόβο για τους εχθρικούς δαίμονες που επιθυμούν να βλάψουν το αντρόγυνο. Με θρησκευτικές τελετές και μαγικές ενέργειες οι ενδιαφερόμενοι του γάμου προσπαθούν να αποτρέψουν ένα τέτοιο γεγονός (Λουκάτος (1992) 214-215). Ο

---

<sup>48</sup> Βλ. Ρώτας, 1980. Ο.π. σελ. 225-235.

<sup>49</sup> Βλ. Ρώτας, 1980, ο.π. 335-360.

<sup>50</sup> Βλ. Ρώτας, 1980, ο.π. 237-281.

Ρώτας στο έργο του «*Ειρήνη*<sup>51</sup>», κάνει αναφορά στην προίκα της νύφης. Ο Γιώργος, νομίζοντας ότι η Ειρήνη που πάει να φέρει ο Καραγκιόζης είναι μια νύφη, ρωτάει τον Καραγκιόζη αν έχει προίκα. Η προίκα παλαιότερα έπαιζε σπουδαίο ρόλο στην επιτυχή σύναψη του γάμου. Κατά κάποιο τρόπο αντικατέστησε το αρχαϊκό έθιμο της εξαγόρασης της νύφης και αποτελούνταν από ενδύματα, σκεύη, αργαλειούς και κατοικίες. Σε κάποιες περιπτώσεις που η γυναίκα ήταν νέα και δούλευε, προίκα δε χρειαζόταν. Αντιθέτως, ο πατέρας της έπαιρνε ένα ποσό από τον γαμπρό, ως αποζημίωση που φεύγει η κόρη από τα χωράφια (Μερακλής (2002) 51). Στην Κρήτη, ήταν σύνηθες, την τελευταία Πέμπτη πριν από το γάμο, να είναι στολισμένα τα προικιά στο σπίτι της νύφης και να περνούν οι χωριανοί να τα καμαρώνουν (Πριναράκης (2006) 317).

Περνώντας στον τρίτο σταθμό της ανθρώπινης ζωής, στο θάνατο, διακρίνουμε κάποια στοιχεία στο «*Να ζει το Μεσολόγγι*» του Ρώτα. Ο Παπάς καταλαβαίνει ότι ο πληγωμένος γιός του πεθαίνει λέγοντας στη Φωτεινή: «*Τον έχει πιάσει ο Χάρος και μου τον τραβάει από τα χέρια*<sup>52</sup>». Όταν ξεψυχάει ο Πάνος, ο Κώστας σκύβει και τον φιλάει λέγοντας ότι θα πάρει εκδίκηση για το θάνατό του, ενώ τα κορίτσια μοιρολογούν. Τα έθιμα του θανάτου ήταν ανάμικτα από ειδωλολατρικές και χριστιανικές αντιλήψεις. Εκτός από την Κόλαση και τον Παράδεισο, υπήρχε και ο Χάρος, ο οποίος οδηγούσε τις ψυχές στον Κάτω Κόσμο. Με τα μοιρολόγια, τις προσευχές στο Θεό για συγχώρεση, τις προσφορές στους νεκρούς και τα μνημόσυνα, ο ελληνικός λαός αποσκοπούσε στη συγχώρεση των ψυχών των νεκρών και στην ομαλή μετάβασή τους από τη ζωή προς το θάνατο (Λουκάτος (1992) 221-222). Νεκρώσιμη πομπή, μοιρολόι και πένθιμη ατμόσφαιρα συναντάμε και στο «*Παραμύθι της ανέμης*», στο σημείο όπου οι Τζουτζέδες θεωρούν νεκρές τη Ροδούλα και την Αγλαΐα<sup>53</sup>. Όταν τα κορίτσια επανέρχονται στη ζωή, όλοι είναι

---

<sup>51</sup> Βλ. Ρώτας, Β, 1956, Καραγκιοζικά 3, σελ. 149.

<sup>52</sup> Βλ. Ρώτας, Β, 1980, Θέατρο για παιδιά, 44

<sup>53</sup> Βλ. Ρώτας, Β, 1966, Θέατρο Β'

περίεργοι να μάθουν τι συμβαίνει στον Κάτω Κόσμο. Ο Ρώτας εδώ είναι επηρεασμένος από περιπτώσεις νεκραναστημένων στον Άδη, όπως του Χριστού και του Λαζάρου, αλλά και από περιπτώσεις της αρχαίας ιστορίας, όπως του Οδυσσέα και του Ορφέα (Καραγιάννης (2007)139).

#### ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3.2.4.

##### **Φυσικές και μεταφυσικές αντιλήψεις**

Η περιέργεια του ανθρώπου για τον φυσικό κόσμο που τον περιβάλλει γέννησε μια σειρά ερωτημάτων για τη δημιουργία του κόσμου και τα φυσικά φαινόμενα (Λουκάτος (1992) 227). Ο άνθρωπος είδε τη φύση ως κάτι έμψυχο, κάτι ζωντανό, γεμάτο από εχθρικές και φιλικές δυνάμεις (Δουλαβέρας (2013) 345). Αρχικά, για τον πρωτόγονο άνθρωπο οι αρρώστιες θεωρούνταν μεταφυσικά φαινόμενα και αποτέλεσμα δαιμονικών θεοτήτων. Αργότερα διαπιστώθηκε ότι οι αρρώστιες έχουν φυσιολογικά αίτια και ότι γιατρός είναι η ίδια η φύση με τα βότανα, τους χυμούς, τους καρπούς και τα νερά που προσφέρουν οι καλοί δαίμονες (Λουκάτος (1992) 234-235). Στον «*Καρδούλα Δραγάτη*», ο Καρδούλας μαζεύει βότανα «για να διώξει τον πόνο<sup>54</sup>». Όταν ο Παγάνας αμφισβητεί την αξία των βοτάνων, ο Καρδούλας τον πληροφορεί ότι κάθε βότανο της φύσης είναι γιατρικό, ακόμα και οι κεραυνοί, τα νερά, το χιόνι, οι ακτίνες του ήλιου μπορούν να θεραπεύσουν τον πόνο. Λίγο αργότερα, όταν τσιμπάει τον Παγάνα μια μέλισσα, ο καρδούλας βγάζει από το σακούλι του ένα φύλλο και το τρίβει με λάσπη για να του φτιάξει το γιατρικό. Οι άνθρωποι που πίστευαν στη θεραπευτική δύναμη των βοτάνων και γιάτρευαν τους αρρώστους με αυτά, ονομάστηκαν κομπογιαννίτες γιατροί. Η λέξη κομπογιαννίτες ετυμολογικά προέρχεται από το ρήμα κουμπώνω και το επίθετο Γιαννίτης, δηλ. κάτοικος των Ιωαννίνων και δόθηκε στους πρακτικούς γιατρούς του Ζαγορίου, οι οποίοι έδεναν κόμπο σε ένα μαντήλι το βότανο που μάζευαν από το Βίκο (Χατζηφώτης (2002) 177-178). Σύμφωνα με αυτούς, κάποια φυτά ή βότανα είχαν θαυματουργικές ιδιότητες κατά τη διάρκεια θρησκευτικών εορτών, επομένως τα πήγαιναν στηΝ εκκλησία και τα λειτουργούσαν. Έπειτα με ξόρκια και φράσεις από τα τροπάρια θεράπευαν τους αρρώστους (Λουκάτος (1992) 235).

---

<sup>54</sup> Βλ. Ρώτας, Β. 1980, Θέατρο για παιδιά σελ. 166.

Στις μεταφυσικές αντιλήψεις εντάσσονται οι δεισιδαιμονίες και οι προλήψεις, η μαντική και η μαγεία. Όσο κι αν προσπάθησε η Εκκλησία να εξαλείψει μύθους της παλαιάς θρησκείας, ο άνθρωπος έμεινε προληπτικός και χρησιμοποίησε μεθόδους της μαγείας και της αρχαίας λατρείας για την εξασφάλιση της υγείας, την αφθονία των αγαθών, την καλοτυχία και την καλοχρονιά (Μέγας (1988) 14). Αποτέλεσμα των προλήψεων και των δεισιδαιμονιών ήταν η ανάγκη του ανθρώπου να μάθει τα μελλούμενα. Κατέφυγε στην τέχνη της μαντικής παρατηρώντας τον καιρό και τα φυσικά φαινόμενα, αποκωδικοποιώντας τα μηνύματα της ψυχής και τα όνειρα, ερμηνεύοντας το τρίξιμο των εικόνων και τις κινήσεις της φωτιάς (Λουκάτος (1992) 243-244). Ο λαός εξάγει προγνωστικά από τα σημάδια των πουλιών, από τη σελήνη και τα αστέρια, από τους κατά τύχη εκφερόμενους λόγους των παιδιών, από το γουργούρισμα των περιστεριών, ακόμα και από την ωμοπλάτη του αρνιού (Πολίτης (1980) 1-17). Ο Ρώτας στα έργα του αναφέρει συχνά την ονειρομαντεία και την ονειροκριτική. Στο «*Σε γνωρίζω από την κόψη*<sup>55</sup>» η πρώτη γυναίκα περιγράφει το μεγάλο όνειρο που είδε στη δεύτερη. Ονειρεύτηκε πως κατέβαινε μια δύσβατη κατηφόρα, στην οποία συνάντησε έναν γύφτο και τον Πάνο το σκοτωμένο. Ο Πάνος την οδήγησε σε μια εκκλησία και της έκλεισε την πόρτα για να μη μπει. Η γυναίκα όμως πριν κλείσει η πόρτα είδε μέσα στην εκκλησία τον άντρα και τα παιδιά της και άρχισε να ουρλιάζει. Η δεύτερη γυναίκα ερμηνεύει το όνειρο λέγοντας «*Χριστέ μου! Έχουμε ν' ακούσουμε σήμερα κι άλλες συμφορές*». Στο «*Πιάνο*» ο Σπουργίτης αναζητώντας φαγητό λέει ότι η μέρα του είναι πολύ γρουσουζίκη και αυτό οφείλεται στο όνειρο που είδε, ότι έτρωγε καρεκλοπόδαρα βραστά και σαμαροπαγίδες ψητές<sup>56</sup>. Από αυτό συμπεραίνει ότι δε θα μασήσει τίποτα όλη μέρα. Η ονειρομαντεία και η ονειροκριτική είναι δημοφιλείς ενέργειες από την

---

<sup>55</sup> Βλ. Ρώτας, Β. 1980, Θέατρο για παιδιά, σελ. 84-85

<sup>56</sup> Βλ. Ρώτας, Β. 1980, ο.π, σελ 367.

αρχαία Ελλάδα. Στον Όμηρο και στην αρχαία τραγωδία είχαν την τιμητική τους, καθώς ήταν συχνό φαινόμενο η προσπάθεια αποκρυπτογράφησης των ονείρων που έστελναν οι θεοί στους ανθρώπους (Χατζηφώτης (2002) 278).

### **ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3.2.5**

#### **Λατρευτικά λαϊκά βιώματα.**

Τέλος, στην κατηγορία των βιοτικών και καλλιτεχνικών θεμάτων της λαϊκής ζωής, εντάσσονται τα λατρευτικά λαϊκά βιώματα. Από την απλοϊκή πίστη του λαού γεννήθηκαν συγκινητικές ιστορίες και γοητευτικοί θρύλοι και ο εκκλησιαστικός λατρευτικός κύκλος γιορταζόταν με θρησκευτική πίστη και ευλάβεια. Το έργο «*Ο χορός των παιχνιδιών*» είναι γραμμένο σε χριστουγεννιάτικη ατμόσφαιρα. Διάφοροι ήρωες ξεπηδούν στη σκηνή και αυτοπαρουσιάζονται με κέφι και χιούμορ. Χαρακτηριστικοί τύποι των Χριστουγέννων που εμφανίζονται στο έργο είναι ο Αϊ-Βασίλης, οι τέσσερις καλικάντζαροι και κοντά σε αυτούς οι κούκλες, ο μαύρος πετεινός, η χήνα, ο σκύλος, η χαρχάνα η αρκούδα, η Χιονάτη με το βασιλόπουλο<sup>57</sup>. Ο Ρώτας στις σκηνικές οδηγίες περιγράφει ένα σπίτι στολισμένο, όπως ήταν τα σπίτια του λαού, κατά τη διάρκεια των χριστουγεννιάτικων εορτών. Πράγματι, ο ελληνικός λαός, γιόρταζε τη Γέννηση του Κυρίου με τον πιο λαμπρό τρόπο, με έθιμα που μέχρι σήμερα έχουν σωθεί και διατηρηθεί. Οι νοικοκυρές, ακόμη και σήμερα, φιλεύουν τα παιδιά που λένε τα κάλαντα με γλυκίσματα και νομίσματα και οι καλαντιστάδες ανταποδίδουν με ευχές και παινέματα προς το νοικοκύρη του σπιτιού. Επίκεντρο της γιορτής των Χριστουγέννων είναι η πρωινή Θεία Λειτουργία. Ανήμερα, το μεσημέρι της Γέννησης, το τραπέζι είναι γεμάτο από κρεατικά, ξηρούς καρπούς, ξερά σύκα, καλό κρασί και το γιορτινό τραπέζι μένει στρωμένο ολόκληρο το διάστημα του Δωδεκαημέρου, ως τη γιορτή των Φώτων. (Χατζηφώτης (2002) 250-251).

---

<sup>57</sup> Βλ. Ρώτας, Β, 1980, Θέατρο για παιδιά, σελ. 193-223.



#### **ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4.**

##### **Συμπεράσματα.**

Τα έργα του Βασίλη Ρώτα, για παιδιά, παρόλο που δεν έγιναν τόσο γνωστά και δεν αξιοποιήθηκαν όσο θα έπρεπε από τον εκπαιδευτικό και θεατρικό κόσμο, έχουν τη δυνατότητα να χαράξουν νέους δρόμους για την ψυχοσωματική ανάπτυξη του παιδιού και του ενήλικα, στηριζόμενα στη λαϊκή παράδοση του τόπου μας. Αποτελούν εστία και τεκμήρια του ελληνικού πολιτισμού προβάλλοντας, την ελληνική γλώσσα και τις τοπικές ντοπιολαλιές, τις τοπικές συνήθειες και τις όψεις του καθημερινού βίου και του υλικού πολιτισμού. Τα λαογραφικά θέματα, μέσα στο θέατρο του Ρώτα, γίνονται ο αγωγός με το οποίο το παιδί προσεγγίζει το παρελθόν και έρχεται σε επαφή με τις βασικές αξίες των παραδοσιακών κοινωνιών. Κρίνεται αναγκαία η ενασχόληση του εκπαιδευτικού κύκλου με τα έργα του, η ανάγνωση και η σκηνική τους απόδοση από τους μαθητές, προκειμένου να μη χαθεί η αξιόλογη και αξιοθαύμαστη λαογραφία του ελληνικού λαού. Μια δεισδυτικότερη ματιά στο θεατρικά έργα του Ρώτα για παιδιά, θα συντελέσει στη διάσωση ενός σημαντικού μέρους του λαογραφικού πλούτου της χώρας μας, θα συμβάλλει και θα ενισχύσει τη λαογραφική επιστήμη, θα προσφέρει ωφέλεια με τα διδάγματα από τη ζωή του ελληνικού λαού, θα προκαλέσει χαρά και τέρψη. Ο εκπαιδευτικός μπορεί να δημιουργήσει τις καταστάσεις που θα προσφέρουν στους μαθητές τη δυνατότητα να αποκτήσουν πολιτιστικές και πολιτισμικές εμπειρίες, διανθρώπινη συμπεριφορά και δημιουργική στάση απέναντι στη ζωή και αυτός ο σκοπός μπορεί κάλλιστα να επιτευχθεί μέσα από τη διδασκαλία και σκηνική απόδοση των έργων του Βασίλη Ρώτα. Αν θέλουμε να αποδώσουμε μια αρνητική κριτική στο θεατρικό έργο του Βασίλη Ρώτα, θα εστιάζαμε στο ότι έμεινε απαθής απέναντι στα αισθητικά ρεύματα του καιρού του και κάποια έργα του χάνουν τη θεατρικότητά τους για χάρη της σκηνικής μορφοποίησης των ιστορικών δεδομένων, όπως είναι ο «Κολοκοτρώνης» ή η «Νίλα του Δράμαλη» (Γραμματάς (2004) 147).

## **ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ**

Αυδίκος, Ε. 1994, *Το λαϊκό παραμύθι*, Αθήνα: Οδυσσέας.

Βάλλας, Μ. 1994, *Το Νεοελληνικό θέατρο από το 1453 έως το 1900*, Αθήνα: Ειρμός.

Βαρβούνης, Μ. 1995, *Παραδοσιακή θρησκευτική συμπεριφορά και θρησκευτική λαογραφία*, Αθήνα: Οδυσσέας.

Βελλούδιος, Θ. χ.χ. *Αερικά, ξωτικά και καλικάντζαροι*, Αθήνα: Τσιβεριώτης.

Βιδάλη, Ι. 2010, «*Το θέατρο για παιδιά στην Ελλάδα του 20<sup>ου</sup> αιώνα*», στο *Στη χώρα του Τοτώρα*, επιμ. Θ. Γραμματάς, σελ. 107-160, Αθήνα: Πατάκης.

Γερωνυμάκης, Κ. 1993, *Σφακιανή λαογραφία*, Αθήνα: Γερωνυμάκης.

Γεωργοπούλου, Β. 2013, «*Ο Λαϊκός πολιτισμός στο ελληνικό θέατρο του Μεσοπολέμου*», στο *Λαϊκός πολιτισμός και έντεχνος λόγος*, επιμ: Γ. Βοζίκας, Αθήνα: Ακαδημία Αθηνών- Κέντρο Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας.

Γραμματάς, Θ. 1994, *Το Θεατρικό έργο του Γιάννη Καμπύση*, Ιωάννινα: Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων.

Γραμματάς, Θ. 1999. *FANTASYLAND, θέατρο για παιδικό και νεανικό κοινό*, Αθήνα: Τυπωθήτω.

Γραμματάς, Θ. 2001, *Νεοελληνικό θέατρο και κοινωνία*, Αθήνα: Τυπωθήτω.

Γραμματάς, Θ. 2004, *Διαδρομές στη Θεατρική ιστορία*, Αθήνα: Εξάντας.

Δαμιανού, Δ. 2004, «Εορταστικές πρακτικές των συντεχνιακών ομάδων του βορειοελλαδικού χώρου μέσα από τις πηγές» στο 3<sup>ο</sup> Συνέδριο Λαϊκού Πολιτισμού, εκδ. Πανοπούλου Καλλιόπη, σ. 215-225, 2004: Δήμος Σερρών.

Δημάκη- Ζώρα, Μ. 2002, Σ.Ν. Βασιλειάδης, η ζωή και το έργο του, Αθήνα: Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη.

Δουλαβέρας, Α. 2013, «Λαϊκές δοξασίες για τη δύναμη των βοτάνων στον Ζητιάνο του Καρκαβίτσα», στο *Λαϊκός πολιτισμός και έντεχνος λόγος, πρακτικά Διεθνούς Επιστημονικού Συνεδρίου*, Αθήνα: Ακαδημία Αθηνών- Κέντρο Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας, σελ. 345- 361.

Καμηλάκη, Μ- Νάκας, Θ. 2010, «Παροιμίες στην και από τη λογοτεχνία: η λειτουργία του παροιμιακού διακειμένου στον Λογοτεχνικό λόγο», στο *Λαϊκός πολιτισμός και έντεχνος λόγος*, τόμος Α', Αθήνα: Ακαδημία Αθηνών- Κέντρο Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας, σελ. 531-544.

Καραγιάννης, Θ. 2007, *Ο Βασίλης Ρώτας και το έργο του για παιδιά και εφήβους*, Αθήνα: Σύγχρονη εποχή.

Κλιάφα, Μ. – Βαλάση, Ζ. 2000, *Ας παίξουμε πάλι*, Αθήνα: Κέδρος.

Κουρετζής, Λ. 1990, *Το θέατρο για παιδιά στην Ελλάδα*, Αθήνα: Καστανιώτης.

Κυριακίδης, Στ. 1920, *Αι γυναίκες εις την Λαογραφίαν*, Αθήνα: Σιδέρης

Λουκάτος, Δ. 1981, *Τα καλοκαιρινά*, Αθήνα: Φιλιππότη.

- Λουκάτος, Δ. 1985, *Συμπληρωματικά του χειμώνα και της Άνοιξης*, Αθήνα: Φιλιππούτη.
- Λουκάτος, Δ. 1992, *Εισαγωγή στην Ελληνική Λαογραφία*, Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης. Δ' έκδοση.
- Λουντέμης, Μ. 1981, *Καραγκιόζης ο Έλληνας*, Αθήνα: Δωρικός.
- Μάργαρης, Ν. 1991, *Λαογραφική Οικολογία*, Αθήνα :Φιλιππούτη.
- Μαυρομούστακος, Π. 1999, *Το μεταπολεμικό ελληνικό θέατρο*, Αθήνα: Τμήμα Θεατρικών Σπουδών.
- Μέγας, Γ. 1988, *Ελληνικές γιορτές και έθιμα της λαϊκής λατρείας*, Αθήνα: Οδυσσέας.
- Μενδρινού, Ι. 2010, «*Το ελληνικό λαϊκό παραμύθι στο θέατρο για ανήλικους θεατές*» στο *Στη Χώρα του Τοτώρα*, επιμ. Θ. Γραμματάς, σελ. 269- 330, Αθήνα: Πατάκης.
- Μερακλής, Μ. 2004, *Ελληνική Λαογραφία*, Αθήνα: Οδυσσέας.
- Μπλέσιος, Α. 2013, «*Το λαϊκό στοιχείο στην ελληνική δραματουργία του 19<sup>ου</sup> και 20<sup>ου</sup> αιώνα*», σελ. 169-181, στο *Λαϊκός πολιτισμός και έντεχνος λόγος, πρακτικά Διεθνούς Επιστημονικού Συνεδρίου*, Αθήνα: Ακαδημία Αθηνών, Κέντρο Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας.
- Νικόπουλος, Ν. 1995, *Κρίσεις για το νεοελληνικό θέατρο*, Αθήνα: Δελφίνι.
- Παλαιολόγου, Χ. 2012, *Παραμυθιακά στοιχεία και μοτίβα στην ελληνική δραματουργία του 20<sup>ου</sup> αιώνα*, Αθήνα: Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών.  
<http://thesis.ekt.gr/thesisBookReader/id/31641#page/666/mode/2up>
- Παναγιωτοπούλου, Α. 2004, «*Η ειδική συμβολή του χορού των κλεφτών, του έπους του '21 στη διαμόρφωση πολιτιστικής ταυτότητας στη Ρούμελη*» στο *3<sup>ο</sup> συνέδριο Λαϊκού πολιτισμού*, επιμ. Παναγιωτοπούλου Καλλιόπη, 2004: Δήμος Σερρών, σ. 381-391.
- Παπαντωνίου, Ι. 2000, «*Η εξέλιξη της φορεσιάς στο χώρο επικράτειας του ελληνικού πολιτισμού*» σελ 17-25, στο *Ενδυματολογικά 1*, Ναύπλιο: Πελοποννησιακό Λαογραφικό ίδρυμα.
- Pavis, P. 2006, *Λεξικό του Θεάτρου*, Αθήνα: Gutenberg.

Πετράκου, Κ. 2013, *Από τη δραματουργική πρόθεση στη σκηνική πραγμάτωση: η περίπτωση του Κατσαντώνη του Γιώργου Θεοδοκά*, στο <http://theodoregrammatas.com/2010/06/21/%CE%B1%CF%80%CF%8C-%CF%84%CE%B7-%CE%B4%CF%81%CE%B1%CE%BC%CE%B1%CF%84%CE%BF%CF%85%CF%81%CE%B3%CE%B9%CE%BA%CE%AE-%CF%80%CF%81%CF%8C%CE%B8%CE%B5%CF%83%CE%B7-%CF%83%CF%84%CE%B7-%CF%83%CE%BA%CE%B7%CE%BD/>

Πετράκου, Κ. 2007, «Ο νεκρός αδερφός δεν πέθανε: είναι ακόμα μαζί μας», στο *Θεατρικές (σ)τάσεις και πορείες*, σελ. 99- 141 Αθήνα: Παπαζήσης.

Πλωρίτης, Μ. 1985, *Τα μετά το Θέατρο*, Αθήνα : Καστανιώτης.

Πολίτης, Ν. 1980, *Λαογραφικά σύμμεικτα Δ΄*, Αθήνα: Ακαδημία Αθηνών.

Πούχνερ, Β. 1988, *Ελληνική Θεατρολογία*, Αθήνα: Εταιρεία Θεάτρου Κρήτης.

Πούχνερ, Β. 1992, *Το Θέατρο στην Ελλάδα*, Αθήνα: Παϊρίδης.

Πούχνερ, Β. 2001, *Ο Μίτος της Αριάδνης, δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα: Εστία.

Πριναράκης, Μ. 2006, *Λαϊκά ήθη και έθιμα της κρητικής υπαίθρου*, Αθήνα: Σμυρنيωτάκης.

Ρόμπου- Λεβίδη, Μ. 2004, «Χορός στους ήχους του Ζουρνά στο ορεινό τόξο της Α. Μακεδονίας» στο *3<sup>ο</sup> συνέδριο Λαϊκού πολιτισμού*, επιμ. Πανοπούλου Καλλιόπη, 2004: Δήμος Σερρών. Σελ. 373-380.

Ρώτας, Β. 1956, *Καραγκιόζικα 3*, Αθήνα: έκδοση του συγγραφέα

Ρώτας, Β. 1966, *Θέατρο Β΄*, Αθήνα: Ίκαρος

Ρώτας, Β. 1980, *Θέατρο για παιδιά*, Αθήνα: Μπούρας.

Ρώτας, Β. 1984, *Καραγκιόζικα Β΄*, Αθήνα: Μπούρας.

Ρώτας, Β. 1986, *Θέατρο και Γλώσσα*, Αθήνα: Επικαιρότητα.

Ρώτας, Β. 1996, *Οδηγός για σχολικές παραστάσεις*, Αθήνα: Επικαιρότητα.

Σταφυλάς, Μ. 1986, *Δημιουργοί του καιρού μας*, Αθήνα: Ιδιωτική έκδοση

Σακελλαρίου, Χ. 1989, *Οι πρωτοπόροι της Ελληνικής παιδικής λογοτεχνίας*, Αθήνα: Πατάκης.

Σκαρτσής, Σ. 1999, *Μικρομορφές της λαϊκής λογοτεχνίας*, Αθήνα: Ελληνικά γράμματα.

Σπάθης, Δ. 1983, «*Το Νεοελληνικό Θέατρο*», στο *Ελλάδα- Ιστορία- Πολιτισμός*, 10<sup>ος</sup> τόμος, Αθήνα : Μαλλιάρης.

Τρομπούκης, Α, 2013. «*Η σχέση ανθρώπου -φύσης στο δημοτικό τραγούδι και στη λόγια ποίηση*», στο *Λαϊκός πολιτισμός και έντεχνος λόγος*, Αθήνα: Ακαδημία Αθηνών. σελ. 503-519.

Χαρωνίτης, Η. 2011. *Από τη γέννα του Χριστού ως την ανάστασή του* , Χανιά: Ενοριακός Φιλανθρωπικός σύλλογος Αγίας Αικατερίνης .

Χατζηφώτης, Ι.Μ, 2002. *Η καθημερινή ζωή των Ελλήνων στην Τουρκοκρατία*, Αθήνα: Παπαδήμας.

## ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

### Περίληψη και σύντομος σχολιασμός των έργων που χρησιμοποιήθηκαν

#### **«Να ζει το Μεσολόγγι» (1927)**

Το έργο «Να ζει το Μεσολόγγι» είναι το πρώτο θεατρικό έργο για παιδιά του Ρώτα με θέμα την πολιορκία του Μεσολογγίου. Γράφτηκε το 1927, μετά από παραγγελία του ιδιωτικού Λυκείου «Μάρκου και Μακρή» του Πειραιά και εκδόθηκε το 1928. Η ατμόσφαιρα που μας δίνει ο Ρώτας σχετίζεται με το τι συνέβαινε σ' ένα μεσολογγίτικο σπίτι την παραμονή της εξόδου. Ένας λαβωμένος παπάς έχει αναλάβει τη φροντίδα των γυναικόπαιδων, ο γιός του φεύγει για τη μάχη και τα παιδιά κατασκευάζουν φυσέκια για τους πολεμιστές. Στις πράξεις και στα λόγια των ηρώων φαίνεται η απόγνωση, η πείνα, η φρίκη του πολέμου αλλά και η δίψα για την ελευθερία. Ένα παιδί πεθαίνει από την πείνα, ενώ ο γιός του παπά, ο Πάνος, μεταφέρεται στο σπίτι βαριά πληγωμένος και μετά από λίγο ξεψυχάει (Καραγιάννης (2007) 185-195). Κατά τον Πούχνερ: *«είναι ένα σύντομο έργο που διαβάζεται μονορούφι, ένα μονόπρακτο σφιχτά σμιλεμένο που σοκάρει και συγκλονίζει, που δείχνει χειροπιαστά τις συνέπειες του πολέμου στους απλούς ανθρώπους και δε μεταφέρει τις συζητήσεις του στρατηγείου»* (Πούχνερ, 2001, (358-364)).

#### **«Σε γνωρίζω από την κόψη» (1928)**

Σ' ένα ακρογιάλι της Ζακύνθου, ο Σολωμός και ο Ροΐδης αγναντεύουν τα βουνά του Μεσολογγίου που φλέγονται από τον πόλεμο και υμνούν τους αγώνες των Ελλήνων για την ελευθερία. Εμφανίζονται δύο γυναίκες πρόσφυγες, οι οποίες μιλούν για μαύρα και προφητικά όνειρα και μοιρολογούν για τις χαμένες ζωές των δικών τους ανθρώπων και όλων των αγωνιστών. Οι δύο νέοι κρυφακούν τα μοιρολόγια και όταν εμφανίζονται μπροστά τους, τις παροτρύνουν να έχουν πίστη στις προσπάθειες των Ελλήνων για την απελευθέρωση του γένους. Ο Σολωμός, βαθιά συγκινημένος, απαγγέλλει αποσπάσματα από τους *«Ελεύθερους Πολιορκημένους»* και έχοντας

ποιητικό οίστρο, εκείνη τη στιγμή, εμπνέεται τον «*Ύμνο εις την Ελευθερία*». Το έργο αυτό γράφτηκε το 1927 αλλά εκδόθηκε το 1928 και ο Ρώτας το χαρακτηρίζει «*Δραματική σκηνή*» (Καραγιάννης (2007) 195-202).

### **«*Το ξύλο βγήκε από τον Παράδεισο*» (1931)**

Η Μαριγώ, με την κόρη της Αρετή, φεύγουν από το χωριό κι επισκέπτονται τους συγγενείς τους στην Αθήνα, για λίγες μέρες. Οι ξαδέρφες της Αρετής, η Τοτώ, η Καίτη και η Φούλα, βλέποντας πόσο αυταρχική είναι η θεία τους, Μαριγώ, προσπαθούν να εκσυγχρονίσουν την Αρετή και να την ανεξαρτητοποιήσουν από τη βούληση και τα «θέλω» της μητέρας της. Την παροτρύνουν να κόψει τα μαλλιά της, να πάει στη θάλασσα με άντρες, να αντιμιλήσει στη μητέρα της, πράγματα που η Αρετή από το χωριό δεν έχει πράξει ποτέ. Στο τέλος του μονόπρακτου, η θεία Μαριγώ, αποκτά τον πλήρη έλεγχο της κατάστασης, συνετίζει τα κορίτσια και τα παίρνει μαζί της στο χωριό, προκειμένου να τους διδάξει αρχές και αξίες. Με αφορμή τη συγκεκριμένη κωμωδία, ο Ρώτας θέτει σε αντιπαράθεση τη ζωή του χωριού με τις συνήθειες και τα «πιστεύω» των νέων της πρωτεύουσας και δίνει την αφορμή στο θεατή- αναγνώστη να σκεφτεί και να συγκρίνει (Καραγιάννης (2007) 224-228).

### **«*Ο χορός των παιχνιδιών*» (1931)**

Το μονόπρακτο «*Χριστουγεννιάτικο σκηνικό παιχνίδι*» του Ρώτα έχει επιθεωρησιακή δομή, χωρίς πλοκή, δράση και ρόλους πρωταγωνιστικούς. Από το εισαγωγικό σημείωμα, ο συγγραφέας τοποθετεί το έργο σε περίοδο Χριστουγέννων, Πρωτοχρονιάς ή Αποκριών και επισημαίνει την απλότητα του έργου στο ανέβασμα, καθώς κάθε ρόλος έχει μόνο μια δική του σκηνή και το παίξιμο πρέπει να είναι μετρημένο. Στη σκηνή παρουσιάζονται όλοι οι ήρωες: τα ζώα, οι καλικάντζαροι, ο Αϊ Βασίλης, η Χιονάτη, το βασιλόπουλο, τα βλαχόπουλα, το σκιάχτρο, οι κούκλες, ο Φακής και οι παλιάτσοι και όλοι μαζί, με εύθυμη διάθεση, δημιουργούν μια εορταστική ατμόσφαιρα. Έντονα στοιχεία παρμένα από τη λαϊκή ελληνική παράδοση είναι η εμφάνιση των καλικάντζαρων, το παραδοσιακό παραμύθι της Χιονάτης και η



εμφάνιση του Αϊ Βασίλη, σε ρόλο Μάγου, ο οποίος είχε προσφέρει δώρα στο Χριστό. Το έργο πρωτοεκδόθηκε το 1931 και η τελευταία έκδοσή του έγινε το 1975 στο συλλογικό τόμο «*Θέατρο για παιδιά*» (Καραγιάννης (2007) 273-275).

### **«Μαξιλαριές» (1931)**

Τις ημέρες των Αποκριών, σε ένα οικοτροφείο, η θεία Περσεφόνη αφήνει τις ανιψιές της Νέλη, Θάλη και Ντόλη, με τον καθηγητή των Λατινικών, κύριο Ιερεμία, προκειμένου να φέρει από το σιδηροδρομικό σταθμό την καλόγρια ανιψιά της Ευδοκία. Όταν επιστρέφει, συνειδητοποιεί ότι τα κορίτσια με τον καθηγητή έχουν στήσει ένα γλέντι και γι' αυτό το λόγο απολύει τον κ. Ιερεμία. Συστήνει στα κορίτσια την καλόγρια Ευδοκία, αφού πρώτα εκθειάζει τα ψυχικά της χαρίσματα, και φεύγει από το σπίτι. Η Ευδοκία όμως δεν είναι ο άνθρωπος που πιστεύει η θεία Περσεφόνη και έτσι τα κορίτσια, όλα μαζί, ντύνονται αποκριάτικα, παίζουν τις μαξιλαριές, τραγουδάνε και χορεύουν. Η θεία Περσεφόνη τις πιάνει στα πράσα, αλλά η Ευδοκία με την πονηριά της καταφέρνει να τη μαλακώσει και κερδίζει διπλά: η θεία Περσεφόνη προσλαμβάνει ξανά τον κ. Ιερεμία και ταυτόχρονα συγχωρεί τις ανιψιές της και τις προτρέπει να γιορτάσουν τις Απόκριες. Το έργο είναι πλούσιο σε αποκριάτικα ήθη και έθιμα ενώ μέσα από αυτό ο Ρώτας καυτηριάζει το μοναχικό βίο (Καραγιάννης (2007) 234-237).

### **«Ο Καρδούλας και ο λύκος» (1934)**

Σ' ένα δάσος, βρίσκεται πιασμένος σε μια παγίδα ο λύκος. Ο Καρδούλας που βλέπει το λύκο να σκούζει από τον πόνο, τον βοηθάει και του βγάζει το πόδι από το δόκανο. Ο αχάριστος λύκος, μη εκτιμώντας τη βοήθεια του Καρδούλα, απειλεί ότι θα τον φάει. Ο Καρδούλας, προσπαθώντας να ξεφύγει, ζητά τη γνώμη ενός φιδιού, ενός αετού και μιας γίδας, αλλά και τα τρία ζώα υπερασπίζονται το λύκο, προβάλλοντας ως δικαιολογία την κακή μεταχείριση των ανθρώπων απέναντί τους. Τελευταία και

σωτήρια ελπίδα του Καρδούλα είναι η αλεπού, η οποία εξαιτίας της πονηριάς και της περιέργειάς της, μαγκώνει και το δικό της πόδι και του λύκου στην παγίδα. Ο Καρδούλας γλυτώνει και ο τσοπάνης συλλαμβάνει τα δυο ζώα. Το έργο αυτό ανήκει στη δεύτερη συγγραφική περίοδο του Ρώτα (1927-1934) και εκδόθηκε το 1934 σε ένα τόμο μαζί με τα: «Ο Καρδούλας δραγάτης» και «Αλεπού και σκαντζόχοιρος» . Μέσα από τους διαλόγους των πρωταγωνιστών διακρίνεται το χιουμοριστικό ταλέντο του Ρώτα (Καραγιάννης (2007) 108).

### **«Ο Καρδούλας δραγάτης» (1934)**

Το έργο χαρακτηρίζεται από το Βασίλη Ρώτα ως «σκηνικό παιχνίδι». Μας μεταφέρει σε ένα αμπελώνα, όπου ο Παγάνας φυλάει το κτήμα του Βόμπιρα. Θέλοντας να πάει στο πανηγύρι του χωριού, απειλεί τον καλοκάγαθο Καρδούλα να μείνει στο πόστο του και το καταφέρνει. Ακολουθεί μια σειρά κωμικών σκηνών: ο Σταυρωτής κλέβει σταφύλια από το αμπέλι, ο Βόμπιρας δέρνει το γιό του και τον Καρδούλα, ο Παγάνας επιστρέφει μεθυσμένος και τον τσιμπάει μια σφήκα και ο Βόμπιρας μοιρολογάει για το χαμένο του βιός. Στο έργο αυτό, ο Ρώτας, αντιπαραθέτοντας διαφορετικούς χαρακτήρες, προβάλλει αξίες και ιδανικά της ζωής. Ο Καρδούλας δίνει μαθήματα ανθρωπιάς, βοηθώντας τους συνανθρώπους του και ζει ευτυχισμένος μέσα στη φτώχεια του, σε αντίθεση με τον Βόμπιρα και τον Παγάνα, οι οποίοι θεωρούν πρωταρχικό σκοπό της ζωής τα πλούτη και τον υλικό βίο (Καραγιάννης (2007) 230).

### **«Αλεπού και Σκαντζόχοιρος» (1934)**

Το έργο αυτό είναι μια μονόπρακτη κωμωδία που δημοσιεύτηκε το 1933 στο περιοδικό «Θησαυρός των παιδιών». Στο χιονισμένο δάσος, η αλεπού χαίρεται τη ζεστασιά της φωλιάς της, ώσπου εμφανίζεται ο σκαντζόχοιρος, ο οποίος της ζητάει λίγο χώρο για να ζεσταθεί. Η αλεπού, απορημένη με το ότι ο σκαντζόχοιρος δε βρίσκεται σε χειμερία νάρκη, προσπαθεί να τον αποφύγει αλλά τελικά υποκύπτει στα ψέματα, τις γαλιφιές και τις παρακλήσεις του, και παραμερίζει για να χωρέσει κι αυτός. Ο σκαντζόχοιρος όμως, μόλις βρίσκει έδαφος, ανοίγει τα αγκάθια του και

εκτοπίζει την αλεπού έξω από τη φωλιά της. Τρία παιδιά που παίζουν με το χιόνι, βλέπουν τις πατημασιές του και τον ξεβολεύουν από τη φωλιά για να τον φάνε. Η αλεπού δικαιωμένη, ξαναμπαίνει στη φωλιά της (Καραγιάννης (2007) 279-281).

### **«Το πιάνο» (1943)**

Βρισκόμαστε στην περίοδο της Κατοχής, όπου ο Σπουργίτης και ο Γαρδέλης, φτωχοί καθώς είναι και πεινασμένοι, προσπαθούν να βρουν τροφή για να επιζήσουν. Στο δρόμο τους εμφανίζεται ο Μπαρμπαγιώργης, ένας μαυραγορίτης τσέλιγκας, ο οποίος ψάχνει να αγοράσει ένα πιάνο. Ο πονηρός Σπουργίτης, του πλασάρει τη χαλασμένη φυσαρμόνικα του Γαρδέλη ως πιάνο και ο Μπαρμπαγιώργης πέφτει στην παγίδα, αφού δεν έχει ξαναδεί ποτέ στη ζωή του ούτε φυσαρμόνικα ούτε πιάνο. Ως αντάλλαγμα ο Μπαρμπαγιώργος δίνει στα δυο πεινασμένα παιδιά το γάιδαρο του με όλα τα τρόφιμα που κουβαλάει. Όταν καταλαβαίνει την απάτη των δυο νεαρών, τους κυνηγάει να τους δείρει. Το «Πιάνο», σύμφωνα με τον Καραγιάννη εμπεριέχει πολλά στοιχεία του θεάτρου σκιών. Παραλληλίζεται ο Σπουργίτης με τον Καραγκιόζη, ο Γαρδέλης με το Χατζηαβάτη και ο πλούσιος Μπαρμπαγιώργος με τον ομώνυμο χαρακτήρα του Θεάτρου Σκιών (Καραγιάννης (2007) 113-121).

### **«Ο ήρωας» (1947)**

Ο Κατσαπρόκος μαζί με το δωδεκάχρονο φίλο του, Τζιτζιφιόγκο, παριστάνουν τους ήρωες, τον Αχιλλέα και το Μέγα Αλέξανδρο αντίστοιχα. Έχοντας παρεξηγήσει την έννοια του «ήρωα», ψάχνουν να βρουν εύκολα θύματα, να τα προκαλέσουν και χτυπώντας τα να ανακηρυχθούν ήρωες. Στο δρόμο τους βρίσκεται ένα μεγαλύτερο παιδί, ο Σβούρας, ο οποίος είναι απασχολημένος με τη σβούρα του. Οι δύο θρασύδειλοι ήρωες λογομαχούν για το ποιος θα τον προκαλέσει πρώτος. Ο Σβούρας αντιλαμβάνεται τον ψευτο-ηρωισμό τους, τους δέρνει και τους αναγκάζει σε φυγή. Οι δύο «ήρωες», φεύγοντας, αφήνουν στο Σβούρα τις πανοπλίες τους, με τις οποίες ο

Σβούρας και ο φίλος του ο Σβώλος θα κατασκευάσουν φιγούρες του Θεάτρου Σκιών. Στο έργο αυτό ο Ρώτας δανείζεται στοιχεία από την Αρχαία Ελληνική Μυθολογία και από το Θέατρο Σκιών και σκοπός του είναι να τονίσει την αξία της ομαδικότητας και της συνεργασίας και να καταδικάσει την επιθετική διάθεση των ανθρώπων (Καραγιάννης 2(007) 237-240).

### **«Νενικήκαμεν» (1975)**

Ο Δάσκαλος ενός χωριού της Καλαμάτας, παραμονές της επανάστασης του '21, φτιάχνει ένα ανδρείκελο του αγά Μπουλούκμπαση. Προσπαθεί να τονώσει το πατριωτικό φρόνημα και την επαναστατική διάθεση των μαθητών του, βάζοντάς τους να στοχεύσουν το ανδρείκελο, τραγουδώντας απελευθερωτικά τραγούδια, φωνάζοντας συνθήματα κατά της Τουρκοκρατίας, ενώ παράλληλα έχει στείλει δυο από τους μαθητές του στο λόφο του χωριού, προκειμένου να τον ειδοποιήσουν στην έναρξη της επανάστασης. Οι βιγλάτορες επιστρέφουν φωνάζοντας «Νενικήκαμεν» και ο δάσκαλος αντιλαμβάνεται ότι η Καλαμάτα είναι στα χέρια των Ελλήνων. Στην αίθουσα του σχολείου μπαίνει ο αγάς Μπουλούκμπασης και ένας από τους μαθητές, ο Θανάσης, τον τραυματίζει με το μαχαίρι στο λαιμό. Ο δάσκαλος και οι μαθητές τον συλλαμβάνουν και όλοι μαζί πανηγυρίζουν την απελευθέρωση της Καλαμάτας. Στο έργο αυτό είναι ευδιάκριτη η αγωνιστική γραφή του Ρώτα. Μεταδίδει μηνύματα θρησκευτικής πίστης, ισότητας, αγωνιστικότητας, αντίστασης και αποκατάστασης του δικαίου (Καραγιάννης (2007) 202-207).

### **«Ιησούς δωδεκαετής εν τω ναώ» (1975)**

Το δράμα είναι επηρεασμένο από το ευαγγέλιο και συγκεκριμένα από το «Κατά Λουκάν» και εκτός από το θρησκευτικό του περιεχόμενο, περιέχει στοιχεία του Θεάτρου Σκιών και των λαϊκών παραμυθιών. Εκτυλίσσεται στο ναό της Ιερουσαλήμ, όταν ο Χριστός ήταν δώδεκα ετών. Ο πατέρας του μικρού καμπούρη, του Ιούδα, προσπαθεί να τον εγκαταλείψει στο ναό, λέγοντας στο διάκονο ότι προτού γεννηθεί

τον είχε αφιερώσει στο ναό. Εμφανίζεται η μητέρα του μικρού καμπούρη, η οποία εκλιπαρεί τον άντρα της να μην αφήσει το παιδί στο ναό και προδίδει τον κακό χαρακτήρα του. Ο Χιλέλ, ο αρχираβίνος, δέχεται να κρατήσει τον Ιούδα, ενώ ο Πρωθιερέας ζητά το θάνατό του. Επεμβαίνει τότε ο Ιησούς, ο οποίος κατέχει τη γνώση των ιερών γραφών, και με λόγια αγάπης αντικρούεται με τον Πρωθιερέα. Στο τέλος, ο Ιούδας ακολουθεί τον Ιησού και η μητέρα του, η Παναγία, δέχεται το γεγονός αδιαμαρτύρητα (Καραγιάννης (2007) 267-272).

### **«Σπιτίσιο Φαί» (1975)**

Στη μονόπρακτη αυτή κωμωδία, πρωταγωνιστές είναι η Στάσα και ο Ανάργυρος Τράβας, ένα ζευγάρι με διαφορετικές αντιλήψεις περί τέχνης και κοινωνικής συμπεριφοράς. Η Στάσα διαμαρτύρεται για τη φασαρία του σπιτιού, που την αποσπά από την ποιητική της έμπνευση. Είναι μεγαλομανής και σπαταλά τα χρήματα της οικογένειας σε φτωχής ποιότητας δημιουργήματα των δήθεν καλλιεργημένων φίλων της. Ο Τράβας, προσπαθεί να τη συνεφέρει και να της αποδείξει ότι οι καλλιτέχνες την εξαπάτησαν. Όταν οι δήθεν καλλιτέχνες επισκέπτονται μεθυσμένοι το σπίτι του ζευγαριού, η Στάσα αντιλαμβάνεται το λάθος της και συνειδητοποιεί πόσο χαμηλό είναι το πνευματικό τους επίπεδο. Στο «Σπιτίσιο φαί» ο Ρώτας καυτηριάζει την τάση των κουλτουριάρηδων και υπογραμμίζει την αξία των κλασικών κειμένων (Καραγιάννης (2007) 219-223).

### **«Παραμύθι της ανέμης» (1948)**

Ο διευθυντής του θεάτρου Κοτοπούλη παρήγγειλε στο Ρώτα το 1948 ένα έργο φαντασμαγορικό, κατάλληλο για παιδιά. Έτσι, ο Ρώτας δημιουργεί αυτό το παραμυθόδραμα, προσπαθώντας να συνδέσει διάφορες ιστορικές περιόδους με τη λαϊκή μας παράδοση. Μας παρουσιάζει τη ζωή δυο κοριτσιών, της Ροδούλας και της Αγγλαΐας. Η Ροδούλα φεύγει από τον πύργο, παρά τις αντιθέσεις του πατέρα της, για

να βρει το χαμένο της αδερφό, το Γιώργη. Η μητριά της, η Σαλαμάντρα, της εχθρεύεται και διατάζει το Γιούπαρη να την φέρει πίσω. Η Αγλαΐα δραπετεύει, στην προσπάθειά της να αποφύγει τον επικείμενο γάμος της με το Δράκο. Και σε αυτήν την περίπτωση, η Σαλαμάντρα στέλνει δυο φονιάδες να τη σκοτώσουν. Σε ένα δάσος του Παρνασσού βρίσκεται ο Αλής με το Γιώργη και συζούν με ξωτικά, στοιχεία της φύσης και τους νάνους, Τζούτζεδες. Στο δάσος αυτό συναντιούνται με την Αγλαΐα και τη Ροδούλα και ερωτεύονται. Οι τέσσερις νέοι προσπαθούν να εξαφανίσουν τη μάγισσα Σαλαμάντρα και το Δράκο Μινωγά που τους κυνηγάνε. Όταν το καταφέρνουν, ο λαός πανηγυρίζει (Καραγιάννης (2007) 130- 148).