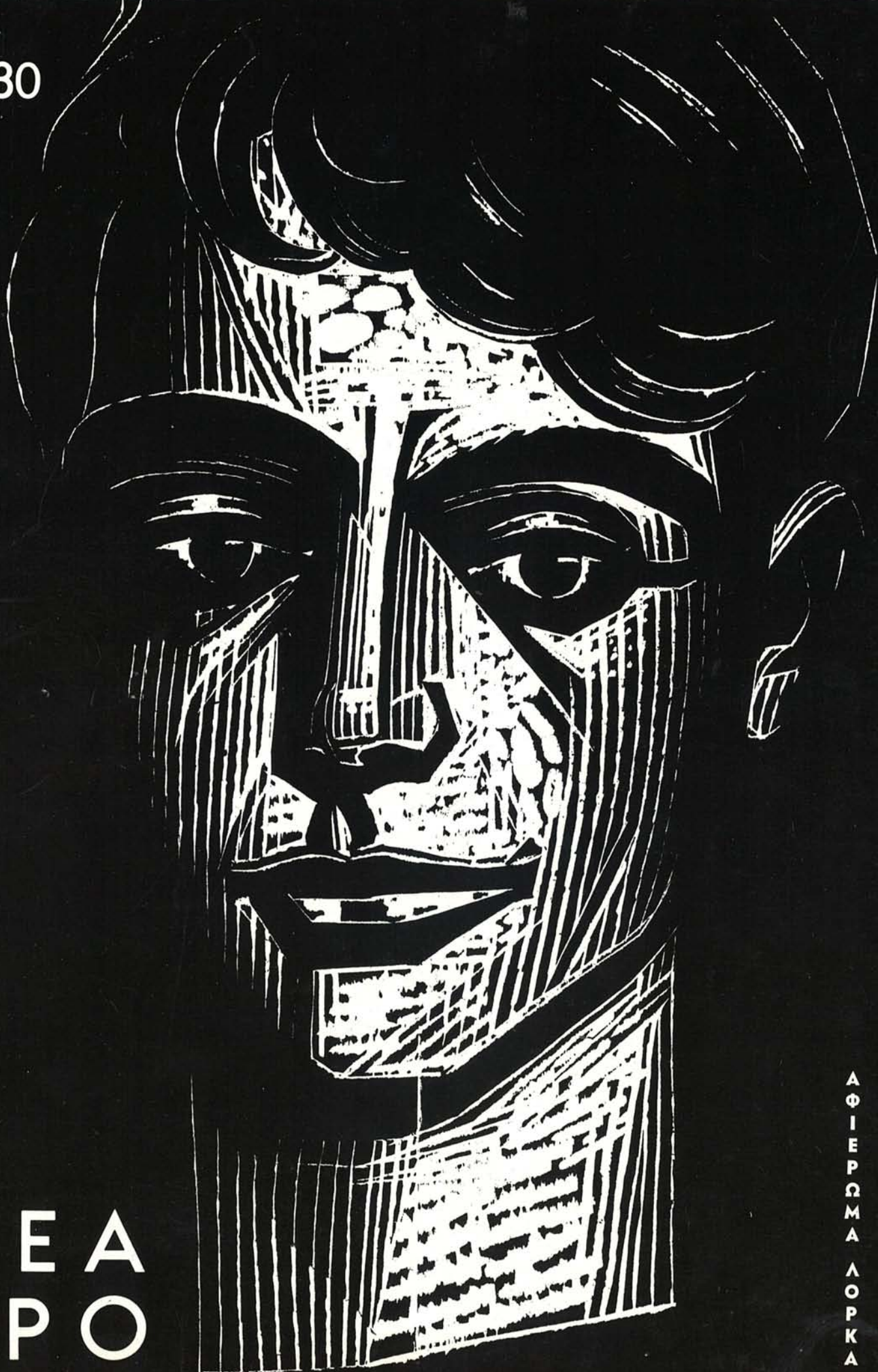


29-30



Θ Ε Α  
Τ Ρ Ο

Α Φ Ι Ε Ρ Ω Μ Α Λ Ο Ρ Κ Α

# ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΑΘΗΝΩΝ

ΙΟΥΝΙΟΣ – ΣΕΠΤΕΜΒΡΙΟΣ 1967



Η ΥΨΗΛΟΤΕΡΗ ΕΛΛΗΝΙΚΗ  
ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗ ΕΚΔΗΛΩΣΙΣ

ΟΡΓΑΝΩΣΙΣ: ΕΛΛΗΝΙΚΟΣ ΟΡΓΑΝΙΣΜΟΣ ΤΟΥΡΙΣΜΟΥ

# ΤΑ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΑ ΗΜΕΡΟΛΟΓΙΑ



Ἦθη χωριάτισσα. (70 X 33 ἐκ.). Συλλογή Ε. Κουτλίδη, Ἀθήναι.

ΤΗΣ  
ΕΜΠΟΡΙΚΗΣ  
ΤΡΑΠΕΖΗΣ  
ΤΗΣ  
ΕΛΛΑΔΟΣ

*Μεγίστη ὑπηρεσία  
πρὸς τὸ Κοινὸν  
καὶ τὴν Τέχνη*

Ἡ Ἐμπορικὴ Τράπεζα τῆς Ἑλλάδος, μετὰ τὴν φωτισμένην διοίκησην τοῦ καθηγητῆ κ. Στρατῆ Ἀνδρεάδη, προσφέρει γι' ἄλλη μιὰ φορά, φέτος, μεγίστην ὑπηρεσίαν εἰς τὴν Τέχνην καὶ τὸ Κοινόν, μετὰ τὴν ἐκδοσὴν τοῦ ἐτησίου Καλλιτεχνικοῦ τῆς Ἡμερολογίου. Καλλιτεχνικοὶ θησαυροὶ, ἀγνωστοὶ ἢ ἐλάχιστοι γνωστοί, ἀποκλεισμένοι σὲ ἰδιωτικὰς συλλογὰς, μετὰ τὴν πρωτοβουλίαν τῆς Ἐμπορικῆς Τραπέζης τῆς Ἑλλάδος ἐπιλέγονται ὑπεύθυνα καὶ παρουσιάζονται ἀψογα, ὥστε νὰ γίνωνται κτῆμα τοῦ μεγάλου Κοινοῦ. Εἶναι μιὰ ὑπηρεσία στὸν μορφωτικὸν τομέα πού ἀπὸ χρόνια ἔχει κατ' ἀξίαν ἐκτιμηθεῖ.

# Η ΕΜΠΟΡΙΚΗ ΤΡΑΠΕΖΑ ΕΛΛΑΔΟΣ



‘Ο Ευδιάς, αντί να εξαντλεί την τέχνη του για να επιτύχει τὸ τέλει στὴν ἐξωτερικὴ μίμηση, προσπαθοῦσε νὰ ἀντλήσει, ἀπὸ τὴ “ζῶσα καὶ ἀφθορο” πηγὴ τῆς ἐλληνικῆς πραγματικότητος, αὐτὸ τὸ ἀπιαστο, ποὺ ἡ παρουσία του θὰ ξεχωρίζει αἰώνια τὸ γνήσιο καὶ ἐμπνευσμένο ἔργο τέχνης, ἀπὸ τὸ ἀκαδημαϊκὸ γύμνασμα. (Ι. Τσαρούχης)

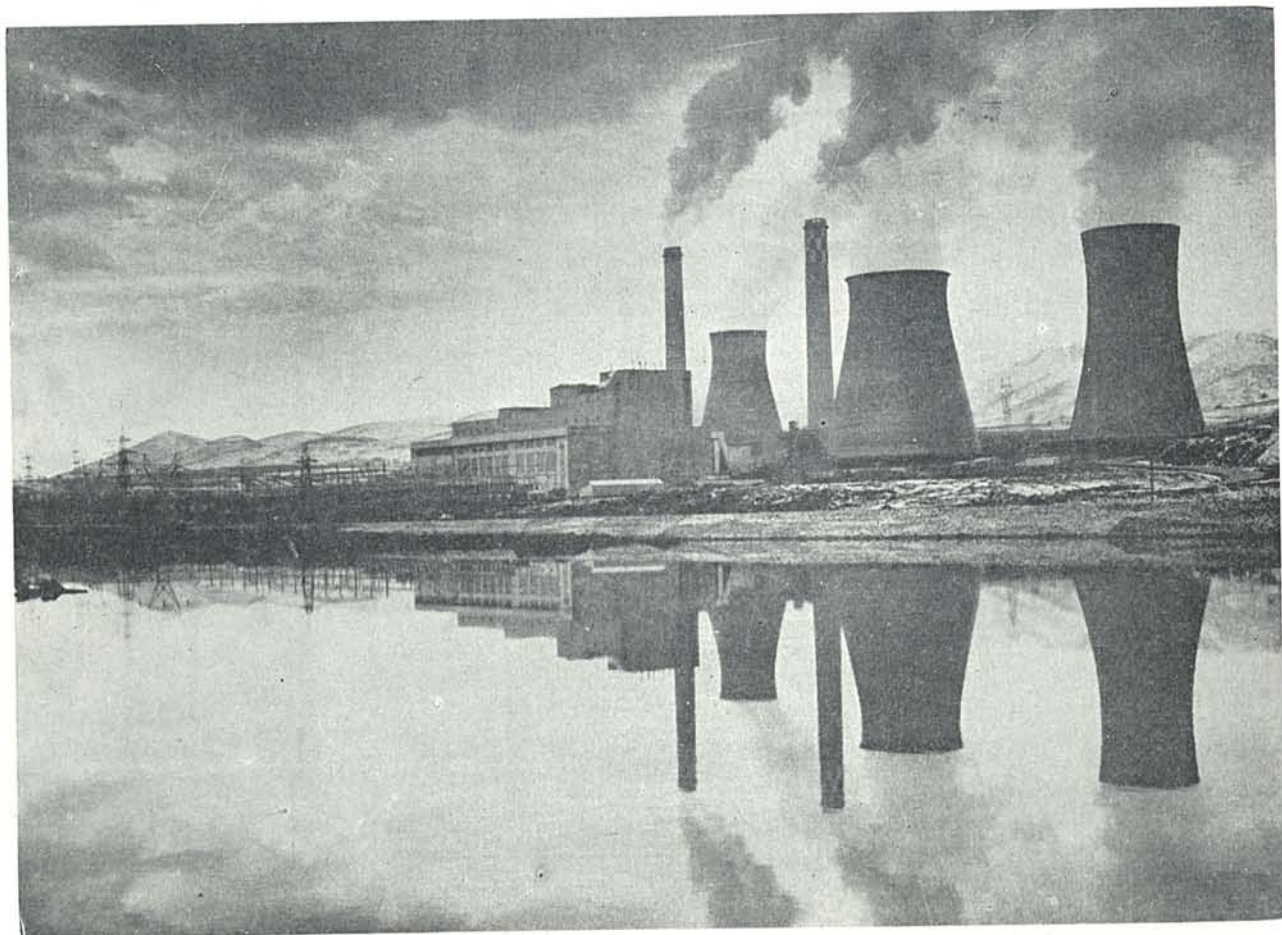
# ΜΑΣ ΓΝΩΡΙΖΕΙ ΤΟΝ ΝΙΚ. ΕΥΔΙΑ



Ο Ευδιάς είναι ο πιο Ευρωπαίος, ο πιο εφάμιλλος σε ό,τι βαθύτερο έχει η ευρωπαϊκή τέχνη της εποχής του. Για τη Νεοελληνική Ζωγραφική, που αρχίζει από τον 19ο αιώνα, ο Ευδιάς κατέχει μια σημαντικώτατη θέση, ανάλογη με του Παπαδιαμάντη στη λογοτεχνία, μένοντας ένα μεγάλο παράδειγμα πηγαίας ευαισθησίας και συγκίνησης. (Ι. Τσαρούχης)

# Ο ΞΗΛΕΚΤΡΙΣΜΟΣ ΕΣΗΜΕΙΩΣΕ

Τò 1966 τελειώνει με τήν πραγματοποίηση ενός τεραστίου άλματος προόδου τού Ξηλεκτρισμού τής Χώρας καί με πρόβλεψη νέου τεραστίου άλματος γιά τόν νέο έτος 1967. Θα ήταν ίσως άρκετό ν' αναφερθί ότι κατά τò λήγον έτος ή παραγωγή ήλεκτρικής ένεργείας αύξήθηκε κατά 31% έναντι τού προηγούμενου έτους 1965 καί ότι νέα αύξηση κατά 26% προβλέπεται γιά τò νέο έτος 1967. Ό μέσος ρυθμός αύξήσεως τής ήλεκτροπαραγωγής κατά τήν προηγηθείσα πενταετία 1961-65 ήταν 15% περίπου. Ό Ύδροηλεκτρικός Σταθμός Κρεμαστών Άχελώου συνέβαλε κατά τὰ τρία τέταρτα περίπου στήν αύξηση τής παραγωγής ένεργείας κατά τò λήγον έτος. Οί τρεις πρώτες μονάδες τού Σταθμού αύτου έλειτούργησαν άπό τις άρχές τού 1966, ένω ή έγκατάσταση τής τετάρτης μονάδος περατούται προσεχώς. Κατά τήν διάρκεια τού 1966, ή παραγωγή τού σταθμού Κρεμαστών ύπερέβη τò δισεκατομμύριο κιλοβαττώραν, προβλέπεται δέ ότι τò νέο έτος θα προσεγγίση τò έναίμιση δισεκατομμύριο. Κατά τò ύπόλοιπο ένα τέταρτο, ή αύξηση τής ήλεκτροπαραγωγής προήλθε άπό τις νέες μονάδες τών σταθμών τής Πτολεμαίδος καί τού Άγίου Γεωργίου. Οί ειδικότερες έξελίξεις τών έργασιών τής Δ.Ε.Η. κατά τò 1966, με βάση τὰ μέχρι τούδε στοιχεία, έχουν ως εξής: Παρήχθησαν 5.650.000.000 κιλοβαττώρας ένεργείας (καθαρά παραγωγή, δηλαδή μετά τήν άφαίρεση τής ιδιοκαταναλώσεως τών σταθμών) έναντι παραγωγής 4.315.500.000 κιλοβαττώραν τού προηγούμενου έτους 1965. Έκ τής όλικής καθαρής παραγωγής τού λήγοντος έτους, 3.717.000.000 κιλοβαττώρας προήλθαν άπό τούς θερμικούς σταθμούς τού διασυνδεδεμένου συστήματος, 1.693.000.000 άπό τούς ύδροηλεκτρικούς σταθμούς καί 240.000.000 άπό τούς αυτόνομους σταθμούς. Οί συνολικές πωλήσεις ήλεκτρικής ένεργείας πρòς τούς πελάτες όλων τών κατηγοριών ανήλθαν σέ 4.985.000.000 κιλοβαττώρας, έναντι 3.745.000.000 κιλοβαττώραν τού προηγούμενου έτους 1965, δηλαδή αύξήθηκαν κατά 33%. Τὰ συνολικά έσοδα εκ τών πωλήσεων ένεργείας ανήλθαν σέ 3.723.000.000 δραχμές, έναντι έσόδων 3.162.000.000 δραχμών τού προηγούμενου έτους 1965, δηλαδή αύξήθηκαν κατά 17,7%. Η μικρότερη ποσοστιαία αύξηση τών έσόδων παρατρείται διότι κατά τò 1966 άρχισαν ήλεκτροδοτούμενοι μεγάλοι βιομηχανικοί πελάτες με τιμολόγιο ύψηλής τάσεως. Ούτω, ή κατά κιλοβαττώρα γενική μέση τιμή πωλήσεως ένεργείας διεμορφώθη σέ 750 χιλιοστά τής δραχμής, έναντι 845 χιλιοστών τού έτους 1965. Άξιοσημείωτες αναδιαρθρώσεις τής καταναλώσεως ήλεκτρικής ένεργείας έπήλθαν κατά τò λήγον έτος, λόγω τής λειτουργίας νέων μεγάλων ήλεκτροδόρων βιομηχανιών καί λόγω τής ήλεκτροδοτήσεως



# ΤΕΡΑΣΤΙΟ ΑΛΜΑ ΚΑΤΑ ΤΟ 1966

πολλών εκατοντάδων χωριών. Ούτω: α) 'Η βιομηχανική κατανάλωση ενέργειας (ύψηλης και χαμηλής τάσεως) ανήλθε σ' ολόκληρη τή χώρα σέ 2.979.000.000 κιλοβατώρες, ήτοι σέ ποσοστό 60% τής ολικής καταναλώσεως ενέργειας, έναντι ποσοστού 54% του προηγούμενου έτους 1965. β) 'Η περιφέρεια Πρωτεύουσας απέρρθησε κατά τὸ λήγον έτος 48% τής ολικής καταναλώσεως ενέργειας όλων τών κατοικηθών και ἡ υπόλοιπη 'Ελλάς 52%. Είναι τὸ πρώτο έτος κατά τὸ ὁποῖο σημειώνεται τόσο μεγάλη μετατόπιση τής καταναλώσεως ἀπὸ τὸ «κέντρο» πρὸς τῖς «ἐπαρχίες», προβλέπεται δέ ὅτι τὸ ποσοστὸ συμμετοχῆς τής Πρωτεύουσας σπὴν ὀλική κατανάλωση θὰ μειωθῆ περαιτέρω. Τὸ 1965, ἡ Πρωτεύουσα εἶχε ἀπορροφήσει τὰ 57% τής ολικής καταναλώσεως, κατά δέ τὰ παλαιότερα ἔτη ἀκόμη μεγαλύτερα ποσοστά. 'Η ἰσχύς τών ἐγκαταστάσεων ἠλεκτροπαραγωγῆς αὐξήθηκε σημαντικώτατα κατά τὸ λήγον έτος. Πλησιάζει σήμερα τὰ 1.400.000 κιλοβάτ, έναντι 1.050.000 κιλοβάτ περίπου τοῦ τέλους τοῦ έτους 1965. 'Η μεγάλη αὐτὴ αὐξηση ἰσχύος ὀφείλεται ἰδίως σπὴν ἔναρξη λειτουργίας τών τριῶν μονάδων τοῦ 'Υδροηλεκτρικοῦ Σταθμοῦ Κρεμαστῶν 'Αχελώου, συνολικῆς ἰσχύος 327.000 κιλοβάτ. 'Η ἰσχύς τοῦ Σταθμοῦ θ' ἀνέλθη ἀπὸ τὸ Μάιο τοῦ 1967 σέ 436.000 KW περατουμένης τής ἐγκαταστάσεως και τής τετάρτης μονάδος του. Στὸν 'Υδροηλεκτρικὸ Σταθμὸ Καστρακίου ἐπὶ τοῦ ποταμοῦ 'Αχελώου, ἰσχύος σέ πρώτη φάση 240.000 KW και σέ δεύτερη 320.000 KW ἄρχισαν και συνεχίζονται οἱ ἐργασίες ἐκκαφῶν τής σήραγγος ἐκτροπῆς, τοῦ ὑπερχειλιστοῦ. 'Η πρώτη μονάδα τοῦ Σταθμοῦ προβλέπεται ὅτι θὰ τεθῆ σέ λειτουργία τὸν Μάρτιο τοῦ 1968. Στὸν 'Ατμοηλεκτρικὸ Σταθμὸ 'Αγίου Γεωργίου Κερασινοῦ συμπληρώθηκαν οἱ ἐργασίες ἐκβραχισμοῦ και γενικῶν ἐκκαφῶν σ' ολόκληρο τὸ κῶρο γιὰ τὴν ἐγκατάσταση τής ὀγδῆς μονάδος ἰσχύος 160.000 κιλοβάτ και τής ἐνάτης μονάδος ἰσχύος 200.000 κιλοβάτ. 'Απ' αὐτῆς ἡ μὲν ὀγδῆ μονάδα προβλέπεται ὅτι θὰ τεθῆ σέ λειτουργία τὸν Μάιο τοῦ 1968, ἡ δέ ἐνάτη τὸ Νοέμβριο τοῦ 1969. 'Επίσης ἄρχισαν και συνεχίζονται οἱ ἐργασίες ἐγκαταστάσεως στὸν 'Ατμοηλεκτρικὸ Σταθμὸ 'Αλιβερίου τής τρίτης μονάδος ἰσχύος 150.000 KW, τής ὀποίας ἡ ἔναρξη λειτουργίας προβλέπεται γιὰ τὸν 'Απρίλιο τοῦ 1968. Παράλληλα συνεχισμοῦ και γενικῶν ἐκκαφῶν σ' ολόκληρο τὸ κῶρο γιὰ τὴν ἐγκατάσταση τής ὀγδῆς μονάδος ἰσχύος 160.000 ἡ λειτουργία προβλέπεται γιὰ τὸν 'Ιανουάριο τοῦ 1968. Συνεχίσθηκε μὲ ταχὺ ρυθμὸ ἡ ἐπέκταση τοῦ ἐξηλεκτρισμοῦ και πέραν τής Πρωτεύουσας. 'Επερατώθη ἡ κατασκευή τών δικτύων διανομῆς σέ 437 χωριά και ἔτσι ὁ ἠλεκτροδοτούμενος πληθυσμὸς ἀνῆλθε σ' ολόκληρη τή χώρα εἰς 6.140.000 κατοίκους.



# ΦΕΤΕΙΝΕΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΕΠΙΤΥΧΙΕΣ ΟΡΓΑΝΙΣΜΟΥ ΔΑΜΑΣΚΗΝΟΣ-ΜΙΧΑΗΛΙΔΗΣ

## ΤΟ ΞΕΝΟΔΟΧΕΙΟ ΤΩΝ ΠΑΡΑΝΟΜΩΝ

(HOTEL)

Έγχρωμο

- ★ PONT ΤΑΙΗΛΟΡ
- ★ ΚΑΤΡΙΝ ΣΠΑΑΚ
- ★ ΚΑΡΑ ΜΑΑΝΤΕΝ

Ύπερ-ρεαλιστικό αστυνομικό δράμα

## ΕΝΑ ΦΙΛΙ... ΠΡΙΝ ΣΕ ΣΚΟΤΩΣΩ

(SEE YOU IN NELL DARLING)

Έγχρωμο —  
Σινεμασκόπ

- ★ ΣΤΟΥΑΡΤ ΓΟΥΙΤΜΑΝ
- ★ ΤΖΑΝΝΕΤ ΔΗ
- ★ ΕΛΗΝΟΡ ΠΑΡΚΕΡ

Έκρηκτικό δραματικό άριστούργημα

## ΠΩΣ ΝΑ ΚΛΕΒΕΤΕ ΤΟΝ ΑΝΤΡΑ ΣΑΣ...

(PENGLOPE)

Έγχρωμο—  
Παναβίζιον

- ★ ΝΑΤΑΛΙ ΓΟΥΝΤ
- ★ ΓΙΑΝ ΜΠΙΑΝΝΕΝ
- ★ ΛΙΛΑ ΚΕΝΤΡΟΒΑ

Μιά όπερ - εύθυμη περιπέτεια

## ΟΙ ΕΠΑΓΓΕΛΜΑΤΙΕΣ

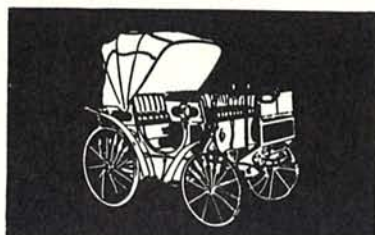
(THE PROFESSIONALS)

Έγχρωμο

- ★ ΚΛΑΟΥΝΤΙΑ ΚΑΡΝΤΙΝΑΛΕ
- ★ ΜΠΑΡΤ ΛΑΝΓΚΑΣΤΕΡ
- ★ ΔΗ ΜΑΡΒΙΝ
- ★ ΤΖΑΚ ΠΑΛΛΑΝΣ

Κολοσσιαία δημιουργία τοῦ 1967





VICTORIA PEUGEOT 1892

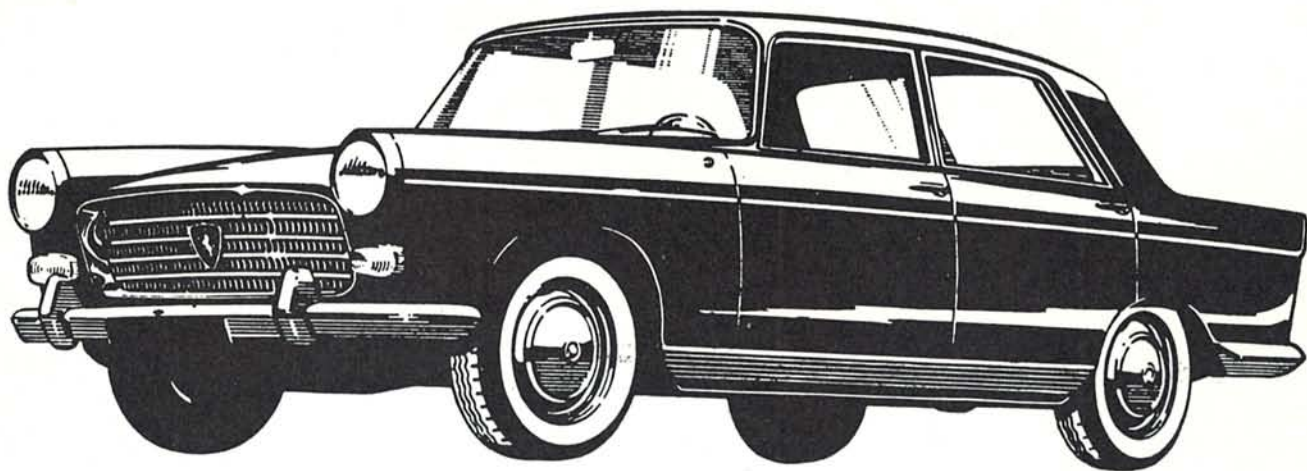
Συνεχείς μελέται  
καί βελτιώσεις από  
τό 1892 ώδήγησαν  
τήν παγκόσμιον φέρμα



**PEUGEOT**

είς τήν κατασκευήν τών νέων  
ΕΠΑΝΑΣΤΑΤΙΚΩΝ

ΜΟΝΤΕΛΩΝ **404** τοῦ 1967



**ΠΑΝΤΟΤΕ ΠΡΩΤΟ ΣΕ ΤΕΧΝΙΚΗ ΤΕΛΕΙΟΤΗΤΑ  
ΔΥΝΑΜΙ... ΠΟΛΥΤΕΛΕΙΑ... ΑΝΕΣΙ... ΟΙΚΟΝΟΜΙΑ & ΑΝΤΟΧΗ**

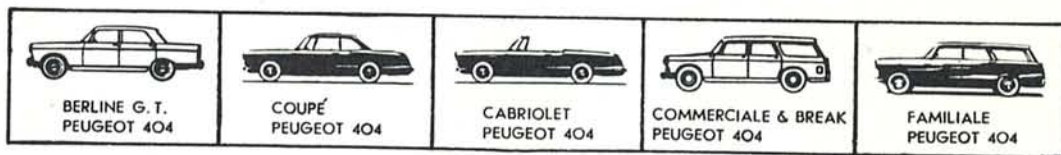
**ΟΙ ΝΕΟΙ ΤΥΠΟΙ διατηροῦν τὰ κύρια χαρακτηριστικά  
τῶν προηγουμένων μοντέλων με ἐπί πλέον τίς ἐξῆς  
ΝΕΕΣ ΕΠΑΝΑΣΤΑΤΙΚΕΣ ΒΕΛΤΙΩΣΕΙΣ:**

- ΝΕΟΣ ΚΙΝΗΤΗΡ 80 ΙΠΠΩΝ S. A. E. • ΣΥΜΠΙΕΣΙΣ 8,3/1
- 5.600 ΣΤΡΟΦΑΙ ΑΝΑ 1' • ΤΑΧΥΤΗΣ 150 ΧΛΜ. • ΔΕΞΟΝΕΣ  
ΕΥΣΤΑΘΕΙΑΣ ΕΜ. ΚΑΙ ΟΠ. ΜΕΓΑΛΥΤΕΡΑΣ ΔΙΑΜΕΤΡΟΥ
- ΡΕΖΕΡΒΑ ΥΠΟ ΤΟ ΑΜΑΞΩΜΑ • ΕΛΕΥΘΕΡΟΝ ΠΟΡΤ-ΜΠΑΓΚΑΣ
- ΑΥΤΟΜΑΤΟΣ ΑΝΑΠΤΗΡ • ΚΑΘΙΣΜΑΤΑ ΜΕΤΑΚΙΝΟΥΜΕΝΑ  
ΜΕ ΡΑΟΥΛΑ ΑΝΑΚΛΙΝΟΜΕΝΑ ΕΙΣ ΚΡΕΒΒΑΤΙΑ

**ΑΙ ΓΕΝΙΚΑΙ ΙΔΙΟΤΗΤΕΣ ΚΑΙ ΤΑ ΑΝΩΤΕΡΑ ΤΕΧΝΙΚΑ ΧΑΡΑΚΤΗ-  
ΡΙΣΤΙΚΑ ΤΩΝ ΑΥΤΟΚΙΝΗΤΩΝ PEUGEOT ΕΙΣ ΟΥΔΕΝ ΟΧΗΜΑ  
ΑΠΑΝΤΩΝΤΑΙ**

**ΟΙ ΤΥΠΟΙ BERLINE GRAND TOURISME - SUPER LUXE - COUPE & CABRIOLET  
ΜΕ ΚΙΝΗΤΗΡΑΣ ΚΑΡΜΠΥΡΑΤΕΡ "Η ΙΝΣΕΚΤΙΟΝ • ΑΠΑΝΤΑ 11 ΦΟΡΟΛΟΓ. ΙΠΠΩΝ**

ΤΟ PEUGEOT 404  
διατίθεται έτοιμοπα-  
ράδοτο εις  
8 διαφόρους τύπους



ΓΕΝ. ΑΝΤΙΠΟΙ  
ΕΛΛΑΔΟΣ

**ΙΜΠΟΡΤΕΞ Α.Ε.** ΕΚΘΕΣΙΣ - ΣΥΝΕΡΓΕΙΑ: Α. ΣΥΓΓΡΟΥ 97 - ΑΘΗΝΑΙ - ΤΗΛ. ΚΕΝΤΡΟΝ (5 γραμμαί) 919.411 - 415

ΥΠΟΚ/ΜΑΤΑ: ΑΘΗΝΑΙ: ΠΑΤΗΣΙΩΝ 67-ΤΗΛ. 831.631 • ΘΕΣ/ΝΙΚΗ: ΣΤ. ΤΑΤΤΗ 5-ΤΗΛ. 27.645 • ΙΩΑΝΝΙΝΑ: 28<sup>α</sup> ΟΚΤΩΒΡΙΟΥ 6-8-10 ΤΗΛ. 8731-8732 • ΚΑΒΑΛΑ: ΜΗΤΡ. ΧΡΥΣΟΣΤΟΜΟΥ & Ν. ΠΑΡΑΛΙΑ ΤΗΛ. 4262  
ΠΡΑΚΤΟΡΕΣ - ΑΝΤΙΠΡΟΣΩΠΟΙ ΕΙΣ ΤΑΣ ΚΥΡΙΩΤΕΡΑΣ ΠΟΛΕΙΣ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ

## Η Λ'ORÉAL ΣΤΗΝ ΥΠΗΡΕΣΙΑ ΤΗΣ ΟΜΟΡΦΙΑΣ



Στό θέατρο, τὸ Κοινὸ δὲν προσέχει μόνον τοὺς ἠθοποιούς στὴ σκηνή. Προσέχει κι' ἐσᾶς, ἂν ἔχετε φροντίσει τὴν ἐμφάνισή σας. Ἀκριθῶς ὅπως ὅλοι πρόσεξαν καὶ θαύμασαν τὸ εἰκονιζόμενο μανεκέν, μὲ τὴν ἀπομίμηση ἀρχαίας ἑλληνικῆς κομμώσεως στὴν ἐπίδειξη τῆς «L' OREAL» πού ἐγίνε στο «Χίλτον».

Περιποιηθῆτε τὸν ἑαυτὸ σας καὶ φροντίστε τὴν ἐμφάνισή σας μὲ τὰ ἀσυναγώνιστα καλλυντικὰ

**L'ORÉAL  
DE PARIS**

# ΘΕΑΤΡΟ

ΔΙΜΗΝΗ ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΗ

Χρόνος Ε', Τεύχος 29-30  
Σεπτ. - Δεκέμβρης 1966

Κεντρικά Γραφεία :  
Παρνασσού 2, 6ος όροφος  
(Πλατεία Αγίου Γεωργίου Καρύστη)  
Τηλέφωνο 222-555  
\*Αποθήκη: Γ. Σισίνη 35, Τηλ. 723.259

Διευθυντής  
ΚΩΣΤΑΣ ΝΙΤΣΟΣ

ΤΙΜΗ τεύχους ΔΡΧ. 50

Συνδρομή έτησία δρχ. 150  
Φοιτητική έτησία δρχ. 120  
Έξωτερικού: Δολλάρια 10  
Όργανισμών κλπ. δρχ. 500

Τυπογραφικές έγκαταστάσεις  
ΔΙΟΝ. ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ  
Έπικούρου 20, τηλ. 312.505

Μονοτυπία: Νικ. Μπουλαχάνη  
Άναξαγόρα 16, τηλεφ. 538.093

Όφσσετ: ΤΕΧΝΟΓΡΑΦΙΚΗ  
Μαραθωνοδρόμου 119, Μαρουσι

Κλισέ: Άδελφοί Λ Α Γ Ο Υ  
Ρόμβης 23, τηλέφωνο 233-977

Διευθόνσεις συμφώνως τῷ νόμῳ  
Υπεύθυνος ἕλης  
Κώστας Νίτσος, Σισίνη 35

Υπεύθυνος Τυπογραφείου  
Παπαδοπούλου, Παρνασίδος 33

Η ΕΙΚΟΝΑ ΤΟΥ ΕΞΩΦΥΛΛΟΥ:



Α. ΤΑΣΣΟΥ: Λόρκα (Ξύλο)  
Ειδική χάραξη για τὸ "Θέατρο"

Federico Garcia Lorca.

## ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

- ΑΣΤΕΡΙΣΚΟΙ :** Χρέος στὸ δολοφονημένο ποιητὴ . . . . . σελ. 11
- ΚΕΙΜΕΝΑ :**
- FEDERICO GARCIA LORCA: Αὐτοβιογραφία. Μετάφραση Λέανδρου Πολενάκη σελ. 13
- FEDERICO GARCIA LORCA: Ἡ ἀποστολὴ τοῦ Θεάτρου. Μιά ὀμιλία καὶ ἑπτὰ συνεντεύξεις. Μεταφράσεις Τάκη Δραγώνα καὶ Λέανδρου Πολενάκη σελ. 18
- FEDERICO GARCIA LORCA: Ἐνα σημείωμα καὶ τέσσερις συνεντεύξεις γιὰ τὰ θεατρικὰ του ἔργα. Μετάφραση Λέανδρου Πολενάκη σελ. 29
- FEDERICO GARCIA LORCA: Ἀνέκδοτη αὐτόγραφη σελίδα ἀπὸ τὸ θεατρικὸ ἔργο "Τὸ Κοινὸ". Ἀνακοίνωση R. M. Nadal. Μετάφραση Τάκη Δραγώνα σελ. 34
- FEDERICO GARCIA LORCA: Ἐνα λησμονημένο ποίημα. Ἀνακοίνωση Claude Couffon. Μετάφραση Τάκη Δραγώνα σελ. 56
- ΠΑΗΡΕΣ ΕΡΓΟ :** FEDERICO GARCIA LORCA: Οἱ φασουλῆδες τοῦ Κατσιπόρρα. Φάρσα τοῦ Δὸν Κριστόμπαλ καὶ τῆς κυρὰ Ροζίτας. Μετάφραση Ἰουλίας Ἰατρίδη σελ. 78
- ΜΕΛΕΤΕΣ καὶ ΑΡΘΡΑ :** SALVADOR DALI: Requiem γιὰ τὸν Λόρκα. Μετάφραση Τάκη Δραγώνα σελ. 14
- ΓΙΑΝΝΗ ΤΣΑΡΟΥΧΗ: Ὁ ποιητὴς τῆς ἠθογραφίας σελ. 16
- RAFAEL MARTINEZ NADAL: Ἡ τελευταία μέρα τοῦ Λόρκα στὴ Μαδρίτη. Ὁ ποιητὴς μιλάει γι' ἄγνωστο ἔργο του. Μετάφραση Τάκη Δραγώνα σελ. 34
- CARLOS MORLA LYNCH: Μαρτυρία γιὰ τὸν Λόρκα. Σελίδες ἑνὸς ἡμερολογίου. Μετάφραση Ἰουλίας Ἰατρίδη σελ. 39
- CLAUDE COUFFON: Στὸν τόπο ποὺ γεννήθηκε. Μιλοῦν τρεῖς ἄνθρωποι ποὺ τὸν γνώρισαν καλά. Μετάφραση Τάκη Δραγώνα σελ. 49
- GERALD BRENAN: Ἐκεῖ ποὺ ἐκτελέστηκε. Ἀναζητώντας τὸν τάφο τοῦ ποιητῆ. Μετάφραση Κώστα Σταματίου σελ. 59

# ΘΕΑΤΡΟ

## ΔΙΜΗΝΗ Καλλιτεχνική Έπιθεώρηση

Πέντε τόμοι 1962 - 1966  
Δεμένοι δρχ. 200 καθένας

Στά έκδοθέντα τεύχη περιλαμβάνονται ΑΦΙΕΡΩΜΑΤΑ στο Κρητικό, Έπιτανησιακό και το Καθαρευουσιάνικο Θέατρο, στον Καραγκιόζη, στον Σαίξπηρ, στο Μαγιακόβσκι και Στανισλάβσκι, στην Κομμέντια ντελλ' άρτε.

Μόνο με 30 δρχ. τὸ καθένα

Έπίσης περιλαμβάνονται πλήρη κείμενα τῶν ἑλληνικῶν ἔργων: Εὐριπίδη: Βάκχες (Π. Λεκατσά) Α. Πάρνη: Νησί τῆς Ἀφροδίτης Ἀνόνημου: Στάθης

Σπ. Μελά: Ρήγας Βελεστινλής Χατζηαναγνώστου: Ψαρόγιαννος Φώφης Τρέζου: Ἀρχιτέκτονας Χρήστ. Σαμουηλίδη: Οἱ ἔνοχοι Δημ. Βερναρδάκη: Ἡ Φαύστα Ἀντόνη Μόλλα: Λίγα ἅπ' ὄλα Λυμπεράκη: Ἄλλος Ἀλέξανδρος Θεοδώρου Μοντσελέζε: Εὐγένια Λυμπεράκη: Ὁ Ἅγιος Πρίγκιπ Στεφ. Κατσάνη: Οἱ Ἀτρεΐδες Γ. Σεβαστίκογλου: Ἀγγέλα Λούλας Ἀναγνωστάκη: Ἡ πόλη Γ. Νεγρεπόντη: Ἡ προξενήτρα Μάρκαρη: Ἱστορία Ἀλῆ Ρέτζο Γ. Χριστοφιλάκη: Τὸ τέλος

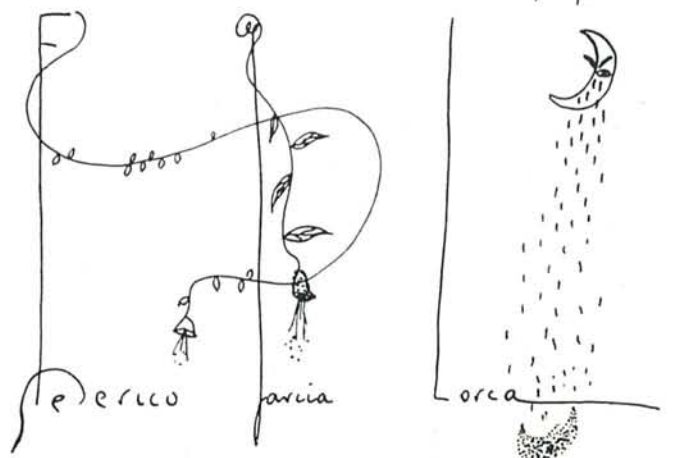
Τέλος, περιλαμβάνονται τὰ πλήρη κείμενα τῶν ξένων ἔργων:

Μπέκετ: Περιμένοντας τὸ Γκοντό Μαγιακόβσκι: Ὁ κοριδὸς Φρήντριχ Ντύρρενματ: Συνομιλία με ἓνα κάθαρμα Ἔντουαρντ Ἄλμπη: Ἱστορία τοῦ ζωολογικοῦ κήπου Ἀντάμωφ: Ὁ καθηγητὴς Ταράν. — Ἡ πολιτικὴ τῶν ὑπολειμμάτων Κορνέιγ: Ὁ Σίντ (μετ. Βάρναλη) Μπόρχερτ: Ἐξω ἅπ' τὴν πόρτα Χάρολντ Πίντερ: Ὁ ἔραστής Ἄρντεν: Ἡ μὲν τέχνη μακρά... Ρικκομπόνι: Ὁ Ἰταλὸς ποῦ παντρεύτηκε στὸ Παρίσι Γκολντόνι: Τὸ καφενεῖο Σλαβομίρ Μρόζεκ: Στρίπ - τῆζ Σάμουελ Μπέκετ: Ἐ, Τζό... Μάρραιη Σίσγκαλ: Ὁ τίγρης Λόρκα: Οἱ φασουλῆδες τοῦ Κατσιπόρρα

# Π Ε Ρ Ι Ε Χ Ο Μ Ε Ν Α

ΜΕΛΕΤΕΣ καὶ ΑΡΘΡΑ: ΤΑΣΟΥ ΔΙΓΝΑΔΗ: Ὁ Λόρκα καὶ οἱ ρίζες. Μιὰ ποιήση ποῦ ἔγινε Θέατρο	σελ. 62
ΦΟΙΒΟΥ ΑΝΩΓΕΙΑΝΑΚΗ: Ὁ Λόρκα συνθέτης. Ὁμολογία πίστεως στὸ Λαϊκὸ Τραγοῦδι.	σελ. 67
ΕΛΕΝΗΣ ΒΑΚΑΛΟ: Τὰ σχέδια τοῦ Λόρκα. Ζωγραφικὴ δεμένη μετὰ τὴν ποίηση	σελ. 73
ΑΛΕΞΗ ΣΟΛΟΜΟΥ: Ὁ Λόρκα ποῦ γνώρισα	σελ. 89
ΤΑΣΟΥ ΔΙΓΝΑΔΗ: Συνοπτικὸς ὁδηγὸς στὸ Θέατρο τοῦ Λόρκα	σελ. 92
ΑΛΕΞΗ ΜΙΝΩΤΗ: Ὁ Βάρδος τῆς Μεσογείου	σελ. 103
ΚΑΤΙΝΑΣ ΠΑΞΙΝΟΥ: Μιὰ Μεσογειακὴ Μπερνάρντα	σελ. 106
ΜΑΡΙΟΥ ΠΛΩΡΙΤΗ: Canto de la Mujer	σελ. 108
ΓΙΩΡΓΟΥ ΒΑΚΑΛΟ: Σκηνογραφία στὸ Λόρκα	σελ. 108
ΠΕΛΟΥ ΚΑΤΣΕΛΗ: Ἡ ἀντρόβουλη Μπερνάρντα. Κορῦφωση τῆς τέχνης τοῦ Λόρκα	σελ. 110
ΓΙΑΝΝΗ ΣΙΔΕΡΗ: Λορκικά. Ἡ ἐπίδραση τοῦ ποιητῆ στὸ Ἑλληνικὸ Θέατρο	σελ. 113
GERMAINE MONTERO: Πορτραῖτο τοῦ Λόρκα. Ἐνας γνήσιος Ἀνδαλουσιάνος	σελ. 133
CLAUDE COUFFON: Μιὰ Μπερνάρντα χωρὶς γραφικότητες. Ἡ τελευταία παράσταση Λόρκα στὸ Παρίσι	σελ. 133
Τὸ κουκλοθέατρο τοῦ Φεντερικό	σελ. 77
Ἑλληνικὰ σκηνικά γιὰ τὸ Λόρκα	σελ. 109
Χρονολογικὸς πίνακας: Ἡ ζωὴ καὶ τὸ ἔργο τοῦ Φεντερικό Γκαρθία Λόρκα	σελ. 136
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ: ΝΙΚΟΥ ΜΟΣΧΟΝΑ: Ἡ τελευταία ἔκδοση τῶν Ἀπάντων τοῦ Φεντερικό Γκαρθία Λόρκα	σελ. 138

Ζωγραφισμένη ὑπογραφή τοῦ Γκ. Λόρκα ἀφιερωμένη στὴν πρωταγωνίστριά του Μαργαρίτα Ξιργκού





# Α Σ Τ Ε Ρ Ι Σ Κ Ο Ι

## ★ Χρέος στο δολοφονημένο ποιητή

Τό "Θέατρο" δέν ψάχνει γιά έπετειούς. Θεώρησε, όμως, χρέος νά σταματήσει στά τριάντα χρόνια από τή δολοφονία του Φεντερίκο Γκαρθία Λόρκα. Δέν ήταν μόνον ή υπόχρεωση νά στιγματιστούν οι φασίστες του Φράνκο, πού, εκτελώντας έναν Ποιητή, νόμισαν πώς θά πνίγανε και τή φωνή του. Θέλαμε νά ξεκαθαριστεί ένα βασικό θέμα : 'Ο Φεντερίκο Γκαρθία Λόρκα αγαπήθηκε παράφορα στην Έλλάδα σάν ένας άδικοχαμένος ποιητής, πού ταίριαζε στη μεσογειακότητά μας. Με τή συγκρότηση του 'Αφιερώματος επιδιώξαμε νά φωτίσουμε τό πραγματικό του πρόσωπο. 'Ο Φεντερίκο Γκαρθία Λόρκα δέν είναι μόνον ένας ποιητής με γνήσιο πάθος. Είναι μιá ολοκληρωμένη πνευματική και καλλιτεχνική προσωπικότητα. 'Ιδιαίτερα μάλιστα γιά τό Θέατρο, θεωρήσαμε άπαραίτητη τήν προβολή του. 'Η ζωή και τό έργο του διδάσκουν πολλά : Τήν ανάγκη γνωριμιάς και τό σεβασμό στις ρίζες, τήν αιώνια αλήθεια τής ενότητας των Τεχνών, τή μεγάλη κοινωνική αποστολή του Θεάτρου. Δολοφονημένος 38 μόλις χρονώ, ξεκινημένος από πλούσια οικογένεια γαιοκτημόνων, είχε ήδη φτάσει νά διακηρύττει περήφανα : "Είμαι ένας φλογερός λάτρης του θεάτρου κοινωνικής δράσης"! Πολέμησε με πάθος τήν εμπορικότητα του θεάτρου, πού διώχνει τήν ποίηση απ' τή σκηνή. Λάτρευε τό ποιητικό θέατρο, τό "θέατρο, θέατρο", τό μόνο θέατρο. 'Απέβλεψε πάντοτε στο άδιάρθορο μεγάλο Κοινό. "Τό θέατρο είναι τό βαρόμετρο πού δείχνει τήν άκμή και τήν παρακμή μιás χώρας. 'Ενα θέατρο εδαισθητό και καλά προσανατολισμένο μπορεί ν' αλλάξει, μέσα σέ λίγα χρόνια τήν εδαισθησία του λαού· κ' ένα θέατρο εξαρθρωμένο, πού αντί νά 'χει φτερά φοράει τσόκαρα, μπορεί νά εξαχρειώσει και ν' άποκοιμίσει ένα δλόκληρο έθνος. Τό θέατρο είναι ένα σχολείο θρήνου και γέλιου κ' ένα βήμα ελεύθερο". Τή θεατρική αναγέννηση τήν έβλεπε σάν ανανέωση στη δραματογραφία και, ταυτόχρονα, σάν ανανέωση τής έπαφής τής θεατρικής τέχνης με τό μεγάλο Κοινό των πόλεων και τής υπαίθρου : "Τό θεατρό μας άρέσει στο Κοινό, στο Κοινό πού μ' άρέσει και μένα : έργατες, άπλοοι χωρικούς, φοιτητές — τούς ανθρώπους πού δουλεύουν και σπουδάζουν". Κι άκρι-

βώς, σ' αυτό τό Κοινό στήριζε τις έλπίδες του : "Όταν τό κοινό τής γαλαρίας κατεβεί στην πλατεία, όλα τά προβλήματα του θεάτρου θά 'χουν λυθεί". Όμως, ό Λόρκα δέν περίμενε παθητικά νά πραγματοποιηθεί αυτή ή αλλαγή. 'Εσπευσε νά συναντήσει ό ίδιος τό πλατό Κοινό. Με τή βοήθεια τής Δημοκρατικής Κυβέρνησης τής 'Ισπανίας, ίδρυσε τό πρώτο πλανόδιο θέατρο στην εποχή μας, τή "Μπαρράκα", κι όργωσε χωριά και πολιτείες, παρουσιάζοντας τά κλασικά έργα του 'Ισπανικού Χρυσού Αιώνα. 'Η "Μπαρράκα" του Λόρκα, και τό "Θέατρο του Λαού" του Κασσόν, είναι από τις πρώτες σημαντικές προσπάθειες θεατρικής άποκέντρωσης με σκοπό τή διαπαιδαγώγηση του λαϊκού κοινού. 'Αναπτύχθηκαν και τά δυό τήν περίοδο 1931-36, στο σύντομο δηλαδή διάλειμμα ανάμεσα στις δυό δικτατορίες του Πρίμο ντε Ριβέρα και του Φράνκο. "Ένας λαός πού δέ βοηθάει και δέν υποστηρίζει τό θεατρό του, αν δέν είναι νεκρός, είναι έτοιμοθάνατος, όπως και τό θέατρο πού δέν άποδίδει τόν κοινωνικό παλμό, τόν ιστορικό παλμό, τό δράμα των ανθρώπων και τό ειδικό χρώμα τής πατρίδας και του πνεύματός της, με τό γέλιο ή με τό δάκρυ, δέν έχει δικαίωμα νά λέγεται Θέατρο". 'Απέκρουε τόν άφορισμό ή τέχνη γιά τήν τέχνη : "Κανένας άληθινός άνθρωπος δέν μπορεί πιά νά πιστεύει στο άποκοσκινίδι αυτό τής καθαρής τέχνης. Σ' αυτή τή δραματική στιγμή του κόσμου, ό καλλιτέχνης πρέπει νά κλαίει και νά γελάει με τό λαό του. Πρέπει νά έγκαταλείψει τό κλωνάρι του κρίνου και νά χωθεί ως τή μέση στο βούρκο γιά νά βοηθήσει αυτούς πού ψάχνουν γιά τά κρίνα... 'Ο πόνος του ανθρώπου και ή σταθερή άδικία πού βασιλεύει στον κόσμο μ' έμποδίζουν νά μεταφέρω τό σπίτι μου στα άστρα"! Τό 'Αφιέρωμα Λόρκα επιδιώξε νά κάνει κοινή συνείδηση και κάτι άλλο. Μιά αλήθεια πού δέν περιορίζεται μόνο στην περίπτωση Λόρκα. Κάποτε πρέπει νά ξαναγνωρίσουμε τούς συγγραφείς. Κάποτε πρέπει νά ξαναπαίξουν. Κάποτε πρέπει νά ξαναμεταφραστούν. Νά ξανασκηνογραφηθούν και νά ξανασκηνοθετηθούν. Και τότε θά μπορούμε νά ποδμε πώς τούς γνωρίσαμε, πραγματικά, γιά πρώτη — τότε — φορά! Τό "Θέατρο" πιστεύει πώς τό 'Αφιέρωμά του βοηθάει στο σωστό πλησίασμα του Φεντερίκο Γκαρθία Λόρκα.



## ΑΥΤΟΒΙΟΓΡΑΦΙΑ

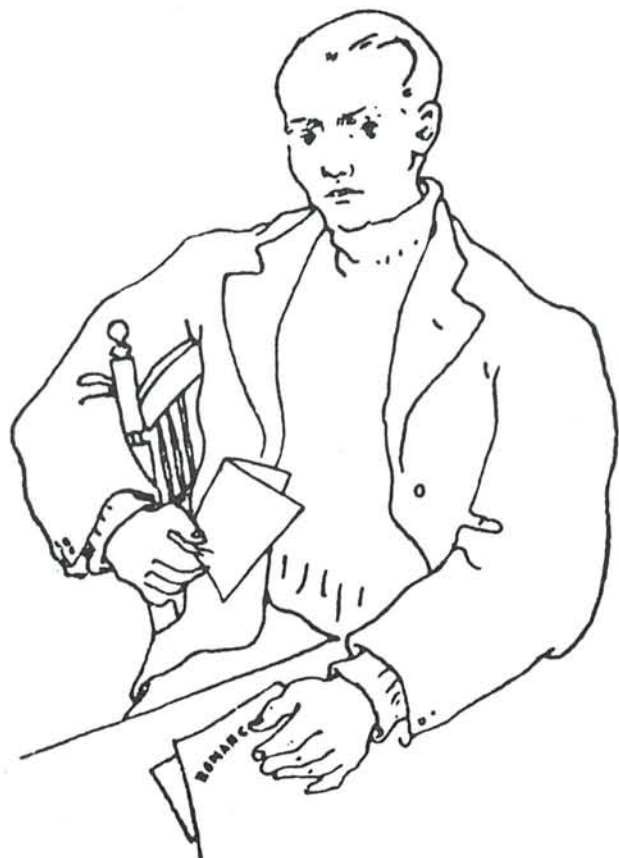
Πατέρας μου, ο Φεντερίκο Γκαρθία Ροντρίγκεθ. Μητέρα μου, η Βιθέντα Λόρκα Ρομέρο. Γεννήθηκα στο Φουεντεβακέρος, χωριουδάκι που βρίσκεται στο κέντρο της πεδιάδας της Γρανάδας. Έφτά χρονῶ πήγα στην Άλμερία. Φοίτησα σ' ένα σχολειὸ παπάδων, ὅπου ἄρχισα νὰ σπουδᾶζω μουσικῆ. Μόλις τέλειωσα τὸ δημοτικὸ, ἀρρώστησα ἀπὸ μιὰ πάθηση τοῦ στόματος καὶ τοῦ λαιμοῦ ποῦ μ' ἔκανε νὰ μὴ μπορῶ νὰ μιλήσω καὶ μ' ἔφερε ἴσαμε τοῦ χάρου τὰ δόντια. Χωρὶς νὰ διστάσω ζήτησα ἕναν καθρέφτη, εἶδα τὸ πρησμένο πρόσωπό μου κι ὅπως δὲν μποροῦσα νὰ μιλήσω, ἔγραψα τὸ πρῶτο χιουμοριστικὸ μου ποίημα ὅπου παρομοιάζα τὸν ἑαυτό μου μὲ τὸν χοντροσουλτάνο τοῦ Μαρόκου Μουλέυ Χαφίζ. Ἀργότερα, μὲ στείλανε στὴ Γρανάδα, ὅπου συνέχισα τὶς μουσικὲς μου σπουδὲς μ' ἕνα γέρο συνθέτη, μαθητὴ τοῦ Βέρντι, τὸν Δὸν Ἀντόνιο Σεγούρα, στὸν ὁποῖο ἀφιέρωσα τὸ πρῶτο μου βιβλίον "Ἐντυπώσεις καὶ τοπία". Αὐτὸς μὲ εἰσήγαγε στὴν ἐπιστῆμὴ τῆς λαογραφίας. [Ὁ ποιητὴς περνᾷ σὲ τρίτο πρόσωπο γιὰ ν' ἀπαλύνει τὸν ὑποκειμενικὸ τόνο] : Ἡ ζωὴ τοῦ ποιητῆ στὴ Γρανάδα μέχρι τὰ 1917 εἶναι ἀφιερωμένη ἀποκλειστικὰ στὴ μουσικῆ. Δίνει μερικὰ κονσέρτα καὶ ἰδρύει τὴν Ἑταιρίαν Μουσικῆς Δωματίου ποῦ ἔκανε ν' ἀκουστοῦν στὴν Ἰσπανία, σὲ μιὰ σειρά συναυλιῶν, τὰ κουαρτέτα ὅλων τῶν κλασικῶν, ποῦ γιὰ εἰδικὲς συνθήκες δὲν εἶχαν ἀκουστεῖ μέχρι τότε. Ἐπειδὴ οἱ γονεῖς του δὲν τὸν ἄφησαν νὰ πάει στὸ Παρίσι νὰ συνεχίσει τὶς ἀρχικὲς του σπουδὲς κ' ἐπειδὴ πέθανε ὁ δάσκαλός του τῆς μουσικῆς, ὁ Γκαρθία Λόρκα ἔστρεψε τὴ δημιουργικὴ καὶ γεμάτη πάθος ἀνησυχία του, στὴν ποίηση. Δημοσίεψε λοιπόν, τὸ "Ἐντυπώσεις καὶ τοπία" κ' ὕστερα, ἕνα σωρὸ ποιήματα ποῦ, ὀρισμένα, συγκεντρώθηκαν στὸ "Βιβλίον ποιημάτων" κι ἄλλα χάθηκαν. Ἐτσι, συνέχισε τὴ ζωὴ του σὰν ποιητῆς. Ὁ ἀθιγανισμὸς εἶναι μόνο ἕνα ἀπ' τὰ πολλὰ θέματα ποῦ προβάλλει ὁ ποιητῆς· δὲν εἶναι τόσο θεμελιῶδες ἀλλ' οὔτε καὶ γι' αὐτὸ λιγότερο ἐπίμονο μέσα στὸ ἔργο του. Τὸ "Romancero gitano" εἶν' ἕνα βιβλίον στὸ ὁποῖο ὁ ποιητῆς σημείωσε ἐπιτυχία, ἐπειδὴ χρησιμοποιοῖ τὸ ὄφος τῆς "Romance" καὶ χειρίζεται ἕνα θέμα τῆς γενέθλιας γῆς του. Δὲν μποροῦμε, ὅμως ν' ἀποδώσουμε στὸν ποιητῆ φιλοδοξία εὐρύτερη ἀπὸ τὸ νὰ ἴναι ἕνας τραγουδιστῆς τῆς φυλῆς του καὶ τίποτε περισσότερο. Τὸ ταξίδι του στὴν Νέα Ὑόρκη μπορεῖ νὰ πεῖ κανένας πὼς ἐμπλουτίζει καὶ μεταμορφώνει τὸ ἔργο τοῦ ποιητῆ, μιὰ ποῦ ἴναι ἡ πρώτη φορὰ ποῦ βρίσκεται ἀντιμέτωπος μ' ἕνα καινούριον κόσμον. Ἐχει τρία ἀδελφία : τὸν Φραγκίσκο, τὴν Κονσεπσιὸν καὶ τὴν Ἰσαβέλλα, στενὴ φίλη τοῦ μεγάλου Χουάν Ραμὸν Χιμένεθ, στὴν ὁποία ὁ ποιητῆς αὐτὸς ἀφιέρωσε ἕνα ἀπὸ τὰ πρῶτα ὠραῖα ποιήματά του. Προτιμήσεις : Στὸν ποιητῆ ἀρέσουν οἱ ταυρομαχίες, τὰ σπὸρ, κ' ἐπιδίδεται στὸ τέννις, ποῦ βρίσκει πὼς εἶναι τόσο εὐγενικὸ καὶ τόσο πληκτικὸ, ὅσο περίπου καὶ τὸ μπυλιάρδο. [1929 — 1930;]

Federico Garcia Lorca

# REQUIEM

## ΓΙΑ ΤΟ ΛΟΡΚΑ

Τοῦ SALVADOR DALI



Φεντερίκο Γκαρθία Λόρκα: Αὐτοπροσωπογραφία

Νεκρός, τουφεκισμένος στη Γρανάδα, ὁ ακοθάνατος ποιητής Φεντερίκο Γκαρθία Λόρκα! 'Ολέ!

Μ' αὐτὴ τὴν τυπικὰ σπανιόλικη κραυγὴ δέχτηκα στὸ Παρίσι τὴν εἰδηση γιὰ τὸ θάνατο τοῦ Λόρκα, τοῦ καλύτερου φίλου τῶν ταραγμένων ἐφηβικῶν μου χρόνων.

Αὐτὸ τὸ ἐπιφάνημα, ποῦ βιολογικὰ βγαίνει ἀπ' τὸ στόμα ὄσων ἀγαπῶν ταυρομαχίες κάθε φορὰ ποῦ ὁ ματαντόρ πετυχαίνει ἓνα ὄραϊο "πάσε" ἢ ποῦ ξεπηδαίει ἀπὸ τὸ λάρυγγα αὐτῶν ποῦ ἐκπαιδεύουν τοὺς τραγουδιστὲς τῶν φλαμένκος, τὸ φώναξα στὴν περίπτωση τοῦ θανάτου τοῦ Λόρκα, δείχνοντας μ' αὐτὸ σὲ ποιὸ βαθμὸ ἔκλεινε ἡ μοῖρα του μὲ μιὰ τραγικὴ καὶ τυπικὰ σπανιόλικη ἐπιτυχία.

Τουλάχιστον πέντε φορές τὴ μέρα ὁ Λόρκα ὑπαινισσόταν τὸ θάνατό του. Τὴ νύχτα δὲν μπορούσε ν' ἀποκοιμηθεῖ ἂν πολλοὶ μαζί δὲν πηγαίναμε νὰ τὸν "βάλουμε στὸ κρεβάτι". Ἀκόμα κι ἀφοῦ ξάπλωνε ἔβρισκε τρόπο νὰ παρατείνει, γιὰ χρόνο ἀπροσδιόριστο, τὶς πιὸ ἐξαισιες ποιητικὲς συζητήσεις ποῦ ἔγιναν στὸν αἰῶνα μας. Σχεδὸν πάντα, κατάληγε νὰ συζητᾶει γιὰ τὸ θάνατο, καὶ προπάντων γιὰ τὸ δικό του θάνατο.

Ὁ Λόρκα μπορούσε νὰ μιμεῖται καὶ νὰ τραγουδαίει ὅλα γιὰ ὅσα μιλοῦσε καὶ συγκεκριμένα τὸ θάνατό του. Τὸν σκηνοθετοῦσε παίζοντας παντομίμα: "Νά, ἔλεγε, πὼς θὰ 'μαί 'τὴ στιγμὴ τοῦ θανάτου μου!". Κ' ὕστερα, χόρευε ἓνα εἶδος ὀριζόντιο μαπαλέτο, ποῦ παράστανε τὶς ἀπότομες κινήσεις τοῦ κορμιοῦ του τὴν ὥρα τῆς κηδείας του, ὅταν τὸ φέρετρο θὰ κατέβαινε κάποια ἀπόκρημη πλαγιά τῆς Γρανάδας. Ἐπειτα μᾶς ἔδειχνε πὼς θὰ 'ναι τὸ πρόσωπό του λίγες μέρες μετὰ τὸ θάνατό του.

Καὶ τὰ χαρακτηριστικὰ του, ποῦ συνήθως δὲν ἦταν ὁμορφα, φωτίζονταν ξαφνικὰ ἀπὸ μιὰ ἄγνωστη ὁμορφιά καὶ μάλιστα ἀπὸ ὑπερβολικὴ χάρη. Τότε, σίγουρος γιὰ τὴν ἐντύπωση ποῦ μᾶς εἶχε προκαλέσει, χαμογελοῦσε λαμποκοπώντας γιὰ τὸ θρίαμβο ποῦ τοῦ χάριζε ἡ ἀπόλυτη λυρικὴ κυριαρχία πάνω στοὺς θεατῆς του.

Εἶχε γράψει:

Ὁ ποταμὸς Γκουανταλκιβίρ ἔχει τὰ γένια του ροδιὰ  
Ἐχει ἡ Γρανάδα δυὸ ποτάμια, τὸ 'να δάκρυα, τ' ἄλλο αἷμα.

Καὶ στὸ τέλος τῆς "Ὁδῆς στὸν Σαλβαντόρ Νταλί" (ποῦ 'ναι διπλὰ ἀθάνατη), ὁ Λόρκα κάνει ἓνα ξεκάθαρο ὑπαινιγμὸ γιὰ τὸ θάνατό του καὶ μοῦ ζητάει νὰ μὴ σταθῶ πολὺ σ' αὐτὸν ὅσο θ' ἀνθίζει ἡ ζωὴ μου καὶ τὸ ἔργο μου.

Ἡ τελευταία φορὰ ποῦ εἶδα τὸ Λόρκα ἦταν στὴ Βαρκελώνη δυὸ μῆνες πρὶν ἀπ' τὸν ἐμφύλιο πόλεμο. Ὁ Γκάλα, ποῦ δὲν τὸν γνώριζε, συγκλονίστηκε ἀπ' αὐτὸ τὸ κολλητικὸ φαινόμενο ἐνὸς ὀλοκληρωτικοῦ λυρισμοῦ. Τὸ συναίσθημα αὐτὸ ὑπῆρξε, ἄλλωστε, ἀμοιβαίον: τρεῖς ὀλόκληρες μέρες, ὁ Λόρκα, μαγεμένος, δὲ μιλοῦσε παρά γιὰ τὸν Γκάλα. Τὸ ἴδιο κι ὁ Ἐντουαρντ Τζαίημς, ὁ ἀπέραντα πλούσιος ποιητῆς ἀλλὰ κι ὁ ὑπερευαίσθητος σάν κολίβριο, πιάστηκε κι ἀκινητοποιήθηκε μέσα στὴν κόλλα τῆς προσωπικότητος τοῦ Φεντερίκο. Ὁ Τζαίημς ντυνόταν μ' ἓνα τυρολέζικο κοστῶμι φορτωμένο μὲ κεντήματα, μ' ἓνα κοντὸ παντελονάκι κ' ἓνα πουκάμισο νταντελένιο. Ὁ Λόρκα ἔλεγε γι' αὐτὸν πὼς ἦταν ἓνα κολίβριο ντυμένο στρατιώτης τῆς ἐποχῆς τοῦ Σουίφτ.

Τὴν ὥρα ποῦ τρώγαμε στὸ ἐστιατόριο "Canari de la Garriga", ἓνα πολὺ μικρὸ ἔντομο, ἐξαιρετικὰ καλοντυμένο διέσχισε τὸ τραπεζομάντηλο μὲ τὸ βῆμα τῆς χήνας. Ὁ Λόρκα ἀμέσως τ' ἀναγνώρισε κ' ἔβαλε μιὰ φωνή, ὅμως σκεπάζοντάς το μὲ τὸ δάχτυλό του ἐκρυψε τὴν ταυτότητά του ἀπὸ τὸν Τζαίημς.

Ὅταν σήκωσε τὸ δάχτυλό του δὲν ὑπῆρχε πιά οὔτε ἔχνος ἀπ' τὸ ἔντομο. Ἐ λοιπὸν! αὐτὸ τὸ μικρὸ ἔντομο, ποιητῆς κι αὐτὸ καὶ ντυμένο μὲ τυρολέζικες νταντέλες, θὰ μπορούσε νὰ 'ναι τὸ μόνο πλάσμα ποῦ θ' ἄλλαζε τὴ μοῖρα τοῦ Λόρκα.

Πραγματικὰ, ὁ Τζαίημς μόλις εἶχε νοικιάσει τὴ Βίλλα Τσιμπρόνε, κοντὰ στὸ Ἀμάφι, ποῦ 'χε ἐμπνεύσει στὸ Βάγκνερ τὸν "Πάρσιφαλ". Μᾶς προσκαλοῦσε, τὸ Λόρκα κ' ἔμένα,



νά πάμε νά μείνουμ' ἐκεῖ ὅσον καιρό θέλαμε. Τρεῖς ὀλόκληρες μέρες ὁ φίλος μου πάλευε μ' αὐτό τὸ ἀγωνιώδες δίλημμα : θά πήγαινε ἢ δὲ θά πήγαινε ; Κάθε τέταρτο ἀλλάζε, γνόμη, Στὴ Γρανάδα, ὁ πατέρας του, πού ἔπασχε ἀπὸ καρδιακὸ νόσημα, φοβόταν πὼς θά πέθαινε. Τελικὰ ὁ Λόρκα ὑποσχέθηκε νά 'ρθεῖ νά μᾶς βρεῖ, χωρὶς καθυστέρηση, ἀφοῦ θά πήγαινε νά δεῖ τὸν πατέρα του γιὰ νά μὴν ἀνησυχεῖ. Στὸ μεταξύ ξέσπασε ὁ ἐμφύλιος πόλεμος. Ἐκεῖνος τουφεκίστηκε, ἐνῶ ὁ πατέρας του ἐξακολουθεῖ νά ζῆ ἴσαμε σήμερα.

Γουλιέλμος Τέλλος; Ἐξακολουθῶ νά πιστεύω πὼς μιά και δὲν εἶχαμε καταφέρει νά παρασύρουμε μαζί μας τὸ Φεντερίκο, ὁ ἀγχώδης ψυχοπαθολογικὸς και ἀναποφάσιτος χαρακτήρας του θά τὸν ἐμπόδιζε νά 'ρθεῖ νά μᾶς βρεῖ ἐπὶ τὴ Βίλλα Τσιμπρόνε.

Κι ὥστόσο, ἐκεῖνη ἀκριβῶς τὴ στιγμή, γεννήθηκε μέσα μου ἓνα σοβαρὸ αἶσθημα ἐνοχῆς ἀπέναντί του. Δὲν εἶχα ἐπιμείνει ὅσο ἔπρεπε γιὰ νά τὸν ἀποσπᾶσω ἀπὸ τὴν Ἰσπανία. Ἄν τὸ 'χα πραγματικὰ θελήσει, θά 'χα καταφέρει νά τὸν πάρω μαζί μου ἐπὶ τὴν Ἰταλία. Ὅμως ἔγραφα τότε ἓνα μεγάλο λυρικό ποίημα "Τρώω τὸν Γκάλα", κ' ἐνίωθα, στὸ βάθος, λίγο-πολύ συνειδητὰ, νά ζηλεύω τὸ Λόρκα. Ἦθελα νά 'μαι μόνος μου ἐπὶ τὴν Ἰταλία, κατάντικρυ στοὺς γεμάτους ἐπισημότητα ναοὺς τῆς Ποσειδωνίας πού, ἄλλωστε, γιὰ νά ἱκανοποιηθῶ τὴν εὐδαίμονα μεγαλομανία μου καὶ τὴ δίψα μου γιὰ μοναξιά, ἐμελλε νά 'χω τὴν τύχη και τὴ χαρὰ νά μ' ἀρέσουν διόλου.

Ναί, τὴ στιγμή ἐκεῖνη τῆς νταλινικῆς ἀνακάλυψης τῆς Ἰταλίας, οἱ σχέσεις μου μὲ τὸ Λόρκα κ' ἡ βίαιη ἀλληλογραφία μας, κατὰ παράξενη σύμπτωση, ἐμοιαζαν μὲ τὴν περίφημη φιλονικία ἀνάμεσα στὸ Νίτσε και τὸν Βάγκνερ. Εἶναι ἡ ἐποχὴ πού γινόμενον ἀπολογητῆς τοῦ "Ἑσπερινοῦ" τοῦ Μιλλέ, πού ἔγραφα τὸ καλύτερο, ἀνέκδοτο ἀκόμα βιβλίο μου : "Ὁ τραγικὸς Μῦθος τοῦ Ἑσπερινοῦ τοῦ Μιλλέ" και τὸ καλύτερο μπαλέτο μου, πού ἀκόμα δὲν εἶδε τὴ σκηνή, μὲ τίτλο "Ὁ Ἑσπερινὸς τοῦ Μιλλέ" γιὰ τὸ ὅποιο ἤθελα τὴ μουσικὴ τῆς "Ἀρλεζιάνας" τοῦ Μπιζέ, καθὼς και τὴν ἀνέκδοτη μουσικὴ τοῦ Νίτσε. Κ' ἐκεῖνος, ὁ Νίτσε, εἶχε γράψει αὐτὴ τὴν παρτιτούρα στὰ πρόθυρα τῆς τρέλας, κατὰ τὴ διάρκεια μιᾶς ἀπ' τὶς ἀντιβαγκνερικὲς του κρίσεις. Ὁ κόμης Ἐτιέν ντὲ Μπωμόν τὴν εἶχε ζετρωπώσει, θαρρῶ, και χωρὶς νά τὴν ἔχω ἀκούσει ποτέ μου, φανταζόμενον πὼς ἦταν ἡ μόνη μουσικὴ πού θά ταίριαζε στὸ ἔργο μου.

Οἱ κόκκινοι, οἱ μισοκόκκινοι, οἱ ρόδινοι, ἀκόμα κ' οἱ ἐλαφρῶς μῶβ ἐκμεταλλεύτηκαν σίγουρα μιά ἐπονεϊδίστη και δημαγωγικὴ προπαγάνδα γύρω στὸ θάνατο τοῦ Λόρκα, κάνοντας ἓναν ποταπὸ ἐκβιασμό. Προσπάθησαν και προσπάθουν ἀκόμα νά μεταβάλουν τὸ Λόρκα σὲ πολιτικὸ ἥρωα.

Ὅμως ἐγὼ πού ὑπῆρξα ὁ καλύτερός του φίλος, θά μπορούσα νά βεβαιώσω μπροστὰ στὸ Θεὸ και μπροστὰ ἐπὶ τὴν Ἱστορία πὼς ὁ Λόρκα, ποιητῆς ἑκατὸ τοῖς ἑκατὸ ἀγνός, ἦταν κατὰ τρόπο ὁμοούσιο τὸ πιὸ ἀποστολικὸ πλάσμα πού γνώρισα.

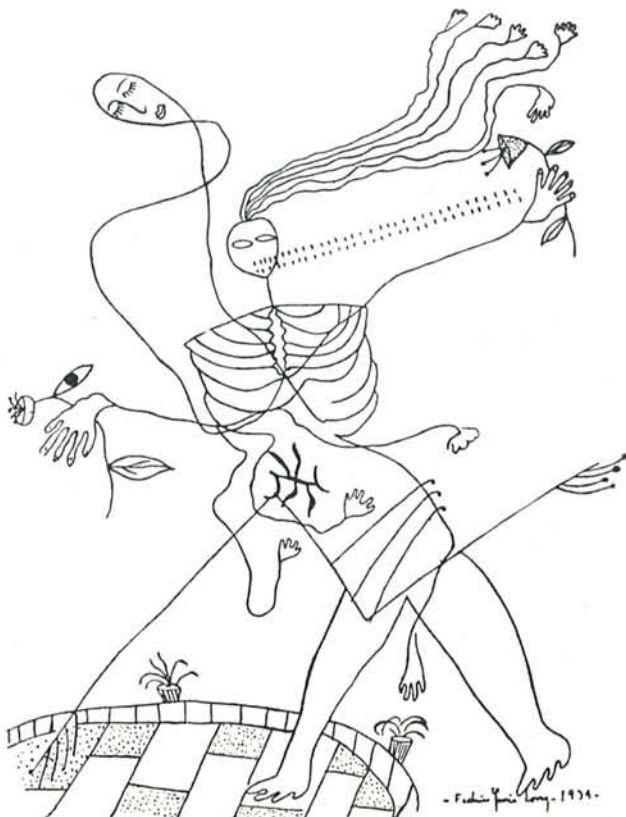
Ἐπῆρξε ἀπλῶς τὸ ἐξιλαστήριο θῦμα ζητημάτων προσωπικῶν, ὑπερπροσωπικῶν, τοπικῶν και πρὶν ἀπ' ὅλα τὸ ἀθῶο θῦμα τῆς παντοδύναμης, σπασμικῆς και κοσμικῆς σύγχυσης τοῦ ἐμφύλιου ἰσπανικοῦ πολέμου.

Ὅπωςδήποτε, ἓνα εἶναι βέβαιο. Κάθε φορὰ πού ἀπ' τὸ βάθος τῆς μοναξιάς μου, κατάφερα νά κάνω νά ξεπηδήσει ἀπ' τὸ μυαλό μου μιά μεγαλοφυῆς ἰδέα ἢ νά πετύχω μιά πινελιὰ ἀγγελικὰ θαυμάσια, ἀκούω πάντα τὴ βραχνὴ κι ἀπαλὰ πνιχτὴ φωνὴ τοῦ Λόρκα νά μοῦ φωνάζει : Ὅλέ !

*Salvador Dali*

Μετάφραση ΤΑΚΗ ΔΡΑΓΩΝΑ

→  
Σχέδια Φ. Γκαρθία Λόρκα: "Ἄνω, ὁ Ἄγγελος" κάτω, Θάνατος





# Ο ΠΟΙΗΤΗΣ ΤΗΣ ΗΘΟΓΡΑΦΙΑΣ

Του ΓΙΑΝΝΗ ΤΣΑΡΟΥΧΗ

Τό δικαίωμα να μιλώ για τὸ Λόρκα μὴ τὸ δίνει, κυρίως, τὸ γεγονός ὅτι κάποτε σχεδίασα σκηνογραφίες γιὰ δύο του ἔργα, δύο φορές γιὰ τὸ καθένα, μὲ δύο διαφορετικές ἀντιλήψεις. Τούτες τὶς σκόρπιες σκέψεις δὲν τὶς γράφω γιὰ νὰ τοποθετήσω τὸ Λόρκα — ἄλλωστε δὲν πιστεύω στὶς τοποθετήσεις — οὔτε ἔχω εἰδικότητα γιὰ κάτι τέτοιο. Αὐτὸ δὲ σημαίνει πὼς εἶναι ἀχρηστο νὰ τὶς γνωρίσουν αὐτοὶ ποὺ δουλεύουν γιὰ τὴ θεατρικὴ Τέχνη. Οἱ σκέψεις εἶναι σκέψεις κ' ἔχουν πάντα δικαίωμα νὰ ὑπάρχουν. Τ' ἀληθινὰ γεγονότα καὶ τ' ἀληθινὰ ἔργα ἔχουν πάντα τὴ δυνατότητα ν' ἀνατρέπουν κ' ἐμᾶς καὶ τὶς σκέψεις μας. Κι αὐτὴ εἶναι ἡ χάρη καὶ ἡ ἀξία τους.

Γιὰ τὸ Λόρκα, ἡ γνώμη μου ἦταν πάντα διχασμένη. Μοῦ ἔθετε τὸ δίλημμα ἂν ἔπρεπε νὰ μένει κανένας τοπικὸς ἢ νὰ γίνεται διεθνής. "Ἄλλο ζήτημα ἂν ὅλοι οἱ διεθνεῖς στὸ τέλος ἀποκαλύπτονται ἀθεράπευτα τοπικοί, ἀκριβῶς ὅπως οἱ τοπικοὶ καταντᾶνε νὰ ὑψοθοῦν σὲ διεθνή σύμβολα. Παρὰ τὴν περιέργη αὐτὴ ἀλήθεια, τὸ πρόβλημα δὲν παύει νὰ ὑπάρχει, τουλάχιστον σὰν "πρόβλημα τεχνικὴς".

Στὸ Λόρκα αἰσθάνομαι νὰ συγκροῦνται συνεχῶς δύο πράγματα ἢ καλύτερα πολλὰ ζευγάρια ἀπὸ δύο ἀντίθετα πράγματα. Γι' αὐτὸ τὸ ἔργο του δίνει τροφή στὶς πιὸ ἀντίθετες ὁρέξεις τῶν ἀνθρώπων.

Δὲν εἶναι παράδοξο ἂν ποῦμε — τουλάχιστον ἐμένα ἔτσι μοῦ φαίνεται — πὼς ὁ Λόρκα εἶναι ὁ ἀδελφὸς τοῦ Πικασσό, τοῦ Νταλὶ καὶ τοῦ Μιρό, ποὺ μῆνε στὴν πατρίδα γιὰ οἰκογενειακοὺς λόγους ἢ κάτι τέτοιο. Γιὰ νὰ κοιτάξει, ἴσως, τὰ ἄγωνα καὶ ἔρημα χτῆματά τους. Δὲν ἔγινε ποτὲ λόγος γιὰ ἓνα τέταρτο ἀδελφὸ τοῦ Λόρκα, ποὺ μῆνε στὴν Ἰσπανία, χωρὶς ν' ἀναφέρεται στοὺς διεθνεῖς κύκλους. Ὀνομάζεται Χοσὲ Γκουτιέρρες Σολάνα κ' εἶναι κι αὐτὸς ζωγράφος.

Συζητώντας μὲ τὸν Ἀντρέα Ἐμπερίκο γιὰ ποίηση, θέατρο καὶ ζωγραφικὴ, ξεδιάλυνα πολλὰ πράγματα πάνω στὸ Λόρκα, ποὺ ἴσως τὰ καταλάβαινα μὰ δὲν κατάφερα νὰ τὰ παραδεχθῶ. Οἱ συζητήσεις αὐτὲς μ' ἔκαναν νὰ ξεχωρίσω τὸ κρυσταλλένιο τά-

λαντο τοῦ λυρικοῦ ποιητῆ Λόρκα ἀπὸ τὸ ὑπέρογο, ἀλλὰ πάντα ἠθογραφικὸ, ἔργο τοῦ ἀνθρώπου τοῦ Θεάτρου. "Ὅταν λέμε ἠθογραφία στὴν Ἑλλάδα ἐννοοῦμε, συνήθως, ἓνα ἀνιάρθ εἶδος ποὺ ἀπαρτίζεται ἀπὸ φυγὲς πρὸς ὅλες τὶς κατευθύνσεις ἀπ' τὴν πραγματικότητα, τὴν ὁποία, ὑποτίθεται, πὼς πρόκειται νὰ μελετήσουμε καὶ ν' ἀποδώσουμε. Μιὰ ἀληθινὴ φυγὴ, μετὰ πανικοῦ... Στὴν Ἑλλάδα δὲ γνωρίσαμε ποτὲ τὴν ἀληθινὴ προσήλωσή — τὴν, σχεδόν, ἐρωτικὴ — στὴν πραγματικότητα, ποὺ 'χει σὰ συνέπεια τὸ σεβασμὸ τῶν ἠθῶν, αὐτῆς τῆς φλούδας ποὺ τὴν περικαλύπτει. Τοῦ Λόρκα ἡ ἠθογραφία ξεκινᾶ ἀπὸ μιὰ ἱερὴ συγκίνηση, ἀπὸ μιὰ ἀληθινὴ συνάντηση καὶ ἐπαφῆ. Ὁ λυρισμὸς, ποὺ εἶναι μιὰ φυγὴ ἀπ' τὴν πεζότητα, ξεκινᾶ πάντα ἀπ' αὐτὴ τὴ συνάντηση. Τὰ ἠθογραφικὰ, ἐν τούτοις, στοιχεῖα μὲ τὰ λυρικά παλεύουν συνεχῶς, γιὰ νὰ φτάσουν σὲ ὁλοκληρωμένες ἢ ὄχι ἰσορροπίες. Δὲ θὰ 'θελα νὰ δεῖξω καμιά προτίμηση γιὰ τὸ νατουραλισμὸ ἢ γιὰ τὸ ὑποτιθέμενο ἀντίθετό του : τὸ λυρισμὸ. Ἄλλὰ, γι' αὐτὴ τὴν ἰσορροπία, ποὺ σὰ μιὰ δυνατὴ γροθιά καὶ καθόλου σὰν ἓνας συμβιβασμὸς, ἀνατρέπει τὸ θεατὴ καὶ τὶς θεωρίες του.

Τὸ Θέατρο πάει πάντα ἀργά. "Ὅ,τι ἔκαναν οἱ ἄλλες τέχνες στὸν 19ο αἰῶνα καὶ ἰδίως ἡ ζωγραφικὴ, τὸ Θέατρο τὸ ἔφτασε πολὺ ἀργότερα, ἴσως μετὰ τὶς ἀρχὲς τοῦ Εἰκοστοῦ. Δὲν ἔχει κανένας παρὰ νὰ διαβάσει τὶς θεατρικὲς κριτικὲς τοῦ Ζολᾶ γιὰ νὰ καταλάβει πὼς, ὅταν ἡ ζωγραφικὴ καὶ τὸ μυθιστόρημα ἔδιναν τὰ ἀριστουργήματα τοῦ νατουραλισμοῦ καὶ τὶς ὁλοκληρωμένες νατουραλιστικὲς ἠθογραφίες, τὸ ἴδιο πράγμα στὸ Θέατρο φαινόταν σὰ μιὰ ἀπίθανη καὶ ἀφτασθη πρωτοπορία.

Ὁ Λόρκα, ὅπως κάθε θεατρικὸς ποιητῆς, ποὺ 'θελε νὰ σαρώσει τὴ μελοδραματικὴ συμβατικότητα μὲ τὴν ἀλήθεια, ἦρθε ἀργά. Τὰ ἔργα ὅλων αὐτῶν τῶν δημιουργῶν ἀνήκουν στὸν προηγούμενο αἰῶνα. Κι ὅμως, εἶναι μεγάλες πρωτοτυπίες γιὰ τὸν Εἰκοστό. Τὸ ξεπέρασμα τῆς πραγματικότητος ποὺ ἦταν ἡ πιὸ φυσικὴ κίνηση γιὰ τὰ ξηνητεμένα στὸ Παρίσι ἀδέφηρα του, καὶ ἰδίως γιὰ τὸν Πικασσό καὶ τὸν Μιρό, στὸ Λόρκα συμπλέκεται

Σχέδια Φεντερίκο Γκαρθία Λόρκα. Ἄνω, ἀριστερά: Ναυτης. Δεξιά: Μόνον τὸ μυστήριο μᾶς κάνει νὰ ζοῦμε. Μόνον τὸ μυστήριο...(1934)

με την απραγματοποίητη, ακόμα, επιθυμία του θεατρικού συγγραφέα να τη φτάσει επιτέλους. "Ό,τι θά 'τανε μιὰ άπίστευτη πρωτοπορία για τὸ θέατρο τοῦ περασμένου αἰώνα, καταντάει ἕνα ἔμπόδιο γι' αὐτὸν ποὺ θά 'θελε νὰ συντονιστεῖ με τὶς δαιμονικές κατακτήσεις τῆς ζωγραφικῆς καὶ τῆς ποίησης στὴν ἐποχὴ μας. Θέλησε νὰ σπάσει ὅλα τὰ καλούπια ἑνὸς ὀπισθοδρομικοῦ θεατρικοῦ κόσμου ποὺ ξαναγεννιῶνται σὰν τὶς κεφαλές τῆς Λερναίας Ὑδρας.

Νομίζω πὸς ὁ Λόρκα φτάνει στὴν ὀλοκλήρωση τοῦ ἀνακαινισμοῦ ποὺ ὀραματίστηκε, μόνο με μιὰ συγκατάβαση καθόλου ἐπαίσχυντη ἢ δειλὴ, ποὺ δὲν εἶναι κἀν συγκατάβαση ἀλλὰ μιὰ σωστὴ ἀντρικὴ πράξη. Ἀντρικὴ καὶ καλλιτεχνικὴ. Ἔχω στὸ νοῦ μου τὴ "Μπερνάρντα Ἀλμπα", τὸ ἔργο αὐτὸ ποὺ παίχτηκε μετὰ τὸ θάνατό του, γιὰ νὰ τοῦ ἐξασφαλίσει γιὰ πάντα μιὰ ἀθάνατη ζωὴ στὴ σκηνή. Τὸ δράμα αὐτό, ποὺ παίζεται σ' ἕνα κλειστὸ σπίτι, ποὺ 'ναι μέσα σὲ μιὰ κλειστὴ αὐλὴ, ποὺ βρίσκεται μέσα σὲ μιὰ κλειστὴ Ἰσπανία, ὅ,τι πιδ τοπικὸ ὑπάρχει, καταντὰ νὰ 'ναι τὸ ἔργο ποὺ καταλαβαίνουν ὅλοι οἱ ἄνθρωποι, ὅπου κι ἂν γεννήθηκαν, φτάνει νὰ τοὺς τὸ ἐπιτρέπει ἢ ὑποκρισία τους.

Στὸ ἔργο αὐτὸ ὁ μεγάλος ποιητὴς ἐλευθερώνεται ἀπ' τὴ δουλειὰ τοῦ πρωτοποριακοῦ θεάτρου. Πλησιάζει τὸ πέρα ἀπὸ τὰ πράγματα καὶ τὸ διεθνὲς με τὸ παλιὸ προνόμιο τῆς φυλῆς του, τὸν ἀφθαστο ρεαλισμὸ τῆς. Φτάνει πέρα ἀπ' τὰ πράγματα, ἀπὸ τὴν ἴδια σενιὴ πύλη ποὺ πέρασε γιὰ νὰ φτάσει στὴν ἴδια ἐξωπραγματικὴ μαγεία ὁ ζωγράφος Βέρμπερ ντὲ Ντέλφτ. Εἶναι ἡ ἴδια ἐποχὴ ποὺ ὁ Νταλι διαλέγει τὸ πιδ φωτογραφικὸ νατουραλισμὸ γιὰ νὰ ἐκφράσει τὴν ὑλοποίησιν τοῦ ὄνειροκόσμου καὶ νὰ κατακτήσει τὸ ὑποσυνειδητό. Εἶναι ἡ ἐποχὴ ποὺ τ' ὄνειρο παύει νὰ χωρίζεται, με σιδερένιο παραπέτασμα, ἀπὸ τὸ συνηθισμένο καὶ τὸ κοινὸ, ποὺ ἀπέριψαν μετὰ τὸν κυβισμό οἱ ζωγράφοι. Ὁ Τζαρά, τὸ θηρίο αὐτὸ τοῦ σουρεαλισμοῦ, δηλώνει πὸς ἴσως ὅλα τὰ ὄνειρα τῶν ἐπαναστατημένων ὑπερρεαλιστῶν τὰ πραγματοποιήσῃ τελεία ὁ παλιὸς γερο - Κορὰ με τὰ μικροσκοπικὰ πορτραῖτα τῶν γυναικῶν του.

Ἡ "Μπερνάρντα Ἀλμπα" φαίνεται σὰ μιὰ ἐπιστροφή στὴν ἠθογραφία. Σὲ κάνει νὰ σκεφτεῖς τὸν Σολάνα, αὐτὸν τὸν τέταρτο ἀδελφὸ τοῦ Λόρκα ποὺ ἀνάφερα στὴν ἀρχή. Κι ὅμως, αὐτὸ τὸ θεληματικὸ κλείσιμο σ' ἕνα κλειστὸ σπίτι, μέσα σὲ μιὰ κλειστὴ αὐλὴ, στὴν κλειστὴ Ἰσπανία, δείχνει μιὰ σιγουριά γιὰ τὴν ἀκτινοβολία του.

Δὲν εἶναι καθόλου συμπτωματικὸ ὅτι σ' αὐτὸ τὸ ἔργο, ποὺ — ὅπως μοῦ 'πε ὁ Ἀλέξης Μινωτῆς — ὁ Λόρκα ζητοῦσε, στίς σκηνοθετικὲς του ὁδηγίες, μιὰ ἀπόλυτα φωτογραφικὴ ἀπόδοση τῶν πραγμάτων, δὲν ἔχει λυρικὰ κομμάτια, ὅπως σὲ ἄλλα ἔργα του. Βέβαια, ἡ γριὰ μητέρα τῆς Μπερνάρντα βγαίνει τραγουδώντας, μὰ εἶναι τὰ λόγια μιᾶς τρελλῆς, ποὺ δὲν ταραίζουν καθόλου τὴ νατουραλιστικὴ πειθαρχία τοῦ ἔργου. Ὁ λυρισμὸς, ποὺ ὑπάρχει ὅπωςδήποτε στὸ δράμα, κρύβεται κάτω ἀπὸ τὴ φωτογραφικότητα τοῦ ἔργου. Τὸ ἴδιο μπορούμε νὰ ποῦμε γιὰ τὸ τραγικὸ ρίγος. Δὲν εἶναι καθόλου συμπτωματικὸ ἡ ἴδια ἡ Μπερνάρντα νὰ λέει, ὅταν μιὰ ἀπ' τὶς κόρες τῆς τὴ ρωτᾷει τί σημαίνει ἕνα παλιὸ στιχάκι γιὰ τὴν Ἁγία Βαρβάρα: "Οἱ παλιοὶ ἔξεραν πολλὰ ποὺ ἐμεῖς δὲν τὰ καταλαβαίνουμε πιά". "Ὅλα μεταφράζονται σ' αὐτὸ τὸ ἔργο στὴ γλώσσα ποὺ μπορεῖ νὰ καταλάβει ὁ σημερινὸς θεατῆς, ποὺ δὲν μπορεῖ νὰ 'ναι ἄλλη ἀπὸ τὴ γλώσσα τοῦ θεάτρου τῆς ἐποχῆς μας. Ὅλες οἱ ἀρχέγονες δυνάμεις αὐτοῦ τοῦ ἔργου εἶναι κρυμμένες πίσω ἀπὸ κἀτι ἄλλο, ποὺ δὲν τὸ λογαριάζεις. Μιὰ παλιὰ φωτογραφία ποὺ καταμαρτυρεῖ πιδ πολλά, ἀπὸ ἕνα ρητορικὸ ἀριστοῦργημα. Ἡ εὐκρίνεια κι ὁ λυρισμὸς ἑνὸς ντοκυμανταίρ. Σ' αὐτὸ τὸ δράμα, ποὺ εἶναι ὁ θρίαμβος τοῦ κάθε εἶδους εἰδουλισμοῦ, τῆς τρομοκρατίας καὶ τῆς ὑστερικῆς ἀρνήσεως τῆς ζωῆς, ἐνῶ δὲ βλέπεις κανέναν ἄντρα πάνω στὴ σκηνή, αἰσθάνεσαι νὰ κυριαρχεῖ ὁ ὄργασμός τοῦ τράγου.

Στὴν Ἑλλάδα ὁ Λόρκα εἶχε μεγάλη ἐπιτυχία, πολλοὺς θαυμαστὲς καὶ ἰσάριθμα θύματα. Μιὰ πρόσκληση γιὰ ἀμετροπέτεια κι ἀσυνηθιστά. Ἡ Ἑλλάδα τοῦ ὀφείλει τὴν ποίηση τῶν ἐλαφρῶν τῆς τραγουδιῶν, με τὴν ὑπερβολικὴ κι ἀταίριαστη διανοητικότητά τους, ὅπως ὀφείλουμε στὸν Ἀργεντινὸ Μπιάνκο τὰ ἑλαφρὰ τραγούδια μιᾶς ἄλλης ἐποχῆς. Πόσοι, ἄραγε, ἀπὸ τοὺς Ἕλληνες κατάλαβαν πὸς πίσω ἀπὸ τὸν ἄλλοτε ἠθογραφικὸ, ἄλλοτε ἀσυνάρτητο καὶ συχνὰ τουριστικὸ αὐτὸ συγγραφέα, ὑπάρχει ἕνας μεγάλος Ποιητὴς ποὺ ἐκφράζει καὶ κατηγορεῖ μαζί τὸν πιδ ὑψηλὸ παραλογισμό, τὸ πιδ μεγάλο δράμα ἑνὸς πολιτισμένου λαοῦ; Ἐμεινε στὸ χωριὸ του γιὰ νὰ νοιαστεῖ τὰ ἔργα καὶ τὰ δύσκολα. Ἦτανε φυσικὸ νὰ πάει ἄδικο.

ΓΙΑΝΝΗΣ ΤΣΑΡΟΥΧΗΣ



Federico Garcia Lorca.  
0 - A - 4 (1937)



Σχέδια Φ. Γκαρθία Λόρκα : "Ανω, "Ερως. Κάτω, Amor novo

# Μιλάει ο ΛΟΡΚΑ

## Η ΑΠΟΣΤΟΛΗ ΤΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ

ΜΙΑ ΟΜΙΛΙΑ ΚΑΙ ΕΠΤΑ ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΕΙΣ ΤΟΥ

Το "Θέατρο" προσφέρει, συγκεντρωμένα, στο ελληνικό Κοινό όλα τα κείμενα του Φεντερίκο Γκαρθία Λόρκα που βρέθηκαν, μέχρι στιγμής, κι αναφέρονται στο Θέατρο. Έκτος από την ομιλία, όλα τ' άλλα είχαν δημοσιευτεί αρχικά στον Ισπανικό Τύπο. Αργότερα, πολλά απ' αυτά, αναδημοσιεύτηκαν στο "Bulletin Hispanique" χάρη στις έρευνες της Μαρι Λεφράνκ. Τρία, που βρέθηκαν τελευταία, αποθησαυρίστηκαν στην πρόσφατη 84η έκδοση των "Απάντων" του ποιητή, που βγαίνουν Ισπανικά από τον εκδοτικό οίκο Aguilar της Μαδρίτης. Η σημασία τους δεν καθορίζεται απλώς από το γεγονός πως είναι τα μόνα θεωρητικά κείμενα του Φεντερίκο Γκαρθία Λόρκα που αναφέρονται στο Θέατρο. Είναι ή πιο αυθεντική έκφραση των αισθητικών και των κοινωνικών αντιλήψεων του ποιητή στα τελευταία χρόνια της ζωής του.

### ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ: ΤΕΧΝΗ ΚΑΙ ΣΧΟΛΕΙΟ

(Ομιλία του Φ. Γκαρθία Λόρκα στους ήθοποιους της Μαδρίτης στην ειδική γι' αυτούς παράσταση της "Γέρμα", 18 Μάρτη 1935)

Αγαπητοί φίλοι,

Είναι καιρός που πήρα τη σταθερή απόφαση να άποκρούω κάθε είδους τιμητικές εκδηλώσεις, γεύματα και πανηγυρισμούς που γίνονται για το ταπεινό πρόσωπό μου. Πρώτο, γιατί νιώθω πως κάθε τι παρόμοιο βάζει ένα λιθαράκι στο φιλολογικό μας τάφο και δεύτερο, γιατί διαπίστωσα πως δεν υπάρχει πια δυσάρεστο πράγμα από έναν ψυχρό λόγο προς τιμή μας ούτε και πιο θλιβερή στιγμή απ' το οργανωμένο χειροκρότημα, ακόμα κι όταν είναι καλόπιστο.

Εξάλλου, πιστεύω πως γεύματα επίσημα και περγαμνές φέρνουν δυστυχία και κακοτυχία στον άνθρωπο που τ'α δέχεται. Κακοτυχία και δυστυχία γεννάει ή βολική στάση των φίλων που σκέφτονται: "Τώρα ξοφλήσαμε μαζί του".

"Ένα επίσημο γεύμα είναι μια επαγγελματική συγκέντρωση προσώπων που τρώνε μαζί μας κι όπου βρίσκονται, θέλοντας και μή, οι άνθρωποι που μας αγαπούν λιγότερο. Για τους ποιητές και τους θεατρικούς συγγραφείς θα όργανωνα, μαζί με τις τιμητικές εκδηλώσεις, επιθέσεις εναντίον τους και αντεγκλήσεις όπου θ' άκούγαμε να μας λένε παλληκαρία και μ' άληθινή όργη: "Γιατί δεν έκρινες πως άξιζει να κάνεις αυτό; Γιατί δεν κατάφερες να έκφράσεις την άγωγία της θάλασσας σ' ένα θεατρικό πρόσωπο; Γιατί δεν τόλμησες ν' άναμετρήσεις την άπόγνωση των έχθρών στρατιωτών στον πόλεμο"; "Η άπαιτητικότητα μ' ένα φόντο άγάπης άυστηρης τουώνου την ψυχή του καλλιτέχνη, που χάνει τη λεβεντιά του και καταστρέφεται με την εύκολη κολακεία. Τά θεάτρα είναι γεμάτα από άπατηλές σειρήνες στεφανωμένες με ρόδα θερμότηπου και το Κοινό είναι ίκανοποιημένο, και χειροκροτεί βλέποντας καρδιές από πριονίδι και διαλόγους που λέγονται με νάζι. όμως ό δραματικός ποιητής δεν πρέπει να ξεχνά, αν δέ θέλει να ξεχαστεί, τους άγρους με τις τριανταφυλλίες, που τις δροσίζει ή χα-

ραυγή κι όπου ύποφέρουν οι έργάτες, και το περιστέρι, που πληγωμένο από μυστηριώδη κυνηγό, χαροπαλεύει μέσα στις καλσιμές χωρίς ν' άκούει κανένας το κλάμμα του.

Άποφεύγοντας τις σειρήνες, τά ψεύτικα λόγια και συγχαρητήρια, δέ δέχτηκα καμιά τιμητική έκδήλωση για την πρεμιέρα της "Γέρμα". όμως ένωσα τη μεγαλύτερη χαρά της μικρης συγγραφικής μου ζωής, μαθαίνοντας πως γι' αυτό το έργο ό θεατρικός κόσμος της Μαδρίτης ζήτησε απ' τη μεγάλη Μαργαρίτα Ξιργκού, ήθοποιό με άσπιλη καλλιτεχνική ιστορία, άστέρι φωτεινό του Ισπανικού θεάτρου και θαυμαστή έρμηνεύτρια του έπώνυμου ρόλου, να δώσει μαζί με το θίασο που τόσο άξιοθάμαστα την παραστέκει, μια ειδική παράσταση για να παρακολουθήσει το έργο.

Γι' αυτό το δείγμα περιέργειας και προσοχής σχετικά με μια άξιοσημείωτη θεατρική προσπάθεια, τώρα, που μαστε έδώ συγκεντρωμένοι, έκφράζω τις πιο ελικρινείς εύχαριστίες μου σ' όλους. Άπόψε δέ μιλάω σα συγγραφές ούτε σαν ποιητής, ούτε σαν άπλως μελετητής της πλούσιας εικόνας που μας προσφέρει ή ζωή του ανθρώπου, μά σα φλογερός λάτρης του θεάτρου κοινωνικής δράσης. Το θέατρο είναι ένα απ' τά πιο έκφραστικά και χρήσιμα μέσα για το χτίσιμο μιας χώρας και το βαρόμετρο που δείχνει την άκμή και την παρακμή της. Ένα θέατρο εύαίσθητο και καλά προσανατολισμένο σ' όλα τά είδη του, από την τραγωδία ως το κωμειδύλλιο, μπορεί ν' άλλάξει μέσα σε λίγα χρόνια την εύαίσθησία του λαού. Κ' ένα θέατρο έξαρθρωμένο, που αντί να χεί φτερά φοράει τσόκαρα, μπορεί να έξαχρειώσει και ν' άποκοιμίσει ένα όλόκληρο έθνος. Το θέατρο είναι ένα σχολείο θρήνου και γέλιου κ' ένα βήμα έλεύθερο όπου οι άνθρωποι μπορούν να προβάλλουν ήθικά συστήματα παλιά ή με περιεχόμενο άμφίλογο και να έξηγούν με ζωντανά παραδείγματα, τους αιώνιους κανόνες που κυβερνάνε την ψυχή και το άίσθημα του ανθρώπου. Ένας λαός που δέ βοηθάει και δεν ύποστηρίζει το θέατρό του, αν δεν είναι νεκρός, είναι έτοιμοθάνατος, όπως και το θέατρο που δεν άποδίδει τον κοινωνικό παλμό, τον ιστορικό παλμό, το δράμα των ανθρώπων και το ειδικό χρώμα της πατρίδας και του πνεύματός της με το γέλιο ή με το δάκρυ, δεν έχει δικαίωμα να λέγεται



Λόρκα. Σκίτσο του Σαντιάγο Ορτανιόν (1928)

θέατρο· πρέπει να λέγεται αϊθουσα παιχνιδιών ή τόπος για να συντελείται η φριχτή αυτή πράξη που λέγεται "σκοτώνω την ώρα μου". Δεν αναφέρωμαι σε κανέναν και δε θέλω να πηγάσω κανέναν· δε μιλάω για τη ζωντανή πραγματικότητα μα για ένα πρόβλημα που 'χει θεθεί χωρίς να βρίσκεται η λύση του.

'Ακούω καθημερινά, αγαπητοί φίλοι, να γίνεται λόγος για την κρίση στο θέατρο και πάντα σκέφτομαι πώς το κακό δεν είναι αυτό που βλέπουμε, άλλ' αυτό που βρίσκεται στο βάθος της ουσίας του· δεν είναι ένα κακό επιφανειακό, αλλά με βαθιές ρίζες, είναι, με λίγα λόγια, ένα οργανωτικό κακό. "Όσο καιρο ήθοιοι και συγγραφείς θα βρίσκονται στα χέρια επιχειρήσεων αποκλειστικά εμπορικών, χωρίς καμιά δέσμευση και χωρίς κανενός είδους φιλολογικό ή καλλιτεχνικό έλεγχο, επιχειρήσεων που άγνοούν κάθε κριτήριο ή έγγυση έστω και της παραμικρής αξίας, ήθοιοι, συγγραφείς και το θέατρο όλοκληρο θα βουλιάζουν κάθε μέρα και πιό πολύ, χωρίς πιθανή σωτηρία.

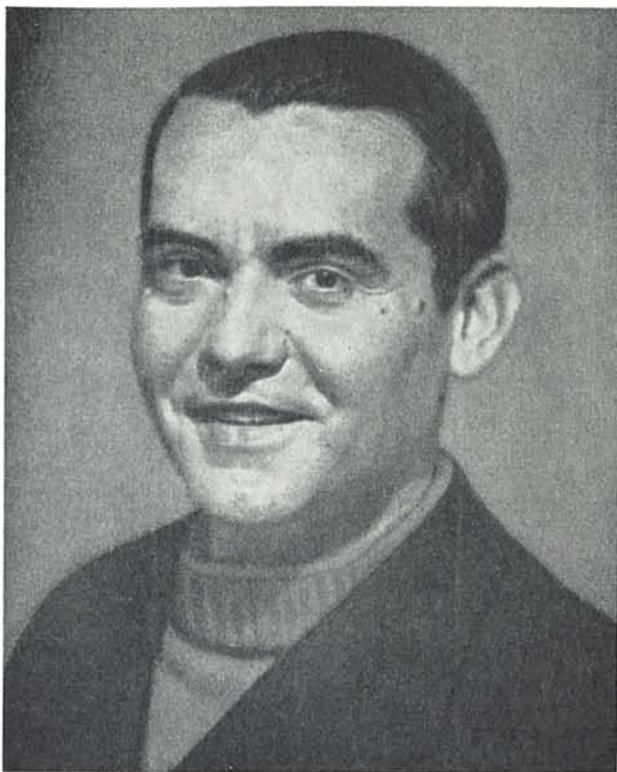
Το άπολαυστικό ελαφρό επιθεωρησιακό θέατρο, τὰ κωμειδύλλια, κ' η κωμωδία με τις χοντράδες, θεατρικά είδη που σά θεατής τ' αγαπώ, θα μπορούσαν ν' άμυνθούν άκόμα και να σωθούν· όμως το θέατρο σε στίχους, το ιστορικό θέατρο κ' η παλιά Ισπανική μουσική κωμωδία (zarzuela) θ' άντιμετωπίζουν όλο και πιό πολλές άντιξοότητες γιατί ενώ είναι είδη με μεγάλες αξιώσεις και με προϋποθέσεις που επιτρέπουν πραγματικές καινοτομίες δεν υπάρχει ούτε το κύρος ούτε το πνεύμα της θυσίας που χρειάζεται για να τις επιβάλει σ' ένα Κοινό με το όποιο πρέπει να διαφωνήσουμε και σε πολλές περιπτώσεις να το προκαλέσουμε. Το θέατρο πρέπει να επιβάλλεται στο Κοινό κι όχι το Κοινό στο θέατρο.

Γι' αυτό το σκοπό ήθοιοι και συγγραφείς πρέπει, με άμιατηρό άντάλλαγμα, να περιβληθούν με μεγάλο κύρος γιατί το θεατρικό Κοινό είναι σαν τὰ παιδιά στο σχολείο: λατρεύει το σοβαρό κι άσχηρό δάσκαλο που άπαιτεί κι άπονομέι δικαιοσύνη και γεμίζει άσπλαχνες καρφίτσες το κάθισμα όπου κάθονται οι έπιεικείς και δειλοί δάσκαλοι που ούτε διδάσκουν ούτε άφήνουν τους άλλους να διδάξουν.

Κ' είναι δυνατό να διδάξουμε το Κοινό — ύπογραμμίζω πώς λέω Κοινό, όχι λαός. Είναι δυνατό να το διδάξουμε γιατί εγώ ο ίδιος είδα να σφυρίζουν τον Ντεμπυσσύ και το Ραβέλ και παρακολούθησα τις θορυβώδεις άργότερα έπευφημίες ενός λαϊκού Κοινού για τὰ έργα που πριν είχαν άποδοκιμαστεί. 'Υπάρχουν συγγραφείς, που επιβλήθηκαν μ' ένα ύψηλό κριτήριο, πιό έγκυρο άπ' αυτό που διαθέτει το συνηθισμένο Κοινό, όπως ο Βέντεκιντ στη Γερμανία, ο Πιραντέλλο στην 'Ιταλία και τόσοι άλλοι.

Είναι άνάγκη να το κάνουμε αυτό, για το καλό του θεάτρου για την τιμή και το κύρος των έρμηνευτών. Πρέπει να κρατήσουμε στάση άξιοπρεπή, βέβαιοι, πώς θ' άνταμειφθούμε με το παραπάνω γι' αυτό. Το άντίθετο είναι να τρέουμε άπό φόβο και να σκοτώνουμε τη φαντασμαγορία, τη φαντασία και τη χάρη του θεάτρου που 'ναι πάντα Τέχνη και θά 'ναι πάντα Τέχνη έξαισία μ' όλο που περνάει άπό μια έποχή που Τέχνη άποκαλείται ό,τι μäs άρέσει μ' άποτέλεσμα να ξευτελίζεται το θέατρο, να καταστρέφεται η ποίηση κ' η σκηνη να μετατρέπεται σε λιμάνι άποκλήρων. Το θέατρο είναι Τέχνη πάνω άπ' όλα. Τέχνη ευγενέστατη· κ' έσεις αγαπητοί ήθοιοι, καλλιτέχνες πάνω άπ' όλα. Καλλιτέχνες άπ' την κορφή ως τὰ νύχια, ιδιότητα που άποκτήσατε άπο άγάπη και κλίση άνεβαίνοντας στο γεμάτο άπο προσποίηση και πόνο κόσμο της σκηνης. Καλλιτέχνες έπαγγελματίες μα και σπρωγμένοι άπο άνησυχίες. Σ' όλα τὰ θέατρα άπ' το πιό φτωχικό ως το πιό μεγαλόπρεπο θα πρέπει να γραφτεί η λέξη Τέχνη στην αϊθουσα και στα καμαρίνια. Γιατί άν δε γίνει αυτό, το μόνο που μένει είναι να βάλουμε τη λέξη Έμποριο ή κάποια άλλη που δεν τολμώ να πω. Και να σέβεστε την Ιεραρχία, να 'χετε πειθαρχία, να κάνετε θυσίες και να νιώθετε άγάπη.

Δε θά' θελα να δώσω μαθήματα, γιατί νιώθω πώς πρώτος εγώ πρέπει να πάρω. Τὰ λόγια μου τὰ ύπαγορεύει ο ένθουσιασμός κ' η σιγουριά. Δεν είμαι όνειροπόλος. Σκέφθηκα πολύ — και ψυχραιμα — όσα νιώθω και, σαν καλός άνδαλουσιάνος, κατέχω το μυστικό της ψυχραιμίας γιατί στις φλέβες μου κυλάει πανάρχαιο αίμα. Ξέρω πώς την άλήθεια δεν κατέχει αυτός που λέει "σήμερα, μόνο σήμερα" τρώγοντας το ψωμί του κοντά στο τζάκι, μα κείνος που στο ύπαιθρο ήρεμα κοιτάζει μακριά το πρώτο φως της χαρσυγής. Ξέρω πώς δεν κατέχει την ά-



Ο Φεντερίχο Γκαρθία Λόρχα στο Μπουένος Άιρες, 1934

λήθεια αυτός που λέει: "Τώρα, άμέσως τώρα", με το βλέμμα κερφωμένο στο κιγκλίδωμα του ταμείου, μα αυτός που λέει "Άύριο, αύριο" και νιώθει να 'ρχεται η νέα ζωή που πλανιέται πάνω άπό τον κόσμο. (Μτφρ. Τ. Δ.)

## Η ΠΟΡΕΙΑ ΜΟΥ ΣΤΟ ΘΕΑΤΡΟ

(Συνέντευξη στον Felipe Morales, "Herald de Madrid", 8 του 'Απριλίου 1936)

Το θέατρο πάντα με τραβούσε. "Έδωσα στο θέατρο πολλές ώρες της ζωής μου. Έχω μια προσωπική και κατά κάποιο τρόπο αγωνιστική άντίληψη για το θέατρο. Θέατρο είναι η ποίηση που βγαίνει άπο το βιβλίο και γίνεται κάτι το ανθρώπινο. Και τότε μιλάει και φωνάζει, κλαίει κι άπελπίζεται. Το θέατρο άπαιτεί άπ' τὰ πρόσωπα που βγαίνουν στη σκηνη να 'χουν "ένδυμα ποιητικό" και ταυτόχρονα ν' αφήνουν να φάνονται τὰ κόκκαλά τους, το αίμα τους. Πρέπει να 'ναι τόσο άνθρώπινα, τόσο φρικτά τραγικά, προσκολλημένα στη ζωή και στο φως της μέρας με τόση δύναμη που ν' άποκαλύπτουν τις προσδοσίες τους, ν' άναμετρούν τὰ βράσανά τους και ν' άναβλύζει άπ' τὰ χείλη τους όλη η λεβεντιά που 'χουν τὰ γεμάτα άγάπη ή άηδία λόγια τους. Αυτό που δεν μπορεί να συνεχιστεί, είν' η έπιβίωση των θεατρικών προσώπων που φτάνουν στη σκηνη στηριγμένα στα χέρια των δημιουργών τους. Είναι πρόσωπα κούφια, όλοτελα άδεια· μέσα άπο το ύφασμα του γιλέκου τους δεν μπορείς να δεις παρά ένα σταματημένο ρολόι, ένα ψεύτικο κόκκαλο ή άκαθαρσίες γάτας όπως στις παλιές σοφίτες. Σήμερα, στην 'Ισπανία, η πλειονότητα των συγγραφέων και των ήθοιοιών κατέχει μια ένδιάμεση ζώνη. Γράφουν θέατρο για την πλατεία, περιφρονώντας τους έξώστες και τη γαλαρία. Το πιό θλιβερό πράμα στον κόσμο είναι να γράφεις για την πλατεία. Το Κοινό που πάει σε μια παράσταση νιώθει πώς εξαπατήθηκε και το άγνό Κοινό, το άθώο Κοινό, το λαϊκό, δεν καταλαβαίνει πώς του μιλούν για προβλήματα που λίγο το περιβάλλον του τὰ θεωρεί άξια περιφρόνησης. Φταίνει λίγο κ' οι ήθοιοι. "Όχι πώς έχουν κακή πρόθεση· όμως...""Άκου, Τάδε (έδώ μπαίνει το όνομα κάποιου συγγραφέα) θά 'θελα να μου κάνεις μια κωμωδία όπου... θα παίζω τον έαυ-

τό μου. Ναι, ναι, θά 'θελα νά κάνω αυτό κ' εκείνο. Θέλω νά πρωτοφορέσω ένα ανοιξιάτικο φόρεμα. Μ' άρέσει νά 'μαι 23 χρονώ. Μήν τό ξεχνάς". "Έτσι δέ μπορεί νά γίνει θέατρο. Αυτό πού γίνεται είναι νά παρατείνουμε τήν παρουσία στή σκηνή μίδς "jeune premiere" κ' ένός "jeune premiere" παρ' όλη τους τήν άρτηρισκλήρωση.

— Καί τό δικό σας θέατρο;

— Στό θέατρο άκολούθησα μιá καθορισμένη τροχιά. Τά πρώτα μου έργα δέν μπορεί νά παιχτούν. (Τώρα όμως νομίζω πώς ένα άπ' αυτά, τό "Σάν θά περάσουν πέντε χρόνια" θά παιχτεί άπό τήν "Λέσχη Άμφιστόρα". Μέσα σ' αυτά τά έργα μου πού δέν ανεβαίνουν στή σκηνή, βρίσκονται οί πραγματικές μου έπιδιώξεις. Μά για νά δείξω τήν προσωπικότητά μου και για νά 'χω δικαίωμα νά μέ σέβονται, έδωσα κι άλλα έργα διαφορετικά. Γράφω όποτε μου άρέσει. Δέν άνήκω σ' αυτούς τούς συγγραφείς τού συρμού πού συμμορφώνονται μέ τή θεωρία νά γράφουν ένα έργάκι κάθε χρόνο. Τό τελευταίο έργο μου "Δόνια Ροζίτα ή ή γλώσσα τών λουλουδιών" τό συνέλαβα στά 1924. Ό φίλος μου Μορένο Βίγια μου 'πε μιá μέρα: "Θά σου διηγηθώ μιá γοητευτική Ιστορία κάποιου λουλουδιού, τού Rosa mutabilis, παρμένη άπό ένα "βιβλίό ρόδων" τού 18ου αιώνα. — Έμπρός, τού λέω. "Ήταν κάποτε ένα ρόδο...". Κι όταν εκείνος τέλειωσε τή θαυμαστή Ιστορία τού ρόδου, έγώ είχα φτιάξει τό έργο μου. Μού φάνηκε ολοκληρωμένο, μοναδικό, άνεπίδεκτο όποιασδήποτε τροποποίησης. Τώρα έτοιμάζω ένα καινούριο έργο. Δέ θά μοιάζει μέ τά προηγούμενα. Σ' αυτό δέν μπορώ τούτη τή στιγμή νά γράψω τίποτα, ούτε μιá γραμμή, γιατί τά πάντα έχουν άποδευθεί κ' είναι διάχυτα: ή άλήθεια και τό ψέμα, ή πείνα και ή ποίηση. Μού ξέφυγαν άπ' τίς σελίδες πού γράφω. Ή άλήθεια στό θέατρο είναι πρόβλημα θρησκευτικό και οικονομικοκοινωνικό. Ό Κόσμος έχει άκινήτοποιηθεί μπροστά στήν πείνα πού θερίζει τούς λαούς. Όσο καιρό θά υπάρχει ή οικονομική άστάθεια,

ό Κόσμος δέ θά μπορεί νά σκεφτεί. Τό είδα μέ τά μάτια μου. Δυό άνθρωποι σεργιανούν στήν άκροποταμιά. Ό ένας είναι πλούσιος, ό άλλος είναι φτωχός. Ό ένας έχει γεμάτη τήν κοιλιά του. Ό άλλος μέ τά χνώτα του μολύνει τόν άέρα. Κι ό πλούσιος άναφωνεί: "Ω! τί όμορφα κυλά ή βάρκα στό νερό! Κοίταξε τό κρίνο πού άνθισε στήν άκροποταμιά". Κι ό φτωχός μουρμουρίζει: "Πεινάω, δέ βλέπω τίποτα. Πεινάω, πεινάω πολύ". Είναι φυσικό. Τή μέρα πού θά ξεσφανιστεί ή πείνα, θά γίνει ή μεγαλύτερη πνευματική έκρηξη πού είδε ποτέ ή Άνθρωπότητα. Άδύνατο νά φανταστεί κανένας τή χαρά πού θά ξεσπάσει τή μέρα τής Μεγάλης Έπανάστασης. (Μτφρ. Τ. Δ.)

## ΤΟ ΣΗΜΕΡΙΝΟ ΘΕΑΤΡΟ

(Συνέντευξη στόν Nicolas Gonzalez - Deleito, "Escena" Μαδρίτης, Μάης 1935)

Μέσα στό διάφανο γαλάζιο προινό αυτό Μαδριλένικου Άπριλη, ανεβαίνουν στήν όδό Άλκαλά ένας δημοσιογράφος μ' ένα φωτοεπίγραφο, ό Γκαρθία Λόρκα, χωρίς κι ό ίδιος νά τό θέλει είναι άπλησίαστος. Τραγωδία ένός ανθρώπου πού οί στιγμές του δέν τού άνήκουν — μιá συγκέντρωση έδώ, ένα γεύμα εκεί... Ή συνέντευξη, λοιπόν, πρέπει νά παρθεί πολύ πρωί. Ό Ζαπάτα — ό φωτογράφος — κ' έγώ πετύχαμε τό Φεντερίκο μόλις είχε ξυπνήσει. Ή συνάντηση ήταν πολύ έγκάρδια. Ό Γκαρθία Λόρκα είναι πάντοτε ή έγκαρδιότητα προσωποποιημένη. Φίνα, άξεπέραστη, άνδαλουσιάνικη έγκαρδιότητα. Χαρούμενη σάν τόν κάμπο τής Γρανάδας, τό μέρος πού γεννήθηκε ή ψυχή τού νέου ποιητή. Τριγυρισμένος άπό βιβλία και πίνακες, σ' ένα γραφείο όλο φώς, ό συγγραφέας τής "Γέρμα" αισθάνεται έντονης.

— Δέν υπάρχει σπίτι πιό χαρωπό άπ' αυτό. Άπό παντού φώς, πολύ φώς, ούτ' ένα δωμάτιο έσωτερικό... όλα βλέπουν σ'

Ό Γκαρθία Λόρκα κ' ή Χοσεφίνα Ντίαθ ντέ Άρτίγκας, πρωταγωνίστρια τού "Ματωμένου γάμου", μέ τό κοστούμι τού ρόλου της





“Ο Λόρκα στο Μπουένος Άιρες με την πρωταγωνίστρια Λόλα Μεμπρίβες, μπροστά στην άφισα της 100ης του “Ματωμένον γάμου”

ένα δρόμο. “Άλλα στην οδό Άλκαλά κι άλλα στη Ναρβάεθ. Πόσο φώς, και τί υπέροχο!

*Αισθάνεται ο Γκαρθία Λόρκα, μιὰ θέρημ σαν τὸν Γκαϊτε γιὰ τὸ φῶς. Μέσα στὸ ἐκτυφλωτικὸ φῶς τῆς ἀνοιξης οἱ ὥρες του εἶναι μιὰ ἀδιέκοπτη εὐχαρίστηση. Ἀκόμα καὶ τὸ ραδιόφωνο κάνει χαρούμενη τὴν ἡμέρα του.*

— Περνάω σχεδόν ὅλη τὴ μέρα, ἀκούγοντας τὸ ραδιόφωνο. Τὸ φῶς καὶ τὸ ραδιόφωνο, μὲ μαγεύουν. Καὶ σημειῶνω μ’ αὐτὴ τὴν εὐκαιρία τὴν ἔλλειψη μιᾶς περιοδικῆς ἐκδοσης ἀφιερωμένης στὴν κριτικὴ τοῦ Ραδιοφώνου, μιᾶς καθημερινῆς κριτικῆς τῶν προγραμμάτων τοῦ ραδιοφώνου. Μὰ ναί... ὀφείλαν νὰ φροντίσουν αὐτὴν τὴν ἐκδοσὴ οἱ ἐφημερίδες. Θὰ ἔχε ἐνδιαφέρον, ἀσυζητητὴ... Λοιπὸν Νικόλας τί ἐρωτήσεις ἔχεις;

*Κι ὁ συγγραφέας τοῦ “Romancero Gitano”, ζωντανὴ φλόγα μέσα στὴν αἰώνια πυρὰ τῆς ποίησης καὶ τῆς τέχνης, συγκεντρώθηκε στὴ συνέντευξη. “Ἐξῆ ἐρωτήσεις τῶν δημοσιογράφων. “Ὁ Φεντερίκο Γκαρθία Λόρκα “Μελαγχρονὸς ἀπὸ σελήνη πρᾶσινη” (\*) ἔδωσε τίς ἔξῃ ἀκόλουθες συμπυκνωμένες ἀπαντήσεις.*

**Ἐρώτηση 1η:** Ποιά εἶναι κατὰ τὴ γνώμη σας τὰ βασικὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ σύγχρονου θεάτρου;

Τὸ πρόβλημα τοῦ “καινούριου” στὸ θέατρο, βρίσκεται κατὰ μέγα μέρος στὴν πλαστικότητα, τὸ ἥμισυ τοῦ θεάματος, ἐξαρτᾶται ἀπὸ τὸ ρυθμὸ, τὸ χρῶμα, τὴ σκηνογραφία... πιστεύω ὅτι δὲν ὑπάρχει στὴν πραγματικότητα, οὔτε θέατρο παλιὸ οὔτε θέατρο νέο, ἀλλὰ θέατρο καλὸ, καὶ θέατρο κακὸ. Εἶναι ἀσφαλῶς καινούριο τὸ “θέατρο προπαγάνδας” — καινούριο λόγῳ τοῦ περιεχομένου του. Εἶναι καινούριο ἐκεῖνο ποὺ ἀποβλέπει στὴ μορφή, στὴν καινούρια μορφή, εἶναι ὁ σκηνοθέτης ποὺ μπορεῖ ν’ ἀκολουθήσει αὐτὸ τὸ καινούριο ἂν ἔχει ἐρμηνευτικὴς ἱκανότητες. “Ἐνα παλιὸ ἔργο, καλὰ ἐρμηνευμένο, κι ὅσο τὸ δυνατόν καλύτερα σκηνογραφημένο, μπορεῖ νὰ προσφέρει μιὰ αἴσθησι καινούριου θεάτρου. “Ὁ “Δὸν Χουάν Τενόριο”, εἶναι τὸ πιὸ σύγχρονο ἔργο ποὺ ῥχεται στὸ νοῦ μου, τόσο ποὺ θὰ τὸ ἀνέβαζα ἂν μοῦ τὸ ἀνάθεταν. Τὸ θέατρο περνáει ἀπ’ τὸ ρομαντισμὸ στὸ

νατουραλισμὸ καὶ στὸ μοντερνισμὸ (μικρὸ θέατρο ἐμπειρίας καὶ τέχνης) γιὰ νὰ καταλήξει πάντοτε στὸ ποιητικὸ θέατρο τὸ θέατρο τῆς μεγάλης μάζας τοῦ Κοινοῦ, τὸ θέατρο — θέατρο, τὸ ἀληθινὸ θέατρο... Κάθε θέατρο, προχωρεῖ μὲ τὸ ρυθμὸ τῆς ἐποχῆς του, συγκεντρώνοντας τίς συγκινήσεις, τοὺς πόνους, τοὺς ἀγῶνες, τὰ δράματα τῆς ἐποχῆς του. Τὸ θέατρο πρέπει νὰ συλλαμβάνει τὸ συνολικὸ δράμα τῆς σύγχρονης ζωῆς. “Ἐνα θέατρο παλιὸ, θρεμμένο μόνο μὲ τὴ φαντασία, δὲν εἶναι θέατρο. Εἶναι ἀπαραίτητο νὰ ἔναι γεμάτο πάθος, ὅπως τὸ κλασσικὸ, δέκτης τοῦ παλμοῦ μιᾶς ὀλόκληρης ἐποχῆς. Στὸ σύγχρονο Ἰσπανικὸ θέατρο δὲ βλέπω κανένα ἐνδιαφέρον χαρακτηριστικὸ. Ὑπολογίσμοι εἶναι μόνο τέσσερις ἢ πέντε συγγραφεῖς. Κι ἀκολουθεῖ ἕνα ὀλόκληρο πλήθος ποὺ τοὺς μιμεῖται κακῶς κατὰ κανόνα, ὄχι πάντοτε, φυσικά. Ὑπάρχει σήμερα μιὰ κρίση συγγραφέων, ὄχι Κοινοῦ. Δὲ φθάνουν ὡς τὸ σημεῖο νὰ συγκινήσουν τὸ Κοινὸ οἱ συγγραφεῖς, ὄχι.

**Ἐρώτηση 2η:** Τί σκέφτεστε γιὰ τὸ σύγχρονο Ἰσπανικὸ θέατρο, σὲ σύγκριση μὲ τὸ θέατρο τοῦ Χρυσοῦ αἰῶνα;

*“Ὁ Φεντερίκο κάνει μιὰ κίνηση ἐνδεικτικὴ καὶ χαμογελώντας ἐγκάρδια, εἰρωνικὰ, ἀπαντᾷ:*

Καλύτερα ἄς ἀλλάξουμε κουβέντα.

**Ἐρώτηση 3η:** Ἡ ιδιότητά σου, σὰ δραματικὸ ποιητὴ τί σοῦ δίνει τὴ δυνατότητα νὰ πρῆς πάνω στὴν ποίηση τοῦ θεάτρου;

Τὸ θέατρο ποὺ ἐπέζησε πάντα εἶναι τὸ θέατρο τῶν ποιητῶν. Πάντα τὸ θέατρο βρισκόταν στὰ χέρια τῶν ποιητῶν. Κ’ ἦταν τόσο μεγαλύτερο τὸ θέατρο ὅσο μεγαλύτερος ἦταν ὁ ποιητὴς. Κι ὄχι, — εἶναι φανερό — τοῦ λυρικοῦ, ἀλλὰ τοῦ δραματικοῦ ποιητῆ. Ἡ ποίηση στὴν Ἰσπανία εἶν’ ἕνα φαινόμενο αἰώνιο ἀπ’ αὐτὴ τὴν ἀποψη. Τὸ Κοινὸ εἶναι συνηθισμένο στὸ ποιητικὸ ἔμμετρο θέατρο. “Ἄν ὁ συγγραφέας εἶναι στιχοπλόκος κι ὄχι ποιητὴς, τὸ Κοινὸ τοῦ δείχνει κάποιο σεβασμὸ. Σέβεται τὸ στίχο στὸ θέατρο. “Ὁ στίχος ὁμως δὲ σημαίνει καὶ ποίηση στὸ θέατρο. “Ὁ Δὸν Κάρλος Ἀρνίτσεσ εἶναι περισσότερο ποιητὴς ἀπ’ ὅλους σχεδόν μαζί ὅσους γράφουν ἔμμετρο θέατρο στὴν ἐποχὴ μας. Δὲν μπορεῖ νὰ ὑπάρξει θέατρο, χωρὶς ποιητικὸ περιβάλλον χωρὶς εὐρημα. Φαντασία ὑπάρχει καὶ στὴν πιὸ μικρὴ κωμωδία τοῦ Δὸν Κάρλος Ἀρνίτσεσ. Τὸ ἔργο τῆς αἰωνίας ἐπιτυχίας εἶναι πάντοτε ἔργο ποιητῆ, κ’ ὑπάρχουν χιλιάδες ἔργα γραμμένα σὲ στίχο, καὶ πολὺ καλὰ γραμμένα, ποὺ μένουν σαββανωμένα στοὺς τάφους τους.

(\*) Στίχος ἀπὸ τὸ ποίημα τοῦ Λόρκα “Prendimiento de Antonio el Camorrio en el camino de Sevilla” ἀπὸ τὴ συλλογὴ “Romancero Gitano”.

**Ερώτηση 4η:** *Υπάρχουν επιβιώσεις του 19ου αιώνα στο σύγχρονο θέατρό μας;*

Τώρα, καμιά. Πού και πού όμως, όρισμένοι μελοδραματισμοί. 'Απ' τούς κακούς συγγραφείς μελοδραμάτων υπάρχει κάποια επιρροή, ίσως, πάνω στους σύγχρονους. 'Αλλά από το ρομαντικό θέατρο δε μένει τίποτε. Κι αυτή είναι η κακοδαιμονία της Ισπανικής σκηνής. Σηκώθηκε τόση αντίδραση ενάντια στο ρομαντισμό! ο Νατουραλισμός κι ο μοντερνισμός, ξέπλυναν κάθε μόριο ρομαντισμού. Γι' αυτό, κι αν απαγγέλλουν, στίχους τώρα, είναι έντελως επιδερμικοί. Λένε καμιά φορά: Τί ώραία που όμοιοκαταληκτούν! τί ώραία που ήχουν οί στίχοι! 'Αλλά κανένας δέν κλαίει, κανένας δέν αισθάνεται δάκρυα στα μάτια όπως αισθάνεται όταν παίζεται ό Θορίγια. Κ' είναι θέατρο ποιητικό, θέατρο ρομαντικό τό θέατρο του Θορίγια. Πού 'ναι ό Σάντσο Γκαρθία! Πού είναι ό Τενέριο! Τίποτα δε μένει πιά, απ' τό θεατρό τους... 'Απ' τόν 'Αντελάντο Λοπέθ και τόν 'Αγιάλα δέν ξέρω αν θά μείνει τίποτα.

**Ερώτηση 5η:** *Ποιά είναι ή θέση του θεάτρου μας από άποψη παγκόσμιας εξάπλωσης;*

Γιά σκέψου. Με τόσες χώρες που μιλούν Ισπανικά! Έχει πάντα τό θεατρό μας σ' αυτές τις χώρες ένα Κοινό καταπληκτικό ένα μεγάλο Κοινό, και τώρα ακόμα, που δε θά μπορούσε καν να τό όνειρευτεί κανένας έχτός αν ήταν 'Αγγλος. Υπολογίζει εκεί τό 'Ισπανικό θέατρο, στην όμόφωνη ύποστήριξη τών μεγάλων πόλεων. Μιά πρεμιέρα δική μας στο Μπουένος 'Αιρες, τήν περιμένο με τό ίδιο ενδιαφέρον, που θά τήν περιμένα και στη Μαδρίτη. Κ' είναι για μένα τό ίδιο να παρουσιάσω ένα έργο στο Μεξικό ή στο Μπουένος 'Αιρες. Γίνεται απόλυτα κατανοητό εκεί τό Ισπανικό θέατρο γιατί έχει γραφτεί σε γλώσσα Ισπανική που τούς είναι οικεία, γιατί έχει Ισπανικό αίσθημα στη γλώσσα του. Αυτό που λαμποκοπά είναι τό πνεύμα της γλώσσας. 'Η μετάφραση όσο καλή κι αν είναι, καταστρέφει τό πνεύμα της γλώσσας, όποιος κι αν τήν έχει κάνει... Είναι άνώφελη, έτσι είναι! σκέψου. Τώρα πιά ξυπνάει τό ενδιαφέρον απ' όλες τις πλευρές. Ξυπνάει τό ενδιαφέρον για τό μελλοντικό μας θέατρο. Διαμορφώνεται στον καιρό μας μία μεγάλη κίνηση από μειοψηφίες έκλεκτών που ενδιαφέρονται για τήν Ισπανική ποίηση, και κυρίως στην Εύρώπη. Αυτή ή έκλεκτή μειοψηφία της Εύρώπης έχει προ-

σέξει ότι υπάρχει στην 'Ισπανία μία ομάδα από ποιητές με πολύ μεγάλο ενδιαφέρον. Και μέσ' απ' αυτό, αρχίζει να ξεπροβάλλει και τό ενδιαφέρον για τό θέατρο, τό παγκόσμιο αυτό λογοτεχνικό είδος. Δέν είναι όμως δυνατόν να μεταφραστεί ό Δόν Κάρλος 'Αρνίτσες μ' όλες του τις άρετές, ακόμα κι αν τό θέμα του είναι παγκόσμιο.

*"Εκτη και τελευταία ερώτηση, Φεντερίκο, που όλόκληρη άφορά έσένα. Πώς περνάς τη μέρα σου; Πώς εργάζεσαι; Ποιά έργα σου προτιμάς;*

Κάθε μέρα της ζωής μου είναι διαφορετική, εργάζομαι αρκετά. Δουλεύω τώρα, πολλά πράγματα συγχρόνως. Γράφω πολύ άργα. Περνάω τρία και τέσσερα χρόνια έχοντας στο νου ένα έργο θεατρικό, κι άργότερα τό γράφω σε πέντε μέρες. Δέν είμαι έγω ό συγγραφέας που μπορεί να σώσει ένα θίασο, όσο μεγάλες έπιτυχίες κι αν έχει. Πέντε χρόνια έκανα για να βγάλω τό "Ματωμένο Γάμο". Μέσα σε τρία έφτιαξα τη "Γέρμα". Τέκνα της πραγματικότητας είναι αυτά τά δυό έργα. Αύστηρά αυθεντικό τό θέμα καθενός... Πρώτο σχέδιο, σημειώσεις, παρατηρήσεις παρεμένες απ' τήν ίδια τη ζωή, καμιά φορά απ' τις έφημερίδες. Μετά, λίγη σκέψη γύρω από τό θέμα. Σκέψη μακρόχρονη, σταθερή, συγκεντρωτική. Και τέλος, τό όριστικό γράψιμο. 'Απ' τό μυαλό, στή σκηνή. Δέν μπορώ να δείξω προτίμηση ανάμεσα στα έργα μου που 'χουν παιχτεί. Είμ' έρωτευμένος μ' αυτά που δέν έχω γράψει ακόμα. (Μτφρ. Λ.Π.)

## ΘΕΑΤΡΙΚΕΣ ΜΟΡΦΩΤΙΚΕΣ ΛΕΣΧΕΣ

(Συνέντευξη στην έφημερίδα της Μαδρίτης "El Sol", στις 5 του 'Απρίλη 1933)

*"Ο Φεντερίκο Γκαρθία Λόρχα, μιά απ' τις νέες άξίες της λογοτεχνίας μας, ποιητής απ' τήν κορφή ως τά νύχια, πνεύμα λεπτό, άνήσχο, καλλιερρημένο, έχει αναλάβει τόν τελευταίο καιρό να προωθήσει διάφορες προσπάθειες με χαρακτήρα λαϊκό που αποβλέπουν να ξαναφέρουν στον προορισμό τους καθιερωμένους θεατρικούς συλλόγους, ιδιωτικούς ή μισοιδιωτικούς, όπου καλλιεργείται ένα είδος οικογενειακού θεάτρου, ή καλύτερα*

*"Ο Λόρχα, ή συνεργάτριά του στις "Θεατρικές Λέσχες" Πούρα Ουθελάν και ό γηραιός δραματογράφος Ραμόν ντελ Βάλιε 'Ινγκλάν*





οικιακῶ, καὶ νὰ τοὺς κατευθύνει σὲ ὀρίζοντες πῶς πλατειοῦς καὶ πῶς καθαροῦς, ὅπου ἡ τέχνη, ἡ ἀθροιστικὴ τέχνη, ἐπιβάλλει τοὺς κανόνες καὶ τοὺς τρόπους της, τὸν τόνο καὶ τὴν τόλμη της.

Γιὰ νὰ μάθουμε λεπτομέρειες γιὰ τὴ θαρραλέα αὐτὴ προσπάθεια τοῦ ποιητῆ τῶν "Χιτάνος", κρίναμε σκόπιμο νὰ ζητήσουμε ὀρισμένα πληροφοριακὰ στοιχεῖα καὶ ὁ διαλεχτὸς συγγραφέας τοῦ "Ματωμένου γάμου" μᾶς ἔδωσε τὶς παρακάτω ἀπαντήσεις.

— Θὰ θέλατε νὰ μᾶς μιλήσετε γιὰ τὴν ἀποστολὴ τῶν Θεατρικῶν Λέσχων:

ΛΟΡΚΑ: Ἄποστολὴ τους εἶναι νὰ κάνουν τέχνη. Ὅμως τέχνη προσιτὴ σ' ὅλο τὸν κόσμο. Εἴμαστε ἀντίθετοι, πρὶν ἀπ' ὅλα, μ' αὐτοὺς τοὺς ἀποκλειστικὰ ψυχαγωγικοὺς συλλόγους ποὺ κύριο λόγο ὑπαρξῆς τους ἔχουν τὶς χοροεσπερίδες καὶ τὰ ψευδοθεατρικὰ πανηγύρια. Εἶναι τὸ ἴδιο ἐπιζήμιον ὅπως καὶ γενικὰ τὸ σημερινὸ θέατρο, ἀνόητο κ' ἐπιδεικτικὸ ἀπ' τὴ μιά μεριά, καὶ γεμάτο χοντροκοπιῆς ἀπὸ τὴν ἄλλη· μάλιστα, ἐπιζήμιον, ξαναλέω, ὅσο αὐτὸ τὸ θέατρο, γιατί ἀποτελοῦν προέκτασή του. Εἶναι φοβερὸ νὰ βλέπεις τὸ Σύλλογο "Ἄλφα ἢ Βήττα" μὲ τὰ ἱσχνὰ προγράμματά τους, ποὺ ἀντὶ νὰ προσφέρουν ἕνα θέαμα ποιότητος, δίνουν τὴν ἐντύπωσιν πῶς χρησιμεύουν σὰν πρόσχημα στὶς ἀπένταρες κοπέλες τῆς παντρειᾶς γιὰ νὰ ἱκανοποιήσουν τὶς εὐλογες ἐπιδιώξεις τους. Ἐνας ὅποιοσδήποτε συγγραφέας ἔργων ἐπιτηδευμένων βρίσκει ἀμέσως θαυμαστῆς, ποὺ κάνουν τ' ὄνομά του παντιέρα μὲς πραγματικότητος, ποὺ μὲ λύσσα ἐπιδιώκει νὰ ἐντείνει τὸν ἀξιοθρήνητο ζεπεσμό, ποὺ ὀρισμένοι κατὰ φεραν νὰ ἐπιβάλουν στὸ Κοινὸ.

— Σκοπὸς σας, λοιπόν, εἶναι νὰ ιδρύσετε πολλὰς Θεατρικὰς Λέσχες, δὲν εἶν' ἔτσι;

— Ἀκριβῶς. Τόσες ὅσες χρειάζονται γιὰ νὰ ἐκτοπίσουμε τοὺς νόθους θεατρικοὺς συλλόγους ποὺ ὑπάρχουν τώρα. Νὰ τοὺς ἐκτοπίσουμε ὅμως μὲ τὴν πειθῶ. Ὅχι μὲ καυγάδες. Οἱ παραστάσεις μας θ' ἀναλάβουν νὰ μᾶς δώσουν τὴ νίκη.

— Ἡ "Θεατρικὴ Μορφωτικὴ Λέσχη" ἀρχίζει σήμερον τὴ δράση της;

— Ναι, στὸ θέατρο "Ἑσπανιόλ" μ' ἕνα ἔργο γνωστὸ κ' ἕνα ἄλλο ἀπαιχτο, καὶ τὰ δυὸ δικά μου γιὰ νὰ προβάλλω ἕνα ὑπόδειγμα: Τὴ "Θαυμαστὴ μπαλωματοῦ" τὴν πρωτόπαιξε ἡ Σιργκού κ' ἔδωσε, στὸ πρόσωπο ποὺ ἐνσάρκωσε, ρυθμὸ καὶ χρῶμα ποὺ τῆς ἐξασφάλισαν τὴν ἐπιτυχία. Ὁ Μᾶξ Ράινχαρτ μοῦ τὴ ζητᾶ γιὰ νὰ τῆς δώσει μιά ἔρμηνεια ἰσπανικὴ, τονίζοντας ἴσως τὸ χαρακτήρα παντομίμας ποὺ ἔχει. Θέλω νὰ τοῦ στείλω τὴ μουσικὴ γιὰ νὰ δώσει ζωντάνια στὶς σκηνές. Ἡ "Μπαλωματοῦ" εἶναι φάρσα ἢ καλῶς μιά ποιητικὴ εἰκόνα τῆς ἀνθρώπινης ψυχῆς καὶ αὐτὴ εἶναι ἡ μόνη ποὺ ἔχει σημασία στὸ ἔργο. Τ' ἄλλα πρόσωπα τὴν ὑπηρετοῦν καὶ τίποτα παραπάνω.

— Μὰ τὸ σκηνοδ... .

— Τὸ χρῶμα τοῦ ἔργου εἶναι συμπτωματικὸ καὶ ὄχι οὐσιαστικὸ ὅπως σ' ἄλλο εἶδος θεάτρου. Ἐγὼ ὁ ἴδιος θὰ μπορούσα νὰ τοποθετήσω αὐτὸ τὸν πνευματώδη μῦθο στὴ χώρα τῶν Ἑσκιμῶν. Ὁ λόγος καὶ ὁ ρυθμὸς μπορεῖ νὰ ναι ἀνδαλουσιανικὰ, ὄχι ὅμως κ' ἡ οὐσία.

— Ὁ καθολικὸς χαρακτήρας τῆς πρωταγωνίστριας... .

— Φυσικὰ, ἡ Μπαλωματοῦ δὲν εἶναι μιά γυναίκα εἰδικὰ, μὰ ὅλες οἱ γυναῖκες... Ὅλοι οἱ θεατῆς ἔχουν μιά μπαλωματοῦ ποὺ φτερουγίζει μέσα στὴν καρδιά τους.

— Καὶ τ' ἄλλο ἀπαιχτο ἔργο;

— "Οἱ ἔρωτες τοῦ Δὸν Περχιμπλίν καὶ τῆς Μπελίσας μὲς σὸν κῆπο του" εἶναι τὸ σχέδιον ἑνὸς μεγάλου δράματος. Δὲν ἔβαλα μέσα σ' αὐτὸ παρά τὶς ἀναγκαῖες λέξεις γιὰ νὰ διαγράψω τὰ πρόσωπα.

— Τί σημαίνει "ἔκδοσι δωματίου" ποὺ γράφουν οἱ ἀφίσεις.

— Λέω "ἔκδοσι δωματίου" γιατί ἀργότερα θὰ προσπαθῶ ν' ἀναπτύξω τὸ θέμα σ' ὅλη τὴν ἔκτασιν τοῦ πολυσύνθετου χαρακτήρα του.

— Θὰ θέλατε νὰ μᾶς πεῖτε κάτι πάνω σ' αὐτὸ;

— Ὁ Δὸν Περχιμπλίν εἶναι ὁ λιγότερο ἀπατημένος σύζυγος τοῦ κόσμου. Ἡ κοιμισμένη φαντασία του ζυπνᾷ ὅταν καταλαβαίνει πῶς ἡ γυναίκα του τὸν ἀπάτησε μὲ τρόπο φριχτὸ, ὅμως ἐκεῖνος ὕστερα "τὰ φοράει" σ' ὅλες γενικὰ τὶς γυναῖκες. Αὐτὸ ποὺ μ' ἐνδιέφερε στὸν Περλιμπλίν ἦταν



Ὁ Λόρκα ἠθοποιῶς. Παριστάνει τὴ Σκιὰ στὸ "Ἡ ζωὴ εἶν' ὄνειρο" τοῦ Καλντερόν, ποὺ ἀνέβασε στὴν "Μπαρράκα" στὰ 1932

νὰ ὑπογραμμίσω τὸ λυρικὸ καὶ τὸ γκροτέσκο στοιχεῖο, καὶ μάλιστα νὰ τ' ἀναμίξω σὲ κάθε στιγμή. Τὸ ἔργο, στηρίζεται στὴ μουσικὴ σὰ μιά μικρὴ ὄπερα δωματίου. Ὅλα τὰ σύντομα διαλείμματα συνδέονται μὲ σουατίνες τοῦ Σκαρλάτι καὶ διαρκῶς οἱ διάλογοι διακόπτονται ἀπὸ συγχορδίες καὶ μουσικὴ ὑπόκρουση. Αὐτὰ εἶν' ὅλα γιὰ τὴν ὥρα. Καὶ θὰ ὑπάρξουν ἔργα καὶ ἄλλων συγγραφέων στὴ "Θεατρικὴ Λέσχη". Δὲ θὰ λυγίσουμε.

— Τὰ σχέδιά σας παρουσιάζουν θετικὸ ἐνδιαφέρον.

— Τὸ σπουδαῖο εἶναι ν' ἀρχίσουν αὐτὲς οἱ Θεατρικὲς Λέσχες νὰ παίζουν καὶ ν' ἀνεβάζουν τὰ ἔργα ποὺ δὲν τὰ δέχονται οἱ θεατρικὲς ἐπιχειρήσεις. Μ' ἄλλα λόγια, ὅπως κ' οἱ τωρινοὶ ἔρασιτεχνικοὶ σύλλογοι, ἔτσι καὶ τὸ Κοινὸ ποὺ συχναίει στὶς παραστάσεις τους ἀποδεικνύεται καθυστερημένο κατὰ πολλὰ χρόνια σὲ σχέση μὲ τὰ δημόσια θεάματα. Οἱ σύλλογοι αὐτοὶ παρουσιάζουν μόνο ἔργα ξεπερασμένα, εὐκόλα, χωρὶς κανένα ἐνδιαφέρον. Μὲ τέτοιες συνθήκες δὲν μπορεῖ νὰ ἀναδειχτοῦν καλοὶ ἠθοποιοί, καὶ ἀκόμα λιγότερο συγγραφεῖς. Ἐμαθα, τοῦτες τὶς μέρες, πῶς ἕνας σύλλογος μὲ πρόεδρο κάποιον συνάδελφό σας τοῦ "Ἐλ Σὸλ" σκέφτεται ν' ἀναλάβει τὴν ἴδια μὲ τὶς Θεατρικὲς Λέσχες προσπάθεια. Πρόκειται γιὰ τοὺς "Ἐνωμένους Συγγραφεῖς καὶ Καλλιτέχνες". Αὐτὸς εἶναι ὁ σωστὸς δρόμος. Νὰ βοηθήσουμε νὰ βγοῦν στὴ σκηνὴ παιδιὰ, πραγματικὰ προικισμένα μὲ ταλάντο, ποὺ ἀπὸ ἔλλειψη βῆθειας ἀπὸ μέρους τῶν παραπάνω συλλόγων παραμερίζονται καὶ δὲν κατορθώνουν νὰ πετύχουν. Πιστέψτε με: ἀπ' αὐτὴ τὴν ἀποψη τίποτα δὲ γίνεται στὴν Ἰσπανία χωρὶς ν' ἀντιληφθοῦν ὅσοι ἐνδιαφέρονται ἀμεσότερα γιὰ τὸ θέατρο πῶς οἱ συγγραφεῖς φθείρονται ἢ ἐξαφανίζονται καὶ πῶς εἶναι ἀνάγκη νὰ βρεθοῦν αὐτοὶ ποὺ θὰ τοὺς διαδεχτοῦν.

— Ἐχετε πολλὴ δουλειά;

— Ἀφάνταστα πολλή. Δὲν τὸ ξέρετε; Θὰ ἔθελα νὰ βρίσκομαι ταυτόχρονα παντοῦ γιὰ νὰ μπορῶ νὰ συμμετέχω στὶς ἀναρίθμητες δοκιμὲς, συγκεντρώσεις καὶ διαλέξεις ποὺ βάλουμε μπρῶς γιὰ νὰ ἐνισχύσουμε τὶς Θεατρικὲς Λέσχες. Μ' ἀληθινὰ τίποτα δὲ θὰ καταφέρναμε τούτῃ τὴ στιγμή χωρὶς τὴ θαυμασία συνεργασία τῆς μεγάλης ἐμψυχώτριας σεινώρας Πούρα ντὲ Μαρτοῦρα ντὲ Οὐθελάν, ποὺ διαθέτει ἀπέραντο ἐνθουσιασμό.

Κι ὁ μεγάλος ποιητής, πού ἡ ἐκφραστική ὁμιλία του εἶχε πάρει τόνο ἔξωφης, μέ μιὰ συμπληρωτική ἀνδραλουσιάνικη προφορά, πού θά δυσκολευνόμασταν ν' ἀποδόσουμε ἐδῶ, μᾶς δίνει τὸ χέρι του καὶ φεύγει βιαστικά, κι ἀπὸ μακρυνά, μέσα στὸ βουητὸ τοῦ δρόμου, γυρίζει τὸ κεφάλι του γιὰ νὰ μᾶς φωνάξει:

— Πρέπει νὰ δημιουργήσουμε πολλές Θεατρικές Λέσχες στὴν Ἰσπανία.  
(Μτφρ. Τ. Δ.)

## Η ΓΑΛΑΡΙΑ ΘΑ ΣΩΣΕΙ ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ

(Συνέντευξη στὴν ἐφημερίδα τῆς Μαδρίτης "El Sol", 1934)

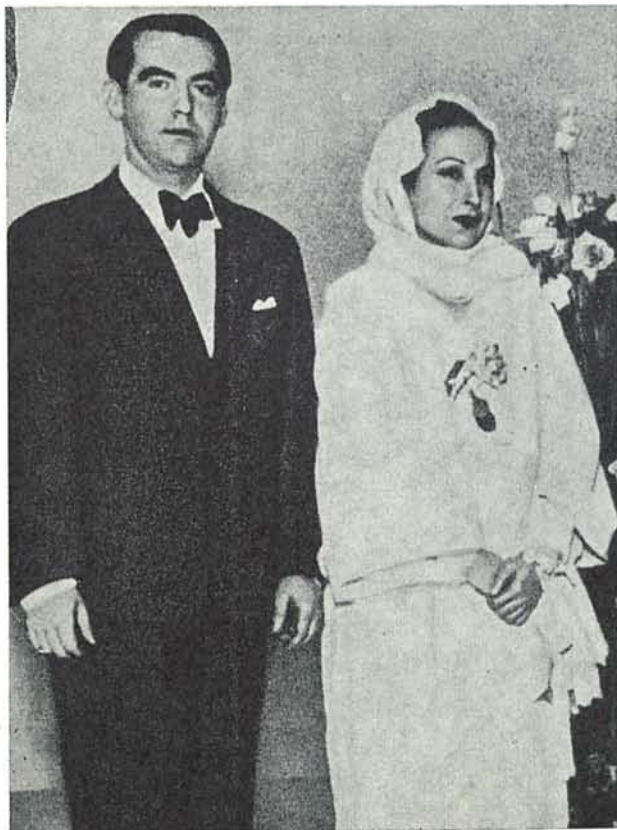
"Ἐνα φοιτητικὸ δωμάτιο, φωτεινὸ καὶ καθαρό. Στὸ τραπέζι, κλεισμένες σ' ἕνα γυάλινο κουτί, μισὴ δωδεκάδα πεταλούδες διαφορτικῆς σέ χροῖμα καὶ σέ μέγεθος, πολύτιμα δείγματα ἀπ' τὰ παρθένα δάση τῆς Βραζιλίας.

— Ὁ Ἀλφόνσο Ρέγιες μού τις ἔφερε στὸ λιμάνι, ὅταν πέρασα ἀπ' τὸ Ρίο Ἰανέιρο, μού λέει ὁ Φεντερίκο Γκαρθία Λόρχα. εἶναι πολὺ ὁμορφες; Δὲν εἶν' ἔτσι;

Ὁ Φεντερίκο Γκαρθία Λόρχα σταμάτησε τὴν πρῶνὴ δουλειά του γιὰ νὰ μᾶς χαρίσει τὴν κονβέντα του. Πάνω στὸ τραπέζι του εἶν' ἀραδιασμένα μισοτελειωμένα χειρόγραφα, γεμάτα διαγραφές καὶ παραπομπές, σὰν κλειδιά μυστηριώδη.

— Γράφω τώρα μιὰ κωμωδία πού μέσα τῆς βάζω ὅλη τὴ φλόγα μου: τὴ "Δόνα Ροζίτα ἢ ἡ γλώσσα τῶν λουλουδιῶν". Θά 'ναί ἕνα ἔργο γεμάτο γλυκεῖα εἰρωνία μ' ἕναν ἀνάλαφρο χαρακτήρα γελοιογραφίας: ἀστική κωμωδία σέ τόνους ἀπαλούς, πού μέσα τῆς θά 'χουν διαλυθεῖ ἡ γοητεία κ' ἡ εὐγένεια τοῦ παλιοῦ καιροῦ καὶ τῶν διαφορτικῶν ἐποχῶν. Θά ξαφνιασεῖ πολὺ, νομίζω, ἡ ἀναπόληση τῆς ἐποχῆς πού τ' ἀηδόνια στ' ἀλήθεια τραγουδοῦσαν καὶ τὰ λουλούδια κ' οἱ κῆποι γίνονταν ἀντικείμενο λατρείας, ὅπως στὰ μυθιστορηματά. Εἶν' ἡ ἐξάσσια ἐποχὴ πού οἱ πατέρες μας ἦτανε νέοι.

Ὁ Φεντερίκο Γκαρθία Λόρχα μέ τὴ μεγάλη φίλη του κ' ἐξάιρετη ἐρμηνεύτρια τῶν ἔργων του, Μαργαρίτα Ξιργκού



Ἡ ἐποχὴ πού οἱ γυναῖκες φοροῦσαν φουστάνια μέ τουρνούρα, ὕστερα φουστές κλός, 1890, 1910.

— Τελικὰ διαλέξατε λοιπὸν τὸ θέατρο, εἶπα στὸν ποιητὴ πού τραγοῦδησε τοὺς γιγάνους καὶ τὰ μέρη τοῦ Νότου μ' ἕνα ἐνθουσιασμό πού ἀνταμείφθηκε ἀπ' τὴν ἐπιτυχία.

— Διάλεξα τὸ θέατρο γιατί νιώθω τὴν ἀνάγκη νὰ ἐκφραστῶ θεατρικά. Ὅμως δὲν παύω νὰ καλλιεργῶ καὶ τὴν καθαρή ποίηση ἀν κι αὐτὴ βρίσκεται μέσα στὸ θεατρικὸ ἔργο ὅπως καὶ στὸ ἀπλὸ ποίημα. Αὐτὸ πού μού συμβαίνει τώρα εἶναι πὼς μόλις καὶ τολμῶ νὰ δημοσιεύσω ποιητικῆς συλλογῆς. Μὲ πιάνει μιὰ ἀπέραντη τεμπελιά, μιὰ μεγάλη ἀποθάρρυνση ὅταν πρόκειται νὰ διαλέξω γιὰ δημοσίευση ἀπ' τὰ ποιήματα πού γράφω. Αὐτὸ τὸν καιρὸ τὸ Πανεπιστήμιό τῆς Γρανάδας θά ἐκδόσει ἕνα καινούριο βιβλίο μέ ποιήματά μου, τὸ "Divan del Tamarit". Ὑπολογίζω πὼς πρὶν ἀπ' τὸ τέλος τοῦ μήνα ἡ τραγωδία μου "Γέρμα" θά 'ναί ἔτοιμη γιὰ νὰ παιχθεῖ. Οἱ δοκιμῆς ἔχουν προχωρήσει ἀρκετά. Χρειαζόμαστε πολλές δοκιμῆς καὶ μεγάλη φροντίδα γιὰ νὰ φτάσουμε στὸ ρυθμὸ πού πρέπει νὰ κυριαρχεῖ στὴν παράσταση ἐνὸς θεατρικοῦ ἔργου. Γιὰ μένα, αὐτὸ ἔχει μεγάλη σημασία. Ἐνας ἠθοποιὸς δὲν πρέπει νὰ καθυστερήσει οὐτ' ἕνα δευτερόλεπτο πίσω ἀπὸ μιὰ πόρτα. Μιὰ τέτοια ἔλλειψη φαικτικότητας προκαλεῖ δυσάρεστη ἐντύπωση. Εἶναι σὰν νὰ προβάλλει σ' ἀκατάλληλη στιγμή μιὰ μελωδία ἢ μιὰ μουσικὴ ἐντύπωση στὴν ἐρμηνεία μιᾶς συμφωνίας. Τὸ ν' ἀρχίζει τὸ ἔργο νὰ ξετυλίγεται καὶ νὰ τελειώνει μέ τὴν κατάλληλο ρυθμὸ εἶναι κάτι πού πολὺ δύσκολα ἐπιτυγχάνεται στὸ θέατρο. Ἡ Μαργαρίτα Ξιργκού, πού ἔχει στὴ "Γέρμα" ἕνα ρόλο πού τῆς ἐπιτρέπει ν' ἀξιοποιήσει τὰ τεράστια χαρίσματα τῆς ἐξαιρετικῆς καλλιτεχνικῆς τῆς ἰδιοσυγκρασίας, δίνει πολὺ μεγάλη σημασία σ' αὐτὸ τὸ ἀποτέλεσμα. Τὸ ἴδιο κ' οἱ ἠθοποιοὶ πού τὴν πλαισιώνουν.

Ὁ Φεντερίκο Γκαρθία Λόρχα ἐλπίζει πολλὰ ἀπ' τὸ ταλέντο τῆς Μαργαρίτα Ξιργκού, γιὰ τὸ θρίαμβο τῆς τραγωδίας του "Γέρμα".

— Εἶναι καταπληκτικὴ γυναίκα, μ' ἕνα σπάνιο ἔνστικτο πού τὴν κάνει ἱκανὴ νὰ ἐκτιμήσει καὶ νὰ ἐρμηνεύσει τὴν ὁμορφιά μὰ καὶ νὰ τὴ βρεῖ ἐκεῖ πού ὑπάρχει. Ψάχνει νὰ τὴ βρεῖ μέ ἀσύγκριτη γενναιοδωρία, περιφρονώντας κάθε σκέψη πού θά μπορούσαμε νὰ χαρακτηρίσουμε ἐμπορικῆ.

— Τίποτα δὲν εἶναι πιὸ συμβατικὸ ἀπὸ ἕνα τέτοιο χαρακτηρισμό. Κοιτάξε τὸ "Ματωμένο γάμο" σας, σὰν ἀθθητικὸ ἔργο τέχνης πού εἶναι σίγουρα, δὲ θά μπορούσε νὰ θεωρηθεῖ ἀρκετὰ ἐμπορικὸ ἀπ' τοὺς ἡλίθιους κατὰ κανόνα, θεατρικούς καὶ κύνλους. Αὐτὸ δὲν τὸ ἐμπόδιζε ν' ἀποδώσει μέ τὴν ἐπιτυχία του μεγάλα κέρδη καὶ νὰ γεμίσει τὰ θεάτρα στὴν Ἰσπανία καὶ τὴν Ἀμερική.

— Ναι, τ' ἄλλα ἔργα, πού γίνονται μέ πρόθεση ἀποκλειστικὰ ἐμπορικῆ, καταλήγουν συχνὰ σ' ἀντίθετο σκοπὸ ἀπ' αὐτὸν πού ἐπιδιώκουν. Τέτοιου εἶδους σκέψεις — συνεχίζει ὁ Φεντερίκο Γκαρθία Λόρχα — εἶναι πολὺ μακριὰ ἀπ' τὶς ἐπιδιώξεις μου. Ὅταν τελειώνω ὅποιοδήποτε ἀπ' τὰ ἔργα μου νιώθω μόνο ὑπερηφάνεια γιατί δημιούργησα κάτι, χωρὶς ἐξῆλλου νὰ 'μαι πεπεισμένος πὼς αὐτὸ εἶναι ἀποτέλεσμα τῆς ξεχωριστῆς μου προσωπικῆς ἀξίας... Μοιάζω μ' ἕναν ἄνθρωπο πού γίνεται πατέρας ὁμορφου παιδιοῦ.

Στὸ κάτω-κάτω, πρόκειται γιὰ ἕνα δῶρο πού μιὰ σπάνια τύχη σοῦ χαρίζει ξαφνικά. Πῆρα ἀπ' τὸ μεγάλο δάσκαλο ντὲ Φάλλια, πού 'ναί ὄχι μόνο μεγάλος καλλιτέχνης μὰ καὶ ἅγιος, ἕνα μάθημα ὑποδειγματικὸ. Σὲ πολλές περιπτώσεις συνηθίζει νὰ λέει: "Ἐμεῖς πού ἐξασκοῦμε τὸ ἐπάγγελμα τοῦ μουσικοῦ". Ἡ πιανίστα Βάντα Λαντόφσκα ἄκουσε μιὰ μέρα ἀπ' τὸ στόμα τοῦ Δάσκαλου αὐτὰ τὰ ταπεινὰ κ' ὑπέροχα λόγια καὶ τῆς φανήκανε σὰν αἴρεση. Ὑπάρχουν ἄνθρωποι πού πιστεύουν πὼς, μόνο καὶ μόνο ἐπειδὴ εἶναι καλλιτέχνες, τὸ κάθε τι πρέπει νὰ γίνεται στὰ μέτρα τους. "Τὰ πάντα ἐπιτρέπονται στὸν καλλιτέχνη κ.λ.π.". Ἐγὼ εἶμαι μέ τὸ μέρος τοῦ Φάλλια. Ἡ ποίηση εἶν' ἕνα δῶρο. Ἐξασκῶ τὸ ἐπάγγελμά μου καὶ ἐκπληρώνω τὸ χρέος μου, χωρὶς βιασύνη, γιατί, προπάντων ὅταν κοντεύουμε νὰ τελειώσουμε ἕνα ἔργο, ὅπως, ὅς ποῦμε, ὅταν βάζουμε τὴ στέγη σ' ἕνα οἰκοδόμημα, εἶναι ἀπέραντη χαρὰ νὰ δουλεύεις λίγο-λίγο.

— Πιστεύετε πὼς ἡ σημερινὴ ἐποχὴ εὖνοιε τὴ σύγχυση στὴν καλλιτεχνικὴ καὶ πνευματικὴ δημιουργία;



‘Ο Λόρκα με τὸ δάσκαλό του, διάσημο μουσουργὸ Μανουέλ ντὲ Φάλια (ἄκρη δεξιά), κι ἄλλους φίλους σ’ ἐκδρομὴ στὴ Σιέρρα Νεβάδα

— Ἡ ἀτμόσφαιρα τῆς ἐποχῆς μας φαίνεται πολὺ συγκεχυμένη ὅμως ὄχι τόσο πού νά μὴ μπορεῖ κανένας νά νιώσει πὼς μέσα ἀπ’ αὐτὴ τὴ σύγχυση ροδίζει μιὰ φωτεινὴ αὐγὴ. Εἶναι φανερό πὼς σ’ ὅλο τὸν κόσμο παλεύουν γιὰ νά λύσουν ἓνα κόμπο πού προβάλλει μεγάλῃ ἀντίσταση. Σ’ αὐτὸ ὀφείλεται τὸ παλιρροιακὸ ρεῦμα πού πνίγει τὰ πάντα. Σ’ αὐτὲς τὶς συνθήκες ἡ τέχνη πῆρε δευτερεύουσα σημασία καὶ στὴν καλύτερη περίπτωση, ἔγινε κάτι πού ἀνάμεσα στ’ ἄλλα, λίγοι ἄνθρωποι τὸ προσέχουν. Κοιτάζτε τί ἔγινε στὴ Γαλλία μὲ τὴ ζωγραφικὴ. Ἀπ’ τὸ τέλος τοῦ πολέμου κ’ ἐδῶ, συγκεντρώθηκαν στὸ Παρίσι πολυάριθμοι διαλεχτοὶ ζωγράφοι ἀπ’ ὅλες τὶς χώρες. Δὲν ὑπῆρξε στὴ ζωγραφικὴ ἄλλη ἐποχὴ σὰν κι αὐτὴ. Οὔτε ἡ Ἰταλικὴ Ἀναγέννηση δὲν μπορεῖ νά συγκριθεῖ. Ἀνάμεσα σ’ αὐτοὺς τοὺς ζωγράφους ξεχώρισαν ἐκεῖνοι πού ἀνῆκαν στὴν ἰσπανικὴ σχολὴ μ’ ἐπικεφαλῆς τὸν Πικασσό. Ἀγοράστηκαν πίνακες κ’ οἱ καλλιτέχνες ἀνέβηκαν σὲ μιὰ ὑψηλὴ κοινωνικὴ κατηγορία. Ξαφικὰ ὅλα σωριάστηκαν. Οἱ ἔνδοξοι ζωγράφοι, ξαναγύρισαν στὴν πατρίδα τους κι ἄλλοι πέθαναν ἀπὸ τὴν πείνα. Εἶναι καὶ μερικοὶ πού αὐτοκτόνησαν... Τί ἀπόγινε ἡ δημιουργικὴ τους φλόγα; Αὐτὸ εἶναι κάτι πού ἐξαρτᾶται ἀπ’ τὴν προσωπικότητα ἐκείνου πού αἰσθάνεται τὴν ἀνάγκη τῆς δημιουργίας. Γιὰ νά στοχαστεῖ καὶ γιὰ νά νιώσει ὁ δημιουργὸς τὰ πιὸ εὐγενικὰ ἰδανικὰ τῆς ἀνθρωπότητας, οἱ καιροὶ μας εἶναι οἱ καλύτεροι. Ὁ τύπος ὅμως τοῦ καλλιτέχνη θερμοκῆπιου πεθαίνει ἀπὸ ἔλλειψη ζεστασιᾶς καὶ προσοχῆς. Ἐχει ἀνάγκη ἀπὸ ζεστασιά, ἔχει ἀνάγκη ἀπὸ τὸν ἔπαινο πού συντελεῖ στὴν ἐκδόλαψη τοῦ δημιουργικοῦ του ἔργου. Ἄς λένε — προσθέτει ὁ Γκαρθία Λόρκα — τὸ θέατρο δὲν ἔχει παρακαμάσει. Ὁ παραλογισμὸς, ἡ παρακμὴ τοῦ θεάτρου, βρίσκεται στὴν ὀργάνωσή του... Τὸ ὅτι κάποιος κύριος, μόνο καὶ μόνο γιὰ διὰθέτει κάμποσα ἑκατομμύρια, ὀρθώνεται καὶ γίνεται τιμητῆς καὶ νομοθέτης τοῦ θεάτρου, εἶναι μιὰ ἀβάσταχτη ντροπὴ. Εἶναι μιὰ τυραννία πού, ὅπως ὅλες οἱ τυραννίες, δὲν ὀδηγεῖ παρά στὴν καταστροφὴ.

— Τὸ φαινόμενο αὐτὸ παρατηρεῖται σχεδὸν σὲ κάθε δραστηριότητα στὴν ἐποχὴ μας. Δὲν τὸ νομίζετε; Ὁ συνομιλητῆς μου ἀπαντᾶ μὲ ἄφρον ἔντονο:

— Αὐτὸ εἶναι τὸ σοβαρὸ στὴν κατάσταση πού ἐπικρατεῖ.

“Ξέρω τόσο λίγα, σὰ νά μὴν ξέρω τίποτα” — θυμᾶμαι αὐτοὺς τοὺς στίχους τοῦ Πάμπλο Νερούντα, ὅμως ἐγὼ θά ‘μαι πάντα σ’ αὐτὸ τὸν κόσμο μ’ αὐτοὺς πού δὲν ἔχουν τίποτα καὶ πού τοὺς ἀρνούνται ἀκόμα καὶ τὴ γαλήνη αὐτοῦ τοῦ τίποτα. Ἐμεῖς — ἐννοῶ τοὺς διανοούμενους πού διαμορφώθηκαν μέσα στὸ περιβάλλον τῶν τάξεων πού μπορούμε νά ὀνομάσουμε εὐπορες — καλούμαστε νά ὑποστούμε θυσίες. Ἄς τὶς δεχτοῦμε. Στὸν κόσμο δὲν παλεύουν πιά ἀνθρώπινες μὰ ὑπερκόσμιες δυνάμεις. Μπροστά μου βάζουν σὲ μιὰ ζυγαριὰ τὸ ἀποτέλεσμα αὐτῆς τῆς πάλης: ἀπ’ τὴ μιὰ μεριὰ ὁ πόνος σου κ’ ἡ θυσία σου, ἀπ’ τὴν ἄλλη ἡ δικαιοσύνη γιὰ ὅλους, ἄς εἶναι καὶ μὲ τὴν ἀγωνία τοῦ περάσματος σ’ ἓνα μέλλον πού προαισθανόμαστε μὰ πού ἀγνοοῦμε κ’ ἐγὼ, μ’ ὅλη μου τὴ δύναμη, κατεβάζω τὴ γροθιά μου σ’ αὐτὸ τὸ δεύτερο τάσι τῆς ζυγαριᾶς.

Τὴν πορεία μου στὸ θέατρο — λέει, ἀπαντώντας σὲ μιὰ μου ἐρώτησι ὁ συγγραφέας τῆς “Μαριάννα Πινέτα” — τὴ βλέπω πεντακάθαρα. Θά ‘θελα νά τελειώσω τὴν τριλογία: “Ματωμένος γάμος”, “Γέρμα” καὶ “Τὸ δράμα τῶν θυγατέρων τοῦ Λώτ” (!).

Τὸ τελευταῖο αὐτὸ ἔργο δὲν τὸ ἔχω ἀρχίσει ἀκόμα. Ὑστερα θέλω νά γράψω ἔργα ἄλλου τύπου, κι ἀνάμεσα στ’ ἄλλα κωμωδίες σὰν αὐτὲς πού γράφονται στὴν ἐποχὴ μας καὶ νά μεταφέρω στὸ θέατρο θέματα καὶ προβλήματα πού οἱ ἄνθρωποι φοβοῦνται ν’ ἀντιμετωπίσουν. Τὸ σοβαρὸ σ’ αὐτὸ τὸ σημεῖο εἶναι πὼς οἱ ἄνθρωποι πού πηγαίνουν στὸ θέατρο δὲ θέλουν νά τοὺς ὑποχρεώσουν νά σκεφτοῦν γύρω σὲ θέματα ἠθικά. Λὲς καὶ πηγαίνουν στὸ θέατρο μὲ τὸ ζόρι. Φτάνουν καθυστερημένα, φεύγουν πρὶν τελειώσει τὸ ἔργο, μπαίνουν καὶ βγαίνουν χωρὶς κανένα σεβασμὸ. Τὸ θέατρο πρέπει νά κερδίσει τὴ μάχη, γιὰτὶ δὲν ἔχασε τὸ κύρος του. Οἱ συγγραφεῖς ἄφησαν τὸ Κοινὸ ν’ ἀνέβει στὸ κεφάλι τους γιὰτὶ συνέχισαν τὸ καλοπιάνουν... Ὅχι, τὸ θέμα δὲν εἶναι ν’ ἀνακτηθεῖ τὸ θέατρο τὸ χαμένο κύρος ἢ νά ὑπάρξει καλλιτεχνικὴ ἀξιοπρέπεια στὰ καμαρίνια τῶν ἡθοποιῶν. Σήμερα δὲν ὑπάρχουν παρά μόνο μερικοὶ παλιοὶ συγγραφεῖς πού

(1) “Ἐνα ἀπ’ τὰ πολλὰ ἔργα πού ἀνάγγελλε ὁ Λόρκα καὶ πού ἄλλοτε ἀναφέρεται σὰν “Καταστροφὴ τῶν Σοδόμων”.

‘χουν κύρος. Πρέπει μιά γιά πάντα νά τελειώνουμε μ’ αυτό τὸ ἀνόητο τροπάρι πού λέει πὼς τὸ θέατρο δὲν εἶναι φιλολογία κ’ ἓνα σωρὸ ἄλλα. Τὸ θέατρο δὲν εἶναι τίποτα λιγότερο καὶ τίποτα περισσότερο ἀπὸ φιλολογία. Ὅποιοι ἰσχυρίζεται τὸ ἀντίθετο, εἶναι σὰ νὰ ὑποστηρίζει ἔξαφνα, πὼς ἡ “Δόνια Φρανθισκίτα” (\*) δὲν εἶναι μουσική.

Ἐλπίζω γιά τὸ θέατρο πὼς θά ‘ρθεῖ κάποτε τὸ φῶς ἀπὸ ψηλά, ἀπὸ τὴ “γαλαρία”. Ὅταν τὸ Κοινὸ τοῦ τελευταίου ἐξώστη κατεβῆ στὴν πλατεία, ὅλα θά βροῦν τὴ λύση τους. Ὅσα λέγονται γιά “παρακμὴ τοῦ θεάτρου” μοῦ φαίνεται πὼς εἶναι ἠλιθιότητες. Ὑπάρχουν ἑκατομμύρια ἄνθρωποι πού δὲν ἔχουν δεῖ θέατρο. Τὸ Κοινὸ τῆς “γαλαρίας” δὲν ἔχει δεῖ “Ὁθέλλο”, οὔτε “Ἀμλετ”, οὔτε τίποτα, εἶναι φτωχὸ. Ὅμως πόσο καλά ξέρεῖ νά βλέπει ὅταν τοῦ δοθεῖ ἡ εὐκαιρία!

Εἶδα μὲ τὰ μάτια μου στὴν Ἀλικάντε ἓνα πλῆθος ὁλόκληρο νὰ παρακολουθεῖ μὲ δέος τὸ ἀριστοῦργημα τοῦ Ἰσπανικοῦ καθολικοῦ θεάτρου: “Ἡ ζωὴ εἶν’ ὄνειρο”. Κι ἂς μὴ μοῦ ποῦν πὼς δὲν τὸ νιώθει. Γιά νὰ τὸ νιώσει δὲ φτάνουν ὅλα τὰ φῶτα τῆς θεολογίας. Ὅμως τὸ θέατρο βοηθαίει τὴν κυρία τοῦ κόσμου νὰ τὸ νιώσει, ὅπως καὶ τὴν παραδουλεύτρα της. Ὁ Μολιέρους δὲν ἔπεφτε ἔξω ὅταν διάβαζε τὰ ἔργα του στὴ μαγειρίσά του. Σίγουρα, ὑπάρχουν ἄνθρωποι πού χάθηκαν ἀνεπανόρθωτα γιά τὸ θέατρο. Εἶναι, ὅμως, φυσικά, ἐκεῖνοι “πού ‘χουν μάτια καὶ δὲ βλέπουν, αὐτιά καὶ δὲ ἀκούν”. Κι αὐτοὶ σφουρίζουν στὸ θέατρο, ὅταν βλέπουν στὴ σκηνὴ μιά μητέρα νὰ πουλᾷ τὴν κόρη της, ὅπως στὸ “Χαρτοπαίγνιο” τοῦ Οὐγκάρτε καὶ τοῦ Λοπέθ Ρουμπιό. (Μτφρ. Τ. Δ.)

## ΜΠΑΡΡΑΚΑ: ΘΕΑΤΡΟ ΓΙΑ ΤΟ ΛΑΟ

(Συνέντευξη στὴν ἔφημερίδα “Nacion” τοῦ Μπουένος Ἄιρες, στίς 28 Γενάρη 1934)

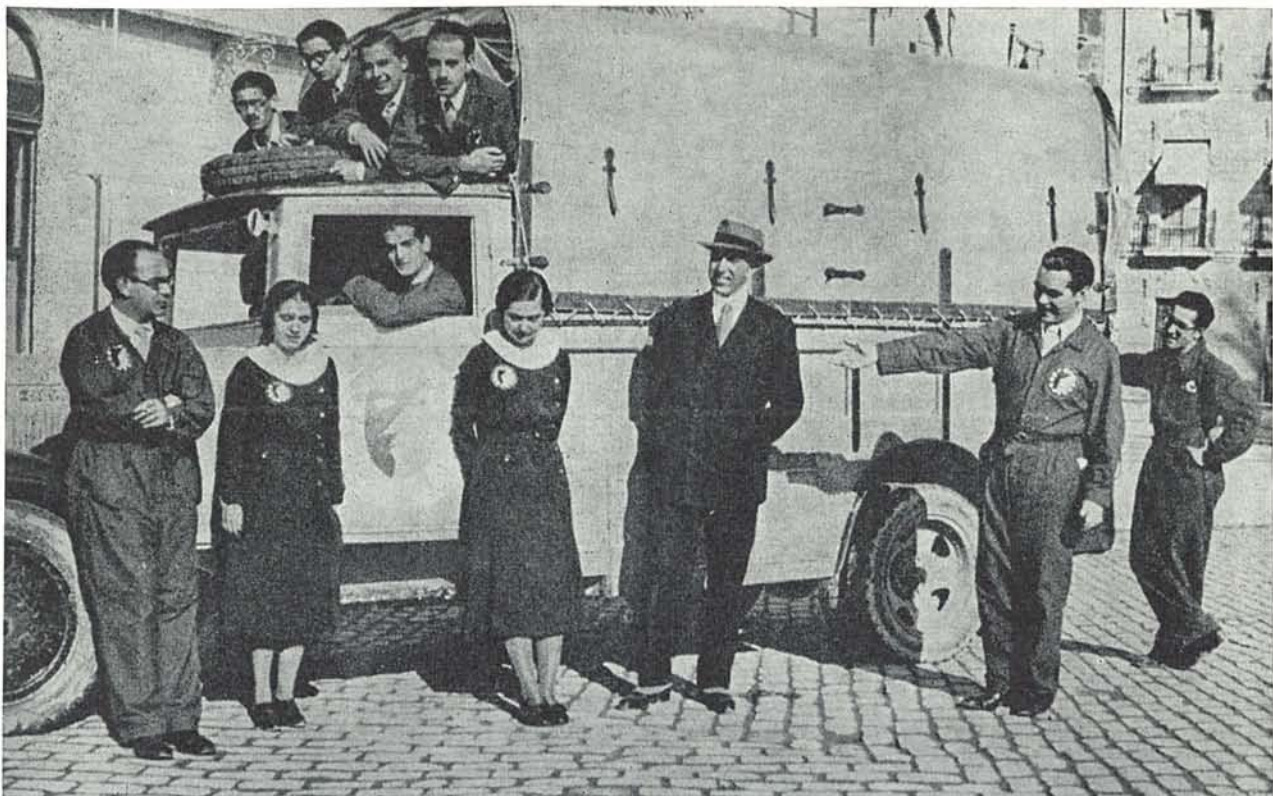
...Καὶ στὴν Ἰσπανία, ὑπάρχει ἡ Barraca γιά τὴν ὁποία ὁ Γκαρθία Λόγκα μοῦ ‘χε μιλήσει τόσες φορές μὲ τὸ φλογερὸ ἐνθουσιασμό του, σὰν τὸν ἥλιο πού καίει τὴ γῆ τῆς Γρανάδας του. —Ἡ “Μπαρράκα” γιά μένα εἶναι ὅλο τὸ ἔργο μου: μ’ ἐνδιαφέρει καὶ μὲ συνεπαίρνει περισσότερο ἀκόμα κι ἀπὸ τὸ συγγραφικὸ μου ἔργο, ἔτσι πού πολλές φορές σταμάτησα νὰ γράφω ἓνα ποίημα ἢ ἄφησα ἀτέλειωτο ἓνα ἔργο, ἀνάμεσα σ’ αὐτὰ καὶ τὴ “Γέρμα”, πού θά ‘χε τελειώσει, ἂν δὲν τὴν εἶχα διακόψει, γιά νὰ ριχτῶ σ’ ὅλα τὰ χωριά τῆς Ἰσπανίας, σὲ μιά ἀπ’ αὐτὲς τὶς θαυμάσιες περιόδους τοῦ “θεάτρου μου”.

(2) Μουσικὴ κωμωδία, μεγάλη ἐπιτυχία τῆς ἐποχῆς ἐκεῖνης.

Λόγκα καὶ Οὐγκάρτε στίς δοκιμὲς τοῦ “Φουεντεβεχούνα” τοῦ Λόπε ντὲ Βέγα πού παρουσίαζαν μὲ τὴ “Μπαρράκα”



Λέω “δικού μου” ἂν καὶ δὲν τὸ διευθύνω μόνος. Μοιράζομαι τὴ διευθунση μὲ τὸν Ἐντουάρντο Οὐγκάρτε τὸ συνεργάτη τοῦ Λοπέθ Ρουμπιό στὸ ὠραίο ἔργο, “Ἀπὸ τὸ Βράδου ὡς τὸ Πρωί”, πού πρωτοπαίχτηκε στὸ θεατρικὸ Συνέδριο. Ἡ ἀλήθεια εἶναι, πὼς ἐκεῖνος πού διευθύνει εἰμ’ ἐγὼ κι ὁ Οὐγκάρτε εἶναι ὁ ἐλεγκτῆς μου. Ἐγὼ τὰ κάνω ὅλα. Ἐκεῖνος τὰ ἐπιθεωρεῖ ὅλα, καὶ μοῦ λέει ἂν εἶναι καλὰ ἢ ἄσχημα καὶ ἐγὼ πάντα λαβαίνω ὑπόψη τὴ συμβουλή του, γιατί ξέρω πὼς πάντα θά ‘ναι ἐπιτυχημένη. Εἶναι ὁ κριτικὸς πού κάθε καλλιτέχνης πάντοτε πρέπει νὰ ‘χει μαζί του. Ἡ “Μπαρράκα” εἶναι μιά θαυμασία προσπάθεια, σχεδὸν μοναδική. Εἶναι ἓνα Θέατρο Πανεπιστημιακὸ καὶ — μολονότι ὑπάρχουν ἀνάλογα στὰ Πανεπιστήμια τοῦ Ὁξφορντ, Καίμπριτζ, Κολομβία καὶ Γεῖλ, πιστεύω καὶ στὰ πανεπιστήμια τῆς Γερμανίας, χωρὶς νὰ λάβω ὑπόψη κι αὐτὰ πού θά ὑπάρχουν στὴ Γαλλία, καὶ στίς ἄλλες χώρες — λέω σχεδὸν μοναδικὸ ὄχι μόνο γιά τὴν ποιότητα τοῦ θεάματος πού προσφέρει ἀλλὰ καὶ γιά τὴ θέρμη, τὴν πειθαρχία, τὸν ἐνθουσιασμό, τὴ συναδέλφωση, τὴν πνοὴ τῆς τέχνης πού ἐμφυσᾷ σ’ ὅλους ὅσους τὸ ἀπαρτίζουν. Γιά τὶς σκηνογραφίες, ἔχω τὴ συνεργασία τῶν μεγαλύτερων ζωγράφων τῆς Ἰσπανικῆς Σχολῆς τοῦ Παρισιῦ, ἀπ’ αὐτοὺς πού σπούδασαν τὴν πιὸ σύγχρονη γλώσσα τῆς γραμμῆς στὸ πλευρὸ τοῦ Πικάσσο. Ὅλοι οἱ ἠθοποιοὶ του εἶναι φοιτητὲς τοῦ Πανεπιστημίου τῆς Μαδρίτης καὶ τοὺς διαλέξαμε ὕστερα ἀπὸ μιά διαδοχικὴ σειρά δοκιμῶν. Πρῶτα καλούμε ὅλους, ὅσους αἰσθάνονται κλίση γιά τὴν τέχνη, σὲ μιά πρώτη δοκιμὴ στὴν ὁποία τοὺς βάζουμε νὰ διαβάσουν ἓνα κομμάτι πεζοῦ ἢ στίχους. Ἀφοῦ γίνῃ ὁ διαχωρισμὸς ἐκείνων πού δὲν ἔχουν ὁπωσδήποτε ταλέντο, ὅσοι μόνον περνοῦν μιά δεύτερη δοκιμασία στὴν ὁποία τοὺς βάζουμε ν’ ἀπαγγελοῦν ἀπὸ μνήμης τοὺς στίχους ἢ τὸ πεζὸ πού οἱ ἴδιοι διαλέγουν. Ὑστερα ἀπ’ αὐτὸ τὸ δεύτερο ξεδιάλεγμα ἐκείνων πού δὲν δείχνουν ἱκανότητες ὅσοι φαίνεται νὰ ‘χουν, περνοῦν ἀπὸ μιά τρίτη δοκιμασία, στὴν ὁποία ὁ καθένας παριστάνει σ’ ἓνα ἔργο τὸ πρόσωπο πού προτιμᾷ. Μετὰ τοὺς βάζουμε νὰ παίξουν ὅλα τὰ πρόσωπα ἐνὸς ἔργου καὶ μόνον ὕστερα ἀπ’ αὐτὸ γίνεται ἡ ὀριστικὴ ἐπιλογή καὶ γράφονται στὸ μητρώο τοῦ θεάτρου μας, πού ‘ναι ἓνα ἀπὸ τὰ πιὸ περίεργα πράγματα. Ἐχουμε καταγράψει πάνω ἀπὸ ἑκατὸ ἐρμηνευτὲς σύμφωνα μὲ τὸν τύπο τοῦ καθενὸς γιά νὰ τὸν καλοῦμε κάθε φορὰ πού παρουσιάζεται ἓνα πρόσωπο πού ταιριάζει στίς ἰδιότητές του. Κ’ ἔτσι, δίπλα στὸ κάθε ὄνομα, μπορεῖ κανένας νὰ διαβάσει τὶς ἐπεξηγήσεις: Ἐρασθής, Διαφθορέας, Γυναίκα ἐπικίνδυνη, Αἰώνια μνηστὴ, Ἀνθρωπος δυστυχισμένος, Προδότης, Κατεργάτης, Τέρας. Καὶ χάρη σ’ ὅλη τὴν προηγούμενη δουλειὰ καταφέραμε νὰ παρουσιάσουμε τὶς ἐξαιρετικὲς παραστάσεις πού ἀναγνωρίστηκαν ἀπ’ ὅλους τοὺς τιμημένους καὶ ἐπιφανεῖς κριτικὸς τῆς Ἰσπανίας. Μέσα σ’ ἐνάμισυ χρόνο ἐργασίας —



‘Ο Λόρκα, με τὴ φόρμα τῆς “Μπαρράκα”, δείχνει τὸν Οδῦγκαρτε, τὴν ἀδελφή του Ἰσαμπέλ, τὸν ποιητὴ Σαλίνας κι ἄλλους συνεργάτες

τόσο διάστημα δουλέψαμε — ἀνεβάσαμε τὰ ὀκτὼ ἰντερμέδια τοῦ Θερβάντες, διάφορα ἔργα τοῦ Λόπε ντὲ Ρουέντα, τὸ “Φουεντεβεχούνα” τοῦ Λόπε ντὲ Βέγα, ὁλόκληρο τὸ “Ἡ ζωὴ εἶναι ὄνειρο” τοῦ Καλντερόν καὶ ἔτσι, ὅπως εἶχε θελήσει ὁ συγγραφέας νὰ παίξεται, τὸν “Ἀπατεώνα τῆς Σεβίλλης” τοῦ Τίρσο ντὲ Μολίνα καὶ μερικά ἄλλα. Κ’ εἶναι ἀξιοθαύμαστη ἡ θερμότητα, ἡ εὐχαρίστηση κ’ ἡ προσοχή πού ‘δειξαν οἱ χωρικοί, πού διαμαρτύρονταν καὶ στὸν παραμικρὸ θόρυβο, γιὰ νὰ μὴ χάσουν ἔστω καὶ μιὰ λέξη, καὶ τὸ ἐνδιαφέρον μὲ τὸ ὁποῖο παρακολουθοῦσαν τὶς παραστάσεις μας καὶ στὰ πιὸ ἀπομακρυσμένα μέρη τῆς Ἰσπανίας, τὶς παραστάσεις μας, πού ‘ναι ἡ ἀληθινὴ εἰκόνα, ἡ πιὸ πιστὴ κι ἀναγεννημένη ἐκδοσὴ τοῦ κλασσικοῦ μας θεάτρου.

“Ἐνα μόνο Κοινὸ καταλάβαμε πὼς δὲ μᾶς ἀνέχθηκε : τὸ μεσαῖο, οἱ κούφιοι καὶ ὕλιστὲς ἀστοί. Τὸ δικό μας Κοινὸ, οἱ ἀληθινοὶ λάτρεις τῆς θεατρικῆς τέχνης βρίσκονται στὰ δυὸ ἄκρα : οἱ μορφωμένοι, μὲ πανεπιστημιακὴ ἀγωγή ἢ διανοητὲς ἢ πηγαῖα φιλότεχνοι κι ὁ λαός, ὁ πιὸ φτωχὸς κι ὁ πιὸ ἀγράμματος, ὁ ἀμόλυντος — γόνιμο, παρθένο ἔδαφος σ’ ὄλους τοὺς κραδατισμοὺς τοῦ πόνου καὶ σ’ ὄλους τοὺς κύκλους τῆς ἀρετῆς. Βέβαια, γιὰ νὰ τὸ πετύχουμε αὐτό, βασισθήκαμε σὲ μιὰ ἐπιχορήγηση, μιὰ μεγάλη ἐπιχορήγηση πού χωρὶς νὰ πληρώνουμε κανένα, γιὰτὶ κανένας δὲν κερδίζει οὔτε μιὰ δεκάρα, μᾶς ἐπέτρεψε ν’ ἀνεβάσουμε τὰ ἔργα ὁποιαδήποτε κι ἂν ἦταν τὰ ἔξοδα. Αὐτὴ ἡ ἐπιχορήγηση πού ‘ναι ὁ κύριος λόγος πού ἐπισπεύδω τὸ ταξίδι τῆς ἐπιστροφῆς μου, ἀπὸ φόβο μήπως ἡ ἀλλαγὴ τῆς κυβέρνησης μᾶς τὴ διακόψει. “Ἄν καί, ὅταν τὸ σκέπτομαι καλύτερα, νομίζω πὼς αὐτὸ δὲ θὰ γίνει. Ποιὰ κυβέρνηση, ὅποια κι ἂν εἶναι ἡ πολιτικὴ τῆς τοποθέτησης, θὰ παραγνωρίσει τὸ σεπτὸ μεγαλεῖο τοῦ κλασσικοῦ Ἰσπανικοῦ Θεάτρου, τοῦ πιὸ δοξασμένου μας ἐμβλήματος καὶ δὲ θὰ καταλάβει πὼς εἶναι τὸ ἀσφαλέστερο ὄχημα γιὰ τὴν ἀνοδο τοῦ μορφωτικοῦ ἐπιπέδου τῶν Ἰσπανῶν καὶ κάθε ἄλλου λαοῦ;

⊕

(Συνέντευξη στὴν ἐφημερίδα τῆς Μαδρίτης “La Libertad”, 1 τοῦ Νοέμβρη 1932)

“Ἡ “Μπαρράκα” τῶν φοιτητῶν, ἔχει ἐγκατασταθεῖ γιὰ μερικὲς μέρες στὸ ἀμφιθέατρο τοῦ Πανεπιστήμιου. Εἴχαμε τὴν ἐνκαιρία νὰ παρενθεθοῦμε στὴν παράσταση τοῦ αὐτοῦ (θηρηκευτικοῦ

δράματος) τοῦ Καλντερόν “Ἡ ζωὴ εἶναι ὄνειρο”. Στὴν ἀρχὴ ἀκούσαμε μερικὰ λόγια ἀπὸ τὸν ποιητὴ Γκαρθία Λόρκα, ἐμφυχωτὴ τῆς θεατρικῆς αὐτῆς προσπάθειας. Ὁ Λόρκα μᾶς μίλησε γιὰ τὸν Καλντερόν, συγκρίνοντάς τον μὲ τὸν Λόπε καὶ τὸν Θερβάντες.

—“Ὁ Καλντερόν εἶν’ ὁ ποιητὴς τ’ οὐρανοῦ. Ὁ Θερβάντες εἶν’ ὁ ποιητὴς τῆς γῆς. Τὰ πρόσωπα τοῦ Καλντερόν εἶν’ ἀγγελοι, τοῦ Θερβάντες εἶν’ ἄνθρωποι.

Κάπως ἔτσι μᾶς τὰ εἶπε ὁ εἰσηγητὴς. Καὶ γιὰ τὴ σχέση τοῦ Καλντερόν μὲ τὸν Λόπε, θεωρεῖ πὼς στὸν Καλντερόν τὰ σύμβολα μένουν πάντα σύμβολα. Τὴ γῆ, τὴ φωτιά, τὸν ἀέρα, τὸ νερό, ὁ ποιητὴς δὲν τὰ ἐνανθρωπίζει. Ἀλλὰ τὰ ἀξιολογεῖ στὴ φυσικὴ τους κατάστασι ἀν ὕλικα. Ὁ Λόπε, ὄχι.

— Στὸν Λόπε — προσθέτει ὁ Λόρκα — τὰ σύμβολα μεταβάλλονται σὲ πρόσωπα μὲ σάρκα καὶ ὄστα. Κ’ ἡ πιὸ θεῖα ἀγάπη γίνεται ἀνθρώπινη. — Συνόμιση ὁ ποιητὴς εὐχαριστῶντάς τον γιὰ τὴν προστασία πού παρέχει τὸ Πανεπιστήμιον στὶς τέχνες.

— Οἱ φοιτητὲς πού ἀποτελοῦν τὴν “Μπαρράκα” εἶναι διατεθειμένοι — εἶπε — νὰ συνεργαστοῦν μ’ ἐνθουσιασμό σ’ αὐτὴ τὴν ὥρα τῆς Ἰσπανίας ἀπὸ τὴ θέση τους κι ὅσο μπορεῖ ὁ καθένας.

(Μτφρ. Λ. Π.)

⊕

(Συνέντευξη στὴν ἐφημερίδα τῆς Μαδρίτης “Luz”, 3 τοῦ Σεπτεμβρίου 1934)

Μεταξὺ Βορρά καὶ Νότου, ὁ Φεντερίκο Γκαρθία Λόρκα, “μὲ τὸ μελαγχρῶνὸ χρῶμα πράσινο φεγγαριοῦ”, σταμάτησε στὸ λόφο μὲ τὰ πλατάνια πηγαίνοντας στὴ Γρανάδα γιὰ νὰ ξεκουραστεῖ ἀπ’ τὴ δουλειά του σὰ διευθυντὴς τῆς “Μπαρράκα” καὶ νὰ γράφει. Τέλειωσε τὴ “Γέρμα” καὶ λογαριάζει σύντομα νὰ τελειώσει καὶ τὴν “Πεντάμορφη”, μιὰ ἄλλη μεγάλη ἐρωτικὴ τραγωδία. Ὅπως πάντα, ὁ Λόρκα, ἐνδιάθετος, σπινθηροβόλος, μὲ τὴν ἰσχυρὴν τὸν θέληση, μιλάει ξαναμμένος γιὰ τὰ σχέδιά του, κάνει σχόλια γιὰ τοὺς φίλους του, ζωντανεῖν τὰ ὅσα λέει, μὲ χειρονομίες καὶ διάλογο χαριτωμένο, μὲ ἀνέκδοτα δικὰ του καὶ ξένα. Φοράει ἕνα κουστουμί καφεῖ σκοῦρο κ’ ἕνα πουνάμισο μάλλινο στὸ μπλε χρῶμα τῆς θάλασσας πού ‘χει

σκοτεινιάσει από τον άνεμο της καταιγίδας. Στο πέτο του σακακιού του, ένα τρίγωνο από σμάλτο με δυο γράμματα χαραγμένα: U.I. Είναι το σήμα του Διεθνούς Θερινού Πανεπιστημίου. Από κει έρχεται. Είχε πάει με τη "Μπαρράκα".

—Όλος ο κόσμος — μās λέει — ένθουσιάστηκε. Κάναμε μιā υπέροχη δουλειά. Ο Ούναμουνο είδε τον "Απατεώνα της Σεβίλλης" και του άρεσε τόσο πού, όταν μās συνάντησε στη Θαμόρα θέλησε, ν' ακούσει και νά δει πάλι τó έργο του Τίρσο. Τί μεγάλος άνθρωπος αυτός ο Ούναμουνο. Πόσα πράγματα ξέρει και πόσα δημιουργεί! Είν' ο πρώτος Ισπανός. Άρκει ν' ανοίξει μιā πόρτα, όπου και νά 'ναι, και νά βγει εκείνος με την κορμοστασιά του, τó κεφάλι του κι άμέσως φαίνεται τó πράγμα: Είν' ο Ισπανός, ο πρώτος Ισπανός. Ξέρει τά πάντα, δημιουργεί τά πάντα, γιατί είναι ριζωμένος στη γή μας και γιατί έχει τόσο φώς στο μυαλό του. "Άλλο πράγμα είν' ή μόρφωση — μου 'λεγε — κι άλλο πράγμα τó φώς. Αυτό πού μās χρειάζεται είναι τó φώς". Κι ο Νταμάσο Άλόνοσο γοητεύτηκε βλέποντας νά παίζουμε ένα ποιμενικό είδύλλιο του Χουάν ντέλ Ένθινα. Θά 'θελε νά ιδρύσει ένα θέατρο σαν την "Μπαρράκα" στο Πανεπιστήμιο της Βαρκελώνης και θά επιθυμούσε νά πάω για λίγες μέρες εκεί, τó φθινόπωρο, για νά τον βοηθήσω. Και φυσικά, θά πάω, γιατί ο Νταμάσο Άλόνοσο τó αξίζει. Έξάλλου, πρέπει νά τó κάνω. Και οι ξένοι! Πόσο έπαινεσαν την "Μπαρράκα"! Ο Ζάν Πρεβό λέει πώς πλουθενά στην Εύρώπη δέν είδε καλύτερο Πανεπιστημιακό θέατρο. Αυτό μās έκανε νά νιώσουμε τόσο ένθουσιασμό πού τó χειμώνα θά πάμε στο Παρίσι για νά έγκαινιάσουμε τó "Ισπανικό Κολλέγιο" και νά δόσουμε μερικές παραστάσεις. Ο Έτζιο Λέβι, πού 'ναι καθηγητής στο Πανεπιστήμιο της Νεάπολης, θά 'θελε κι αυτός νά πάμε στην Ιταλία. Θά δούμε!

Είναι φανερό πώς τó θεατρό μας άρέσει στο Κοινό. Στο Κοινό πού μ' άρέσει κ' έμένα: έργατες, άπλοι χωρικοί, ως κι από τά πιό μικρά χωριουδάκια, οι φοιτητές κ' οι άνθρωποι πού δουλεύουν και σπουδάζουν. Στους νέους τών καλών οικογενειών και στους κομψομένους πού δέν έχουν τίποτα μέσα τους, δέν τους πολυαρέσει μά δέ μās νοιάζει. Έρχονται νά μās δούν και φεύγουν λέγοντας: "Λοιπόν, δέν είναι κακή ή δουλειά τους". Δέ ζητούν νά μάθουν. Δέν ξέρουν καν τί είναι τó ύψηλό Ισπανικό θέατρο. Κι αυτοί είναι οι άνθρωποι πού όνομάζουν τούς έαυτούς τους καθολικούς και μοναρχικούς κ' έχουν ήσυχη τή συνείδησή τους. Έκει πού μ' άρέσει περισσότερο νά δουλεύω είναι στά χωριά. Χάιρομαι νά βλέπω ένα χωρικό γεμάτο θαυμασμό μπροστά σέ μιā "ρομάνθε" του Λόπε, νά μην μπορεί νά κρατηθεί και νά φωνάζει: "Τί ώραία πού τά λέει".

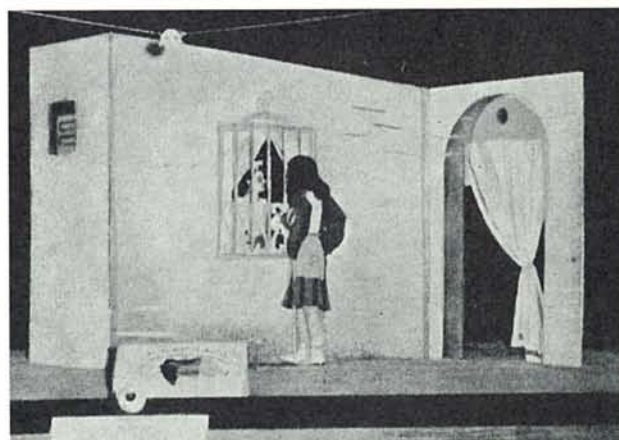
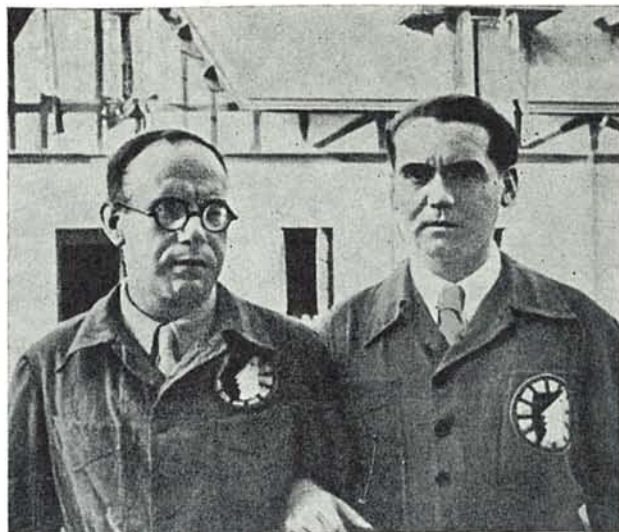
"Όλοι δουλεύουν μ' ένθουσιασμό. Κι όλοι μαθσίνουμε. Φέτος περιλάβαμε στο πρόγραμμά μας άκόμα μιā "φιέστα". Είναι τόσο ζωντανό και δραματικό τó "ρομανθέρο" μας.

Ο Ουγκάρτε είναι σπουδαίος συνεργάτης. Διευθύνει θαυμάσια. Είν' έργατικός κ' έξυπνος και καλός. Όχι, ή δραστηριότητα αυτή δέ μ' άποσπά άπ' τή δουλειά μου. Έξακολουθώ νά γράφω και ν' ασχολούμαι με τó έργο μου άφου, σās λέω, είναι τó ίδιο πράγμα. Όλα στη δουλειά μας, σέ τελευταία άνάλυση, σου δίνουν χαρά γιατί δημιουργείς και κάνεις κάτι' έξάλλου ή δουλειά πού κάνω στη "Μπαρράκα" είν' ένα σπουδαίο σχολείο. Έμαθα εκεί πολλά. Τώρα νιώθω πώς είμαι πραγματικός διευθυντής. Ναι, είναι βέβαιο.

Ο Ζάν Πρεβό κ' ή γυναίκα του μεταφράσανε τó "Ματωμένο γάμο". Τó χειμώνα ή μετάφραση, πού 'ναι έξαιρετική, θά παιχτεί από τόν Γκαστόν Μπατύ. Και στις Ήνωμένες Πολιτείες θά παιχτεί ή άγγλική άπόδοση του ίδιου έργου.

Στó καλό, Φεντερίκο! Άς είναι, ο σταθμός σου τούτος στη Γρανάδα, τó ίδιο γόνιμος όσο κ' ή θαυμάσια δουλειά της "Μπαρράκα", υπόδειγμα ύψηλότητας στην τέχνη και τόν πολιτισμό, έξαιρεση μέσα στην ισπανική θεατρική ζωή, την τόσο άπονεκρωμένη, τόσο μονότονη και τόσο άξεστη. (Μτφρ. Τ. Δ.)

→  
"Άνω, ο Φεντερίκο με τόν Έντουάρντο Ουγκάρτε, στενό του φίλο και συνδιευθυντή στην "Μπαρράκα". Στη μέση ή σκηνή ή Συμβουλίου από τó "Φοντεβοβελούνα" του Λόπε ντε Βέγα, με σκημικά του ζωγράφου Άλμπέρτο και μιā σκηνή από την κωμωδία του Λόπε "Ο Ιππότης του Όλμέδο", με σκημικά του Χοσέ Καμπαγιέρο. Κάτω, σσηηθ. σμένη σκηνή από τή ζωή της "Μπαρράκα": "Άφιξη σ' ένα χωριό όπου θά δώσει παραστάσεις



# Μιλιάει ο ΛΟΡΚΑ ΓΙΑ ΤΑ ΘΕΑΤΡΙΚΑ ΤΟΥ ΕΡΓΑ

## ΕΝΑ ΣΗΜΕΙΩΜΑ ΚΑΙ ΤΕΣΣΕΡΙΣ ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΕΙΣ

Ἡ ἔρευνα γιὰ τὴν ἀνεύρεση τῶν κειμένων τοῦ Φεντερίκο Γκαρθία Λόρκα, ἐκτὸς τῶν ἄλλων, ἔχει ἀποδόσει, μέχρι στιγμῆς, ἕνα σημεῖωμά του καὶ τέσσερις συνεντεύξεις του, πού ἀναφέρονται σὲ θεατρικὰ του ἔργα, μὲ τὴν εὐκαιρία παραστάσεων του στὴ Μαδρίτη ἢ τὸ Μπουένος Ἄιρες. Τὸ "Θέατρο" τὰ προσφέρει συγκεντρωμένα, ἐπισημαίνοντας τὴ σημασία τους: Στὰ κείμενα αὐτὰ δὲν ἀποκαλύπτεται μόνον ἡ ποιητικὴ σύλληψη τῶν δραματικῶν του ἔργων, ἀλλὰ καὶ οἱ προθέσεις τοῦ συγγραφέα καὶ ἡ γνώμη του γιὰ τὸ πῶς ἐξυπηρετοῦνται καλύτερα.

### Η ΘΑΥΜΑΣΤΗ ΜΠΑΛΩΜΑΤΟΥ

(Προλογικὸ σημεῖωμα τοῦ Φεντερίκο Γκαρθία Λόρκα στὴν ἐφημερίδα "La Nacion" τοῦ Μπουένος Ἄιρες, 30 Νοέμβρη 1933)

*Ἀῤῥιο θὰ δοθεῖ στὸ "Avenida" ἡ πρεμιέρα γιὰ τὸ Κοινὸ τῆς "Θαυμαστῆς Μπαλωματοῦς" λυρικῆς φάρσας σὲ δύο μέρη τοῦ Φεντερίκο Γκαρθία Λόρκα. Ἡ εἶδηση προκάλεσε τὴν περιέργεια, πολὺ δικαιολογημένα ἄλλωστε, ἐξαιτίας τοῦ ἐνδιαφέροντος πού προκαλεῖ ὁ χειροκροτημένος συγγραφέας τοῦ "Ματωμένου γάμου". Σὰν προκαταβολὴ τῆς προσεχοῦς πρεμιέρας ὁ Γκαρθία Λόρκα μᾶς ἔγραψε τὰ ἀκόλουθα ἐπεξηγηματικὰ προλεγόμενα:*

—Ἐπιθυμῶ τὰ προλογικὰ σχόλια πού ὀφείλα νὰ κάνω γιὰ τὸ Κοινὸ τῆς Ἀργεντινῆς πάνω στὸ ἔργο μου, νὰ γίνουν μὲσω τῆς "La Nacion". Γι' αὐτὴν ἔχω γράψει τὶς ἐξηγήσεις πού ἀκολουθοῦν, κι αὐτὲς ἀποκαλύπτουν τὸ ἀκριβὲς περιεχόμενον τῶν ἰδεῶν μου, καθὼς ἐπίσης τὸ βάθος καὶ τὶς λεπτομέρειες τοῦ ἔργου μου. Μὲ συγκινεῖ πού ἐπικοινωνῶ μ' αὐτὸ τὸν τρόπο, ὄχι μόνο γιὰ τὴ σπουδαιότητα τοῦ ἐντύπου πού μοῦ παραχωρεῖ τὶς στήλες του, ἀλλὰ κ' ἐπειδὴ εἶμαι συνεργάτης καὶ παλιὸς φίλος τῆς ἐφημερίδας αὐτῆς. Ἐτσι λοιπόν, μὲσω τῆς "La Nacion" τὸ Κοινὸ τῆς Ἀργεντινῆς θ' ἀντιληφθεῖ τί σκοπεύω νὰ πραγματοποιήσω στὴ "Θαυμαστὴ Μπαλωματοῦ". Ἐγραψα τὴ "Θαυμαστὴ Μπαλωματοῦ" στὰ 1926, λίγον καιρὸ ἀφοῦ τέλειωσα τὴ "Μαριάννα Πινέντα". Δὲν παίχτηκε, ὅμως, παρά στὰ 1930 ἀπὸ τὸ θίασο τῆς Μαργαρίτας Ξιργκού. Τὸ ἔργο, πού τ' ἀνέβασα μόνος μου στὸ "Teatro Español" ἦταν μιά συνοπτικὴ παραλλαγή, στὴν ὁποία ἡ φάρσα αὐτὴ ἀποκτοῦσε μεγαλύτερη ἐσωτερικότητα, ἀλλ' ἔχανε ὅλες τὶς λυρικές προεκτάσεις τῆς. Στὴν οὐσία, ἡ πραγματικὴ πρεμιέρα δίνεται στὸ Μπουένος Ἄιρες, δεμένῃ μὲ τὴ μουσικὴ τοῦ 18ου καὶ 19ου αἰῶνα μὲ τὴν ὄρχηση τῆς Λόλα Μεμπρίβες, μὲ τὴν ἐξαιρετικὴ χάρη τῆς, καθὼς καὶ μὲ τὴ συνδρομὴ τοῦ θιάσου τῆς. Ἡ "Θαυμαστὴ μπαλωματοῦ" εἶναι μιά ἀπλή φάρσα σὲ γνήσιο κλασικὸ τόνο (Σημ. μὲ τὴν Ἰσπανικὴ προέκταση τοῦ

ἔργου), ὅπου περιγράφεται μιά γυναικεῖα ψυχὴ καὶ γίνεται ταυτόχρονα, μὲ πολλὴ τρυφερότητα, μιά ἀπολογία τῆς ἀνθρώπινης ψυχῆς. Ἐτσι λοιπόν, ἡ μικρὴ Μπαλωματοῦ εἶναι τύπος κι ἀρχέτυπο ταυτόχρονα. Εἶναι ἕνα πράγμα πρωτεϊκὸ κ' εἶναι ἕνας μύθος τῆς ἀθάνας ἀνικανοποίητης αὐταπάτης μας.

Ἦταν καλοκαίρι τοῦ 1936. Ἦμουνα στὴν πόλη τῆς Γρανάδας τριγυρισμένος ἀπὸ φραγκοσυκιές, ἀπὸ στάχια καὶ ἀπὸ μικρὰ τοῦ νεροῦ διαδηήματα. Σήκωνα στὰ χέρια μου ἕνα δέμα γεμάτο χαρὰ, στενὸς φίλος τῶν ρόδων, κ' ἤθελα νὰ ἐντάξω ἕνα ὑπόδειγμα δράσης, μ' ἕναν τρόπο ἄμεσο, φωτισμένο, μὲ δροσεροὺς τόνους πού θὰ ἔπρεπε νὰ περιέχει ἀποπνευματωμένα πλάσματα τῆς φαντασίας.

Γ' ἀνήσυχια γράμματα τῶν φίλων πού λάβαινα ἀπὸ τὸ Παρίσι, σὲ μιά ὥρα καὶ μικρὴ πάλι μὲ μιά τέχνη ἀφηρημένη, μ' ἔκαναν νὰ συνθέσω ἀπὸ ἀντίδραση, αὐτὸ τὸ μῦθο, αὐτόχρονα λαϊκὸ, μὲ τὴν ἀμεσότητα τῆς εὐκρινείας του, ἀπὸ τὸν ὁποῖο ἤθελα νὰ κάνω νὰ ξεπηδήσει ἕνα ἀόρατο νῆμα ποίησης ὅπου ἡ κραυγὴ τοῦ κωμικοῦ κ' ἡ σάτιρα θὰ ὑψώνονταν καθαρὰ καὶ χωρὶς τεχνάσματα, σὲ πρῶτο πλάνο.

Ἦθελα νὰ ἐκφράσω στὴ "Μπαλωματοῦ" μου, μὲσα στὰ ὄρια τῆς φάρσας, χωρὶς νὰ χρησιμοποιήσω ποιητικὰ στοιχεία, πού ἦταν μὲσα στὶς δυνατότητές μου, τὴν πάλι τῆς

*Τὸ μνημεῖο τῆς Μαριάννας Πινέντα καὶ στὸ βάθος τὸ στίτι ὅπου ἔμεινε ἡ οἰκογένεια Φεντερίκο Γκαρθία Λόρκα στὴ Γρανάδα*



πραγματικότητας μὲ τὴ φαντασία (θεωρώντας σὰ φαντασία κάθε τι πού 'ναι ἀντίθετο στὸ πραγματικὸ) πού ὑπάρχει στὸ βάθος κάθε ὑπαρξης. Ἡ Μπαλωματοῦ παλεῖε σταθερὰ μὲ ἰδέες καὶ πράγματα συγκεκριμένα γιατί ζῆ σ' ἕναν κόσμον ἰδιαιτερο ὅπου κάθε ἰδέα καὶ κάθε πράγμα ἔχουν μιά αἴσθησι μυστηριώδη, πού ἡ ἴδια ἀγνοεῖ. Δὲν ἔχει ζήσει ποτέ, οὐτ' εἶχε ποτὲ ἔραστὲς, παρά στὴν ἄλλη ὄχθη ὅπου δὲν μπορεῖ οὔτε θὰ μπορέσει ποτὲ νὰ φθάσει. Τὰ ὑπόλοιπα πρόσωπα τὴν ὑπηρετοῦν στὸ σκηNIKὸ τῆς παιχνίδι χωρὶς νὰ 'χουν μεγαλύτερη σπουδαιότητα ἀπ' αὐτὴ πού τὸ ἀνεκδοτολογικὸ στοιχεῖο κι ὁ ρυθμὸς τοῦ θεάτρου ἀπαιτοῦν. Δὲν ὑπάρχουν ἄλλα πρόσωπα ἔξω ἀπ' αὐτὴν καὶ τὸν κόσμον πού τὴν πολιορκεῖ μὲ μιά ζώνη ἀπὸ ἀγκάθια καὶ καγχασμούς. Τὸ γεγονός πού πιὸ πολὺ χαρακτηρίζει τὴ μικρὴ τρελλὴ Μπαλωματοῦ εἶναι τὸ πὼς δὲ νιώθει τίποτα παραπάνω ἀπὸ μιά φιλία πού αἰσθάνεται κάθε μικρὸ κορίτσι. Σύνοψη τρυφερότητας καὶ σύμβολο



Το πρώτο από τὰ πέντε σχέδια τοῦ Λόρκα γιὰ τὴ "Μαριάννα Πινέντα": τὰ κοριτσάκια τοῦ Προλόγου λένε τὸ τραγούδι

τῶν πραγμάτων πού 'ναι σὲ κατάσταση σπερματική κ' ἔχουν κιάλας μέσα τους πολὺ μακρινὴ τὴν ἔφεση γι' ἀνοφορία.

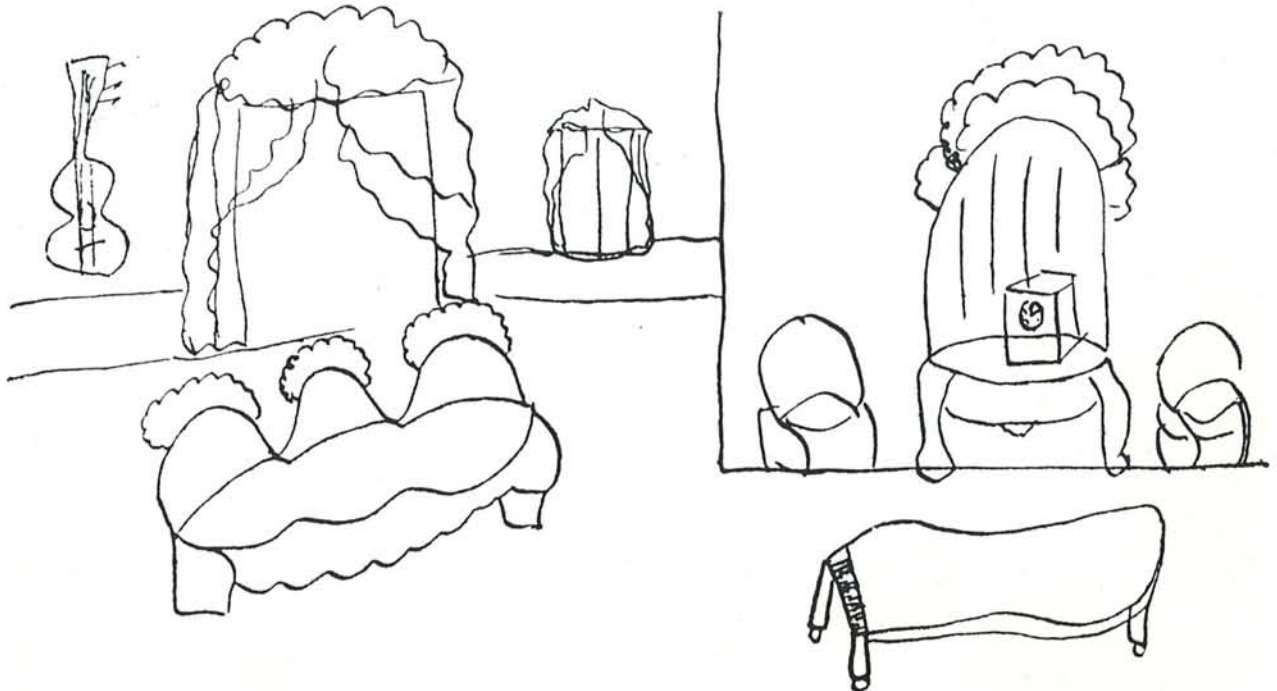
Τὸ πιὸ χαρακτηριστικὸ τῆς ἀπλῆς αὐτῆς φάρσας εἶναι ὁ ρυθμὸς τῆς παράστασης, ἐλαφρὸς καὶ ζωντανὸς κ' ἡ παρεμβολὴ τῆς μουσικῆς πού μου χρησιμεύει γιὰ νὰ ἀποπραματοποιῶ τις σκηνές καὶ νὰ δίνω στὸν κόσμον τὴν ἐντύπωση πὼς "αὐτὸ συμβαίνει στ' ἀλήθεια", ὅπως καὶ γιὰ ν' ἀνεβάζω τὸ ποιητικὸ ἐπίπεδο μὲ τὴν ἴδια αἴσθηση πού τὸ κάνανε κ' οἱ κλασικοὶ μας. Ἡ γλώσσα, εἶναι λαϊκὴ καστιλιανική, ἀλλὰ διανθισμένη μὲ λέξεις καὶ σύνταξη ἀνδαλουσιανική, πού μου ἐπιτρέπει μερικές φορές ὅπως, ἔξαφνα ὅταν μιλάει ὁ μπαλωματῆς, μιὰ ἐλαφρὴ παρωδία Θερβάντες. Τὸ ἔργο ἔχει μιὰ "romance", γραμμένη μὲ τὸν τρόπο τῶν παλιῶν πλανόδιων τραγουδιστῶν. Συνέθεσα καὶ τὰ λόγια τῶν τραγουδιστῶν, ἔτσι πού νὰ μου χρησιμεύουν στὸ ξετύλιγμα τοῦ μύθου. Ἔτσι λοιπόν, ὅταν σὲ μιὰ στιγμή, τὸ χωριὸ τῆς τραγουδάει σταράτα:

καὶ τὴν κορτάρε ὁ Δήμαρχος  
καὶ τὴν κορτάρε ὁ κυρ Κοτσούφης  
Μπαλωματοῦ, Μπαλωματοῦ!  
ὄλο φωτιά Μπαλωματοῦ!

ἐκείνη, μέσα σ' ἓνα γνήσιο ὄνειρο, ἀπαντᾷ:

ὅταν ἦσουν ὁ καλὸς μου  
μέσ' τὴν ἀνοιξὴ τὴν ἀσπρὴ  
τ' ἀλόγου σου τὰ πέταλα  
τέσσερις λυγμοὶ ἀσημιοῦ. (Ἀπὸ τὴ μτφρ. Ἀλ. Σολομοῦ)

Σχέδιο τοῦ ἴδιου τοῦ Φεντερίκο Γκαρθία Λόρκα γιὰ τὸ σκηνικὸ τῆς "Μαριάννας Πινέντα": τὸ σαλόνι τῆς Μαριάννας, στὴ Β' πράξη



## ΜΑΡΙΑΝΝΑ ΠΙΝΕΝΤΑ

(Συνέντευξη στὴν ἐφημερίδα "La Nacion"  
τοῦ Μπουένος Ἀίρες, 29 Δεκεμβρῆ 1933)

Στις 10 τοῦ ἐρχόμενου Γενάρη θὰ δοθεῖ στὴν "Avenida" ἡ πρεμιέρα τοῦ δραματικοῦ ποιήματος τοῦ Φεντερίκο Γκαρθία Λόρκα μὲ τὸν τίτλο "Μαριάννα Πινέντα". Εἶναι τὸ τέταρτο ἔργο τοῦ ἴδιου συγγραφέα πού ἀνεβάζει ἡ Lola Membrives στὴ φετινὴ θεατρικὴ περίοδο, γεγονός πού, χωρὶς ἀμφιβολία, ἀποτελεῖ σημαντικό δείγμα τοῦ ἐνδιαφέροντος πού προκαλεῖ στὸ Κοινὸ μας ἡ λογοτεχνικὴ του προσωπικότητα. Ἡ "Μαριάννα Πινέντα" εἶναι τὸ πρῶτο ἔργο τοῦ Γκαρθία Λόρκα καὶ πάνω σ' αὐτὸ μᾶς μιλάει ὁ συγγραφέας:

—Ἡ Μαριάννα Πινέντα ἦταν μιὰ ἀπὸ τις πιὸ μεγάλες συγκινήσεις τῶν παιδικῶν μου χρόνων. Τὰ παιδιά τῆς ἡλικίας μου, κ' ἐγὼ μαζί, πιασμένα χέρι-χέρι τραγουδοῦσαμε σὲ τόνο μελαγχολικὸ, πού σὲ μὲνα φαινόταν τραγικὸς, σὲ κύκλους πού ἀνοίγαν κ' ἐκλείναν ρυθμικά:

Μέρα γεμάτη θλίψη στὴ Γρανάδα  
κλαῖνε κ' οἱ πέτρες τῆς ἀκόμα  
σὰ βλέπουν νὰ πεθαίνει στὴν κρεμάλα  
γιατὶ δὲν πρόδωσε, ἡ ὀμορφὴ Μαριάννα.

Στὴν κἀμαρὰ τῆς καθισμένη ἡ Μαριαννίτα  
λέει κι ὄλο λέει μὲ τὸ μυαλό τῆς.

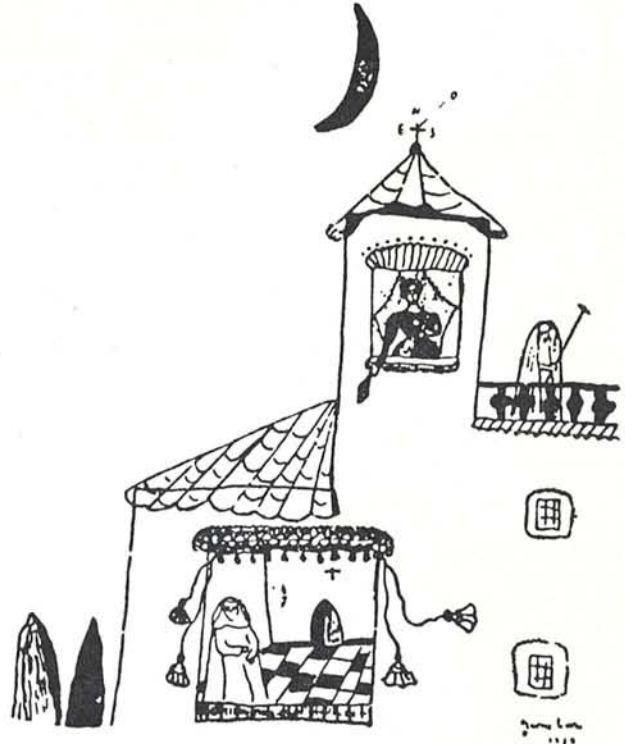
"Ἄν μ' ἔβλεπε ὁ Πεντρόσα νὰ κεντῶ  
τῆς λευτεριάς τὸ λάβαρο... (Ἀπὸ τὴ μτφρ. Τ. Δ.)

Ἡ Μαριαννίτα, ἡ σημαία τῆς ἐλευθερίας, ὁ Πεντρόσα ἀποκοτῶσαν γιὰ μὲνα ἓνα περιγράμμα μυθικὸ καὶ ἄυλο ἀπὸ πράγματα πού μοιάζανε μ' ἓνα σύννεφο, ἓναν κατακλυσμὸ, μιὰ ὀμίχλη ἀσπρὴ μὲ λοφία, πού ἐρχόταν πρὸς τὸ μέρος μας ἀπὸ τὴ Σιέρρα Νεβάδα καὶ τύλιγε τὸ μικρὸ χωριὸ σὲ μιὰ λευκότητα καὶ σιωπὴ μπαμπτακιοῦ.

Μιὰ μέρα ἔφτασα, πιασμένος ἀπὸ τὸ χέρι τοῦ πατέρα μου, στὴ Γρανάδα. Ὑψώθηκε ξανά τότε μπροστὰ μου ἡ λαϊκὴ romance, τραγουδισμένη κ' ἐδῶ ἀπὸ παιδιά, μὲ φωνὲς πιὸ σοβαρὲς καὶ πιὸ δραματικὲς ἀπὸ κείνες πού γέμιζαν τοὺς δρόμους τοῦ μικροῦ χωριοῦ μου. Μὲ τὴν καρδιά γεμάτη ἀγωνία, ἐρεῖνησα, ρώτησα, κοίταξα πολλὰ πράγματα κ' ἔφτασα στὸ συμπέρασμα πὼς ἡ Μαριάννα Πινέντα ἦταν μιὰ γυναίκα, ἓνα θάυμα γυναίκας, κι ὁ λόγος τῆς ὑπαρξῆς τῆς, τὸ κύριο κίνητρό τῆς, ἦταν ἡ ἀγάπη τῆς ἐλευθερίας. Πάνω σ' αὐτοὺς τοὺς δυὸ σταυροὺς τοῦ πόνου καὶ τῆς εὐτυχίας καρφωμένη, πάνω σ' αὐτὲς τις δυὸ ἀταπάτες πού φτιάξανε οἱ θεοὶ γιὰ νὰ δώσουν στὴ



## AMOR



Ο κήπος του μοναστηριού της Αγίας Μαρίας στη Γρανάδα και η Μαριάννα περιμένοντας την απόφαση του Δικαστήριου. Σχέδια Λόρκα

ζωή των ανθρώπων ένα περιεχόμενο ελπίδας, η Μαριάννα Πινέντα μου φάνταζε σαν πλάσμα μυθικό, γεμάτο κάλλος, που τα μυστηριώδη μάτια του παρατηρούσαν μ' άφατη γλυκύτητα όλη τη ζωή της πόλης. Ύλοποιώντας αυτή την ιδανική μορφή μου φαινόταν η Άλαμπρα σαν ένα φεγγάρι που κοσμούσε το στήθος της ήρωίδας. Πτυχή του φορέματός της η κοιλάδα, η κεντημένη με τους χίλιους τόνους του πράσινου, κι άσπρο μισοφόρι της το χιόνι της όροσειράς, της οδοντωτής πάνω στον γαλάζιο ούρανο, καρφί δουλεμένο στη χρυσή φλόγα ενός χάλκινου λυχναριού.

Στά πρόσωπα που δημιούργησαν οι συγγραφείς του Χρυσού Αιώνα, που τα διάβαζα με πολύ ζωηρή συγκίνηση, πρόσθετα κ' έγώ τη Μαριάννα Πινέντα ντύνοντάς την μ' όλη την όρμη ενός ήρωικού πάθους. Η Μαριάννα Πινέντα είχε βγει από το νου κι από τα χέρια μου, από τότε κιόλας, ντυμένη με τα διακριτικά του όπλαρχηγού, και σκοτώνοντας με τό μακρύ σπαθί της όλους όσους δέ δέχονταν σαν βασική αίσθηση της ζωής, την αγάπη της ελευθερίας.

Τυλιγμένη σε ύψιτονους ένδεκασύλλαβους ακρόστιχους κι όχτάβες, ανάβλυζε μέσ' από κεί συνεχώς η Μαριάννα Πινέντα, σκεπασμένη με σιδερένια πανοπλία στη φαντασία μου, ένώ η καρδιά μου μου 'λεγε γλυκά πώς "δέν είναι έτσι". Η Μαριάννα Πινέντα σήκωσε στα χέρια της, όχι για να έκδικηθεί μά για να πεθάνει στην άγχόνη, δυό όπλα: την αγάπη και την ελευθερία. Δυό στιλέτα, που καρφώνονταν μόνιμα στην καρδιά της.

Όμως, έλεγα την ίδια στιγμή στον έαυτό μου πώς για να δημιουργήσω αυτό το μυθικό πλάσμα ήταν έντελώς απαραίτητο να πλαστογραφήσω την Ιστορία. Κ' η Ιστορία είναι ένα δημιουργήμα άδιαφιλονίκητο που δέν αφήνει στη φαντασία άλλη όδο άπ' το να τη σώσει με την ποίηση των λέξεων και με τη συγκίνηση της σιωπής και των πραγμάτων που την κυκλώνουν. Και τώρα, έχοντας επίγνωση της υποχρέωσης, που μου έπιβάλλει να προσφέρω στη Γρανάδα του δροσερού και γάργαρου νερού τό σέβας, την άφοσίωση και τό θαυμασμό μου, άρχισα τη δουλειά μου με τη λαϊκή "romance" που τραγουδούσαν στους δρόμους οι σοβαρές κι άγνές φωνές των παιδιών, και τέλειωνα ψιθυρίζοντας μέσ' άπ' τα δικτυωτά και τα κάγκελλα, σ' ένα τόνο ρητορικό που μου 'φερνε δάκρυα...

Μέρα γεμάτη θλίψη στη Γρανάδα  
κλαίνε κ' οι πέτρες της άκόμα...

...πλησιάζοντας όσο γινόταν περισσότερο στο Ιστορικό γεγονός και ντύνοντάς το με συγκίνηση και ποίηση γλυκεία που πηγάει άπ' τα παιδιά, άπ' τις μικρές καλόγριες, άπ' τη σιωπή των μοναστηριών, ποίηση άυστηρή κι άντρίκια που συ-

νοδεύει εκείνους τους ρομαντικούς καβαλλάρηδες της αγάπης και της ελευθερίας του 19ου αιώνα, αυτή που διαλέγει τον πολύ ώραίο θάνατο του Τορρίχος, σ' αντίθεση μ' εκείνη την άλλη ποίηση, που ζωγραφίζει σε μία ταυρομαχία στη "Ronda la vieja" ταύρους με γένεια και ταυρομάχους με φαβορίτες στα μάγουλα και τους κροτάφους.

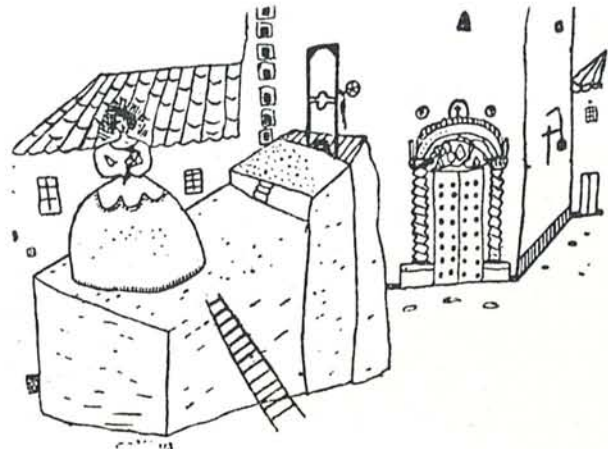
Συνωμότες κ' έρωτευμένοι, άέρας λευτεριάς και σιδερένιος κλοιός καταπίεσης και πάνω άπ' όλα αυτή η ύπεροχη γυναίκα, που με σπασμένο τό φτερό της αγάπης της κρατιέται με τό άλλο, της ελευθερίας, για να κερδίσει τον ούρανο και να στεφανωθεί με τη δόξα της αιωνιότητας.

Θέλησα η Μαριάννα Πινέντα, γυναίκα βαθιά Ισπανίδα, να τραγουδάει την αγάπη και την ελευθερία με την ίδια της τη ζωή, σε τρόπο που ν' αποκτάει την αντίληψη της παγκοσμιοτήτας αυτών των δυό μεγάλων αισθημάτων. Κ' έτσι, η ήρωίδα μου φωνάζει στο τέλος του έργου, με μία φωνή που 'ρχεται από πτό μακριά:

"Είμαι η λευτεριά, γιατί τό θέλησε η αγάπη, Πέντρο,  
ή λευτεριά που για δική της χάρη μ' άφησε.  
Είμαι η λευτεριά που οι άνθρωποι πληγώσαν  
έρωτα, έρωτα, έρωτα, κ' αλίωνα μοναξιά!

"Αν κι όχι τό πρώτο, είναι ένα από τα πρώτα έργα μου κ' αισθάνομαι γι' αυτό μία συγκίνηση μνηστήρος. Γράφτηκε τό

Και τό πέμπτο σχέδιο του Λόρκα: Η Μαριάννα στο ιατρείο



## ΜΑΤΩΜΕΝΟΣ ΓΑΜΟΣ

(Συνέντευξη στην εφημερίδα της Μαδρίτης "Critica" στις 9 του Απριλίου 1933)

1923 (1925;). Στην πλειοψηφία τους, οι κριτικοί της Μαδρίτης έπαινεσαν τη λογοτεχνική και σκηνική αξία της "Μαριάννα Πινέντα" σε βαθμό που με ξάφνιασε. Η γενική αντίληψη ήταν πως αντιπροσώπευε όχι μια υπόσχεση αλλά μια πραγματοποίηση του συγγραφέα, που φέρνει στο Θέατρο μια τεχνική που αγκαλιάζει τις συνθήκες των ιστορικών γεγονότων και μια αφθονία αληθινής ποίησης που ανάβλυζε φυσική κι αδιάκοπη, όχι μόνο από τους χαρακτήρες αλλά κι από το περιβάλλον που τους κυκλώνει. Μια δύναμη συγκίνησης που έχει τόση λαμπρότητα στις τραγικές εντάσεις της Μαριάννα Πινέντα, όπως και στα γλυκά και γεμάτα πόνο λόγια των μικρών καλογραιών, όταν αποκαιρειούνται στο δρόμο για την άγχνη. Και στη Μαριάννα Πινέντα αυτή η σύλληψη με ίκανοποίησε περισσότερο, γιατί πιστεύω ειλικρινά πως το θεατρο δεν είναι, ούτε μπορεί να 'ναι άλλο πράγμα από συγκίνηση και ποίηση στο λόγο, τη δράση, και την κίνηση.

Υπάρχουν άνθρωποι που λένε πως εγώ είμαι ένας συγγραφέας για τη Λόλα Μεμπρίβες και πως αυτή η μεγάλη καλλιτέχνης είναι μια ήθοιοιός για μένα. Είναι πολύ πιθανό, ο άφορισμός αυτός να 'ναι απόλυτα επιτυχημένος. Η Μάνα στο "Ματωμένο γάμο", ή Μπαλαματού στή "Θαυμαστή μπαλωματού" και πάνω απ' όλα η οξύτατη αντίληψη κ' η συγκίνηση, πολλές φορές γεμάτη πόνο, με την οποία η Λόλα Μεμπρίβες μελετάει και δημιουργεί τους χαρακτήρες μου, με υποχρεώνουν να σκεφτώ πως έτσι συμβαίνει. Η Λόλα Μεμπρίβες, αρκετές μέρες πριν απ' την πρεμιέρα, έχει αρχίσει κιόλας να 'ναι η Μαριάννα Πινέντα. Δηλαδή, έχει γίνει ήδη αυτό το μαγικό πρόσωπο και συνάμα όλα τα πρόσωπα του έργου μαζί με το ρομαντικό του περιβάλλον. Έχει ριχτεί μέσα σ' αυτό το σωρό από δοκιμές, σκηνικά, κοστούμια, φώτα (ω θαύμασε Φοντανάλες!) κ' αισθάνεται έντονα την ανησυχία της δημιουργίας. Τα μεγάλα μάτια της είναι σαν και κείνα που όνειρεύομαι στη Μαριάννα Πινέντα: να παρατηρούν όλα όσα γίνονται στη Γρανάδα. Για τα μάτια της Λόλα Μεμπρίβες δε χάνεται ούτε μια λεπτομέρεια, και σ' αυτά προοιωνίζεται η εργασία, η δύναμη, η ανάπλαση της ψυχής, καθώς υλοποιεί ένα πρόσωπο και του δίνει το συγκινησιακό περιεχόμενο που επιθυμεί, για να χαράξει την καρδιά των θεατών μαζί με τη δική της.

Μπορεί η "Μαριάννα Πινέντα" να 'ναι ο μεγαλύτερος θρίαμβος της Λόλα Μεμπρίβες σαν ήθοιοιού και η τελειωτική δοκιμασία των άπεριόριστων ικανοτήτων της σαν σκηνοθέτη, πιστεύω όμως πως και η πρεμιέρα αυτού του έργου θα 'ναι για το θίασο, ο πιο μεγάλος ερμηνευτικός θρίαμβος, απ' όλους τους μέχρι τώρα έχει γνωρίσει.

— Πές μου Χοσεφίνα [Ντιάθ ντε Αρτίγας, πρωταγωνίστρια του "Ματωμένου γάμο"], τι εντύπωση σου 'κανε η ανάγνωση του "Ματωμένου γάμο";

— Αξέχαστη, υπέροχη εντύπωση. Πάει πολύς καιρός πουλιά νύχτα, ξημερώματα ακόμα, μου τηλεφώνησε ο Φεντερίκο πως ήθελε να μου διαβάσει ένα έργο του. "Έλα όποτε θες" — ήταν η απάντησή μου. "Θα σε πείραζε να 'ρθω τώρα άμσως;" — συνέχισε εκείνος. "Όχι, καθόλου" σε περιμένω". Έτσι, με σήκωσε απ' το κρεβάτι που κοιμόμουνα και με κάθισε ν' ακούσω το περιεχόμενο των χειρογράφων του.

Πρέπει να ομολογήσω πως με θάμπωσε η λάμψη της τραγωδίας του. Αφού ήταν έργο δικό του, έπρεπε να περιμένω από το "Ματωμένο γάμο" όλες τις όμορφιές που μπορεί να φανταστεί κανένας. Χωρίς αμφιβολία, ο Γκαρθία Λόρκα σημειώνει σ' αυτό το έργο επίτευμα τόσο ολοκληρωμένο, πετάει τόσο ψηλά το δημιουργικό του πνεύμα που, ακούγοντάς τον, μου μετάδωσε μια συγκίνηση τόσο ζωντανή, που δεν μπόρεσα παρά να ξεσπάσω, τό λιγότερο, σ' ένα θερμό χειροκρότημα, κυριολεκτικά παραδομένη στη γοητεία του. Ύστερα οι πρόβες, η μεγάλη επιτυχία της πρεμιέρας... — τα υπόλοιπα τ'ά ξερετε.

— Η σειρά του Φεντερίκο τώρα:

— Ποτέ πιά δραματικό έργο, με το μετρικό σφυροκόπημα απ' την πρώτη ίσαμε την τελευταία σκηνή. Η ελεύθερη και σκληρή πρόζα μπορεί να φτάσει σε ψηλό επίπεδο έκφρασης επιτρέποντάς μας μια έκτόνωση, που 'ναι αδύνατο να επιτευχθεί μέσα στην άκαμψία της μετρικής. Φτάνει σε καλή ώρα η ποίηση, σ' αυτές ακριβώς τις στιγμές, που η διάχυση και η φρενιτιδα της δράσης το απαιτούν. Μά ποτέ σ' άλλη στιγμή.

Σύμφωνα μ' αυτό τον κανόνα, βλέπετε στο "Ματωμένο γάμο", μέχρι την επιθαλάμια σκηνή, την ποίηση να μην κάνει την εμφάνισή της με την αναγκαία ένταση και ευρύτητα ενώ, αντίθετα, δεν παύει να κυριαρχεί πάνω στη σκηνή, στην εικόνα του δάσους, και σ' αυτή που κλείνει το έργο.

— Ποιά σκηνή σε ικανοποιεί περισσότερο στο "Ματωμένο γάμο" Φεντερίκο;

— Αυτή που παρεμβαίνουν το Φεγγάρι κι ο Θάνατος σαν στοιχεία και σύμβολα του μοιραίου. Ο ρεαλισμός που παρακολουθεί αυτή τη στιγμή την τραγωδία, σπάει κ' εξαφανίζεται για

Κ' ένα έργο που ο ποιητής δεν εδύγησε να ζήσει για να το δει να ζωντανεύει στη σκηνή. "Το σάτι της Μπερνάντα Αλμα", όπως το ανέβασαν ισπανίδες καθηγήτριες και φοιτήτριες του Μπέρναρντ Κόλλετς του Πανεπιστημίου Κολούμπια



νά δώσει θέση στην ποιητική φαντασία όπου είναι φυσικό να αισθανόμαστε σαν το ψάρι στο νερό.

III

(Συνέντευξη στην "El Sol" της Μαδρίτης 1 Γενάρη 1935)

Μετά την επιτυχία της "Γέρμα", ένας φίλος ρωτά το Φεντερίκο Γκαρθία Λόγκα: Και τώρα, τί άλλο;

Ο Γκαρθία Λόγκα, με τη χαρακτηριστική προφορά του, απαντά:

— Τώρα σκοπεύω να τελειώσω την τριλογία που αρχίζει με το "Ματωμένο γάμο", συνεχίζεται με τη "Γέρμα" και θα τελειώσει με την "Καταστροφή των Σοδόμων"... Ναι, ξέρω πώς ο τίτλος είναι βαρύς και παρακινδυνευμένος. Άλλα τραβάω το δρόμο μου. Θράσος; Μπορεί, αλλά για να γίνει το πασίτισο χρειάζονται κι άλλα πολλά. Έγώ είμαι ποιητής και δεν πρέπει ν' άπομακρυνθώ από την άποστολή που ανέλαβα.

— Θ' άργήσει πολύ αυτό το καινούριο έργο Φεντερίκο;

— Όχι. Συντομότητα. Η "Καταστροφή των Σοδόμων" είναι σχεδόν έτοιμη και νομίζω πώς αυτοί που αγάπησαν τα τελευταία μου έργα, δεν πρόκειται ν' άπογοητευθούν από το καινούριο.

— Μετά, τίποτ' άλλο;

— Πώς τίποτ' άλλο; Ένα έργο στο οποίο έχω βάλει την καλύτερη αίσθησή μου: "Δόνια Ροζίτα ή γεροντοκόρη, ή η γλώσσα των λουλουδιών". Δράμα οικογενειακό που έκτυλίσσεται σε τέσσερις κήπους. Πραγματεύεται μια τραγική πλευρά της κοινωνικής μας ζωής. Τις Ισπανίδες που μείναν γεροντοκόρες. Το δράμα αρχίζει στα 1890, συνεχίζεται στα 1900 και τελειώνει στα 1910. Περιλαμβάνω όλη την τραγωδία της Ισπανικής τάχα "καθώς πρέπει" κοινωνίας, που μπορεί νά κάνει να γελοούν οι νεώτερες γενιές μας, αλλά που περιέχει ένα βαθύ κοινωνικό δράμα, γιατί αντικατοπτρίζει αυτό που λέμε μεσαιά τάξη.

## ΔΟΝΙΑ ΡΟΖΙΤΑ Η ΓΕΡΟΝΤΟΚΟΡΗ

(Συνέντευξη στον Pedro Massa, "Cronica" Μαδρίτης, στις 15 Δεκέμβρη 1935)

— Πές μου Φεντερίκο, τί είναι ή "Δόνια Ροζίτα";

— Η "Δόνια Ροζίτα" είναι ή ζωή, ήμερη άπ' έξω και γεμάτη φωτιά από μέσα, μιάς κοπέλας από τη Γρανάδα που σιγά σιγά μεταβάλλεται σ' αυτό το "γκροτέσκο" και συγκινητικό πράγμα που ναι μια γεροντοκόρη στην Ισπανία. Η κάθε φάση του έργου, ξετυλίγεται σε διαφορετική εποχή. Η πρώτη πράξη περνάει στα στυλιζαρισμένα κ' ύποκριτικά χρόνια του 1885. Κρινολίνα, πολύπλοκες κομμώσεις, μάλλινα και μεταξωτά πάνω στη σάρκα, πολύχρωμες όμπρέλες. Η Δόνια Ροζίτα είναι κείνη την εποχή είκοσι χρονών. Όλες οι έλπίδες του κόσμου έχουν φωλιάσει μέσα της.

Η δεύτερη πράξη, έκτυλίσσεται στα 1900. Μέση σφήκας, φορέματα με κουκούλες, έκθεση των Παρισίων, μοντερνισμός, πρώτα αυτοκίνητα. Η Δόνια Ροζίτα φθάνει στην πλήρη ώριμότητα της σάρκας της. Κι αν έπιμένεις νά μάθεις, μ' ένα ίχνος σκιάς, που αρχίζει νά πέφτει πάνω στην όμορφιά της.

Τρίτη πράξη, 1911. Φόρεμα entrané, αεροπλάνα, ένα βήμα ύστερα, ο πόλεμος. Θά' λεγα, πώς ή ριζική ανακατάταξη που έφερε στον κόσμο ή πυρκαϊά του πολέμου άρχισε κιόλας νά φαίνεται, πάνω σε πρόσωπα και πράγματα.

Η Δόνια Ροζίτα κλείνει, ήδη σ' αυτή την πράξη, κοντά μισόν αιώνα. Στήθη ισχνά, γοφοί άποξηραμένοι, κόρες των ματιών με μιά λάμψη μακρινή, στάχτη στο στόμα και στις κοτσίδες που δένονται χωρίς χάρη... Ποίημα για οικογένειες, λέω στις άφισες, πώς είναι το έργο. Πραγματικά δεν είναι τίποτ' άλλο. Μήπως οι γυναίκες της Ισπανίας δεν καθρεφτίζονται μέσα στη Δόνια Ροζίτα; Θέλησα ή πιό άθωα άπ' αυτές, νά οδηγήσει την κωμωδία μου από την άρχή ίσαμε το τέλος. Είπα κωμωδία, θά' πρεπε καλύτερα νά πω δράμα, δράμα κωμικών αξιώσεων της Ισπανικής σεμνοτυφίας και της δίψας γι' άπόλαυση, που οι γυναίκες είναι ύποχρεωμένες ν' άπωθήσουν βαθιά μέσα στα φλογισμένα σπλαγχνα τους.

— Και γιατί γλώσσα των λουλουδιών;

— Η Δόνια Ροζίτα έχει ένα θείο, βοτανολόγο. Η έκλεπτυσμένη του έπιστήμη έχει κατορθώσει νά δημιουργήσει ένα ρόδο που



Άφισα του ζωγράφου Γκράον Σάλα, για την παράσταση της "Δόνια Ροζίτα" με τη Μαργαρίτα Χιργου (Βαρκελώνη, 1935)

το άποκαλεί το "ρόδον το ευμετάβολον" (rosa mutabilis). Ένα άνθος που είναι κόκκινο το πρωί, πιό κόκκινο το μεσημέρι, άσπρο το βράδυ και μαραίνεται τη νύχτα. Το άνθος αυτό, είναι το σύμβολο της ιδέας που θέλησα νά εκφράσω, σύμβολο που ή ήρωίδα μου, θά πραγματώσει όχι μιά μονάχα φορά μέσα στην κωμωδία.

— Σαν άνοίγει το πρωί είναι κόκκινο σαν αίμα κ' ή δροσούλα δεν τ' άγγίζει τί φοβάται μήν καεί.

Άνοιχτό το μεσημέρι σαν κοράλλι είναι σκληρό και στα τζάμια μαγεμένος, σκύβει ο ήλιος νά το δει Κι όταν στα κλαδιά άρχινάνε τά πουλιά νά κελαϊδούν και λιποθυμά ή μέρα στις βιολέτες του νερού άσπρο γίνεται κ' είν' άσπρο σαν κοχύλι του γιαλού κι όταν πιά σημάν' ή νύχτα τη γλυκειά της τη φλογέρα και τ' άστέρια προχωρώνε κι ο άγέρας κοιμηθεί τότε μέσα στο σκοτάδι σιγανά θά μαραθεί. (Άπό τη μτρ. Άλ. Σολομού)

Έχω εδών τη ζωή της Δόνια Ροζίτα. Ήμερη, χωρίς καρπούς, χωρίς άντικείμενο, γελοία... ως τότε θά συνεχίσουν έτσι όλες οι Δόνιες Ροζίτες της Ισπανίας;

Κι ο Φεντερίκο Γκαρθία Λόγκα, λέγοντας αυτό, έκλεισε τα μάτια με μιά έκφραση πόνου γεμάτου τρυφερότητα.

Μετάφραση ΛΕΑΝΔΡΟΥ ΠΟΛΕΝΑΚΗ

**Ο** Ισπανός λορριστής Ραφαέλ Μαρτινέθ Ναντάλ, από τους πιο στενοί και πιστούς φίλους του Φεντερίκο Γκαρθία Λόρκα, παραχώρησε να δημοσιευτούν στο "Θέατρο"—"το ύπεροχο αυτό περιοδικό και τήν ώρα-ότατη ελληνική γλώσσα"—δύο πολύτιμα στοιχεία:

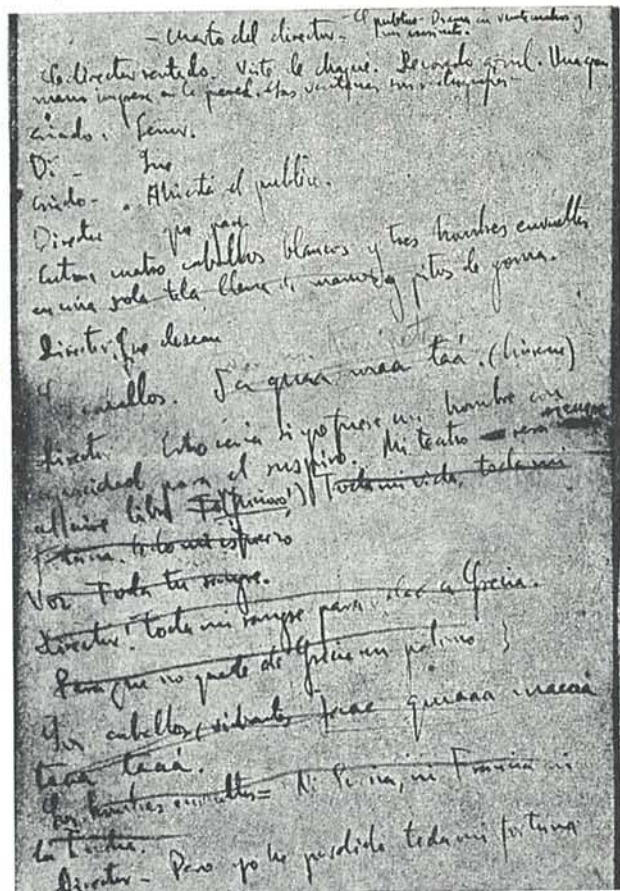
Μια ανέκδοτη, αυτόγραφη σελίδα από το θεατρικό έργο του Λόρκα "Το Κοινό", και μια προσωπική του μαρτυρία για την τελευταία μέρα του Λόρκα στη Μαδρίτη. Ο Ραφαέλ Μαρτινέθ Ναντάλ, αυτοεξόριστος από τον καιρό του εμφύλιου στο Λονδίνο, υπήρξε από το 1940 ως το '45 οργανωτής κ' εκτελεστής όλων των Ισπανικών προγραμμάτων του Μπί Μπί Σί, από το 1945 ως τα '54 συνεργάτης του "Ομπσέρβερ" κ' είναι, χρόνια τώρα, καθηγητής στο Πανεπιστήμιο Κίνγκ'ς Κόλλετζ. Έγκριτος λορριστής, με διαλέξεις, άρθρα και δοκίμια, με την οργάνωση όλων των λορρικων προγραμμάτων στο αγγλικό Ραδιόφωνο και την Τηλεόραση, υπηρέτησε πιο άφοβημένα και πιο φωτισμένα από κάθε άλλον το έργο του ποιητή της Γρανάδας. Η μαρτυρία του, που δημοσιεύουμε, δε στέκεται στο ανέκδοτο λογικό. Φωτίζει μια αποφασιστική στιγμή, που η ζωή του ποιητή παίχτηκε κορώνα γράμματα. Κυρίως, όμως, διασώζει πιστά, από ολοζώντανη αφήγηση του ίδιου του Φεντερίκο, την υπόθεση και τα καθέκαστα ενός έργου του Λόρκα—"Η καταστροφή των Σοδόμων"—για το οποίο δεν ήταν γνωστό τίποτα παραπάνω από τον τίτλο του. Αρχική σκέψη του ποιητή ήταν, όπως είχε δηλώσει σε συνέντευξή του, το έργο αυτό ν' αποτελέσει μια τριλογία μαζί με το "Ματωμένο γάμο" και τη "Γέρμα". Η "Καταστροφή των Σοδόμων"—είχε περὶ το 1933—έχει ώριμάσει μέσα στην καρδιά μου. Την επόμενη χρονιά, ύστερα από την επιτυχία και της "Γέρμα", ξαναδήλωνε πως και το τελευταίο μέρος της τριλογίας "είναι σχεδόν τελειωμένο". Πάντως, είναι περίεργο πως δεν είχε διαβάσει ποτέ σε κανέναν ούτε μια σκηνή, ούτε και μίλησε ποτέ για την ύπαρξη χειρογράφου. Ο αδελφός του Φρανθίσκο πίστευε μάλιστα, κατά τον Luis Cano, πως "Η καταστροφή των Σοδόμων" ήταν άλλος τίτλος για το "Σπίτι της Μπερνάρντα Αλμπα".

Ξαναγυρίζουμε στο "Κοινό". Τὸν Ἰούλιο τοῦ 1933, σε συνέντευξή του στὸν Χοσέ Σέρνα, πὸν δημοσιεύτηκε στὴν ἐφημερίδα "El Heraldo de Madrid", ὁ Φεντερίκο ἀνέφερε τὰ ποιητικὰ καὶ θεατρικὰ του ἔργα πὸν 'χε ἔτοιμα γιὰ τύπωμα. Ἀνάμεσά τους κατονόμασε καὶ τὸ θεατρικὸ του "El público" πὸν—ὅπως δήλωσε—"δὲν παίχτηκε, οὔτε καὶ θὰ παίχτει ποτέ, γιατί... δὲν μπορεῖ νὰ παίχτει". Ἐνα χρόνο ἀργότερα, ὁ Φεντερίκο Γκαρθία Λόρκα δημοσίεψε στὸ περιοδικὸ τῆς Μαδρίτης "Los Cuatros Vientos", τεῦχος 3ο, δύο σκηνές ἀπὸ τὸ ἔργο αὐτὸ με τὸν τίτλο "Τὸ Κοινό: σκηνές ἀπὸ ἀνέκδοτο ἔργο σὲ πέντε πράξεις". Ἡ μὴ ἀπ' τὶς σκηνές αὐτὲς ἔχει τίτλο "Ρωμαία βασίλισσα" ἐνῶ ἡ ἄλλη ἀναφέρεται ἀπλῶς ὡς "Σκηνὴ πέμπτη". Τὰ πρόσωπα τῆς πρώτης σκηνῆς εἶναι ἀρκετὰ χαρακτηριστικὰ: Πρόσωπο ἀπὸ κληματαύφλλα, Πρόσωπο ἀπὸ κουδουνάκια, Κεντυρίων, Αὐτοκράτορας, Διευθυντής. Τῆς ἄλλης σκηνῆς: Γυμνὸ, Νοσοκόμος, Πρώτος, Δεύτερος, Τρίτος, Τέταρτος, Πέμπτος φοιτητής, Πρώτη, Δεύτερη, Τρίτη, Τέταρτη κυρία, Πρῶτο παιδί, Κλέφτες, Φροντιστὴς ὕλικου καὶ Πρῶτος ἄντρας. Οἱ σκηνές αὐτὲς δημοσιεύτηκαν στὴν πρώτη ἔκδοσή των "Ἀπάντων" τοῦ Λόρκα ἀπὸ τὸν οἶκο Losada τοῦ Μπουένος Ἀίρες (τομ. 6, σ. 113-137) καὶ στὰ "Ἀπαντα" τοῦ οἴκου Aguilar τῆς Μαδρίτης ἀπὸ τὸ 1954. Ὁ ἀδελφὸς τοῦ Φεντερίκο, Φρανθίσκο Γκαρθία Λόρκα, καθηγητὴς στὸ Πανεπιστήμιο Κολούμπια, χαίρεται τὸ "Κοινό" ὡς τὸ πῶς δυνατὸ ἀπ' ὅλα τὰ ἔργα πὸν ἐνέπνευσε ὁ σουρρεαλισμός. Ὁ Ραφαέλ Μαρτινέθ Ναντάλ δίνει τὴν ἐλπίδα νὰ μᾶς γνωρίσει σύντομα τὰ δύο τρίτα τοῦ ἔργου, ἀπὸ τὸ πρωτόγραφο τοῦ ποιητῆ πὸν βρίσκεται στὴν κατοχὴ του. Ὑπάρχει μάλιστα περίπτωση νὰ δοθεῖ στὸ "Θέατρο" ἡ τιμὴ τῆς πρώτης παγκόσμιας δημοσίευσης.

F. G. LORCA

## ΤΟ ΚΟΙΝΟ

ΔΡΑΜΑ ΣΕ ΕΙΚΟΣΙ ΕΙΚΟΝΕΣ  
ΚΑΙ ΜΙΑ ΔΟΛΟΦΟΝΙΑ



"Τὸ Κοινό", δράμα σὲ εἴκοσι εἰκόνες καὶ μὴ δολοφονία. Τὸ διαμέρισμα τοῦ Διευθυντῆ. Ὁ διευθυντὴς καθιστός. Φοράει φράκο. Σκημικὸ γαλάζιο. Ἐνα μεγάλο χεῖρ ἀποτυπωμένο στὸν τοίχο. Στὰ παράθυρα ἀκτινογραφεῖς ἀντὶ τζάμια.

ΥΠΗΡΕΤΗΣ: Σενιόρ.

ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ: Ὁρίστε.

ΥΠΗΡΕΤΗΣ: Ἦρθε τὸ Κοινό.

ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ: Νὰ περάσει. (Μπαίνουν τέσσερα ἄλογα καὶ τρεῖς ἄντρες τυλιγμένοι σ' ἕνα πανὶ γεμάτο χέλια καὶ σφουρίχτρες λαστιχένιες).

ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ: Τί ἐπιθυμεῖτε;

ΤΑ ΑΛΟΓΑ: Χὰ γκοναὰ μὰ τὰ (πηδοῦν). [Γραμμένα με μολύβι]: παίζουν τὶς σάλτινγες τους.

ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ: Αὐτὸ θὰ γινόταν ἂν ἤμουν ἄνθρωπος ἱκανὸς ν' ἀναστενάξω. Τὸ θεατρὸ μου (δὲν) θὰ εἶναι (ποτέ) πάντα ὑπαίθριο. (Μαυόμενος): Ὅλη μου τὴ ζοή, ὅλη μου τὴν περιουσία, ἄλλες μου τὶς δυνάμεις...

ΦΩΝΗ: Ὅλο σου τὸ αἷμα.

ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ: Ὅλο μου τὸ αἷμα γιὰ νὰ φύγω στὴν Ἑλλάδα. Γιὰ νὰ μὴ μείνει ἀπ' τὴν Ἑλλάδα οὐτ' ἕνα περιστέρι ἀρσενικό.

ΤΑ ΑΛΟΓΑ: (ἰχηρὰ χάει γκονάσα μαερά τάονα ταονά).

ΟΙ ΤΥΛΙΓΜΕΝΟΙ ΑΝΘΡΩΠΟΙ: Οὔτε Περσία, οὔτε Γαλλία, οὔτε Ἰνδία.

ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ: Ὅμως ἐγὼ ἔχασα ὅλο μου τὸ βίος.

# Ἡ τελευταία μέρα τοῦ Λόρκα στή Μαδρίτη

## Ο ΠΟΙΗΤΗΣ ΜΙΛΑΕΙ ΓΙ' ΑΓΝΩΣΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ

Ἦτανε 16 Ἰουλίου 1936. Τὸ μεσημέρι, ὁ Λόρκα θὰ ἔτρωγε στὸ σπίτι μου. “Ἐλα, ὅμως νὰ μὲ πάρεις γύρω στή μία” — μοῦ ἔχε πεῖ ἀποβραδύς. Ἔδινε αὐτὴ τὴν παραγγελία, ὅταν ἤθελε νὰ ναι βέβαιος πὼς θὰ κρατοῦσε τὴν ὑπόσχεσή του, γιὰ νὰ τὸν ξυπνήσουν, ἂν εἶχε πάει σπίτι του πολὺ ἀργά ἢ γιὰ νὰ τὸν ἀποσπάσουν ἀπὸ τοὺς ἐπισκέπτες πού συνέρρεαν μετὰ τὸ μεσημέρι, μόνη ὥρα πού ἦταν σχετικὰ εὐκόλο νὰ τὸν συναντήσεις στὸ σπίτι του.

Λίγο πρὶν ἀπὸ τὶς δύο, πῆγα στὸ εὐχάριστο διαμέρισμα τῆς ὁδοῦ Ἀλκαλά 102 ὅπου ἔμενε ἡ οἰκογένεια Γκαρθία Λόρκα. Ὁ Φεντερίκο ἦταν μισοντυμένος, τυλιγμένος μ' ἓνα ἀσπρο μπουρνούζι, δίνοντας αὐτὴ τὴν ἐντύπωση ὑγείας, καθαρότητας καὶ ξεκούρασης, ὅπως κάθε φορὰ πού πρωτόβγαине ἀπ' τὸ σπίτι του, ἀργὰ τὸ πρωί, σὰ νὰ ξαναγεννιόταν κάθε μέρα, γιὰ λίγες

μόνο ὥρες, ἢ πιδ ὁμορφὴ του ὕψη τῶν πέντε ἢ τῶν δέκα χρονῶ. Στὸ σπίτι του ἔμενε ἀκόμα ἓνας ἐπισκέπτης, ἓνας γέρος ἠθοποιὸς χωρὶς δουλειά, πού ζητοῦσε ἓνα γράμμα συστατικό. Ὁ Φεντερίκο τέλειωσε τὸ σημεῖωμα πού ἔγραφε καὶ τὴ στιγμή πού τὸ δίνε τὸν εἶδα νὰ χώνει στήν τσέπη τοῦ ἐπισκέπτη ἓνα χαρτονόμισμα εικοσιπέντε πεσέτας.

Ἀπὸ τὴν πόρτα τοῦ σπιτιοῦ του ὡς τὸ σταθμὸ τῶν ταξί, δηλαδὴ σὲ μιὰ ἀπόσταση πενήντα μέτρων, τὸν σταματήσανε τρεῖς ἄνθρωποι γιὰ νὰ τοῦ σφίξουνε τὸ χέρι καὶ ν' ἀνταλλάξουνε μερικὲς κουβέντες μαζί του: ὁ ἰδιοκτήτης τοῦ γειτονικοῦ μπάρ, πού καθόταν στὴν πόρτα τοῦ μαγαζιοῦ του, ἓνας φοιτητῆς καὶ μιὰ κυρία πού περνοῦσε κείνη τὴ στιγμή ἀπὸ τὸ πεζοδρόμιο. Φεντερίκο — τοῦ εἶπα — δὲν μπορεῖ πιά νὰ βγεῖ κανένας μαζί σου στὸ δρόμο· λὲς κ' ἔχει δίπλα του κανένα διάσημο ταυρομάχο.

—“Ἐχεις δίκιο, εἶναι ὑπερβολικὸ” — μοῦ ἀπάντησε σοβαρά.

Ἡ ἀνησυχία πού νιώθαμε ὅλοι οἱ Ἴσπανοί, στὸ Φεντερίκο ἔπαιρνε τὴ μορφή σύγχυσης καὶ κατάθλιψης, Ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τῆς ἔκδοσης τοῦ “Ρομανθέρου Χιτάνο” δὲ θυμάμαι νὰ τὸν εἶχα δεῖ τόσο καταβεβλημένο ὅσο τὶς τελευταῖες αὐτὲς μέρες πού πέρασε στὴ Μαδρίτη. Οἱ λόγοι ἦτανε διαφορετικοί, ὅμως, ξαφνικά, εἶχες τὴν ἴδια ἐντύπωση ὅπως τότε, βλέποντάς τον καὶ βλέποντάς τὸν ἑαυτὸ σου, μόνον, ἀναποφάσιστο, ἔρμαιο τῶν κυμάτων ὅπως τότε, ἀπόφευγε τοὺς ἀνθρώπους κ'

ἔβρισκε καταφύγιο στὴ συντροφιά μερικῶν παλιῶν φίλων. Ὅση ὥρα τρώγαμε δὲν ἔπαψε νὰ μὲ ρωτᾷ:

—“Κατὰ τὴ γνώμη σου, τί πρόκειται νὰ γίνει”;

Κι ἀπευθυνόμενος στὴ μητέρα μου:

—“Δόνα Λόλα τί μὲ συμβουλεύετε νὰ κάνω; Νὰ μείνω στὴ Μαδρίτη ἢ νὰ φύγω στὴ Γρανάδα”;

Τὸ δилημμα αὐτὸ τοῦ ἔχε γίνει ἔμμονη ἰδέα ἀπὸ τὴ μέρα τῆς δολοφονίας τοῦ Κάλβο Σοτέλο. Ἡ μητέρα μου ἀπαντοῦσε μὲ παροιμίες.

Ὁ Φεντερίκο φάνηκε νὰ ζωηρεύει γύρω στὰ μισὰ τοῦ γεύματος. Μιλοῦσε γιὰ τὴν ἐπιτυχία τῆς “Δόνα Ροζίτα” στὴ Βαρκελώνη καὶ φόρτωνε μ' ἐπαίνους τὴ Μαργαρίτα Ξιργκού· μιλοῦσε γιὰ τὸ προσεχὲς ταξίδι του στὸ Μεξικό, γιὰ τὴν ἔλεξη πού

ἀσκούσε πάνω του αὐτὴ ἡ χώρα κ' οἱ ἄνθρωποι τῆς, γιὰ τοὺς ποιητὲς καὶ τοὺς συγγραφεῖς πού ἔλπιζε νὰ γνωρίσει ἐκεῖ προσωπικά, καὶ ξανάλεγε αὐτὸ πού τὸν εἶχα ἀκούσει νὰ λέει καὶ σ' ἄλλες περιπτώσεις:

“Μόνο στὶς ἰσπανοαμερικανικὲς χώρες ἀποκτᾷς πραγματικὰ συνείδηση τοῦ δυναμικοῦ τῆς γλώσσας μας καὶ τῆς εὐθύνης τοῦ ἰσπανοῦ συγγραφέα”. Στὸ τέλος τοῦ φαγητοῦ, ἡ συζήτηση ξαναγύρισε στὸ θέμα πού τὸν ἀνησυχοῦσε:

—“Ἄν τουλάχιστον οἱ Μόρλα ἔμεναν στὴ Μαδρίτη, θὰ πῆγαινα νὰ μείνω σπίτι τους. Τώρα μοῦ προκαλεῖ φρίκη νὰ κοιμᾶμαι μόνος μου στὸ διαμέρισμα τῆς ὁδοῦ Ἀλκαλά”.

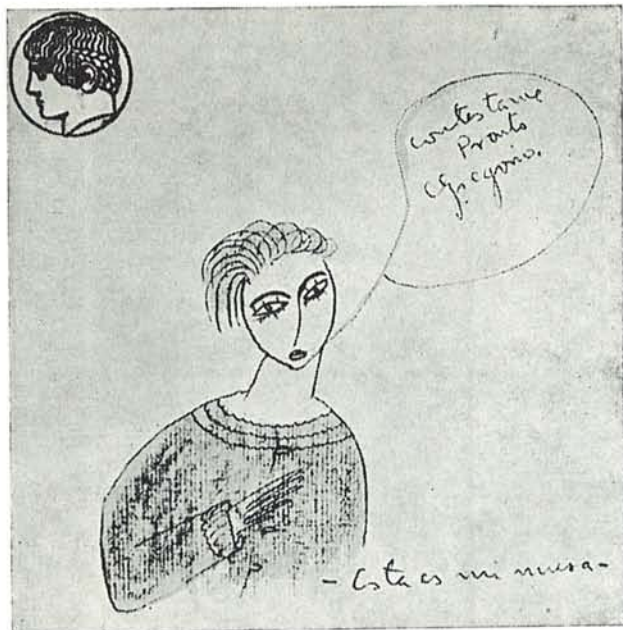
Ἡ μητέρα μου τὸν διέκοψε: “Ἄν τὸν ἐμπόδιζε μόνον αὐτὸ γιὰ νὰ μείνει στὴ Μαδρίτη, τότε τὸ δωμάτιο τοῦ ἀδελφοῦ μου Ἀλφρέδο, πού ἔχε διοριστεῖ στὴ Βαρκελώνη, ἦταν εὐλεύθερο καὶ μπορούσε νὰ μείνει σ' αὐτὸ ὅσον καιρὸ ἤθελε. Ἡ ἀδελφή μου κ' ἐγὼ τὸν παρακινούσαμε νὰ δεχτεῖ.

—“Αὐτὸ θὰ ἔταν περίφημο, ὅμως στὶς 18, εἴν' ἡ γιορτὴ μου κ' ἡ γιορτὴ τοῦ πατέρα μου”.

Ἡ θύμησή τῆς γιορτῆς του καὶ τῆς οἰκογένειάς του ξανάφε τὴ φαντασία του καὶ στὴ στιγμή, μὲ συντομία, μᾶς ἔδωσε μιὰ εἰκόνα τῆς ἡμέρας τοῦ Ἀγίου Φρειδερίκου στὸ ἐξοχικὸ τους σπίτι, στὴ Χουέρτα ντὲ Σάν Βιθέντε: τὸ βιαστικὸ ζῦπνημα τοῦ ὑπηρετικοῦ προσωπικοῦ καὶ τῶν ἀνθρώπων τοῦ σπιτιοῦ, οἱ ἐχγές τους, ὁ ἐρχομὸς τῶν συγγενῶν καὶ φίλων, τὰ δῶρα,

Ἡ τελευταία φωτογραφία τοῦ Φεντερίκο Γκαρθία Λόρκα. Σ' ἓνα καφενεῖο τῆς Μαδρίτης, λίγες μέρες πρὶν φύγει γιὰ τὴ Γρανάδα





Σχέδιο του Λόρκα, αφιερωμένο στο ζωγράφο Γκεοργκόιο Πριέτο. Παριστάνει τη μούσα του. Στη γωνιά, το σήμα της Residencia

τά κεράσματα· ή μητέρα, έξυπνη κι άεικίνητη, να άγρυπνεί για όλα και για όλους και, στο κέντρο, να δεσπόζει ανάμεσα στα παιδιά του, τους γνωστούς και τους φίλους, ή πατριαρχική μορφή του Δόν Φεντερίκο· τρομερός άν κάποια άδεισιότητα τον νευρίαζε, φειδωλός στις κινήσεις και τά λόγια του, χάριζε σπάταλα ανθρώπινη ζεστασιά ενώ ή άποφθεγματική του διάθεση έβρισκε άπροσδόκητες αίχμες όταν εκδηλωνόταν. Οι αδυναμίες των δικών του και των φίλων του δεν του διαφεύγανε, όμως ποτέ δεν έπαυε να 'χει συνείδηση του ανθρώπινου, αισθηματικού και πολιτιστικού θησαυρού που 'χε γύρω του. Γι' αυτό ή έιρωνεία του ήταν άκακη κ' ή άγάπη του χωρίς αισθηματισμούς. Κι ο Φεντερίκο κατάληξε:

— "Φέτος δέ θά 'ναι στο σπίτι ούτε ο άδελφός μου ο Πάκο, ούτε ή 'Ισαμπελίτα· άν λείψω κ' εγώ, θά νιώσουν αφάνταστη λύπη".

'Ο Λόρκα ήτανε ριζωμένος στην οικογένεια και το περιβάλλον του σαν το δέντρο που 'ναι ριζωμένο στη γή που μεγαλώνει. 'Ο Φεντερίκο σηκώθηκε από το τραπέζι και, χαμογελώντας, είπε στην αδελφή μου:

— "Άκου, Λολίτα, άν θά φύγω ή όχι θά το αποφασίσουμε ο Ραφαέλ κ' εγώ, μπροστά σ' ένα καλό ποτήρι κονιάκ στην Πουέρτα ντέ Χιέρρο".

Πήραμε ένα ταξί. Κατεβαίνοντας την οδό Γκόγια, ο Φεντερίκο γι' άλλη μιá φορά άρχισε να με παρακαλεί να τον συνοδέψω στη Γρανάδα και μού θυμίσε πώς το Δεκέμβρη είχα ύποσχεθεί σ' 'κεϊνον και τους γονείς του, να περάσω δυό βδομάδες στη Λά Χουέρτα.

— "Οι γονείς μου σέ περιμένουν και δεν πρέπει να τους στενοχωρήσεις. Άλλά κ' εγώ δεν έφυγα για τή Γρανάδα περιμένοντας να κάνουμε μαζί το ταξίδι".

'Η άλήθεια είναι πώς του τό 'χα ύποσχεθεί. Τά υπόλοιπα, όσο κι άν ήξερα πόση ύπερβολή είχαν τά λόγια του, έκρυβαν ωστόσο κάποια άλήθεια! 'Ο Φεντερίκο ήθελε πολύ να συναντηθούμε γιατί δεν είχαμε ιδωθεί από το Γενάρη και γιατί μιá άπ' τις διαλέξεις που 'κανε τον 'Απρίλη στις σκανδιναβικές χώρες ήταν αφιερωμένη άκριβώς στο ποιητικό και θεατρικό του έργο. Στη Στοκχόλμη είχε γίνει λόγος να μεταφραστούν χωρίς καθυστέρηση στα σουηδικά όρισμένα θεατρικά του έργα. "Όλ' αυτά τά ήξερε ο Φεντερίκο από 'να σημείωμα που 'χε δημοσιευτεί στην έφημερίδα "El Sol" τής Μαδρίτης κι από ένα γράμμα που του 'στειλε ο φίλος του Άλφόνσο Φίσκοβιτς, πρεσβευτής τής 'Ισπανίας στη Στοκχόλμη. Γεναιόδωρος, όπως πάντα, σ' επαίνους για ό,τι έκαναν οι φίλοι του, ο Φεντερίκο υπερέβαλλε τή

μικρή μου έπιτυχία σ' αυτές τις διαλέξεις. Το ταξί κατέβαινε τώρα το Πάρκο ντέλ 'Οέστε κι ο Φεντερίκο έπέμενε:

— "Εσύ που κατέχεις τόσο καλά το έργο μου, έχεις ύποχρέωση να 'ρθείς μαζί μου στη Γρανάδα. Θέλω να βρίσκεσαι εκεί τή μέρα τής γιορτής μου, να δεις μαζί μου το χωριό που γεννήθηκα και να γνωρίσεις τά μέρη και τους ανθρώπους που με περιτριγύριζαν στα παιδικά μου χρόνια".

Τού ξαναείπα όσα του 'λεγα από τή μέρα που γύρισα στην 'Ισπανία: δέ μου άρεσε καθόλου ή άτμόσφαιρα που βρήκα στην 'Ισπανία και πώς αυτό το καλοκαίρι δέ λογάριαζα να το κουνήσω από τή Μαδρίτη. Και, γι' άλλη μιá φορά, μού 'κανε τήν έρώτηση που μού φάνηκε να τήν άπευθύνει περισσότερο στον εαυτό του: "Κατά τή γνώμη σου, τί νομίζεις πώς θά συμβεί;"

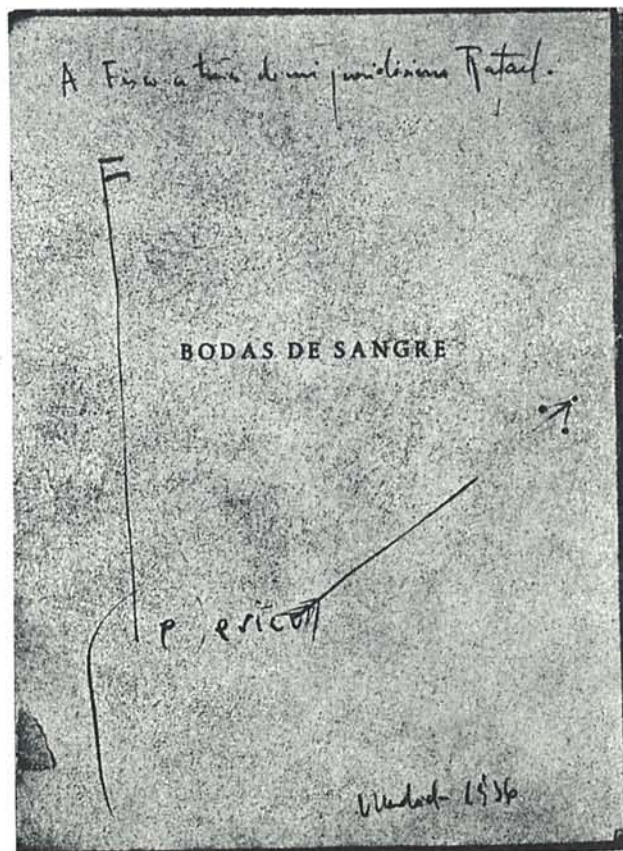
¶

Στην Πουέρτα ντέ Χιέρρο έκανε ζέστη, άν κι όχι ύπερβολική. Τά τραπέζακια, μπροστά στο μαγαζάκι όπου σύγγαζε ο Λόρκα, ήταν άδεια. Καθήσαμε και παραγγείλαμε δυό διπλά κονιάκ. 'Ο όδηγός του ταξί έπινε σ' ένα άλλο τραπέζακι με το γκαρσόνι.

Σοβαρός, παραπάνω από θλιμμένος, ο Λόρκα σιγοτραγουδούσε, άφηρημένος. "Άνοιγα συζήτηση για διάφορα θέματα για να τον άποσπάσω από τις σκέψεις που τον είχαν άπορροφήσει, άλλ' ή κουβέντα μας έσβηνε πριν καλά — καλά άρχίσει. Στο τέλος, σάπασα κ' εγώ. "Έπειτα από άρκετ ή ώρα και σά να συνέχιζε ένα έσωτερικό διάλογο μού είπε: "Λοιπόν, δεν έρχεσαι στη Γρανάδα; — "Όχι Φεντερίκο" — "Και σ' άλήθεια πιστεύεις πώς μπορώ να μείνω σπίτι σου"; "Φυσικά". Κ' έπειτα από μεγάλη παύση, συνέχισε: — "Στή θέση μου, έσύ τί θά 'κανες;". Δεν ήξερα τί να του άπαντήσω και παραγγείλαμε άλλα δυό διπλά κονιάκ.

Συγκεντρωμένος στον εαυτό του, με τους άγκώνες πάνω στο τραπέζι και με το βλέμμα του βυθισμένο μακριά, ο Φεντερίκο κάπνιζε άσταμάτητα κρατούσε άδέξια το τσιγάρο και ρουφούσε

Μαδρίτη 1936. 'Η τελευταία αφιέρωση που ο Λόρκα ύπόγραψε στη Μαδρίτη και πιθανότατα, ή τελευταία τής ζωής του: "Στον Φίσκο διά του φιλάτου Ραφαέλ" [Ναντάλ], σ' ένα αντίτυπο του "Ματωμένο γάμο", έκδοση Cruz y Raya, 1936



αδέξια τὸν καπνὸ. Πράγμα περίεργο: ὁ Φεντερικό, πού, συχνὰ κάπνιζε πάρα πολύ, ποτὲ δὲν ἔδινε τὴν ἐντύπωση καπνιστοῦ. Θὰ ἴλεγε πὼς τὸ τσιγάρο πού κρατοῦσε ἦταν τὸ πρῶτο πού ἀναβε στὴ ζωὴ του.

Καὶ τότε, χωρὶς ν' ἀλλάξει στάση ἢ τόνο στὴ φωνή του, μοῦ ἔπε: —“ Ραφαέλ, ὅλοι αὐτοὶ οἱ κάμποι σὲ λίγο θὰ γεμίσουν νεκροῦς”.

Ἄν δὲν εἶχα σχολιάσει τὸ ἴδιο κεῖνο βράδυ τὴ φράση αὐτὴ μὲ τὴν οἰκογένειά μου καί, προπάντων, ἂν δὲν εἶχα, λίγες ἄρες ἀργότερα, καταγράψει ὅλη τὴ συζήτηση κείνης τῆς ἡμέρας, δὲ θὰ μπορούσα σήμερα νὰ βεβαιώσω πὼς δὲν ἐπινόησα αὐτὴ τὴ φράση.

Ξαφνικά, σβήνοντας ἓνα τσιγάρο πού μόλις τὸ ἔχε ἀνάψει, ὁ Φεντερικό σηκώθηκε ὄρθιος. “Πῆρα τὴν ἀπόφαση. Φεύγω γιὰ τὴ Γρανάδα κι ἂς γίνῃ ὅ,τι θελήσει ὁ Θεός”. Ἡ ἀπόφαση φάνηκε νὰ τὸν ζωηρεύει.

III

Ἐπιστρέφοντας στὴ Μαδρίτη, μοῦ μιλοῦσε μέσα στὸ ταξί γιὰ τὰ σχέδιά του, γιὰ τὴ βιβλικὴ τριλογία πού ἔδω καὶ χρόνια τριγύριζε στὸ μυαλό του.

—“ Τὸ δράμα τῆς Θάμαρ καὶ τοῦ Ἀμνὸν μὲ τραβάει ἀφάνταστα. Ἀπὸ τὸν Τίρσο κ' ἔπειτα κανένας δὲν ἔκανε κατὶ σοβαρὸ γύρω σ' αὐτὴ τὴν καταπληκτικὴ περίπτωση αἰμομιξίας. Ὡστόσο, ἴσως γράψω πρῶτα τὴν “Καταστροφὴ τῶν Σοδόμων”.

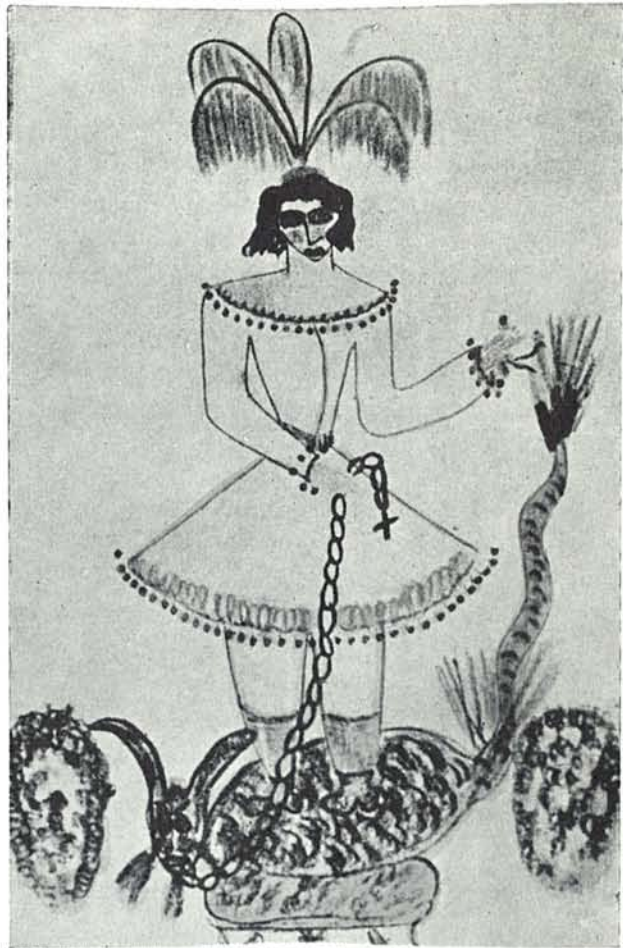
Τὸ ἔχω ὀλόκληρο μέσα στὸ μυαλό μου. Ἄκου τὸ τέλος τῆς δευτέρας πράξης: Εἶν' ἡ στιγμή πού ὁ Λῶτ ὁδηγεῖ στὸ σπίτι του τοὺς δυὸ ἀγγέλους, πού τοὺς ἀκολουθοῦν καὶ τοὺς κατασκοπεύουν νεαρὸι Σοδομίτες. Στὸ βάθος τῆς πλατείας, ἀριστερά, θὰ ναι τὸ σπίτι τοῦ Λῶτ, μὲ μιὰ εὐρύχωρη στοὰ ὅπου θὰ γίνῃ τὸ συμπόσιο. Ὅλα θὰ ἔχουν ἓναν ἀέρα Πομπηίας, μιᾶς Πομπηίας ὅπως τὴν εἶδε ὁ Τζιόττο”.

Καὶ μέσα στὸ ταξί πού ξαναγύριζε στὸ κέντρο τῆς Μαδρίτης, ὁ λόγος του δημιουργοῦσε πλατεία καὶ σπίτι, τὰ γέμιζε μὲ συζητήσεις καὶ ζωὴ, μὲ ποίηση, κ' αἰσθησιασμό. Μέσα στὴ στοὰ θὰ γινόταν ἡ συζήτηση τοῦ Λῶτ καὶ τῆς γυναίκας του μὲ τοὺς δυὸ ἀγγέλους, πού θὰ σταματοῦσε κάθε τόσο γιὰ νὰ ἀκούγεται ἡ κουβέντα τῶν δυὸ θυγατέρων τους, πού, διψασμένες γι' ἄντρα, θ' ἀναρωτιοῦνται ἂν ἡ ψυχρότητα αὐτῶν τῶν ξένων ἀνδρῶν ὀφείλεται στὴν ἴδια αἰτία πού ἔκανε ψυχροὺς τοὺς ἄντρες τῶν Σοδόμων. Ἀπὸ τὴ στοὰ ἡ συζήτηση θὰ περνοῦσε στὴν πλατεία, ὅπου οἱ ἄντρες τῆς πόλης θὰ συγκεντρώνονταν γιὰ νὰ σχολιάσουν τὴν ἀφιξὴ τῶν μυστηριωδῶν ἀγνώστων καὶ νὰ ἐγκωμιάσουν τὴν ὁμορφιά τους. Ἡ σκηνὴ θὰ ξετυλίγεται σὲ δυὸ πλάνα μὲ ρυθμὸ ἐπιταχυνόμενο, μέσα σ' ἓνα κρεσέντο κοντραποῦντο πού θὰ τὸ διακόπτει ἓνας χορὸς μὲ κραυγὲς νὰ ζητᾶει τὴν παράδοση τῶν ξένων. Στὴν περιγραφή αὐτῆς τῆς σκηνῆς ὑπῆρχε ὁ ἀπόηχος τοῦ “Ἐύπνα νύφη” τοῦ “Ματωμένου γάμου” μόνο πού ἔδω τὸ τραγοῦδι θὰ διακόπτεται ἀπ' τὴν ἐμφάνιση τοῦ Λῶτ μὲ τὶς δυὸ θυγατέρες του στὸν ἐξώστη τῆς στοᾶς· ὁ Λῶτ προσφέρει στοὺς Σοδομίτες τὴν παρθενικὴ ὁμορφιά τῶν θυγατέρων του καὶ ζητᾶ σ' ἀντάλλαγμα νὰ σεβαστοῦν τοὺς φιλοξενουμένους του, ὅμως ὁ χορὸς τῶν ἀνδρῶν τῶν Σοδόμων θὰ ἐπαναλαμβάνει ἀδιάκοπα τὰ λόγια τῆς Γενέσεως: “Φέρε μας τοὺς ἄντρες, φέρε τους, γιὰ νὰ τοὺς ἴγνωρίσουμε”. Στὴν εἴσοδο τοῦ σπιτιοῦ τοῦ Λῶτ ἐμφανίζονται οἱ δυὸ ἄγγελοι, τυφλῶνουν τοὺς Σοδομίτες καὶ ὁδηγοῦν ἔξω ἀπ' τὴν πόλη τὸ Λῶτ, τὴ γυναίκα του καὶ τὶς δυὸ θυγατέρες του ἐνῶ τὸ πλῆθος στὴν πλατεία σκοτώνεται νὰ βρεῖ τὶς πόρτες. Ὁ Φεντερικό κατέληξε:

—“ Ἐδῶ θ' ἀκούγεται τὸ μικρινὸ τραγοῦδι νεαροῦ βοσκοῦ, πού θὰ διακόπτεται ἀπὸ τὸν ἐπίμοιο καὶ ἐξῆς ἤχο ἑνὸς βιολιοῦ. Σκορπισμένοι σ' ὅλο τὸ πλάτος τῆς σκηνῆς οἱ ἠθοποιοὶ θὰ μείνουν ἀκίνητοι στὴ θέση τους σὰν νὰ ἔχει σταματήσει ἀπότομα ἡ κινηματογραφικὴ ταινία ἑνὸς μπαλέτου. Ἡ αὐλαία θὰ κλείνει σιγά — σιγά”.

Τὸ δράμα θὰ ἐκλείνει μὲ τὸ δεύτερο μεθῆσι τοῦ Λῶτ πού θὰ σφίγγει στὴν ἀγκυλιά του τὴ μικρότερη του κόρη. Ὁ Λόρκα εἶχε συλλάβει τὸ ἔργο σ' ὅλες τὶς λεπτομέρειες.

—“ Τί ὑπέροχο θέμα! — συνόψισε ὁ Φεντερικό. Ὁ Ἰεχωβάς καταστρέφει τὴν πόλη ἐξαιτίας τῆς ἀμαρτίας τῶν Σοδόμων καὶ



→  
Ἄνω: Σχέδιο τοῦ Λόρκα. Παριστάνει τὸν Ἅγιο Γεώργιο, προστάτη τῆς Ἀγγλίας μὲ τὸν ἀλωσοδεμένο δράκο στὰ πόδια του. Κάτω: Ἡ Παναγία τῶν Ἐφτά Πόνων. Σχέδιο τοῦ Λόρκα (1924) πού τὸ ἔχει ἀπὸ τὸν Οἶκο τοῦ Φοιτητῆ πάνω ἀπ' τὸ κρεβάτι του



το αποτέλεσμα είναι, το άμάρτημα της αιμομιξίας. Τι μάθημα μεγάλο για τα θεσπίσματα της δικαιοσύνης. Και τα δύο αυτά άμάρτηματα τί καταπληκτική εκδήλωση της έντασης της γενετικής όρμης!

¶

Στη Γκράν Βία σταθήκαμε λίγα λεπτά στο γερμανικό βιβλιοπωλείο, για ν' αγοράσουμε μερικά βιβλία του, που 'θελε ν' αναλάβω να στείλω στους σκανδιναβούς φίλους, και στά γραφεΐα Κούι, για νά κρατήσει κρεβάτι στο έξπρες της Άνδαλουσίας.

Φτάσαμε σπίτι του. 'Η ξαφνική ευδιαθεσία, που τον ώθησε να μου διηγηθεί με τόσες λεπτομέρειες την "Καταστροφή των Σοδόμων", είχε εξαφανιστεί. "Όταν άρχισε να έτοιμάζει τις βαλίτσες του — πράμα που πάντα τον κούραζε ψυχικά — τον είδα καταβεβλημένο και θλιμμένο. Βαρυεστημένος, απρόσεχτος σώριαζε ανάκατα βιβλία, ρούχα και χαρτιά. Οι βαλίτσες δεν έκλειναν. 'Ιδρωμένος, αποκαμιωμένος σωριάστηκε σε μιὰ καρέκλα.

— "Δέ γίνεται, δέν μπορώ νά φύγω"

Γελώντας, έβγαλα τὰ πράγματά του απ' τις βαλίτσες και τὰ ξανάβαλα με κάποια τάξη. Οι βαλίτσες έκλειναν τώρα.

— "Τὰ βλέπεις Ραφαέλ; Τόσα ταξίδια, τόσες έπιτυχίες και τόσα σχέδια, όμως εγώ κάθε μέρα όλο και πιό άδέσιος".

Τη στιγμή που βγαίναμε, ξαναγύρισε στο δωμάτιό του, άνοιξε τó συρτάρι του τραπεζιού του και παίρνοντας ένα πακέτο μου 'πε:

— "Πάρ' το! Φύλαξέ μου το. "Αν μου συμβεί τίποτα, κατάστρεψέ τα όλα. "Αν όχι, θά μου τó δώσεις όταν ξαναϊδωθούμε".

Πριν πάμε στο σταθμό, θέλησε νά περάσουμε από τó σπίτι της μητέρας μου για νά την αποχαιρετήσει καθώς και την αδελφή μου.

— "Δόνια Λόλα, φεύγω για χατήρι των γονιών μου και γιατί θέλω νά γράψω, φέτος τó καλοκαίρι, στη Λά Χουέρτα".

Μόλις εγκαταστάθηκε στο Βαγκόν — Λί, ό Φεντερικό άνοιξε τó δέμα με τὰ βιβλία που 'χε αγοράσει κ' έγραψε αφιερώσεις, τις τελευταίες που 'γραψε στη Μαδρίτη κ' ίσως τις τελευταίες στη ζωή του. Οι αφιερώσεις αυτές ήταν για τó νορβηγό Ισπανιστή Μάγκνους Γκρόνβολντ, τó σκηνοθέτη Γιάκομπ Νίλσεν, τόν Ισπανό δημοσιογράφο στη Στοκχόλμη 'Ερνέστο Ντετορέν και τόν 'Αλφόνσο Φίσκοβιτς. 'Εκαμα όπως μου έλεπε, τὰ 'ριξα στο ταχυδρομείο, όμως τó δέμα του Φίσκοβιτς μου επιστράφηκε λίγες μέρες άργότερα.

Κάποιος πέρασε απ' τó διάδρομο του Βαγκόν — Λί. 'Ο Φεντερικό γύρισε γρήγορα την πλάτη του και σήκωσε τὰ δύο του χέρια με τεντωμένο τó μικρό και τó μεγάλο δάχτυλο:

— "Σαύρα, σαύρα, σαύρα". [Σ.Σ. Μ' αυτή τη λέξη οι 'Ανδαλουσιάνοι ξορκίζουν τó κακό].

Τόν ρώτησα ποιός είναι.

— "Ένας βουλευτής απ' τη Γρανάδα. Ένας γρουσουζης και παλιάνθρωπος".

'Εκδηλα έννευρισμένος και στενοχωρημένος, ό Φεντερικό σηκώθηκε όρθιος.

— "Άκου Ραφαέλ, καλύτερα νά φύγεις. Μή στέκεις στην αποβάθρα. Θά κατεβάσω τὰ κουρτινάκια και θά ξαπλώσω στο κρεβάτι για νά μη με δει και μου μιλήσει αυτό τó ζώο".

'Αγκαλιαστήκαμε βιαστικά και, για πρώτη φορά, άφηνα τόν Φεντερικό μέσα σε τραίνο, χωρίς νά περιμένω νά φύγει, χωρίς νά γελάω και ν' άστειεύομαι ως την τελευταία στιγμή.

Μόλις έφτασα σπίτι μου, άνοιξα τó πακέτο που ό Φεντερικό μου 'χε παραδώσει. 'Ανάμεσα σε προσωπικά χαρτιά του βρισκόταν τó κείμενο που φαίνεται νά 'ναι ή πρώτη γραφή πέντε σκηνών ανέκδοτου ακόμα έργου του, του "El publico". (Τό Κοινό). 'Η έντολή της τέλειας καταστροφής δέν μπορούσε νά εφαρμοσθεί σ' αυτό τó χειρόγραφο.

Μετάφραση ΤΑΚΗ ΔΡΑΓΩΝΑ

←

Δύο πολύτιμες φωτογραφίες του Φεντερικό Γκαρθία Λόρα στο περιβάλλον που 'ζησε, με τούς δικούς του: "Άνω, ό Φεντερικό με τη μητέρα του Δόνια Βιβέντα και τὰ τρία αδελφια του: τήν Κόντσα, τόν Πάκο και τήν 'Ισαμπέλ. Κάτω, ό Φεντερικό με τη μεγαλύτερη από τις αδελφές του, τήν Κόντσα



# Μαρτυρία για τόν Λόρκα

## ΣΕΛΙΔΕΣ ΕΝΟΣ ΗΜΕΡΟΛΟΓΙΟΥ

Το "Θέατρο" προσφέρει άλλη μιὰ αὐθεντική Μαρτυρία για τὸ Φεντερίκο Γκαρθία Λόρκα. Τὴν προσκομίζει ὁ Χιλιανὸς διανοούμενος καὶ διπλωμάτης Κάρλος Μόρλα Λύντς, πιστὸς φίλος τοῦ ποιητῆ. Ὄταν, τὸ Νοέμβριο τοῦ 1928, πρωτοπήγε στὴ Μαδρίτη, ζήτησε νὰ γνωρίσει τὸ Λόρκα, συγκινημένος ἀπὸ τὰ ποιήματα τοῦ "Ρομαντέρο Χιτάνο". Μιὰ στενὴ φίλια δέθηκε μεταξύ τους. Σ' αὐτήν, ὁ Κάρλος Μόρλα ἀφιέρωσε ἕναν τόμο μὲ πεντακόσιες σελίδες: "Στὴν Ἰσπανία μὲ τὸ Φεντερίκο Γκαρθία Λόρκα". Ὁ ἴδιος τὶς χαρακτηρίζει "σελίδες προσωπικοῦ ἡμερολογίου 1928-1936" καὶ τὶς ἔχει ἀφιερώσει στὴ μὴτέρα τοῦ ποιητῆ. Εἶναι μιὰ καταγραφή διαφωτιστικῶν στιγμιότυπων, γραμμένων χωρὶς βιογραφικὲς ἢ ψυχολογικὲς ἀξιώσεις για τὸν ἄνθρωπο καὶ τὸ συγγραφέα. Δίνει πιστὰ τὸν Φεντερίκο τῆς καθημερινῆς ζωῆς. "Τὸν Φεντερίκο ποὺ γελάει, ποὺ τραγουδαίει, ποὺ ἀπαγγέλλει ποιήματα, λέει ἱστορίες, παίρνει τὴν κιθάρα ἢ κάθεται στὸ πιάνο". Μ' ἕναν τόνο, βέβαια, θαυμασμοῦ, ποὺ δὲν καταργεῖ ὅμως τὸ ντοκουμέντο. Ὁ συγγραφέας, μόνιμος ἀντιπρόσωπος τῆς Χιλῆς στὴν Οὐνέσκο, ὑπῆρξε ὀκτῶ φορές ἐπιτετραμμένος τῆς χώρας του στὸ Παρίσι καὶ πρεσβευτὴς στὸ Βερολίνο, στὴ Βέρνη, στὴ Στοκχόλμη καὶ στὴ Χάγη. Ὁ Λόρκα τοῦ ἔχει ἀφιερώσει στὰ 1930 τὴ συλλογή του "Ποιητὴς στὴ Νέα Ὑόρκη". Ἀπὸ τὸ ἡμερολόγιο τοῦ Κάρλος Μόρλα Λύντς ἐπιλέξαμε ὄσα κομμάτια παρουσιάζουν θεατρικὸ, κυρίως, ἐνδιαφέρον.

### ΠΡΩΤΗ ΣΚΕΨΗ ΓΙΑ ΤΗΝ "ΜΠΑΡΡΑΚΑ"

Ἐργὰ τὴ νύχτα ὁ Φεντερίκο ἐνσκήπτει στὴ φιλική μας συγκέντρωση σὰ σίφουνας. "Ὅλος παλμὸς κ' ἔξαρση, κατακυριευμένος ἀπὸ μιὰ εὐφορία ποὺ σιγά-σιγά μᾶς μεταδίδεται, μᾶς συναρπάζει. Πρόκειται για μιὰ νέα ἰδέα ποὺ παρουσιάστηκε μὲ τὴν ὀρμὴ μιᾶς ἐκρήξης μέσα στὸ διαρκῶς φλογισμένο νοῦ του. Μιὰ σαγηνευτικὴ μεγαλεπήβολη σύλληψη: Θὰ φτιάξει μιὰ "Μπαρράκα" για 400 θεατές. Σκοπὸς του: Νὰ σώσει τὸ Ἰσπανικὸ Θέατρο καὶ νὰ τὸ φέρει κοντὰ στὸ λαό. Θὰ παρασταθοῦν στὴ σκηνή του ἔργα τοῦ Καλντερόν, τοῦ Λόπε ντὲ Βέγα, κωμωδίες τοῦ Θερβάντες κλπ. Ἡ "Μπαρράκα" — αὐτὸ τ' ὄνομα θὰ ἔχει τὸ θέατρο — κάποια μέρα θ' ἀφιερώσει ἐπίσης παραστάσεις στὸ "Θέατρο τοῦ παπουτσιοῦ πάνω στὸ δέντρο", τὸ ἄλλο δημιουργήμα τοῦ Λόρκα, ὅπου θὰ σκηνοθετοῦνται τραγούδια τῆς Ἀνδαλουσίας. Τὸν ἀκούμε μαγεμένοι.

Ἡ "Μπαρράκα" θὰ ἔναι ἕνα πλανόδιο θέατρο. Ἐνα θέατρο ποὺ θὰ γυρίζει στὶς ἀξενες δημοσιῶν τῆς Καστίλλιας, στοὺς κατασκοπισμένους δρόμους τῆς Ἀνδαλουσίας, σ' ὅλους τοὺς δρόμους τοῦ Ἰσπανικοῦ κάμπου. Θὰ μπεῖ σὲ πόλεις, κωμολιές, χωριά, χωριουδάκια, συνοικισμοὺς καὶ γειτονιές, θὰ στήσει τὰ σανίδια του στὴν κάθε πλατεία. Θὰ παίξει τζάμπα για τὸν κοσμάκη. Θὰ ἔναι ἡ ἀναβίωση τῆς "φαράντουλα", (μπουλουκι θεατρίνων) τοῦ παλιοῦ καιροῦ, μὲ τὴ συνεργασία τοῦ Μανουέλ Οὐγκάρτε, φίλου, φίλτατου τοῦ Φεντερίκο ποὺ, σὰν κι αὐτόν, ἔκανε τοῦ κόσμου τὰ σχέδια κ' ἦταν ὁ μεγάλος κι ἀφιλοκερδῆς ὀργανωτὴς τῶν μορφωτικῶν σταυροφοριῶν στὶς μικροπολιτείες καὶ στὰ χωριά. Ὁ Φεντερίκο βρισκόταν στὰ σύννεφα:

— Θὰ πᾶμε μὲ τὴ "Μπαρρά-

κα" σ' ὅλες τὶς ἐπαρχίες τῆς Ἰσπανίας. Θὰ πᾶμε στὸ Παρίσι, στὴν Ἀμερική, στὴν Ἰαπωνία. Δεῖλὰ καὶ ταπεινὰ ρωτῶ:

— Μὲ τί χρήματα λογαριάζετε νὰ πραγματοποιήσετε αὐτὸ τὸ θαυμάσιο σχέδιό σας;

— Αὐτὸ θὰ τὸ δοῦμε ὕστερα, ἀποκρίνεται ὁ Φεντερίκο, μὲ τὴν ὑπέροχη ἀνεμελιά του, καὶ προσθέτει: Αὐτὰ εἶναι λεπτομέρειες. Ὁ Θεὸς νὰ τοῦ διατρεῖ αὐτὴ τὴν ἀξιοζήλευτη πίστιν στὸν ἑαυτὸ

του, αὐτὴ τὴν πεποίθησιν καὶ αὐτὴ τὴ θαυμάσια αἰσιοδοξία του, ποὺ συνοδεύει πάντα ὁ,τι ἔχει στὸ νοῦ του. Ἀναρωτιέμαι ἀνθὰ δοῦμε αὐτοὺς τοὺς σύγχρονους πλανόδιους θεατρίνους, ποὺ σ' ἄλλους καιροὺς ἦταν λαϊκοὶ καλλιτέχνες νὰ φτάνουν ὡς τὰ πὶδ ἀπομακρυσμένα μικροχώρια για νὰ παρουσιάσουν στοὺς κατάπληκτους χωριάτες τὰ θαύματα μιᾶς νέας ζωῆς ποὺ ποτὲ τοὺς δὲν ἔχαν οὔτε κἂν ὑποπτευθεῖ. Ποιὸς ξέρεῖ ἀν στ' ἀλήθεια θὰ γίνῃ πραγματικότητα (1) αὐτὴ ἡ μεγαλοφυῆς πρωτοβουλία, ἢ ἀν θὰ σβῆσει τὸ ὄρατο ὄνειρο ὅπως ἐσβῆσε καὶ χάθηκε ἐκεῖνο τὸ σχέδιο για τὴ "Λέσχη τῶν 50" ποὺ πάλι εἶχε φανταστεῖ ὁ Φεντερίκο, καὶ ποὺ συζητούσαμε γι' αὐτὸ ἕνα ὀλόκληρο μῆνα.

Ἄλλ' ἂς ζήσουμε, ἔστω καὶ λίγες ὥρες, μέσα στὴ μαγική, στὴ διαμαντένια καταχνιά. Κι ἂς πιστέψουμε σ' αὐτὲς τὶς ὥρες. Τὸ νὰ θεωροῦμε πραγματοποιήσιμο αὐτὸ ποὺ θὰ ἐπιθυμούσαμε νὰ τὸ δοῦμε νὰ γίνεταί, εἶναι σχεδὸν σὰ νὰ τὸ ἔχουμε πετύχει. Ὁ Φεντερίκο, σὰν τοὺς μάγους, ξέρεῖ νὰ κάνει θαύματα. Κι ὅπως ἤρθε στὴ συγκέντρωση ἔτσι φεύγει. Σαῖτα, σφαίρα, σίφουνας, ριπὴ νεροῦ ποὺ τὴν παίρνει ὁ ἀνεμοστρόβιλος. (1931)

(1) Ἡ "Μπαρράκα" ἔγινε πραγματικότητα στὰ 1933-35 καὶ ἀποτελεῖ λαμπρὴ προσάθεια τοῦ Ἰσπανικοῦ Θεάτρου.

Φεντερίκο. Ἔργο τοῦ ζωγράφου Ραφαὲλ Πένα (1945)



## “ΟΙ ΦΑΣΟΥΛΗΔΕΣ ΤΟΥ ΚΑΤΣΙΠΟΡΡΑ”

Τὴν ὥρα πὸ ἐτοιμαζόμαστε νὰ βγοῦμε, καλεσμένοι σὲ δεῖπνο στὸ σπίτι τοῦ διευθυντῆ τῆς Ἀγγλοαμερικανικῆς Τράπεζας, βρίσκουμε τὸ Φεντερικό στὸ σαλόνι, καθισμένο στὸ πιάνο. Ἔχει βγάλει τὰ παπούτσια του, αὐτὰ μὲ τις ἀγκράφες στὸ πλάι. Σὰ νὰ τὰ ἔχει δανειστεῖ ἀπὸ τὴ δόνα Χουάνα τὴν τρελλὴ βασίλισσα. Ὁμολογῶ εὐκρινῶς, πὼς ποτέ, σ' ὅλη μου τὴ ζωὴ, δὲν εἶδα παρόμοιο ζευγάρι μποτινία. Τὰ βγαλε γιὰ τὸν πονοῦσαν τὰ πόδια του καὶ δίχως αὐτὰ ἔβλεπε πῶς ξεκάθαρα. Μελετᾶει, λέει, μιὰ μουσικουλά κρυσταλλένια γιὰ τοὺς “Φασουλῆδες τοῦ Κατσιπόρρα”, πὸς θὰ δώσει μὲ τὸ θίασο τῆς Μαργαρίτας Σιργκού καὶ μὲ τὴν πολυτίμη συνεργασία τῆς Ἀργεντίνια. Τὸ κακὸ εἶναι πὼς ἡ Μαργαρίτα νευριάζει πολὺ καὶ πρέπει νὰ πάρει ἓνα μικρὸ ὕπνο στὰ διαλείμματα γιὰ νὰ ἡσυχάσει.

Θὰ προτιμοῦσα αὐτὴ ἢ παράσταξη νὰ γινόταν σύμφωνα μὲ τὴν ἰδέα του, ἀπὸ φασουλῆδες. Κι ἂν αὐτὸ δὲν ἦταν δυνατό, τὰ πρόσωπα νὰ παρίσταναν, ὅσο γινόταν καλύτερα, τοὺς φασουλῆδες, ἢ τόσο ἐγγλέζικη καὶ τόσο Χριστουγεννιάτικη συνήθεια. Δὲν μποροῦμε νὰ τὸ βγάλουμε μέχρι τὴν 6 τοῦ Γενάρη — μὴ ἐξηγεῖ ὁ οἰκοδεσπότης — εὐγενής, καλοπροαίρετος, ἀνοιχτόκαρδος, πὸς φορεῖ τὸ σμόκιν μὲ τὴν ἴδια ἀνεση πὸς θὰ φοροῦσε τὴν πυτζάμα του ὅταν σηκώνεται ἀπὸ τὸ κρεβάτι.

Ἀφήσαμε, λοιπόν, τὸ Φεντερικό νὰ μελετᾶει τὴν κρυσταλλένια μουσικὴ του κ' ἐμεῖς πηγαίνομε στὸ δεῖπνο μας.

Μιὰ καμαριέρα μὲ ἄσπρο μπουέ μᾶς περιμένει στὸ ἀσανσέρ κι ἄλλη στὴν πόρτα τοῦ διαμερίσματος. Κρεμασμένο ἀπὸ τὴ λάμπα τοῦ γῶλ μένει ἀκόμα τὸ μεγάλο κλαρί τοῦ γιῦ, καθὼς τὸ θέλει ἢ τόσο ἐγγλέζικη καὶ τόσο Χριστουγεννιάτικη συνήθεια. Δὲν μποροῦμε νὰ τὸ βγάλουμε μέχρι τὴν 6 τοῦ Γενάρη — μὴ ἐξηγεῖ ὁ οἰκοδεσπότης — εὐγενής, καλοπροαίρετος, ἀνοιχτόκαρδος, πὸς φορεῖ τὸ σμόκιν μὲ τὴν ἴδια ἀνεση πὸς θὰ φοροῦσε τὴν πυτζάμα του ὅταν σηκώνεται ἀπὸ τὸ κρεβάτι.

Ἡ γυναίκα του, καλὴ καὶ ἡσυχὴ κυρία, χωρὶς τίποτα τὸ ἰδιαίτερο. Ἐνα ἀστικὸ σπιτικὸ βρετανικὸ, ὑγιές, ἡσυχὸ, ὅπου ποτέ δὲ θὰ λείψει οὔτε τὸ Χριστουγεννιάτικο δέντρο, οὔτε τὸ plum pudding. Τρεῖς - τέσσερις οἱ καλεσμένοι πὸς ῥχονται ἀπὸ τὴν ἄλλη ὄχθη τοῦ ὠκεανοῦ καὶ θυμίζουσαν πρόσωπα τοῦ Ντίκενς: Τὸν μίστερ Πίκουικ, τὸν Δαυὶδ Κόππερφιλντ, τὸν Νικόλας Νίκελμπυ, καὶ τὸν Ὀλίβερ Τουίστ.

Ὅταν τέλειωσε τὸ δεῖπνο οἱ κυριεὶς φεύγουν, οἱ κύριοι μένουσιν στὴν τραπεζαρία. Μὲ τὸ οὔσκυ, τὴν πίπερ, τὰ ποῦρα, ἐπικρατεῖ ἓνα εἶδος οἰκειότητος πολὺ βρετανικῆς. Κουβεντιάζουσι γιὰ τὸν πόλεμο τοῦ '14 γιὰ τὰ χαρακώματα καὶ γιὰ τὰ ἑκατομμύρια τοῦ ἀρουραίου πὸς ἄκαναν θραῦση ἐκεῖ μέσα. Δὲν ἀντέχω στὸν πειρασμὸ ν' ἀναφέρω, ἔτσι ὅπως τ' ἀκούσα, τὸ ἐπεισόδιο πὸς μᾶς διηγήθηκε ἓνας ἀπὸ τοὺς καλεσμένους: “Ἐγὼ ἔχει μιὰ σκυλίτσα μικρὴ, πὸς ἦταν πολὺ ἐξαιρετικὴ γιὰ νὰ κάνει ποντίκια πεθαίνουσι. Μιὰ φορὰ σκότωσαν στρατιώτῃ δικὸ μας, καὶ ὅσο παιδί εἶναι πεθαμένο στὴ γῆ, ἔβρουσιν πολλές ποντίκες γιὰ νὰ τὸν τρῶνε. Next day ἐγὼ βρεῖ σκυλίτσα δική μου πεθαμένη καὶ πεθαμένα ἀκόμα εἴκοσι ποντίκια. Εἶχε κάνει πόλεμο ὅλο τὸ νύχτα γιὰ ὑπεράσπιση τοῦ σώμα τοῦ στρατιώτῃ ὅσο πεθάνει καὶ αὐτὴ... Πολὺ καταπληκτικὸ...”. Γελῶ μὲ τούτα, ἀλλὰ μὲ ὀλιβεῖ ἡ ἰδέα τῆς ἡρωικῆς σκυλίτσας πὸς ἀγωνίζεται γιὰ νὰ ὑπερασπίσει τὸ πτώμα τοῦ ἀμοιροῦ στρατιώτῃ, ὅσπου νὰ ὑποκύψει καταφαγωμένη ἀπὸ τὴν ἐπιδρομὴ τῶν τρακτικῶν.

Γυρίζοντας σπίτι, περασμένα πιά μεσάνυχτα, βρήκαμε τὸ Φεντερικό καθισμένο στὸ πιάνο καὶ τὰ παπούτσια μὲ τις ἀγκράφες πάντα δίπλα του. Χαρήκαμε πὸς τὸν βρήκαμε ἐκεῖ. Ἡ κουβέντα φωντῶνει εὐκόλα. Τοῦ λέω τὴν ἱστορία μὲ τοὺς ἀρουραίους, ἀκριβῶς ὅπως τὴν εἶχε πεῖ ὁ ἐγγλέζος, καὶ ὁ Φεντερικό γελᾷ μὲ τὴν καρδιά του. Ἰστερα πιάσαμε τοὺς “Φασουλῆδες τοῦ Κατσιπόρρα”.

Ἡ κρυσταλλένια μουσικουλά μ' ἀρέσει λιγότερο ἀπὸ ἄλλες. Ὑπάρχει σ' αὐτὴ πολὺς μεζῶν τόνος κ' ἐγὼ ἔχω ἰδιαίτερη ἀδυναμία στὸν ἐλάσσονα. Εἶναι κάτι ἰσπανικὸ ρυθμὸ πὸς μ' εὐχαριστοῦν, κ' ἓνα τραγοῦδι κουβανέζικο πὸς τὸ βρισκω φρικτὸ μ' ὅλο τὸν ἐπιθεωρησιακὸ του χαρακτήρα. Κι ἀμέσως, ἐκεῖ στὸ πιάνο διαβάζουμε τὸ ἔργο πὸς θὰ παίξει τὸ “Ἀνδαλουσιάνικο Θέατρο Κατσιπόρρα”.

Πρόσωπα: Ὁ Κουνούπης, ἡ Ροζίτα, ὁ πατέρας, ὁ Κοκολίκος, ὁ ἀμαξᾶς, ὁ δὸν Κριστομπίτα, μιὰ ὄρα, οἱ Κοντραμπιτζῆδες, ὁ Συννεφοτρομάρας (ὁ κάπελας) ὁ Κουρίτο ἀπ' τὸ λιμάνι, ὁ Λιγοψύχης (ὁ παπουτῆς) ὁ Φίγκαρ, (ὁ μπαρμπέρης) ἓνας Μόρτης, μιὰ Κραπελίτσα μὲ κίτρινα, ἓνας τυφλὸς ζητιάνος, μιὰ Ὀμορφή μὲ κρατοσιελές, προσκαλεσμένοι μὲ δαυλοὺς κ.λ.π.

Ἐνα θαυμάσιο βιβλίον μὲ ζωγραφιὲς γιὰ παιδιὰ, μᾶς λέει ὁ Φεν-



“Ὁ Λόρκα χαμογελαστὸς μπροστὰ στὴν ἀφίσα τῆς “Μπαρράκα”

τερικό θ' ἀντηχήσουν οἱ τρουμπέτες κ' ἓνα ταμποῦρλο. Ἀπ' ὅπου νὰ ναι θὰ βγεῖ ὁ Κουνούπης, πρόσωπο μυστηριακὸ, μισὸ ἀερικό, μισὸ ἔντομο. Παρασταίνει τὴ χαρὰ τῆς λεύτερης ζωῆς, τὴ χάρη καὶ τὴν ποίηση τοῦ λαοῦ τῆς Ἀνδαλουσίας. Αὐτὸς ὁ Κουνούπης θὰ μᾶς κάνει τὴν ἀνακοίνωση, πὸς ναι ἓνας γραφικὸς τρόπος ν' ἀναγγέλλεται τὸ θέαμα, καὶ αὐτὸς ἐπίσης θὰ κλείσει τὴν παράσταξη στὸ τέλος τῆς ἔκτης εἰκόνας. Ὑπόθεση: Ταιριαστὴ γιὰ κουκλοθέατρο. Χαρατωμένη, ὅλο ἐλαφράδα καὶ συχνὰ ἡθελιμμένα ἐξωφρενικὴ. Ἐνας πατέρας καταστρεμμένος καὶ ἀπένταρος θέλει νὰ παντρεύει τὴν κόρη του μ' ἓνα γέρο πλούσιο. Τὸ κορίτσι ἔχει φίλο τὸν Κοκολικό πὸς μόνη του κληρονομιά ἀπὸ τὸν παπποῦ του εἶναι τρία τάλληρα κ' ἓνα καλαμῆνο κουτί. Ὑπόθεση αἰσθηματικὴ πὸς διακόπτεται ἀπὸ τὴν εἰσβολὴ τοῦ χοντροῦ κούκλου, τοῦ κωλαρά. Ἀκούγονται καμπάνες γιορτινές, πίσω ἀπὸ τὰ κάγκελα τοῦ παράθυρου τῆς Ροζίτας καὶ ἀνάμεσα ἀπὸ τὸ δασάκι μὲ τις πορτοκαλιῆς περνᾷ μιὰ καρότσα πὸς τὴν τραβοῦν ἀλογάνια χαρτονένια μὲ λοφία ἀπὸ φτερά. Καὶ πχρυσιάζεται ὁ δὸν Κριστομπίτα ὁ παραλῆς.

Καὶ οἱ ἐξῆ εἰκόνας τοῦ φασουλῆδικου παραμυθιοῦ, πὸς φυσικὰ τελειώνει μὲ τὸ θάνατο τοῦ κακοῦ φασουλῆ καὶ τὸ θρίαμβο τοῦ Κοκολίκου, εἶναι τόσο πλούσιες σὲ χρώματα καὶ τόσο χαριτωμένες, πὸς δὲν ξέρεις ποῖα νὰ προτιμήσεις. Εἶναι μιὰ ἀριστοκρατικὴ ἀναβίωση τοῦ λαϊκοῦ κουκλοθέατρο πὸς οἱ καλλιτέχνες του, τοὺς παλιούς καιροὺς, γύριζαν σ' ὄλους τοὺς δρόμους τῆς Ἰσπανίας, καὶ στήνανε ὅπου βρίσκανε τὰ θεατράκια τους. Οἱ πολὺ ἰσπανικὲς αὐτὲς ἀφόρμες τοῦ Φεντερικό δὲ στεροῦνται μοιερικῆς πνοῆς. Τὸ ραδιόφωνο λέει πὼς χτύπησαν τέσσερις στὸ ρολὶ τῆς Πουέρτα ντελ Σόλ. Ὁ ποιητῆς μας προφέρει τὴ λέξη: Αὐλαία, πὸς πέφτει πάνω στὴ μουσικὴ κηδεῖα τοῦ παραλυμένου γέρου. Τώρα φορεῖ τὰ μποτινία του μὲ τις ἀγκράφες τῆς δόνα Χουάνα τῆς τρελλῆς. Κατεβαίνει κουτσαίνοντας

τή σκάλα με τὸ χειρόγραφο του καὶ τὴν κρυσταλλένια μουσική του "ὕπὸ μάλης".

—Καληνύχτα. Καλὴ Ξεκούραση, Φεντερίκο.

Ἄλλ' αὐτὸς δὲ νυστάζει, κι ἂν ἦτανε στὸ χέρι του θὰ συνέχιζε νὰ κουβεντιάζει καὶ νὰ σκαρώνει κωμωδίες.

—Καληνύχτα ὄχι, λέει, θὰ περπατήσω στὴν ὁδὸ Ἄλκαλά, πού ἔχει δρόμος ἀρκετὰ μακρὺς, καὶ δὲν ἀποκλείεται στὸ γυρισμὸ νὰ ῥθω νὰ σὰς πῶ καλημέρα. Χάνουμε τόση ζωὴ ὅταν κοιμόμαστε.

Κι ὡς νὰ βάλει τὸ παλτό του, φορῶ κ' ἐγὼ τὸ δικό μου δίχως νὰ τὸ καταλάβω.

—Τέτοια ὥρα δὲν ἔχει κανένας ποῦ νὰ πάει, τοῦ λέω. Ὡστόσο παίρνομε κ' οἱ δυὸ τὸ δρόμο... (1932)

## Ο ΕΡΩΤΑΣ ΤΟΥ ΔΟΝ ΠΕΡΑΙΜΠΛΙΝ ΜΕ ΤΗ ΜΠΕΛΙΣΑ

Σήμερα εἴμαστε στὴν πρεμιέρα τοῦ "Περλιμπλίν", τοῦ Φεντερίκο, πού γράφτηκε τὸ 1931. Εἶναι μιὰ δημιουργία πολὺ δική του, στὰ πλαίσια τοῦ πρώτου ὄφους του, τόσο γεμάτη ἀπὸ νιάτα κι ἀπὸ χαρούμενη εἰρωνεία. Μόνον ὁ τίτλος μᾶς κάνει ν' ἀναπολοῦμε πάρα, βεράντες, μπαλκόνια ὀλάνθιστα. Ὁ Σαντιάγο Ὀντανιὸν πού ἔκανε τὶς σκηνογραφίες κι ὁ Ἑρνέστο, ἕνας ἀπὸ τοὺς νέους φίλους μας, παιδὶ ἄμορφο καὶ λυγρὸ σὰν καλαμιὰ, ἔχουν καθένας τὸ ρόλο του στὴ διανομή. Εἶναι μιὰ νότα πολὺ συμπαθητικὴ. Ὁ Φεντερίκο μᾶς βεβαίωσε πὼς αὐτὴ ἡ νόστιμη μπουφόνικη κωμωδιούλα, πού δὲν τῆς λείπει κάποια λεπτότατη φιλοσοφία, γράφτηκε γιὰ νὰ παρασταθεῖ μιὰ βραδιά σὲ φιλικὴ παρέα.

Σηκώνεται ἡ αὐλαία. Πράσινοι τοῦχοι καὶ μαύρα ἐπιπλα. Στὸ βάθος διακρίνεται τὸ μπαλκόνι τῆς Μπελίσας. Σερνάτα. Καὶ νὰ πὼς περιγράφει ὁ συγγραφέας ἕνα ἀπὸ τὰ σκηνικά. Ἀξίζει νὰ τὸ σημειώσουμε: "Οἱ προοπτικὲς εἶναι γλυκύτατα συγκεχυμένες. Τὸ τραπέζι μ' ὄλα τ' ἀντικείμενα ζωγραφισμένο σὰν σὲ πρωτόγονο δαίπνο". Ὑστερα μᾶς παρουσιάζει ἕναν κῆπο μὲ κυπαρίσσια καὶ πορτοκαλιές. Ἀργότερα ἡ κρεβατοκάμαρα ὅπου στὸ κέντρο τῆς εἶναι ἕνα μεγάλο κρεβάτι στολισμένο στὸ κεφάλι μὲ φτερά. Περιβάλλον ζεστό, πυκνὸ ἀπὸ λουλούδια, μετὰξια καὶ βελούδα. Αἰσθησιολογία πλούτου, ἀρώματα καὶ χρῶμα βυσσινί. Γλυκὸ τριαντάφυλλο ἢ μαρμελάδα ἀπὸ φρούτα μέσα σὲ κρυστάλλινο βάζο. Καὶ πάντα ἡ γραμμὴ τῆς ρομαντικῆς φάρσας, μὲ τονισμένο τὸ γκροτέσκο καὶ μὲ χαρακτήρα παιδικό. Εἶναι ἡ ἱστορία τοῦ καμπούρη φασουλῆ πού παντρεύεται τὴν ἄμορφη κοπελούδα πού θὰ μπορούσε νὰ ἔταν κόρη του ἢ ἀνηψιά του. Ὁ δὸν Περλιμπλίν: πράσινο σακκάκι, ἄσπρη περούκα γεμάτη μπουκλές.

"Ὅλα τοῦτα εἶναι πολὺ ἄμορφα, πολὺ ἀρωματισμένα. Ἀρωμα ἀπὸ ὑγροὺς ἡσκίους, ἀπὸ λουλουδένιες γιρλάντες, ἀπὸ μπουκέτα ὀρτανσίες, ρόδινες καὶ γαλάζιες. Στὸ ἀνοιχτὸ παράθυρο τῆς νυφικῆς κρεβατοκάμαρας, φαίνονται κρεμασμένες μεταξένιες σκάλες πού τὸ ἀεράκι τὶς κουνάει πέρα-δῶθε. Ἐξάλλου, ὅλα μᾶς τὰ ἐξηγοῦν τὰ δυὸ συμπαθητικὰ ἀερικά πού τριγυρίζουν ἐκεῖ, γιὰτί ἔτσι τ' ἀποφάσισε ὁ Φεντερίκο. Καὶ δὲ χρειάζεται τίποτα περισσότερο νὰ διευκρινίσουμε ὅταν τὰ διαβολάκια τραβοῦν τὴν κουρτίνα καὶ παρουσιάζεται ὁ δὸν Περλιμπλίν, κάπως σαστισμένος, μὲ δυὸ χρυσομένια κέρατα στὸ κεφάλι, ξαπλωμένος στὸ πολυτελέστατο κρεβάτι του.

Κ' ἐδῶ ἔρχεται ἡ ἐκπληξὴ πού μᾶς ἐπεφύλασσε ἡ μεγαλοφυῆς φαντασία τοῦ Φεντερίκο. Ὁ γέρος οὔτε συγκινεῖται, οὔτε προσβάλλεται. Γεμάτος καλωσύνη καὶ κατανόηση, σπρώχνει τὴν κατάσταση μὲ πνεῦμα ὀλότελα ρεαλιστικό, ἔτσι ὥστε ἡ εὐθραυστὴ Μπελίσσα νὰ ἱκανοποιεῖ τὶς νεανικὲς ἐπιθυμίες τῆς, "γιὰ νὰ τῆς δημιουργήσει μιὰ ψυχὴ σύμφωνη μ' αὐτὸ πού ἐπιβάλλει ἡ ζωὴ".

Καὶ ἡ ἀμοιβὴ γιὰ μιὰ τόσο ὥραια χειρονομία ἔρχεται δίχως νὰ μᾶς κάνει νὰ περιμένουμε. Θαμνωμένη μπροστὰ στὴ θεία αὐτῆ θυσία, ἡ ἄπιστη σύζυγος ἐρωτεύεται τὸν ἄντρα τῆς, ἐνῶ ὁ ἐραστής, πού τὸν εἶδαμε νὰ περνᾶ σιωπηλὸς στὸ βάθος τῆς σκηνῆς, χάνεται μέσα στὴν κόκκινη μπέρτα του. Εἶναι κάτι ἀπὸ τὰ ἰδιαίτερα χαρακτηριστικὰ τοῦ ταλέντου τοῦ Φεντερίκο ἡ δημιουργία αὐτῶν τῶν προσώπων, τῶν πάντα σιωπηλῶν, πού οἱ παρουσίες τους, ὡστόσο, εἶναι ἀπαραίτητες στὴ δράση. Τὸ εἶδαμε κιόλας στὸν Παίχτη τοῦ ράγκμπυ τοῦ "Ὡς νὰ περάσουν πέντε χρόνια".

"Ὅταν τέλειωσε ἡ παράσταση προσπαθῶ νὰ βάλω τάξη στὶς σκέψεις μου καὶ νὰ προσδιορίσω τὰ συναισθήματα πού μοῦ προκάλεσε τὸ ἔργο. Εὐχαρίστηση; Ναι. Χαρά; Ὁχι. Λύπη; Οὔτε. Κούραση; Ὁχι. Ἀλάφρωμα; Ναι.

Πέρασε ἡ ὥρα δίχως νὰ τὸ καταλάβω. Ὁ,τι προηγήθηκε θὰ τὸ πῶ αὔριο στὸ Φεντερίκο. (5 Ἀπρίλι 1933)

## Ο "ΜΑΤΩΜΕΝΟΣ ΓΑΜΟΣ" ΣΤΟ "ΜΠΕΑΤΡΙΘ"

Τὸ μεγάλο γεγονός. Ἡ πρεμιέρα τοῦ "Ματωμένου γάμου". Ὁ Φεντερίκο μᾶς ἔχει διαβάσει τὸ ἔργο στὶς 17 τοῦ Σεπτεμβρίου. Πᾶνε ἐξῆ μῆνες. Μετὰ τὴν ἀριστοτεχνικὴ ἐκείνη ἀνάγνωση τοῦ δράματος εἶχα πρὸς στιγμὴν ἀμφιβολίες γιὰ τὸ τί θὰ ἔταν στὸ θέατρο, ὅπως καὶ γιὰ τὴν ἐρμηνεία πού θὰ τοῦ ἔδιναν. Ὁ θρίαμβος ἦταν ἀποφασιστικός, τρανταχτός, ἀναντίρρητος. Δὲν ἐπιδέχεται συζήτηση. Ὁ ὑπόκομος τοῦ Μάμππας, γιὸς τοῦ Δούκα τῆς Μπαένα, ξεχωριστὸς ἄνθρωπος, μ' ἐξαιρετικὴ καλλιέργεια κι ὁ Ἀγυστίν Φιγκερόα, ἄλλο τόσο κι αὐτὸς καλλι-

Ἀνάπαυση καθ' ὁδόν. Ὁ Φεντερίκο μὲ τοὺς συνεργάτες του στὴ "Μπαρόκα" Χαθίντο Χιγκονέρας καὶ Πέπε Ὁμπραδόρ





Ο Φεντερίκο περιούσε ώρες ολόκληρες στο πιάνο. Γρανάδα, 1923

τέχνης στην ψυχή, δειπνούν μαζί μας. Ύστερα πηγαίνουμε στο θέατρο μεσ' από τους δρόμους που 'ναι γεμάτοι φεγγάρι. Το φεγγάρι ταιριάζει στη Μαδρίτη τόσο, ώστε θά 'λεγε κανένας πως έγινε μόνο για χάρη της Ισπανίας. Είναι ανήσυχος, νευρικός, γεμάτος αγωνία, σά νά 'χω γράψει εγώ το έργο. Τό 'ζησα στη γέννησή του και νιώθω όλη τη δυνατή συγκίνηση απ' αυτή την άξεχαστη ανάγνωση που 'γινε τότε στο σπίτι μου.

Η αϊθουσα του "Μπεατριό" είναι κατάμεστη. Η ατμόσφαιρα πάλλεται από την μεγάλη ώρα. Όλη η διανοήση στην τέλεια κλιμάκωσή της βρίσκεται παρούσα, τόσο με την παλιά της φρουρά, όσο και με την πρωτοπορία της. Διακρίνω τον Ύακινθο Μπενιβέντε με το σουβλερό γενάκι του, τους αδελφούς Κιντέρο, ζευγάρι πάντα νεανικό αν και κάπως περασμένης μόδας, τον Εδουάρδο Μαρκίνα, τον δόν Μιγέλ ντε Ούναμουντο. Και στη σύγχρονη και τόσο όρμητική και δυναμική πλειάδα, τους Βιθέντε Άλειξάνδρε, τον Λουίς Θερονόδα, τον Χόρχε Γκιλιέν, τον Πέδρο Σαλίνας, τον Μανολίτο Άλτολαγκίρρε κ.ά. Νιώθει κανένας το κενό του Ραφαέλ Άλμπέρτι που λείπει από την Ισπανία. Πλήθος κόσμου.

Τά φώτα της σάλας σβήνουν ένα-ένα, κ' ανοίγει αργά η αυλαία στην πρώτη εικόνα. Ένα απλό δωμάτιο σε τόνους κίτρινους. Από την αρχική σκηνή ανάμεσα στη μάνα και τον άρραβωνιαστικό αρχίζει να επιβάλλεται το ύφος της τραγωδίας. Ο φόβος κ' η απέχθεια της γριάς όταν δίνει το μαχαίρι που της γυρρεί ο άρραβωνιαστικός για να κόψει τσαμπιά από το άμπέλι.

—Τό μαχαίρι... Τό μαχαίρι... Μουρμουρίζει ανάμεσα στα δόντια της. Καταραμένα νά 'ναι όλα κι ο άθλιος που τ' ανακάλυψε. Και τὰ μπιστόλια και τὰ ντουφέκια, ως και τὸ πιὸ μικρὸ μαχαίρι, ἀκόμα κ' οἱ ἀξίνες, κ' οἱ φοῦρκες στ' ἄλωνα, ὅ,τι εἶν' αὐτὸ που μπορεῖ νὰ πληγώσῃ τὸ κορμὶ τοῦ ἀνθρώπου. Πάντα ἡ καταπίεση τοῦ θανάτου στὰ ποιήματα τοῦ Φεντερίκο πού ὑποφώσκει ἀκόμα και σὲ εἰκόνες γεμάτες φῶς και με περισσὴ αἰσιοδοξία. Ὁ θάνατος κι ὁ ἔρωτας. Τὰ δύο ἄκρα. Τὸ τέλος κ' ἡ ἀρχή.

Σάν φῶς μεσημεριῦ κυριαρχεῖ στη σκηνή. Λόγος ἀπλός και

τραχὺς τῶν χωρικῶν. Δὲν ἀντέχω στὴν ἀνάγκη πού με κυριεύει ν' ἀναφέρω τὸ νανούρισμα τοῦ μεγάλου ἀλόγου πού δὲν ἤθελε νερό, καθὼς τὸ τραγουδῆσε ἡ γριά πού βαστά στὴν ἀγκαλιά τὸ ἐγγόνι της, τὸ νανούρισμα πού μ' αὐτὸ ἀρχίζει και τελειώνει ἡ δευτέρα εἰκόνα. Ἡ μάνα σὲ μιὰ γωνιά πλέκει κάλσα κ' ἐπαυλαμβάνει τὴν ἀντιστροφή:

Νάνι τὸ μωρό μου νάνι  
πού δὲν ἤθελε νερό  
τ' ἄλογο μας τὸ μεγάλο  
μέσ' στὰ πράσινα χορτάρια (2).

Κ' ἡ γυναίκα στὴ γωνιά της δίχως ν' ἀφήσει τὸ ράφιμο μουρμουρίζει:

Νάνι τὸ γαροφύλλό μου  
πού δὲν ἤθελε νερό  
τ' ἄλογο μας τὸ μεγάλο.

Ύστερα ἡ γιαιγιά, κουνώντας τὸ παιδί, συνεχίζει τὸ τραγούδι:

Νάνι τὴν τριανταφυλλιά μου  
πού τὴ γῆς δακρυποτιζέει  
τ' ἄλογο μας τὸ καλό.  
Τὶ ἔχει πόδια λαβωμένα  
τραχηλιά κρουσταλλιασμένα  
τὶ ἔχει ἐν' ἀσημένιο λάζο  
καρφωμένο μέσ' στὰ μάτια.

Ἄλλὰ στὸ δωμάτιο πού 'ναι βαμμένο τριανταφυλλὶ βασιλεύει σάν κακὸ προαίσθημα τ' ὄραμα τοῦ ἀσημένιου μαχαίριου ἀπ' τὸ τραγούδι. Αὐτοὶ οἱ χωρικοὶ τοῦ Φεντερίκο εἶναι ἀνθρώποι ἀληθινοί, ὅχι ὅμως πάντα κολλημένοι στὴ γῆ. Αὐτὸ πού ἐκφράζουν εἶναι μιὰς ἀνείπωτης ὁμορφιάς ἀνακάτεμα, ἀδρῆς πρωτόγονης ζωῆς και ποιητικῆς ἐμπνευσης. Εἶναι γεωργοί, ξυλοκόποι σκληροὶ και γεροὶ ἀγρότες, πού ξαφνικά ὑψώνονται σὲ περιοχὲς πνευματικῆς. Κι αὐτὸς ὁ θεῖος λόγος πού συνάμα περικλείνει και τόνους ἀπὸ τσιγγάνικα τραγούδια, δὲν κάνει τὴν παραμικρὴ παραφωνία στὸ στόμα αὐτῶν τῶν πλασμάτων τοῦ κάμπου, πού πολλὲς φορὲς δροῦν σάμπως νὰ μὴν εἶν' αὐτά. Φτάνουν στὰ ὄρια τοῦ συμβολισμοῦ χωρὶς ποτὲ νὰ ἐφευγουν ὀλότελα ἀπὸ τὴν ἀτμόσφαιρα τοῦ χωριῦ τους, τῆς γῆς. Αὐτὸ εἶναι τὸ θαῦμα πού κάνει ἡ Λορική ἐμπνευση. Μιὰ συνύπαρξη τοῦ ἀφηρημένου τῆς ποίησης με τὸ συγκεκριμένο τῆς πραγματικότητας.

Ἡ συντομότητα σκηνῆς τῆς τρίτης εἰκόνας ὅπου ἡ μάνα ντυμένη με μαῦρο ἀτάξι και νταντελῆνα μαντήλα, κι ὁ ἀρραβωνιαστικός, ὁ γιός της, με σκουῖρα και με τὴ χοντρή χρυσὴ καδένα του, ἐρχονται νὰ ζητήσουν τὴν κόρη ἀπὸ τὸ γέρο πατέρα της, εἶναι τόσο γνήσια στὴ γραμμὴ της και θαυμάσια στὴ λιτότητά της. Ὁ ἀρραβωνιαστικὸς φέρνει δῶρα και τ' ἀφήνει πάνω στὸ τραπέζι. Ἡ ψυχοκόρη μπαίνει φέροντας τὸ δίσκο με ποτήρια και γλυκά. Ἡ ἐμφάνιση τῆς ἀρραβωνιαστικῆς με κρεμασμένα τὰ χέρια και γεμμένο τὸ κεφάλι, ἔχει μιὰ συγκινητικὴ ἀπλότητα. Κι ὅταν ὕστερα φεύγουν οἱ ἐπισκέπτες τὸ κλίμα ἀλλάζει. Ἡ ἀρραβωνιαστικὴ τσακώνεται με τὴν ψυχοκόρη πού θέλει νὰ δεῖ τὰ δῶρα, τῆς τραβᾷ ἀπότομα τὸ κουτὶ και δαγκώνει με λύσσα τὰ χέρια της. Τὸ φῶς ὅλο χαμηλώνει... Ἡ γαλήνη ξανάρθε πάλι στὸ σπιτικό. Ἄλλὰ ἔξω, κοντὰ στὸ παράθυρο, σάμπως ν' ἀκούγεται τὸ ἀνυπόμονο ποδοβολητὸ ἀλόγου. Εἶναι τὸ μεγάλο ἄλογο πού δὲ θέλησε νερό. Τὸ ἄλογο τοῦ τραγουδιοῦ πού 'χει μέσα στὰ μάτια του τὸ ἀσημένιο μαχαίρι.

Ἐπесе ἡ αυλαία πάνω στὴν πρώτη πράξη. Τὸ Κοινὸ ἔχει κατακτηθεῖ. Στὴ δευτέρα πράξη, ὕστερα ἀπὸ τὴ θαυμάσια εἰκόνα τοῦ στολισματος και τοῦ χενίσματος τῆς νύφης, τὴν ὥρα πού προβάλλει ἡ μέρα, ὅταν ἐρχονται ἀπὸ κάθε μεριά σὲ χαρούμενο καταπασμὸ οἱ χωριάτες, γεμάτοι χαρὰ, με φωνές:

Σήκω νύφη ζηλευμένη  
κ' ἦρθε ἡ μέρα ἡ πανεμένη...

φωνές πού πληθαίνουν σάν τὴν παλῖρροια γιὰ νὰ φτάσουν στὸν τέλειο θριαμβὸ τῆς χαρᾶς, ἡ αἰθουσα ολόκληρη ξεσπᾷ σὲ ξέφρενα χειροκροτήματα κι ἀναγκάζει τὸν ποιητὴ νὰ βγεῖ στὴ σκηνή.

Καθὼς ἐβλεπα τὸ Φεντερίκο, χλωμό, νὰ τρέμει ολόκληρος, ξεχθένιστος ἀνάμεσα στοὺς ἐρμηνευτές, νὰ υποκλίνεται, χαμένος, ζαλισμένος ἀπ' αὐτὸ τὸν κατακλυσμὸ τῶν χειροκροτημάτων και τῶν ἐπευφημιῶν, ἔνωσα πόσο μεγάλη εἶναι ἡ ἀγάπη πού τοῦ

(2) Οἱ στίχοι τοῦ "Ματωμένου γάμου" εἶναι ἀπὸ τὴ μετάφραση τοῦ Νίκου Γκάτσου.

χω, όταν αισθάνομαι πόσο ένα είμαι μ' αυτόν, σά να με χειροκροτούν έμένα. Κ' εγώ έχω τή διάθεση να χαιρετήσω τὸ Κοινό, νὰ τὸ εὐχαριστήσω γιὰ τούτες τὶς ἐκδηλώσεις, ἀντὶ νὰ χειροκροτήσω μαζί με τοὺς θεατές.

"Ὅταν ξανάγινε ἡσυχία καὶ γαλήνεψε ἡ καταιγίδα τοῦ ἐνθουσιασμοῦ, ἡ παράσταση συνεχίστηκε. Ὁ γάμος ἐγινε, καὶ στὸν ἥσικο τῶν δέντρων φουντώνει ἡ γιορτή. Κ' ἐνῶ ἡ νύφη κουρασμένη ἀναπαύεται μέσα στὸ σπίτι, ἀκούγεται ἡ φασαρία τοῦ χοροῦ, τὰ τραγούδια, οἱ φωνές, οἱ κιθάρες. Τέλος ἤρθε ἡ στιγμή νὰ χορευτεῖ ὁ γύρος. Νὰ ῥθοῦν οἱ νιόνυμφοι. Ἄλλ' ἡ νύφη ἔχει εξαφανιστεῖ. Τῆ γυρεύουν στὰ δωμάτια, τῆ γυρεύουν στὸ σῦνδεντρο, στὸ περιβόλι, κ' ἐκεῖ στὸν πολὺ τὸν κόσμον... Πουθενά δὲ βρίσκεται. Μαζί της εξαφανίστηκε καὶ τὸ ἄλογο πού βρισκόταν στὸ σταῦλο.

"Ἐφυγαν... Ἐφυγαν... Αὐτὴ κι ὁ Λεονάρδο. Μὲ τ' ἄλογο! Κάλπαξαν ἀγκαλιασμένοι, ἴδιος στεναγμός!... Εἶναι τ' ἄλογο ἡ μὰς τὸ μεγάλο πού δὲν ἤθελε νερό... Πάνω σ' αὐτὴ τῆ σκηνῆ τῆς ἀναστάτωσης καὶ τῆς σύγχυσης πέφτει ἡ αὐλαία στὴ δεύτερη πράξη.

Ἡ περιγραφή τοῦ δράματος μ' ὅλες τὶς σκηνές του κι αὐτὸ πού προκάλεσαν στὸν κόσμον, θὰ χρειάζονται ἕνα ὀλόκληρο βιβλίο. Θὰ πῶ μόνο πὼς στὴν τρίτη πράξη κυριαρχεῖ ἡ πραγματικότητα καὶ τὸ σύμβολο. Ὁ οὐρανὸς καὶ ἡ γῆ. Οἱ μυστηριακὲς φωνές καὶ τὸ χωριὸ τῶν ὄνειρων πού τόσο γοητεύουν τὸ Φεντερίκο. Τὸ ἔργο τελειώνει σὲ μιὰ ἀτμόσφαιρα δράματος καὶ θανάτου. Μετὰ ἀπὸ μιὰ παύση γεμάτη ἀγωνία θανάτου, ἀκούγονται δυὸ ἀνατριχιαστικὲς κραυγές, καὶ μετὰ ἀπὸ μιὰ στιγμή ἡσυχίας καὶ ἐρημίας, παρουσιάζεται ἀνάμεσα στοὺς μαύρους κορμούς τοῦ δάσους ἡ Ζητιάννα πού στέκεται στὴ μέση τῆς σκηνῆς μετὰ τὴ μπερτα τῆς ὀλόνοιχτη σὰν τὶς πελώριες φτερούγες κάποιου σκοτεινοῦ ὄρνιου: Ὁ θάνατος. Τὸ ἔργο τελειώνει στὴν κορυφὴ κάποιου ἐρημου σκοτεινοῦ βουνοῦ ὅπου κυριαρχεῖ ἡ ἀπελπισία κ' ἡ κατάθλιψη. Σκοτάδι χωρὶς ἐλπίδα. Πλέον καταπιεστικοί, βαρεῖς οἱ ἥσικοι τῶν δυὸ θυμάτων πού θυσιάστηκαν γιὰ τὴν τιμὴ. Βασιλεύει στὸ ἄσπρο δωμάτιο, πού δίνει τὴν αἴσθηση μνημειακῆς ἐκκλησίας, ὁ φοβερός κι ἀπέραντος πόνος, πού ὅσο πῶ εὐγενικὸς εἶναι τόσο βαρύτερα ἐντονός γίνεται. Εἶναι ὁ ἔρωτας πού γιγαντώνεται πρὸς τὰ παιδιὰ πού ἡ μοῖρα κατα-

στρέφει. Ἡ ἄγια ἀπελπισία πού δὲ δέχεται δάκρυα ἐπιπόλαια, οὔτε συνηθισμένες παρηγορίες. Ἡ μάννα εἶν' αὐτὴ πού μιλάει: Δὲ θέλει κλάματα τὸ σπίτι. Εἶναι δάκρυα τῶν ματιῶν καὶ τίποτα περισσότερο, καὶ τὰ δικά της θὰ ῥθοῦν ὅταν θὰ ἔναι μόνη, θὰ ῥθοῦν ἀπὸ τ' ἀκροδάχτυλα τῶν ποδαριῶν της, ἀπὸ τὶς ρίζες της καὶ θὰ ἔναι καυτὰ σὰν τὸ αἷμα της.

Στὸ ἀσκητικὸ περιβάλλον τοῦ κάμπου τὸ μίσος ἀφρισμένο ὄλο πληθαίνει, φτάνει στὸν παροξυσμὸ του, γιὰ νὰ βυθιστεῖ στὸν πῶ σκληρὸ καὶ δίχως ὄρια μητρικὸ πόνον. Θουμάσια καὶ φοβερὴ ἡ τελευταία σκηνή, πού ὁ Φεντερίκο εἶχε τὴν ἐμπνευση νὰ τὴν κάνει σύντομη καὶ πού κορυφώνεται μ' αὐτὰ τὰ λόγια πού μποροῦν καὶ πέτρα νὰ μαλακώσουν, λόγια πού θὰ μείνουν ἀθάνατα, καὶ πού, στὴ βαθεῖα τοῦς ἀπελπισία, μεταδίνουν τὸν ψῦθρον τῆς καρδιάς πού ματώνει:

Γειτόνισες, μ' ἕνα μαχαίρι  
μ' ἕνα μικρὸ - μικρὸ μαχαίρι...  
πού οὔτε τὸ χέρι δὲν τὸ πιάνει...

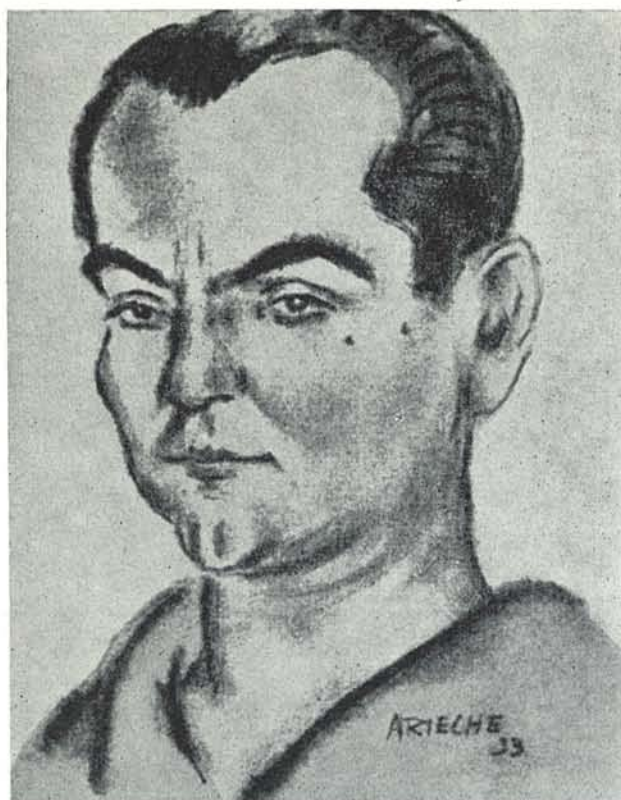
Βόγγος, θρήνος ἡ προσευχὴ πού ἡ νύφη πεσμένη ἐπαναλαμβάνει σὰ σὲ λιτανεία, ἐνῶ οἱ γυναῖκες πού βρίσκονται ἐκεῖ, τυλιγμένες στὶς σκοτεινὲς μπερτες τοῦς, γονατίζουν μέσα στὸ δωμάτιο πού σκοτεινιάζει καθὼς φεύγει ἡ μέρα. Κ' ἡ αὐλαία πέφτει ἡσυχά, σὰν πέπλος μοιραῖος πάνω στὸ πῶ ἀποφασιστικὸ τέλος πού ἔγινε ποτέ.

Νιώθω νὰ πνίγομαι, ζαλιζομαι, βρισκομαι ἐκτὸς ἐαυτοῦ. Φορῶ ἀνάποδα τὸ πανωφόρι μου, ἀρπάζω ἕνα καπέλο πού δὲν εἶναι δικό μου κ' ἔπειτα, ἀντὶ ν' ἀκολουθήσω τὸ ρυθμὸ τοῦ κόσμου πρὸς τὴν ἐξοδον, ἀνεβαίνω τὴ σκάλα ἀπ' ὅπου κατεβαίνουν ἀπ' τοὺς ἐξῶστες πλήθη κόσμου πού με παρασύρουν. Τέλος, σὰν ἔφτασα στὴ σκηνή, σφίγγω στὴν ἀγκαλιά μου τὸ Φεντερίκο, πού τὸν νιώθω κι αὐτὸν ἀλλαγμένο. Γεμάτον ὅμως χαρὰ καὶ πάλι ἡσυχον. Γεμάτον ἀγάπη καὶ μετὰ πλήρη συνείδηση νὰ με ρωτᾷ: "ἂν εἶμαι εὐχαριστημένος". Κ' εἶναι τούτῃ ἡ μεγαλύτερη ἀπόδειξη πού μοῦ δίνει τῆς ἀδελφικῆς του ἀγάπης, ἡ μεγαλύτερη πού θὰ μπορούσε νὰ μοῦ δώσει αὐτὴ τῆ βραδιά καὶ τούτῃ τὴν ὥρα. Νὰ με ρωτᾷ μ' αὐτὴ τῆ συγκινητικῆ ἀπλότητα, ἂν εἶμαι εὐχαριστημένος.

— Καὶ βέβαια εἶμαι, Φεντερίκο...

Ἡ Φεντερίκο μετὰ τὴν Χοσεφίνα Ντιὰβ ντὲ Ἀρτίγκας καὶ τὸ θίασό της στὴν πρεμιέρα τοῦ "Ματωμένου γάμου" (Μαδρίτη, 8-3-1933)





Πορτραίτο του Γκαρθία Λόργκα από το ζωγράφο Αριτέτσε, 1933

Στους διαδρόμους ό Λουίς Θερνούδα μου παρουσίασε τόν Βιθέντε Αλειξάνδρε, τόν ποιητή πού δέ γνώριζα. Κ' ήταν σά νά 'μαστε φίλοι από πάντα. Πριν βγούμε κιόλας έξω μιλούσαμε στόν ένικό. Είναι ένας χοντρός ψηλός άντρας με ματάκια πού γελάνε, πού μεταδίνουν μιá αισθήση καλωσύνης κ' εμπιστοσύνης. Ύστερα παίρνουμε τούς δρόμους μιá χαρούμενη συντροφιά από συγγραφείς ποιητές, καλλιτέχνες, 'Ο Φεντερικό πιδ μπρός μαζί μου. "Ένα καφενείο τυπικό τής Μαδρίτης με μακρυά μαρμαρένια τραπέζια. "Άσπρο φώς και πολλή φασαρία. Στή Μαδρίτη είναι νύχτα όταν αρχίζει ή μέρα. Μας φέρνουν σοκολάτα πού άχνίζει, αυτή τήν παχειά Ίσπανική σοκολάτα, με τσοϋρρος (3) χρυσωμένους και τραγανιστούς. Στις τέσσερις τó πρωί μαζεύτηκα σπίτι μου. Δέν έχω όρεξη για ύπνο. Άνοιγμα διάπλατα τó παράθυρο και μένω βλέποντας τόν ουράνο. Μιλιούνια άστρα λάμπουν.

(8 Μάρτη 1933)

#### Η ΑΝΑΓΝΩΣΗ ΤΗΣ "ΓΕΡΜΑ" ΣΤΟ ΣΠΙΤΙ ΜΟΥ

3 Δεκέμβρη 1934. Μεγάλη βραδιά. Καταφέραμε ν' άπασχολήσουμε τó Φεντερικό στό σπίτι για νά μη βγει, όποτε ή άνάγνωση θ' άρχιζε σέ άπίθανες ώρες, όπως συμβαίνει πάντα από ένα σωρό έμπόδια πού ό Φεντερικό τά χαρακτηρίζει άπρόοπτα. Είναι άνθρωπος άκατάστατος πού θεωρεί τó ρολόι "άχρηστο άντικείμενο" — και μάλιστα βλαβερό — πού "άφαιρεί τó χρόνο" και "σκλαβώνει". Τρώει λοιπόν στό σπίτι ήσυχα και ώραία, σάν καλό παιδί, δίπλα στόν Πάκο Ίγκλέσιαν τó μεγάλο καπετάνιο.

'Ετοιμασία για τήν άνάγνωση. Τακτοποιούμε τά καθίσματα, τó φώς, τó τραπέζι για τó τσάι και για τ' άναψυκτικά. 'Ετοιμάζονται οι δίσκοι με τά σάντουιτς, μεζεδάκια, λουκάνια κλπ. Με γλυκά Ίσπανικά. Δέ λείπει τó ούισκυ, ούτε τó χερσέθ. Είναι ενδιαφέρουσα λεπτομέρεια πάντα τó τραπέζι. Πρέπει νά 'ναι εύχάριστο, διακριτικό αλλά και πλούσιο συνάμα, δίχως αυτή τήν τόσο άνταισιθητική παράταξη από μπουτίλιες νερό μεταλλικό και μπόρες, πού τού δίνουν τó ύφος καντίνας σταθμού.

'Αρχίζει νά 'ρχεται ό κόσμος. Οι δυό άδερφές μου φόρεσαν μακρυά φορέματα από μαύρο βελούδο. Χαίρομαι πού τις βρήκα καλοντυμένες και όμορφες. Περιμένουμε τó δόκτορα Μαρανιόν

(3) Είδος λουκουμάδων σέ σχήμα μακρουλό.

πού βρίσκεται σέ κάποιο έπίσημο δέπνο. Τó σπίτι είναι γεμάτο. Σύναξη έτερογενής: Μοναρχικοί, δημοκράτες, ακόμα και κομμουνίζοντες. "Ένας μόνο διπλωματικός, ό αντιπρόσωπος τής Τσχοσλοβακίας κ' ή γοητευτική σύζυγός του πού μ' άρέσει πολύ, ή Τζένια Φορμανέκ και φυσικά οι φίλοι μας οι συνηθισμένοι. Διανοσούμενοι "πρωτοποριακοί", επαναστάτες, ή άναμορφωτές. 'Η άτμόσφαιρα θαυμάσια και γεμάτη παλμό, έξαιρετικά καλή ή διάθεση. Άνάμεσα σέ τόσες άντιζήλιες κυριαρχεί όστόσο μιá άρμονία πού λείει πολλά. 'Η ειρήνη για όλους κ' ή όμόνοια πού πάντα φέρνει μαζί του ό Φεντερικό και πού βρίσκεται στό σπίτι μας ένα κλίμα θερμότηπου όπου όλα τά άνθη άπ' όπου κι άν προέρχονται συνυπάρχουν άδελφικά. Περιμένουμε πάντα τó δόκτορα Μαρανιόν. Είναι πολυτέλεια ή παρουσία του, καθώς ποτέ δέν είναι έλευθερος.

Στό μεταξύ, ό Φεντερικό, κάπως νευρικός, σεργιανάει μαζί μου στό διάδρομο. Ξαφνικά μου δίνει τó χέρι και τó αισθάνομαι γεμάτο ειλικρίνεια και δια ντικότητα μέσα στό δικό μου. Καταλαβαίνω τί θέλει με τούτο νά μου πεί: *άδέλφια*. Μπαίνουμε στό σαλόνι. "Όλοι κιόλας έχουν μαζευτεί εκεί. Κλείνουμε τις πόρτες και τά παράθυρα, τραβάμε τις κουρτίνες, κατεβάζουμε τά φώτα, βγάζουμε από τις πρίζες τó ραδιόφωνο και τó τηλεφωνο. 'Ο Φεντερικό κάθεται μπροστά στό τραπέζι πού τού έτοιμάσαμε, όπου είναι τοποθετημένη μιá μικρή λάμπα πορτατίφ με κρυστάλλινο άμπαζούρ, άσπρο από μέσα και πράσινο άπ' έξω πού δίνει στό πρόσωπό του μιá λάμψη σιντεφένια κι άπόκοσμη πού τονίζει ακόμα περισσότερο τή δύναμή του και τήν ύποβλητική του ζωντάνια. Είναι τó κεφάλι μιás μεγαλοφύιας όταν μένει έτσι σοβαρός κ' ήσυχος. Μοιάζει με πρόσωπείο τού Μπλζζακ ή τού Μπετόβεν στά νιάτα τους. "Όταν δέν είναι έτσι σοβαρός παραγίνεται γελαστός και όλο σπίθα, παραγίνεται παιδί, μορφή πού δέν ταιριάζει σέ διάσημο άντρα. Είναι τότε τó άνταλουζιάνικο πνεύμα τής Γρανάδας, όλος σιγγάνηκη έκφραση. 'Αρχίζει ή άνάγνωση μέσα σέ μιá ύποβλητική σιωπή.

Γέρμα, πού σημαίνει άγονη γή, είναι τ' όνομα πού ό Φεντερικό έδωσε στήν ήρωίδα του: τή στέρρα γυναίκα, τή γεμάτη ύγεία, τή βασανισμένη από τήν όλοένα αύξανόμενη καταπίεση τής άγωνίας ν' άποκτήσει αυτό τó παιδί πού ή φύση τής άριέται. 'Αλλ' αυτή τή στειρότητα, αυτή τήν άκαρπη ξεραία τήν έχει τάχα αυτή μέσα στήν επαναστατημένη σάρκα τής, ή είναι ίσως υπεύθυνος γι' αυτήν ό Χουάν, ό άντρας τής, ό γερός και

'Ο Λόργκα, σχέδιο τού ζωγράφου Μανουέλ Άνχελος Όρτιθ (1924)



δυνατός χωριάτης που δεν μπόρεσε ποτέ να την ξυπνήσει; Αυτός άλλο δε συλλογιέται παρά τη γονιμότητα της γης, άλλο δε ζητεί από μια ζωή δουλειάς που θ' ανταμείψει τους κόπους του. 'Απαθής κ' έγαισθής, δε ζητεί από τη γυναίκα παρά την ικανοποίηση του άρσενικού, την πεζή, τη χαμηλή που εκείνη την αφήνει ψυχρή. "Όλα θα τά 'χε ύποφέρει αν της έδινε ένα παιδί, άλλ' " αυτό " τί τον μέλλει εκείνος; Δέ συμμερίζεται την αγωνία και τη δίψα της για μητρότητα που τη βασανίζουν και που, όσο ο καιρός περνάει, γίνεται αληθινό μαρτύριο.

Αυτό το παιδί... που τὰ σπλάχνα της δε συλλαμβάνουν και που ή έλλειψη του την καταλύει, θα μπορούσε να της τὸ δώσει άλλος άντρας. "Όμως ή τιμότητα της ράτσας της δεν τὸ δέχεται αυτό και ούτ' εκείνη δε θα τὸ 'θελε. Γιατί θα 'ταν σὰ να θυσίαζε τὸ ίδιο της τὸ παιδί. Σ' αυτή την αντίληψη της τιμής, σ' αυτή την ανέκδοτη και ἀναλλοίωτη παράδοση που κυριαρχεί στὰ χωριά της 'Ισπανίας βρίσκεται ὅλη ή δύναμη τοῦ δράματος. 'Ο Φεντερικό, μόλις κ' ἔκανε νύξη σὲ μιὰ σύντομη και ὠραϊότερη σκηνή για τὴ σχεδὸν ἀσυναίσθητη ἔλξη που ή Γέρμα προκαλεί σὲ ἄλλο χωριό, τὸ σύντροφο τῶν παιχιδιῶν της, σάν ἦταν μικρή. "Ἐλξη ἀμφίβολη, ἀπροσδιόριστη, που μόλις και τὴ συλλαμβάνει ή τίμια και παρθενική ψυχή της. Στὰ χωράφια, τοῦ μιλάει στήν τύχη, κι ἄξαρνα σάμπως " ν' ἀκούει ἕνα παιδί να κλαίει ", πολὺ κοντά, ἕνα κλάμα που μόλις κι ἀκούγεται. Ἐίν' ή φωνίτσα ἑνὸς μωροῦ. 'Αλλά πρόκειται γι' αὐταπάτη και μόνο. Αυτὸς ὁ άντρας θα μπορούσε να της δώσει τὸ παιδί που λαχταράει. Τὸ καταλαβαίνει, τὸ νιώθει χωρίς να τὸ συνειδητοποιεῖ. Ἐίν' ή σκέψη που τὴ βασανίζει, που τὴν καταπιέζει, αὐτὴ γέννησε τὸ δράμα αὐτὸ της ἀκοῆς, με τὸ κλάμα τοῦ παιδιοῦ. Οἱ δυὸ κοιτάζονται ἐπίμονα μιὰ σύντομη στιγμή... ἔπειτα ἀποτραβῶν τὰ μάτια τους ἀργά... σάμπως με φόβο.

Χαμένη ή γυναίκα, πάνω ἀπ' ὅλα ή μητέρα. Δὲ θα δώσει ζωή στὸ παιδί που κιάλας τὸ νιώθει ζωντανό. Θρήνος της πλάσης της ἄγονης που ἀπλώνεται χέρσα γῆ. Δράμα με δύναμη που διαρκῶς μεγαλώνει, τραγωδία γεμάτη ὕγεια, μ' εὐωδιά ἀπὸ γῆ, ἀπὸ κοπάδια και στάχνα, που καταλήγει στήν τρομερὴ σκηνή της ἐξολόθρευσης. 'Η Γέρμα, σὲ μιὰ κρίση τελειωτικῆς ἀπελπισίας, στραγγαλίζει τὸν άντρα της, και βλέποντάς τον νεκρό, φωνάζει στους κατὰπληκτους ἀπὸ φρίκη ἀνθρώπους πὼς " σκότωσε τὸ παιδί της ". 'Απάνθρωπο και θουμάσιο.

'Ο Λόρχα με τὴ φόρμα της "Μπαρράκα". Τοῦ Χοσὲ Καμπαγιέρο



Πορτραίτο τοῦ Γκαρθία Λόρχα. 'Ελαιογραφία, τοῦ ἐξόριστου στὸ Μεξικό ποιητῆ και ζωγράφου Χοσὲ Μορένο Βίγια (1938)

Στὴ δεύτερη πράξη ὁ Φεντερικό, μ' ἕνα ἀσύλληπτο δυναμισμὸ, κατορθώνει να μᾶς μεταδώσει τὴ μαγεία, σ' ὅλη της τὴ δροσιά και τὴ ζωντάνια, της γοητευτικῆς σκηνῆς ὅπου οἱ γυναίκες πλένουν. (Τὴ σκηνή που γι' αὐτὴν μοῦ 'χε μιλήσει στὸ Σόμο, δίπλα στὶς γοῦρνες τοῦ χωριοῦ ὅπου ἐπλεναν οἱ γυναίκες). "Ἐνας ψίθυρος θαυμασμοῦ ἀκούγεται ἀπὸ τοὺς ἀκροατὲς που βρισκονται παντοῦ καθισμένοι: χάμο στὸ πάτωμα, πάνω στὸ πιάνο, στὶς ἄκρες τοῦ τζακιῦ, στὰ μπράτσα ἀπὸ τὶς πολυθρόνες και τὰ ντιβάνια, στήν τραπεζαρία, ἀκόμα και στὸ γραφεῖο μου που 'χουμε ἀνοιχτὲς τὶς πόρτες.

'Ο Φεντερικό ἔχει ἕνα ταλέντο — και μιὰ δύναμη για να τὸ ἐκφράξει — που ἀφήνει τὸν ἀνθρωπο κατὰπληκτο. "Ὅπως στὸ "Ματωμένο γάμο", ή σύλληψη της Γέρμα ξεκινάει ἀπὸ τὸ χωριό, ἀπὸ τὴν ἴδια τὴ γῆ, ἀπὸ τὰ σπλάχνα της, με τὴν αὐθεντικὴ ἀλήθεια τῶν ἀνθρώπων της. "Ἰστέρα ὅμως ξεφεύγει ἀπὸ τὴ γῆ αὐτή, ἀπὸ τοὺς ἀνθρώπους της, για να ὕψωθεί μ' ἕνα δυνατὸ φτεροκόπημα σὲ ψηλότερες σφαίρες: Κ' ή κουβέντα τοῦ χωριοῦ, ή τόσο πεζή και τόσο ἀνθρώπινη, μεταμορφώνεται, σάμπως ἀπὸ κάποια μαγεία, σὲ μουσική, σὲ ποίηση. Αὐτὸ εἶναι ή ἀποκλειστικότητα τοῦ ὕφους τοῦ Φεντερικό: τὸ ἀνακάτεμα ποίησης και ὕλης.

Πέρασαν πάνω ἀπὸ δυὸ ὧρες και δεν τὶς καταλάβαμε. 'Ο κόσμος ἀρχίζει να διαλύεται σιγά - σιγά κι ἀπομένουμε ἑμεῖς κ' ἑμεῖς, μ' ἄλλα λόγια οἱ πολὺ στενοὶ φίλοι, κι ἀρχίζουν οἱ χαρὲς που κι αὐτὲς ἀφήνουν τὴ θέση τους σ' ἄλλες ἀναπολήσεις. 'Ο Φεντερικό ξαναγύρισε στὸ ὕφος τοῦ ἄτακτου παιδιοῦ, και με ἀφαστητή χάρη λέει τὸν ἄρθρο στὸ παρεκκλήσι τοῦ χωριοῦ, παραδία του ἀπὸ τὶς πὺ ἀγαπημένες ἀνάμεσα στὸ ἀτελειωτο ρεπερτοριό του τῶν μονολόγων, με βηξίματα, βραγχὲς φωνές, κλωτσιές σὲ κοικόρους και κότες ἀνύπαρκτες, που " μπηκάν στὸ παρεκκλήσι ". 'Ελοιογραφία γεμάτη κέφι, ὕγεια και χιοῦμορ. "Ἐπειτα ὁ 'Ακάριο Κοτάπος τελειώνει με τὴν ἀποθωωτική του δῆθεν παράσταση τῶν πυροτεχνημάτων. Τὸ πράγμα παίρνει διαστάσεις κατακλισμοῦ ὅταν παρουσιάζει " τὸ μεγάλο πυροτέχνημα ", τὸ φανταστικὸ σκελετὸ ἀπὸ δεματάκια πολύμορφα γεμάτα μπαρούτη. 'Ανάβει ἕνα σπύρτο, τὸ πλησιάζει, κι ὅλ' αὐτὰ ἀνάβουν και σκάνε, και τρίζουν και στριφογυρίζουν τρελλά. Και για να δώσει περισσότερὴ αὐθεντικότητα στὸ θέαμα, κωπανάει τὸ ἐπιπλο τοῦ πιάνου και τὸ τραπέζι ὅπου βρισκονται οἱ κρυστάλλι-

νες κινάτες, τὰ ποτήρια, οἱ δίσκοι. Ἀντάρα καὶ σύγχυση τρομακτικὴ πού τελειώνει μὲ τὴν ἐπέμβαση τῆς νοικοκυράς τοῦ σπιτιοῦ πού 'χε ἀποτραβηχτεῖ στὸ δωμάτιό της.

Βλέποντας τώρα τὸ Φεντερίκο νὰ γελάει, αὐτὸν πού πρὶν ἀπὸ λίγη ὥρα μᾶς διάβαζε τὴ "Γέρμα" μὲ τόση σοβαρότητα, βλέποντάς τον νὰ γελάει μὲ μιὰ τρελλή χαρὰ παιδιοῦ πού 'ναι τόσο δική του ὅταν εἶν' εὐχαριστημένος, εἶναι σὰ νὰ δεχόμαστε ἄλλη βροχὴ ἀπὸ ἄστρα: τὴν πιὸ γιορταστικὴ καὶ θριαμβευτικὴ, πού μᾶς κατακυριεύει ὅλους.

### Ἡ ΠΡΕΜΙΕΡΑ ΤΗΣ "ΓΕΡΜΑ"

29 Δεκέμβρη 1934. "Ὅλα σήμερα γυρίζουν γύρω ἀπὸ τὴν ἀποψινὴ πρώτη τῆς "Γέρμα". Εἶναι γνωστὸ πὼς τὰ εἰσιτήρια ἐξαντλήθηκαν. Οἱ μεταπωλητὲς κάνουν χρυσὲς δουλειές. Ὁ Φεντερίκο μᾶς διάθεσε ἕνα θεωρεῖο, πού θὰ τὸ μοιραστοῦμε μὲ τὸ δόκτορα Μαραγιόν, τὴ γυναίκα καὶ τὴν κόρη του. "Ὅλη τὴ μέρα ἦταν ἀνήσυχος. Κυκλοφόρησε ἡ φήμη πὼς θὰ γίνουν ἐκδηλώσεις πού θὰ μπορούσαν νὰ 'ναι ἀποφασιστικὲς γιὰ τὴν ἀποτυχία τοῦ ἔργου — ἢ καὶ γιὰ τὴν ἐπιτυχία του, σκέφτομαι ἐγώ. Ὑπάρχουν βέβαια αὐτοὶ πού ζηλοφρονοῦν, πού τοὺς ἐξοργίζει ἡ τόσο ἀπότομη ἀνοδος ἐνὸς νέου παιδιοῦ πού τὸ ταλέντο του γυρμερίζει κάθε ἀντίσταση. Ὑστερα ὁ Φεντερίκο ἐκδηλώθηκε γιὰ τὸ κόμμα τῶν φτωχῶν, μ' ἄλλα λόγια τῶν ἄτυχων ἀνθρώπων, δῆλωση πού τὴν ἀπέδωσαν σὲ κακοπροαίρετη πολιτικὴ σκοπιμότητα. Πρέπει νὰ στερεῖται κανένας ἀπὸ κάθε αἰσθημα ἠθικῆς ἀνωτερότητας γιὰ νὰ χαρακτῆρίσει τόσο κακόβουλα καὶ νὰ διαστρέψει ἔτσι μιὰ "πράξη πίστεως" πού ἐκφράσθηκε μὲ τόση ἀπλότητα καὶ πού ὑπάκουσε μόνο σὲ μιὰ γενναίωση. Κ' ἐγὼ εἶμαι μὲ τὸ μέρος αὐτῶν πού ὑποφέρουν. Αὐτῶν πού ὑποφέρουν, καὶ τίποτα περισσότερο. Αὐτῶν πού ἀτύχησαν ὀλικὰ καὶ ἠθικὰ, χωρὶς νὰ λογαριάζω τάξεις καὶ κάστες. Ὑπάρχουν φτωχοὶ εὐτυχισμένοι καὶ πλούσιοι δυστυχισμένοι. Εἶμαι μὲ τὸ μέρος αὐτῶν πού ὑποφέρουν γιὰτὶ οἱ εὐτυχισμένοι δὲ χρειάζονται συντροφιά. Γύρω ἀπὸ τὴν εὐτυχία μαζεύονται πλῆθος οἱ φίλοι κ' οἱ συμπαθοῦντες. Ὡστόσο δὲ διαμαρτύρομαι, οὔτε μὲ θυμῶνει τὸ γεγονός. Τὸ ν' ἀγαποῦμε τὴν εὐημερία, ἔστω κι ἂν δὲν εἶναι δική μας, εἶναι νόμος τῆς ζωῆς, κ' ἡ ζωὴ δὲν εἶναι τέλεια, οὔτε κι ὅλοι τῆς οἱ νόμοι εἶναι καλοὶ.

"Ἄλλος λόγος ἀνησυχίας, πού δὲν μπορεῖ νὰ χωρέσει στὸ μυαλό μου, εἶναι ὅτι ἡ Μαργαρίτα Σιργκού, πού θὰ ἐρμηνεύσει τὸ ρόλο τῆς Γέρμα, πρόσφερε ἕνα σπιτάκι πού 'χει στὴν Καταλωνία

στὸν κύριο Ἀθάνια, πού μόλις βγῆκε ἀπὸ τὴ φυλακὴ ὕστερα ἀπὸ τὴ σύλληψή του. Ἄλλο γεγονός πού μᾶς λέει πολλὰ καὶ πού δὲν ἐπιδέχεται συζήτηση. Ὁ καθένας ἔχει τὸ δικαίωμα νὰ προσφέρει τὴ στέγη του σ' ὅποιον ἐκτιμᾷ καὶ ἀγαπᾷ, προπάντων ὅταν ἐπίκειται καταγίδα.

Δειπνοῦμε βιαστικά. Στὸ δρόμο, μπροστὰ στὸ θέατρο Ἑσπανιόλ, μεγάλη κίνηση. Ἀτμόσφαιρα συνταρακτικοῦ γεγονότος. Σειρὲς τὰ ταξί καὶ τὰ ἰδιωτικὰ αὐτοκίνητα πού σταματοῦν λίγο μπροστὰ στὴν εἴσοδο καὶ ἀπομακρύνονται. Μέσα, ὅπως καὶ στὸ "Ματωμένο γάμο", ἡ αἴθουσα κατάμεστη. Κι ὅπως τὸν περασμένο χρόνο, ὅλη ἡ διάνοξη παρούσα, μὲ τὴν προσθήκη καὶ τῶν ἀπαραίτητων κυριῶν τῆς ἀριστοκρατίας καὶ ὀλόκληρου τοῦ διπλωματικοῦ σώματος. Χαιρετοῦρες. Χειραψίες. Φιλικά χαμόγελα.

"Ἐπειτα σβήνουν τὰ φῶτα. Σινοτάδι καὶ σιωπὴ. Σηκώνεται ἡ αὐλαία. Σηκωτὴ γοητευτικὴ στὸ Μπουρμάν. Χωρὶς μὲ λόφους ὅπου τὰ ἀνοιχτόχρωμα σπιτία του εἶναι μαζεμένα ψηλά καὶ χαμηλά. Οὐρανὸς ἔντονα γαλάζιος. Γέρμα, ἡ Μαργαρίτα Σιργκού, καθισμένη σ' ἕνα παγκάκι ἀντίκρου στὸ σπῆτι της, σταμάτησε τὸ ράψιμό της καὶ μὲ τὸ κεφάλι ἀκουμπισμένο στὸν τοῖχο καὶ τὰ μάτια σφραλιστά, μένει ἀκίνητη. Θά 'λεγε κανένας πὼς ὄνειρεται ἐνῶ περνᾷ ἀργὰ ἕνας βοσκὸς πού βαστάει στὴν ἀγκυλιά του ἕνα κοιμισμένο παιδί. Κι ἀκούγεται τὸ τραγούδι:

*Νάνι νάνι νάνι  
νάνι τὸ παιδί νὰ κάνει  
σὲ καλυβούλα στὸν ἀργό,  
ἐκεῖ πού θὰ τὸ βάλω ἐγώ!...*

Δὲ θὰ προσθέσω σ' αὐτὸ τὸ κεφάλαιο μιὰ νέα διήγηση τοῦ δράματος. Ὅλα εἰπώθηκαν τὴ νύχτα τῆς ἀνάγνωσης στὸ σπῆτι. Μόνο τοῦτο:

—Τὰ πρόβατα στὸ μαντρί κ' οἱ γυναῖκες στὸ σπῆτι τους, εἶπε στὴ γυναίκα του ὁ ἀφέντης.

Κ' ἡ Γέρμα ἀποκρίθηκε:

—Σωστά. Οἱ γυναῖκες στὸ σπῆτι τους. Ὅμως, ὅταν τὰ σπιτία δὲν εἶναι τάφοι. Ὅταν οἱ καρέκλες σπᾶνε, ὅταν τὰ ὑφαντὰ σεντόνια λυώνουν ἀπ' τὴ χρῆση.

Στὴ σάλα, ἀπὸ τὴν ἀρχὴ τῆς παράστασης, ἔχουν ἀρχίσει ν' ἀκούγονται ἀπὸ τὸ ὑπερῶο κάτι μурμουρίσματα μὲ διαθέσεις διακοπῆς. Ἡ ἐκδήλωση αὐτὴ ἀπευθύνεται ἰδιαίτερα στὴ μεγάλη ἠθοποιὸ γιὰτὶ φιλοξένησε τὸν πρῶτον πρωθυπουργό,

Ἀπὸ τὶς τελευταῖες φωτογραφίες τοῦ Λόρκα (Ἰούνιος 1936) σ' ἐκδρομὴ μὲ φίλους. Στὴν ἄκρη δεξιᾶ, ὁ Κάρολος Μόργλι Λόντς





ένα φίλο που βρέθηκε σε δύσκολη ώρα. Πόλεμος σ' αυτή γι' αυτό που κιάλας είπαμε, και πόλεμος στο Φεντερίκο γιατί είναι νέος και θριαμβεύει. Όμως η πλειονότητα του Κοινού, εξανίσταται, διαμαρτύρεται και, για κάμποσα λεπτά, γίνεται τέτοιο κακό ώστε η Μαργαρίτα διακόπτει το διάλογο. Εύτυχως η φασαρία βαστάει λίγο, κι όταν ξανάγινε ήσυχια συνεχίζεται η παράσταση. "Όσο το έργο προχωρεί, τόσο επιβάλλεται τελειωτικά κι αποστομώνει αυτούς που ζήτησαν να το βλάψουν. Η Γέρμα ανεβαίνει τώρα το Γολγοθά της τσακισμένη από τον πόνο της στέρφας μάνας. Απελπισμένη, βλέπει την ίδια κοιλιά της και τὰ στεγνά στήθη της, και βλέπει τη σωστή γυναίκα με το μωρό της στην άγκαλιά που της λείει πως τη ζηλεύει και τούτη της αποκρίνεται με θλίψη: "Δεν είναι ζήλεια, φτώχεια είναι...". Η αγωνία που όσο πάει κυριεύει τη σκηνή απ' την αρχή ως το τέλος, γεννιέται απ' αυτή τη μάταιη "έλπιδα" που τελικά παίρνει τις σκοτεινές διαστάσεις μιᾶς ερημιάς δίχως όρια.

Μᾶς φαίνεται ασύλληπτο πῶς μπροστά σ' αυτή τὴν τόσο εὐγενικά ἔκφραση που ὁ Φεντερίκο ἀναπολεῖ τὴν ἠθικὴ αὐτὴ χρηστότητα που κυριαρχεῖ στὰ χωριά τῆς Ἰσπανίας, που ὀρισμένες στιγμὲς φθάνει στὰ ὕψη κάποιου θρησκευτικοῦ ψαλμοῦ, πῶς ὑπῆρξαν ἄνθρωποι που μεταχειρίστηκαν γι' αὐτὴ τις λέξεις "βλασφημία" κι "ἀνηθικότητα". Κριτήρια στενόκαρδα ἀνίκανα νὰ ὑψωθοῦν σὲ ἀνώτερες σκέψεις κι που πολλές φορές προκαλοῦν βιαιότητες ἀναπόφευκτες. Τὴ στιγμὴ που πέφτει ἡ αὐλαία τὸ Κοινὸ τέλεια αἰχμαλωτισμένο, ἐξωτερικεύει θορυβῶδῶς τὸν ἐνθουσιασμό του. Σείεται, κυριολεκτικά, τὸ θέατρο. Ὁ Φεντερίκο ἐδέησε, ἐπιτέλους, νὰ παρουσιαστῆι στὴ σκηνή.

Μ' ἀρέσει νὰ τὸν βλέπω γαλῆνιο, ἤσυχο, διαφορετικὸ στὸ ὄψος, τὸ ὑπερβολικὰ ταπεινὸ κι ντροπαλὸ που εὐχαρίστησε τὸν κόσμο σὲ παρόμοια περίσταση, στὸ "Ματωμένο γάμο". Μᾶς ρίχνει μιὰ ματιά γεμάτη νόημα, που δὲν τῆς ἀπολείπει μιὰ λάμψη πονηριᾶς που σημαίνει περίπου κάτι τέτοιο: "Ἐ, τί χαμπάρια φίλοι"; Κι χαμογελά. Χαμόγελο χωρὶς κακία γιὰ κανένα. Γιὰ ὅλους εὐτυχισμένο.

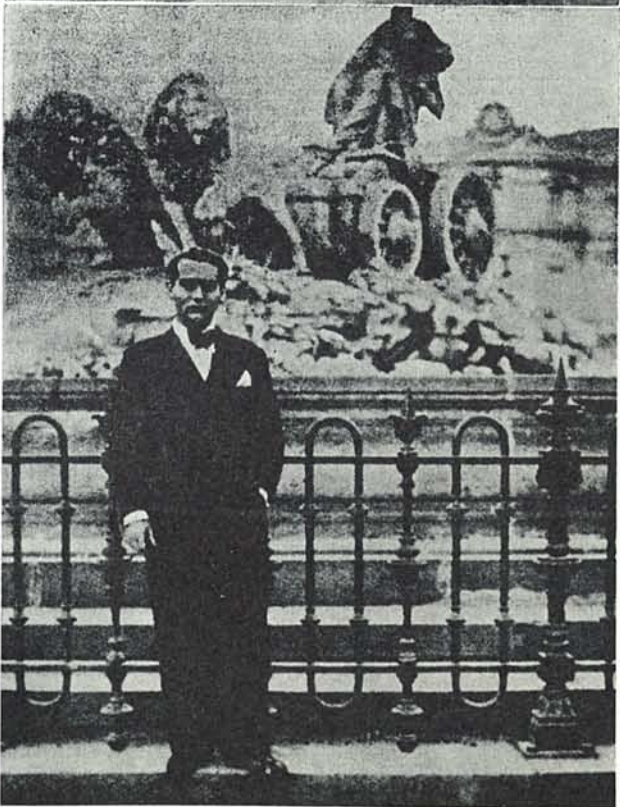
Ἡ Μαργαρίτα Ξιργκού, νευρική κι ἀναστατωμένη, κρύβει ἐπιτέλους τὸ πρόσωπο στὰ χέρια, καθὼς τὴ βαστάει ὁ Φεντερίκο που ζητάει ἀπὸ τὸ Κοινὸ ἕνα χειροκρότημα γι' αὐτὴ, μόνο γι' αὐτὴ. Τὸ χειροκρότημα που ἀξίζει ἡ τέχνη της, ἡ ἔρμηνεία της, που θὰ μείνει ἀνυπέρβλητη, ἡ συγκίνηση που κατόρθωσε νὰ μᾶς μεταδώσει. Κ' ἐπίσης κάτι σὰν ἐπανόρθωση γιὰ τὴν προσβολὴ που θέλησαν νὰ τῆς κάνουν. Εἶμαι βέβαιος πῶς αὐτὴ τὴν ὥρα, ὅταν ἀνοίγε ἡ αὐλαία μπροστὰ στὴν ἐπιμονὴ τῶν χειροκροτημάτων, ἐκεῖνα τὰ κακόμοιρα παιδιὰ που τὰ ἔβαλαν νὰ κάνουν τὴν ἐπονείδιστη πράξη, ἂν μπορούσαν, θὰ ἔτρεχαν νὰ τὴν συγχαροῦν κι νὰ τῆς ζητήσουν συγνώμη.

#### "Ἡ ΘΑΥΜΑΣΤῆ ΜΠΑΛΩΜΑΤΟΥ" ΣΤΟ "ΚΟΛΙΣΕΟΥΜ"

Ἡ βραχεῖα μορφή του ἔργου, που παίχτηκε στὸ θέατρο "Ἑσπανιόλ" τὸ καλοκαίρι τοῦ 1930 πέρασε κάπως ἀπαρατήρητη. Σήμερα στὸ "Κολισέουμ" εἶδαμε αὐτὸ που ἐγὼ θεωρῶ τὴν πραγματικὴ πρώτη τῆς "Μπαλωματοῦς" τοῦ Φεντερίκο μετὰ τὴν Δόλα Μεμπρέβες, τὴν ὑπέροχη ἠθοποιό, ἴσως τὴν πολὺ κυρία γιὰ νὰ ἐνσαρκώσῃ τέλεια τὴν τετραπέρατη κι ζωηρότατη κοπέλα. Δὲν ξέρω γιατί ὁ Φεντερίκο χαρακτηρίζει τὴ φάρσα του "βίαιη". Περισσότερο τὴ βρίσκω χαριτωμένη, ἀνάλαφρη, γεμάτη κέφι, μετὰ ὑπόθεση τσαχπίνικη που μέσα σ' ἕνα σκηνικὸ ἐξαιρετικὰ διακοσμητικὸ, κυλάει γρήγορα μετὰ ρυθμὸ μουσικῆς, σχεδὸν σὰ μπαλέτο. Κάτι σὰν ὀμιλούμενη παντομίμα, κι ἂς εἶναι τὸ σχῆμα παράδοξο. Κάτι που σπιθίζει, πολὺ Λορικιό, μετὰ κροταλισματα ἀπὸ καστανιέτες κι ἤχους ἀπὸ κουδουνάκια.

Ἡ ἱστοριοῦλα ἔχει φυσικὰ μιὰ ἀπλότητα, ὅπως ὅποτε ἠθελήμενη, που ἀγγίζει τὴν παιδικότητα. Ἄλλ' εἶναι τόσο χαριτωμένες οἱ σκηνές, ὁ χορευτικὸς ρυθμὸς τους, τὸ χρῶμα του περιβάλλοντος κ' ἡ ποικιλία τῶν προσώπων που μπαίνουν κι βγαίνουν κι περνοῦν ἀπὸ τ' ἀνοιχτὰ παράθυρα, που αἰχμαλωτίζουν κι μαγεύουν. Ἄν πρέπει νὰ ἐκφράσω αὐτὸ που μοῦ ἐμπνέει ἡ τρισαχαριτωμένη φάρσα, θὰ πῶ πῶς εἶναι "μιὰ βεντάλια" ἢ "ἕνα ζωγραφιστὸ ντέφι" μετὰ "μπερτα ταυρομάχου κεντημένη μετὰ πούλιες" ἢ μιὰ "κιθάρα μετὰ κορδέλες".

Ἡ θαυμαστὴ Μπαλωματοῦ εἶναι, ὅπως ἐξάλλου κι ὁ τίτλος τὸ λέει, πανέξυπνη. Εἶν' ἕνα πλάσμα που 'χει τὴ ζωνηράδα τῆς με-



Τὴν ἐποχὴ τοῦ Μόργλα Λόντς: Ἄνω, στὸ Μπρετανθὸς (Γαλιθία, 1932). Κάτω, μπροστὰ στὸ συντριβάνι Θιμπέλες Μαδρίτη, 1933

λισσας που τοιμπαίει σαν κι αυτή, φασαριόζα, έξυπνη, ζωηρή, λίγο αναίδης και, πάνω απ' όλα, που τής άρέσει το παράθυρο. Αυτό είναι. Θέλει να βλέπει τί γίνεται στο δρόμο, με τὰ παλληκάρια που πετούνε τὰ θμωρφα λογάκια πάνω απ' τ' άλογά τους, με τις φλύαρες κοπέλες και τις κουτσομπόλες γειτόνισσες. 'Ο καλός άνθρωπος που παντρεύτηκε, δεν ξέρουμε καλά γιατί, είναι ένας μπαλωματής μεσόκοπος που, άποκαμωμένος από τούτα τὰ επιπόλαια φερσίματα και με τὰ λόγια που προκαλούν στη γειτονιά, παίρνει τών όμματιών του και φεύγει για να μη ξαναγυρίσει. Κ' έρχεται ένα παιδί να πει τὸ άσκημο νέο στη μπαλωματού, που άπασχολημένη με τις δουλειές της και τό... παράθυρο, δεν ύποπτεύεται τίποτα. 'Ο μικρός τής εξηγεί γιατί ήρθε: —Πήγαινε σύ... Πήγαινε σύ... Και κανένας δεν ήθελε να ήρθει να στο πει. Και τότε ειπαν: Να πάει τὸ παιδί.

Όμως τή στιγμή που τὸ μικρό θά πει τήν κακή είδηση, μπαίνει από τὸ παράθυρο μιὰ πεταλούδα κι ὁ μικρός σαλτάρει απ' τὰ γόνατα τής μπαλωματούς κι αρχίζει να τρέχει πίσω από τήν πεταλούδα. Είναι τούτη μιὰ από τις γοητευτικές εκείνες σκηνές που ὁ Φεντερίκο παρεμβάλλει στις κορυφαίες στιγμές τής δράσης. Πινελιά μαεστρική που δροσίζει κ' ελαφρώνει.

Άλλά έφυγε κιόλας από τήν άνοιχτή πόρτα ή τρελλή πεταλούδα, και τὸ παιδί άπότομα λείει αυτό που 'χει να πει. —"Άχ... Ξέρεις... "Άκου να δεις... 'Ο άντρας σου, ὁ μπαλωματής, έφυγε για να μη ξαναγυρίσει πιά. Και... να... Τὸ ξέρει κιόλας ὅλο τὸ χωριό. Κ' ή κοπελίτσα που 'βριζε και παραπονιόταν για τὸν άπιστο που τής έφυγε, μεταβάλλεται στην πιὸ άπελπισμένη έγκαταλειμμένη γυναίκα.

—Και τί θ' άπογίνω εγὼ μονάχη στη ζωή αυτή; "Άχ, άχ, άχ... Κ' ή πράξη τελειώνει με τήν εισβολή που κάνουν οι γειτόνισσες στο σπίτι της με τὰ χτυπητά τους χρώματα και με ποτήρια μ' άναψυκτικά στα χέρια, που γυρνούν, τρέχουν, χειρονομοῦν, μπαίνουν, βγαίνουν. Οι φαρδιές φούστες τους άνεμίζουν σά σημαίες γύρω από τή μπαλωματού που θρηνεϊ με φωνές. Μιὰ σπαρταριστή εικόνα από πολύχρωμο μπαλέτο σὲ ρυθμὸ άνεμοστρόβιλου.

Βρισκόμαστε στη δεύτερη πράξη. 'Η μπαλωματού πρέπει να ζήσει, και χωρίς να σταματᾶ να στεγνώνει τὰ δάκρυά της και χωρίς να παύει να στενάζει και να βογγᾶ, δεν αφήνει τή δουλειά που 'βαλε μπρός. Τὸ μπαλωματίδικο τὸ μετάτρεψε σὲ ταβέρνα, όπου έρχονται άντρες κάθε λογής, που τούς περιποιεϊται μόνη της χωρίς να δέχεται άστεϊα, έρωτόλογα, σοβαρὸς ή πονηρὸς έρωτικές προτάσεις.

"Όμως μπρός από τὰ παράθυρά της περνᾶνε οι κουτσομπόλες με τὰ μικρά τους βηματάκια και ρίχνουν ματιές μέσα. Σκανταλίζονται, κάνουν τὸ σταυρό τους και σκεπάζουν άμέσως τὰ μάτια τους για να μη δουν αυτό που κιόλας είδαν με τὰ πελώρια φασμαίν τους. Και τὸ παιδί, ὁ καλός φίλος, τρυπώνει στο σπίτι, σκεπάζει κι αυτό τὰ μάτια τής μπαλωματούς:

—Ποιός είμαι;  
—Τὸ παιδάκι μου, τὸ βοσκόπουλο τής Βηθλεέμ.

"Ένα χαμόγελο φώτιζε συχνά, τήν πάντα λαμπερή φυσιογνωμία τοῦ Φεντερίκο Γκαρθία Λόγκα...



Και δεν έρχεται για τὸ κολατσιό. "Όχι. Έρχεται να τής πει τὰ τραγούδια που τής έβγαλαν στο χωριό και που ὅλοι τραγουδοῦν. Και λένε τούτα. Τὸ παιδί βαστάει τὸ χρόνο χτυπώντας τὰ δάχτυλα πάνω στο τραπέζι.

*Ποιός παίρνει  
ποιός παίρνει στη μπαλωματού  
ποιός παίρνει τὸ ύφασμα  
για φουστανάκια  
ποιός νταντέλες  
ποιός μπατίστες  
ποιός φουντάκια  
για τὰ ὄμορφα μπουστάκια;  
Κι ὁ Δήμαρχος γι' αὐτὴν είναι τρελλός  
κι ὁ δὸν Μίρλο κι αὐτὸς  
"Άχ, μπαλωματού, μπαλωματού  
Πήρες ὅλων τὸ νοῦ.*

'Άλλ' από τὸ δρόμο άκούγεται ένα κατσαρὸ σφύριγμα από τρουμπέτα κ' έρχονται φωνάζοντας οι γυναίκες:

—Φασουλής, φασουλής, φασουλής.  
Κι ὁ άντρας, ὁ φευγάτος, μεταμφιεσμένος σὲ τυφλὸ μαριονετίστα, μπαίνει στην ταβέρνα ακολουθούμενος απ' ὅλο τὸ χωριό. "Εστησε τή σκηνούλα του, έτοίμασε τὸς κούκλους, κι άνάμεσα στα έπιφωνήματα ὅλων που κάθονται σὲ καρέκλες, τραπέζια, σκαμνάκια κι ὅ,τι άλλο βροῦν, παίζει τήν κωμικοτραγική του ιστορία που ἄλλη δεν είναι από τής άνήσυχης μπαλωματούς. Κ' ή άγωνία κ' ή προσοχή τών θεατῶν ὅλο και αυξάνουν με τήν άναμονή τής τελικῆς λύσης. Σκηνή τρισχαριτωμένη, γεμάτη παιδική άφέλεια, εὐπιστία κι άνοιξιάντικη δροσιά: Συγγινητική στην άθωότητα και τή γοητεία της μέσα στην άτμόσφαιρα αὐτῆ από τὰ ψιθυρίσματα και τις εὐωδιές τοῦ κάμπου. Στο τέλος τής φάρας, που ὁ Φεντερίκο επιμένει να τή χαρακτηρίσει "βίαιη", προκαλεϊται στη σύζυγο που ξαναβρήκε τὸν άντρα της ή άναπόφευκτη αντίδραση: " Παλιάνθρωπε, βρωμιάρη, άνεπρόκοπε, κανάγια... ". Ένώ από μέσα άκούγεται τὸ τραγούδάκι:

*Ποιός παίρνει στη μπαλωματού  
ποιός παίρνει τὸ ύφασμα  
για φουστανάκια  
ποιός νταντέλες  
για τὰ ὄμορφα μπουστάκια.*

Τί χάριμα να νιώθει κανένας, σαν κλείνει ή αὐλαία μετά από ένα θεατρικὸ έργο, αὐτὴ τήν αίσθηση τήν τόσο άγνή από κάθε ήσκιο, που μετατρέπει τὰ σκοτάδια μας σὲ κύματα αισιοδοξίας και τις επιθυμίες μας σὲ εὐτυχημένες άπαντοχές.

"Έτσι ή θαυμαστή Μπαλωματού τοῦ Φεντερίκο, πεταλούδα που φτερουγάει μιὰ μονάχα μέρα, τίποτα περισσότερο, αλλά με τή μαγεία που 'χουν τὰ φτερά της τὰ ποτισμένα από ήλιο φωτίζει με μιὰ άχτίνα από φῶς λησμονιᾶς τις θλιμμένες ψυχές. Είναι ή δροσερή χάρη ενός θεάματος χωρίς βάσανα. (Μάρτης 1935)

Μετάφραση ΙΟΥΛΙΑΣ ΙΑΤΡΙΔΗ



Φουεντεβακέρος — πού σημαίνει Πηγή των γελαδάρηδων — τό χωριό πού γεννήθηκε ό Φεντερικό Γκαρθία Λόρκα

# ΣΤΟΝ ΤΟΠΟ ΠΟΥ ΓΕΝΝΗΘΗΚΕ

## ΜΙΛΟΥΝ ΤΡΕΙΣ ΑΝΘΡΩΠΟΙ ΠΟΥ ΤΟΝ ΓΝΩΡΙΣΑΝ ΚΑΛΑ

Τοῦ CLAUDE COUFFON

Ὁ Κλώντ Κουφφόν γεννήθηκε στὰ 1926 καί, μαθητὴς ἀκόμα, ἀνακαλύπτει τὸν Λόρκα καί μεταφράζει τὴ «Μαριάννα Πινέντα». Μετὰ τὸν Πόλεμο κάνει ἀνώτερες σπουδὲς ἰσπανικῆς γλώσσας καί φιλολογίας. Ἀπὸ τὸ 1948 ἐπισκέπτεται πολλὲς φορὲς τὴν Ἰσπανία — ἰδιαιτέρως, τὴ Γρανάδα — ὅπου μένει ἀρκετὸ διάστημα κάνοντας ἐπίμονες ἐρευνες γύρω ἀπὸ τὴ ζωὴ, τὸ ἔργο καί τὴ δολοφονία τοῦ Λόρκα. Στὰ 1962 συγκεντρώνει τὰ πρὸς ἐνδιαφέροντα ἀποτελέσματα τῶν ἐρευνῶν του σ' ἓνα βιβλίο μὲ τίτλο «Στὰ βήματα τοῦ Λόρκα». Σήμερα, ὁ Κλώντ Κουφφόν εἶναι γενικός γραμματέας τοῦ Κέντρου Ἑρευνῶν τοῦ Ἰνστιτούτου Ἰσπανικῶν Σπουδῶν στὸ Πανεπιστήμιο τοῦ Παρισιῦ, εἰδικευμένος στὸ ἔργο τῶν ἰσπανῶν καί ἰσπανοαμερικανῶν ποιητῶν. Τὸν Ἀπρίλη τοῦ 1950, συγκεντρώνοντας ντοκουμέντα καί μαρτυρίες γιὰ τὸν Λόρκα στὴ Γρανάδα ἐντόχησε ἢ ἀνακαλύφει, μέσα στὰ χαρτιά τοῦ ποιητῆ, δύο τεύχη τοῦ περιοδικοῦ του «Gallo» πού ἦταν ἴσως τὰ μοναδικὰ πού εἶχαν διασωθεῖ. Ἐκεῖ εἶχαν δημοσιευτεῖ τὰ δύο μονόπρακτα τοῦ Λόρκα «Τὸ κορίτσι, ὁ ναύτης καί ὁ φοιτητὴς» καί «Ὁ περίπατος τοῦ Μπάστερ Κήτων» πού εἶχαν ξεχαστεῖ κι ἀπὸ τὴν πρώτη ἐκδόση τῶν «Ἀπάντων» τοῦ ποιητῆ στὸ Μπουένος Ἀίρες. Τὸ «Θέατρο» δίνει ἓνα κεφάλαιο ἀπὸ τὸ βιβλίο τοῦ Κλώντ Κουφφόν ὅπου καταγράφονται μαρτυρίες ἀνθρώπων πού γνώρισαν τὸν ποιητὴ τῆς Γρανάδας.

**Π**οῦ εἶναι, παρακαλῶ, ἡ ὁδὸς Τρινιδάδ;  
 Εὐπρόλυτη κι ὀλόμαυρα ντυμένη, ἡ χωρικὴ πού ρωτάω, ἀπλῶς  
 νει τὰ κρεμμύδια τῆς πάνω σ' ἓνα τεράστιο τελάρο.

— Θὰ σᾶς πᾶω ἐγώ, μοῦ λέει, ἐνῶ σηκώνεται.

Βρισκόμαστε στὸ Φουεντεβακέρος, τὸ χωριουδάκι ὅπου γεννήθηκε ὁ Φεντερικό Γκαρθία Λόρκα. Στὴν ἀπλόχωρη πλατεία τοῦ χωριοῦ, μὲ τὰ ἰσχνὰ δέντρα ἀπὸ τὶς δύο πλευρὲς τῆς, τὰ

πάντα εἶναι φλογισμένα τὸ φθινοπωρινὸ αὐτὸ ἀπόγευμα καί τ' ἄσπρα καί κίτρινα σπιτάκια ἔχουν κλείσει τὰ παντζούρια τους, σὰ δεῖγμα περιφρόνησης γιὰ τὴν τόση βιαιότητα τοῦ ἡλίου. Σὲ μιὰ ἀπ' τὶς ἄκρες τῆς πλατείας, κάτω ἀπ' τὰ δέντρα, μερικά γαϊδούρια βόσκουν, τρώγοντας χωρὶς καμιά ἀπόλαυση τὸ μαραμμένο χορτάρι.

Προσπερνᾶμε τὴν ἐκκλησιά, πού 'ναι ἄσπρη καί κίτρινη κι αὐτὴ, σὰν τὰ σπιτία, καί διασχίζουμε χωματόδρομους, χωρὶς πεζοδρόμια. Ρώτησα γιὰ τὴν ὁδὸ Τρινιδάδ — ὅπου μένει ἡ Κάρμεν Ράμος, σύντροφος τῶν παιδικῶν χρόνων τοῦ Λόρκα — ὀλίγοντα στὴν τύχη, ξέροντας πόσο λίγη σημασία ἔχουν στὴν ἀνδουλοσιάνικη ὑπαιθρο τὰ ὀνόματα τῶν δρόμων.

Μὰ ἡ γυναίκα, πού προχωρεῖ βιαστικά δύο βήματα μπροστὰ ἀπὸ μένα, σηκώνει κιόλας τὸ κουρασμένο χέρι τῆς.

— Ἐδῶ εἶναι, σενιόρ.

Ἡ ὁδὸς Τρινιδάδ εἶναι ἄδεια καί φλογισμένη σὰν ὅλους τοὺς ἄλλους δρόμους. Στὸ κατώφλι ἐνός ἀπὸ τὰ πρῶτα σπιτία, ἓνα κορίτσι, πού τὸ ρωτῶ γιὰ τὴ διεύθυνση τῆς Κάρμεν Ράμος, μοῦ κάνει νόημα νὰ μπό.

— Μητέρα, μητέρα, ἓνας κύριος ἀπ' τὴ Γρανάδα!

Μπαίνουμε σ' ἓνα κατάσπρο δωμάτιο πού ἡ σκιὰ κ' ἡ δροσιά του ἀποτελοῦν εὐχάριστη ἀντίθεση στὴν ἀποπνικτικὴ ζέση τοῦ δρόμου. Στὰ παράθυρα, πίσω ἀπ' τὰ μαῦρα κάγκελα, κρέμονται πρὸς τὸ δρόμο μπουκκὰ ἀπὸ γεράνια κόκκινα σὰν τὸ αἷμα.

Ἔρχεται ἡ δόνα Κάρμεν. Μιὰ μικρὸσωμη γυναίκα μὲ γκριζὰ μαλλιά καί πρόσωπο γλυκὸ καί στρογγυλὸ. Τὰ ζωπρὰ καί γελαστά τῆς μάτια μὲ κοιτάζουν λίγο ἀνήσυχτα.

— Ἔρχεστε γιὰ τὸν Φεντερικό, δὲν εἶν' ἔτσι ;



Τό σπίτι όπου έζησε ο Φεντερίκο στο Φουεντεβακέρος. Μπροστά στην πόρτα του, διακρίνεται ο πατέρας του ποιητή

‘Η δόνα Κάρμεν χμογελάει :

— Έρχονται τότε — τότε φίλοι του Φεντερίκο στο Φουεντεβακέρος. Ποιητές και προπάντων ‘Αμερικανοί δημοσιογράφοι, που τους είχε γνωρίσει άλλοτε, στα ταξίδια του...

‘Επειτα, πλησιάζοντας στο παράθυρο και παραμερίζοντας τὰ φορτωμένα με λουλούδια κλαριά των γερανιών :

— Κοιτάξτε, κύριε, εδώ γεννήθηκε ο Φεντερίκο.

Στην άλλη πλευρά του δρόμου, αντίκρυ στο σπίτι των Ράμος, τὸ σπίτι του Φεντερίκο ἀπλώνει τὴ λευκή και γυμνή πρόσοψή του σὴ λαύρα του ἡλιου. Είναι ἕνα γαλήνιο σπίτι χωριου, τυπικὰ ἀνδαλουσιάνικο, προσεκτικὰ σοβαντισμένο, με μιά ἐπίπεδη στέγη ἀπὸ κόκκινα κεραμίδια, ὅμοια με φέτες πορτοκαλιου. Βαρὰ ξύλινα παντζούρια κλείνουν τὰ κάτω και τὰ πάνω παράθυρα και ἂν δὲν ὑπῆρχαν τὰ γιασεμιά που ξεπροβάλλουν ἀνάμεσα ἀπὸ τὰ χοντὰ κάγκελα του μπαλκονιου, τὸ σπίτι θὰ φαινόταν ἀκατοίκητο.

Μάταια ἀναζητᾶ τὰ δέντρα, που νόμιζα πὼς ἔβλεπα στίς φωτογραφίες του σπιτιου όπου γεννήθηκε ὁ ποιητής, στα βιβλία και τὰ περιοδικά. Ρωτᾶω τὴν Κάρμεν.

— Τὸ σπίτι που μου λέτε βρίσκεται στο δρόμο τῆς ‘Εκκλησίας, ὅπου οἱ Γκαρθία Λόρκα πήγαν κ’ ἔμειναν λίγο ἀργότερα, ὅταν ὁ Φεντερίκο ἦταν ἐνὸς ἢ δυὸ χρονῶ.

Καθόμαστε. ‘Η δόνα Κάρμεν μου δίνει μιά φωτογραφία που πήρε ἀπὸ τὸ τζάκι.

— Είναι ὁ δὸν Φεντερίκο Γκαρθία Ροντρίγκεθ, ὁ πατέρας του Φεντερίκο. Τὸν ὑπηρετήσαμε, οἱ γονεῖς μου κ’ ἐγὼ χρόνια ὀλόκληρα, ὥσπου ἔφυγε γιὰ τὴ Μαδρίτη, λίγο πρὶν ξεσπάσει ὁ ἐμφύλιος πόλεμος...

‘Η ἱστορία τῆς λογοτεχνίας ὑπῆρξε πολὺ ἀχάριστη ἀπέναντι στὸν δὸν Φεντερίκο Γκαρθία Ροντρίγκεθ. “Ὁ πατέρας μου, ἀνδαλουσιάνος και ἀγνὸς ἄνθρωπος τῆς ὑπαίθρου”, ἔμελλε νὰ γράψει κάπου ὁ Φεντερίκο. Αὐτὴ μόνο τὴν εἰκόνα του “ἀνθρώπου τῆς ὑπαίθρου”, του πεισματάρη γαιοκτήμονα, συγκράτησαν οἱ βιογράφοι.

— Ὁ δὸν Φεντερίκο ἦταν πολὺ πλούσιος, μου λέει ἡ Κάρμεν. Εἶχε μετοχές σὲ πολλὲς ἐπιχειρήσεις τῆς περιοχῆς—στίς ἀρένες τῆς Γρανάδας, ἔξαφνα — ἀλλά, προπάντων, σ’ ἕνα σπουδαῖο διωλιστήριο ζάχαρης στὸν κάμπο, τὸ “Νουέβα Ροσάριο” του Πίнос Πουέντε, ὅπου ἦτανε και διχειριστής. Ταυτόχρονα με τὴν ἐκμετάλλευση του κτηματός του στο

Φουεντεβακέρος, ἔκανε και συμβόλαια μεταξύ τῶν τευτλοκαλλιερητῶν και του “Νουέβα Ροσάριο” και αὐτὸ του ἄφηνε μεγάλα κέρδη. Σιγά — σιγά, αὐτὰ τὰ κέρδη του ἐπιτρέψανε ν’ ἀγοράσει και ἄλλα κτήματα στα περίγωρα, συγκεκριμένα ἕνα “χορτίχο” (ἀγρόκτημα) στο Ν-αζιμούθ, ἔπειτα ἕνα κτήμα στὴν ‘Ασκερόσα, που τὰ ἐκμεταλλεῖτο πρῶτα μόνος του και που ἀργότερα τὰ ἔδωσε σὲ σέμπρους.

— Μήπως ἀκούσε και “ἐπίσημα” καθήκοντα στο Φουεντεβακέρος ;

— Μάλιστα. ‘Ηταν εἰρηνοδίκης και γραμματέας του Δήμου. ‘Επειδὴ, ὅμως, ἀνῆκε σὲ παλιὰ οἰκογένεια του τόπου και ὅλοι ἔξερναν πὼς δίνει καλὲς συμβουλές, πολλοὶ πῆγαιναν νὰ ζητήσουν τὴ γνώμη του ἀνεπίσημα.

— Τί ἀνάμνηση σᾶς ἔχει ἀφήσει;

— ‘Ηταν ἄνθρωπος ἀπλός, δραστήριος, πολὺ νευρικός και μιλοῦσε μόνος του... ‘Εδῶ ὅλοι ὅσοι τὸν ὑπηρετοῦσαν, σέμπροι και χωρικοί, τὸν σεβόντουσαν και τὸν θαυμάζανε.

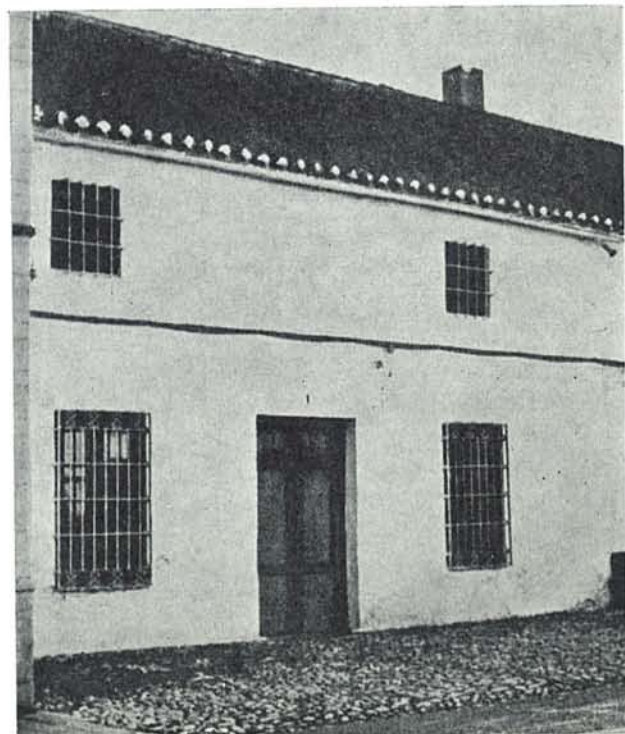
Σ’ αὐτὴ τὴ φωτογραφία με τὰ ζωηρὰ χρώματα, που τὸν δείχνει τὴν ἐποχὴ που θὰ ἔπρεπε νὰ φτάνει στα πενήντα, τὸ πρόσωπο του δὸν Φεντερίκο ἀναδίνει πρὶν ἀπ’ ὅλα καλοσύνη και εὐθύτητα. Τὰ πάντα εἶναι καλοσύνη σ’ αὐτὸ τὸ γαλήνιο και καταδεχτικὸ χαμόγελο, σ’ αὐτὸ τὸ πλατὺ και ψηλὸ μέτωπο, σ’ αὐτὸ τὸ παχὺ ἄσπρο μουστάκι που ὑπογραμμίζει τὴν ἀγαθότητα τῆς πλατείας και πλακουτσῆς μύτης. Τὰ πάντα εἶναι εὐθύτητα στο βλέμμα αὐτῶν τῶν γκριζῶν και καθαρῶν ματιῶν που μοιάζουν νὰ καρφώνονται ἀπάνω μας με προσοχή.

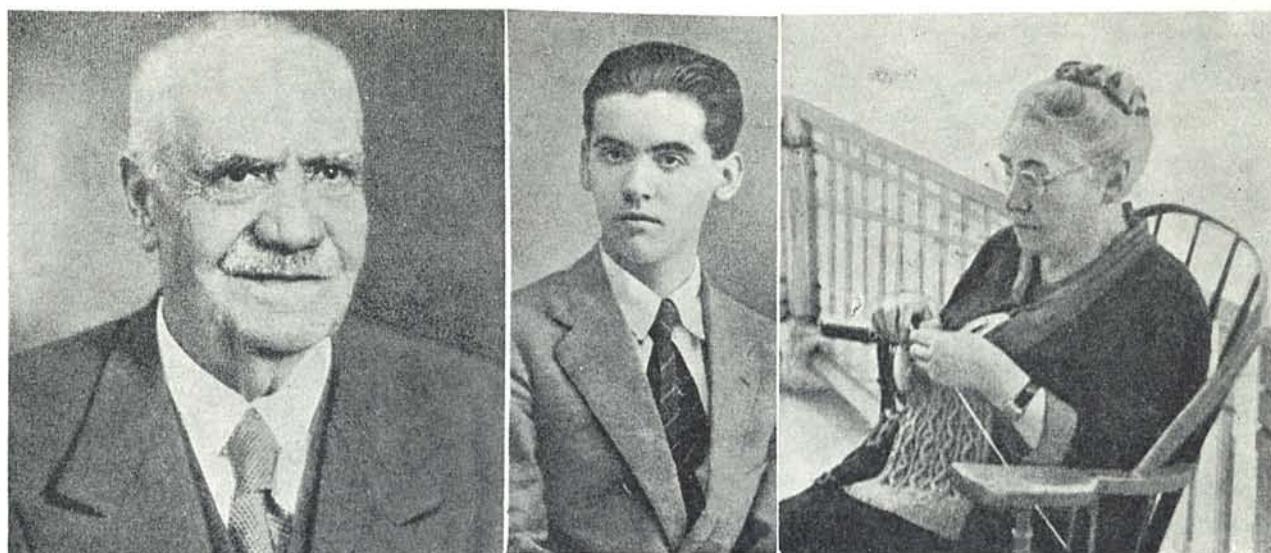
Λένε και ξαναλένε σχεδὸν πάντα πὼς ὁ Λόρκα εἶχε κληρονομήσει ἀπ’ τὴ μητέρα του τὰ κύρια γνωρίσματα του χαρακτήρα του. Ρωτῶ τὴν Κάρμεν Ράμος ἂν ὁ ποιητής και ὁ πατέρας του εἶχαν κοινὰ προτερήματα. ‘Η ἀπάντηση ἐρχεται ἀμέσως :

— Εἶχαν τὸ λιγότερο ἕνα: τὴ γενναιοδωρία! Σταθεῖτε σχετικὰ μ’ αὐτὸ, μπορῶ νὰ σᾶς ἀναφέρω ἕνα ἀνέκδοτο που ἄκουσα νὰ τὸ διηγῶνται συχνὰ γύρω μου. Στὰ 1900 ὁ δὸν Φεντερίκο εἶχε ἀποφασίσει νὰ πάει στο Παρίσι με δυὸ φίλους του ἀπ’ τὸ Φουεντεβακέρος γιὰ νὰ ἰδοῦνε τὴ Διεθνή ‘Εκθεση. Τὴ μέρα που θὰ φεύγανε, οἱ τρεῖς ἄντρες περίμεναν τὸ τραῖνο στὴν ἀποβάθρα του σταθμου τῆς Γρανάδας, ὅταν κάποια στιγμή ὁ δὸν Φεντερίκο πρόσεξε ἕνα φουκαρά, που, μ’ ἀνοιχτὸ τὸ στόμα και τὰ μάτια γεμάτα θαυμασμό, τοὺς ἄκουγε νὰ μιλοῦν γιὰ τὸ ταξίδι τους.

— Θέλεις νὰ ῥθεις μαζί μας στο Παρίσι; τὸν ρώτησε. — Ναι,

Τὸ σπίτι όπου γεννήθηκε ὁ Φεντερίκο στο Φουεντεβακέρος





‘Ο Φεντερικό 12 χρονῶ, με τὸν πατέρα, δὸν Φεντερικό Γκαρθία Ροντριγκεθ καὶ τὴ μητέρα, δόνα Βιβέντα Λόγκα Ρομέρο

ἀλλά...—'Ἐν τάξει! 'Ανέβα μαζί μας στὸ τραῖνο! Καὶ τοῦ πρόσφερε τὸ ταξίδι.

Ἦτανε Αὐγουστος τοῦ 1897 ὅταν ὁ Γκαρθία Ροντριγκεθ, χῆρος ἀπὸ μερικά χρόνια, παντρεύτηκε, σὲ δεύτερο γάμο, τὴ δόνα Βιβέντα Λόγκα Ρομέρο, δασκάλα τότε στὸ Φουεντεβακέρως. Ἡ δόνα Βιβέντα ἦταν ἀπὸ τὴ Γρανάδα. Μουσικός, καλλιεργημένη, δὲν εἶχε ποτὲ ζήσει στὴν ὑπαιθρο ὡς τὴ μέρα πού τὸ ἐπάγγελμά της, τέσσερα — πέντε χρόνια πρὶν ἀπ' τὴ συνάντησή της με τὸν δὸν Φεντερικό, τὴν εἶχε ὑποπρεώσει νὰ ἐγκατασταθεῖ σ' αὐτὸ τὸ καμποχώρι. Ἔμεινε, τότε, μόνη στὸ σχολεῖο γιὰτ' εἶχε χάσει τὴ μητέρα της πρὶν λίγο καιρῶ.

—Ἡ οἰκογένεια τοῦ Γκαρθία Ροντριγκεθ δὲν ἐβλεπε με πολὺ καλὸ μάτι τὸ δεύτερο αὐτὸ γάμο, μοῦ λέει ἡ Κάρμεν. Ὡστόσο, ἀπὸ τὸν πρῶτο γάμο δὲν εἶχε γεννηθεῖ κανένα παιδί. Ὁ λόγος, πού προβάλανε ἦτανε, οὐσιαστικά, ἡ διαφορά περιουσίας. “Δὲ μ' ἀρέσει ὁ Φεντερικό νὰ 'ναὶ ὁ ἀρραβωνιαστικός μιὰς δασκάλας, ὅταν ἐγὼ μπορῶ νὰ πάρω τὴν ἀρραβωνιαστικιά ἐνὸς πρίγκιπα”, δήλωνε ἕνας ἀπὸ τοὺς ἀδελφούς του. Δυσκολίες δημιουργήθηκαν καὶ ἀνάμεσα στὸ καινούριο ζευγάρι καὶ τὴν οἰκογένεια τῆς πρώτης γυναίκας τοῦ Γκαρθία Ροντριγκεθ, δόνας Ματίλτα Παλάτιος Ρίος.

Τὸν ἐπόμενο χρόνο—στὶς 5 Ἰουνίου 1898 καὶ ὄχι στὶς 5 Ἰουνίου 1899, ὅπως ἔγραψαν οἱ βιογράφοι του—γεννιόταν τὸ πρῶτο παιδί στὸ σπιτικό τῶν Γκαρθία, ὁ Φεντερικό...

—'Αμέσως, μοῦ ἐξηγεῖ ἡ Κάρμεν, ἡ δόνα Βιβέντα θέλησε ν' ἀγοληθεῖ μαζί του. “Ὅμως, ἔχοντας εὐαίσθητη ὑγεία, ὑποχρεώθηκε σύντομα νὰ παραιτηθεῖ καὶ νὰ ἐμπιστευτεῖ τὴν μητέρα μου τὴν περιποίησιν τοῦ παιδιοῦ.

Τὰ πρῶτα χρόνια τοῦ ποιητῆ περάσανε χωρὶς γεγονότα. Δυὸ μόνο περιστατικὰ συνδέονται μ' αὐτά. Ἡ ἐγκατάστασιν τῆς οἰκογενείας του στὸ δρόμο τῆς Ἐκκλησίας καὶ ἡ γέννησιν δυὸ ἀδελφῶν, τοῦ Λουῖς—πού δὲν ἔζησε—καὶ τοῦ Φρανθίσκο. Τεσσάρων χρονῶ, κατὰ τὴν Κάρμεν, τὸν ἐστεῖλαν στὸ σχολεῖο.

—Δὲ συνήθιζαν στὸ Φουεντεβακέρως νὰ στέλνουν τὰ παιδιά στὸ σχολεῖο τόσο μικρά. Ὅμως ἡ δόνα Βιβέντα διατηροῦσε με τὸ διάδοχό της, δὸν Ἀντόνιο Ροντριγκεθ Ἐσπινόσα, πολὺ φιλικὲς σχέσεις. Ἔτσι δόθηκε ἡ ἄδεια νὰ φοιτήσῃ ὁ Φεντερικό.

Δὲν εἶναι ἀρκετὰ γνωστὴ ἡ εὐγενικὴ μορφή τοῦ Ἀντόνιο Ροντριγκεθ Ἐσπινόσα, πρώην τσαγκάρη, πού τὸ πάθος του νὰ σπουδάσῃ τὸν ἔκαμε νὰ γίνῃ δάσκαλος. Ἀνθρωπος ψυχωμένος, ἔξυπνος, προικισμένος με διαίθησιν ἐνθάρρυνε τὶς καλλιτεχνικὲς κλίσεις τοῦ Φεντερικό πού μόλις ἀρχίζαν νὰ διαγράφονται.

—Ὁ Φεντερικό τὸν λάτρευε, μοῦ λέει ἡ Κάρμεν, καὶ περνοῦσε κοντά του ὡρες ὀλόκληρες, ἐκτὸς ἀπὸ τὶς ὥρες τοῦ μαθήματος. Ἀργότερα, ὅταν ἀνέβασε τὰ πρῶτα του θεατρικὰ ἔργα, δὲν ξεχνοῦσε ποτὲ νὰ τὸν καλεῖ. Ὅμως ὁ δὸν Ἀντόνιο ἦταν

τόσο συγκινημένος πού δὲν μποροῦσε νὰ διαβεῖ τὸ κατῶφλι τοῦ θεάτρου καὶ στεκόταν, τρέμοντας ἀπὸ φόβο, στὸ πεζοδρόμι ὅση ὥρα κρατοῦσε ἡ παράστασιν.

Τὰ μαθήματα γινόντανε τὸ πρωῖ. Τὸ ἀπόγευμα, λοιπόν, ἦταν ἀφιερωμένο στὰ παιγνίδια. Ἰπενθυμίζω στὴν Κάρμεν τὴν περίφημη φράσιν τοῦ “Βιβλίου ποιημάτων”, ὅπου ὁ Λόγκα ἀναθυμᾶται τὰ “φλογερὰ παιδικὰ του χρόνια, πού τὰ πέρασε τρέχοντας γυμνὸς στὰ λειβάδια ἐνὸς κάμπου με φόντο τὰ βουνά”.

Ἡ Κάρμεν χαμογελᾷ :

—Ὁ Φεντερικό δὲν ἐβγαίνει ἔξω. Ἡ, πιὸ σωστά, δὲν ἐβγαίνει παρὰ μόνο ὅταν συνόδευε στὴν ἐκκλησιὰ τὴ δόνα Βιβέντα, γυναίκα πολὺ εὐλαβικὴ, ἡ γιὰ νὰ συναντήσῃ τὸν δὸν Ἀντόνιο σὲ ὥρες πού δὲν εἶχε μάθημα.

Τὸ σπίτι τοῦ πατρικοῦ σπιτιοῦ τοῦ Φεντερικό Γκαρθία Λόγκα





Οι Θρησκευτικές τελετές, οι λιτανείες τῆς Μεγάλης Βδομάδας— ὅπως τοῦ Χριστοῦ τῆς Νίκης, προστάτη τοῦ Φουεντεβακέρος— ἢ τῆς Ἁγίας Δωρεάς, τὸν γοήτευαν.

—Τὸ ἀγαπημένο του παιχνίδι αὐτὴ τὴν ἐποχὴ ἦταν " νὰ ψάλει τὴ θεία λειτουργία", μού ἐξηγεῖ ἡ Κάρμεν. Μέσα στὴν αὐλή ὑπῆρχε ἕνας μικρὸς τοίχος ὅπου τοποθετοῦσε μιὰ εἰκόνα τῆς Παναγίας καὶ μερικά τριαντάφυλλα τοῦ κήπου. Μπροστά σ' αὐτὴ τὴν αὐτοσχέδια "Ἁγία Τράπεζα μᾶς ἐβάζε νὰ καθήσουμε, τὸν ἀδελφὸ του Φρανθίσκο, τὴ μητέρα μου, μερικά παιδάκια τοῦ χωριοῦ κ' ἐμένα καί, φορώντας παράξενα κλαρωτὰ φορέματα, " λειτουργοῦσε " μὲ μεγάλη σοβαρότητα. Πρὶν ἀπὸ τὴ " λειτουργία " μᾶς ἐβάζε, ὡστόσο, ἕναν ὄρο: νὰ κλάψουμε τὴν ὥρα τοῦ " κηρύγματος"... Ἡ μητέρα μου δὲν παρᾶλειπε ποτὲ νὰ συμμορφώνεται μὲ τὴν ἐπιθυμία του.

Ἡ δόνα Κάρμεν χαμογέλασε πάλι.

—Ἡ μητέρα μου ἔδειχνε πάντα μεγάλη ὑπομονὴ μαζί του... Ἀργότερα, ὅταν, ἐφτὰ ἢ ὀχτὸ χρονῶ, ἄρχισε νὰ ἐνδιαφέρεται γιὰ τὸ κουκλοθέατρο, στὴ μητέρα μου ἀνάθεσε νὰ τοῦ φτιάξει τοὺς μικροὺς φασουλῆδες ἀπὸ πανὶ ἢ χαρτόνι. Ἀνέβαινε στὴ σοφίτα, διάλεγε μέσα στὰ μπαούλα τὰ φορέματα ποῦ τοῦ ἄρεσαν κ' ἡ μητέρα μου ἔρραβε, ἔρραβε, ὥρες ὀλόκληρες.

Τὸ κουκλοθέατρο! Εἶναι γνωστὴ ἡ σημασία πού 'χει σ' ὕψαιρο τὸ ἔργο τοῦ Λόρκα. Ρωτῶ τὴν Κάρμεν μήπως ξέρε πὺς γεννήθηκε τὸ πάθος αὐτοῦ τοῦ Λόρκα γιὰ τὸ κουκλοθέατρο.

—Καὶ βέβαια. Ξεκίνησε ἀπὸ τὴν ἀφιξὴ στὸ Φουεντεβακέρος, μιὰ χρονιά, ἐνὸς ἀλληθινοῦ κουκλοθεάτρο. Αὐτὸ τὸ θέαμα ἦταν πολὺ σπάνιο ἐδῶ. Ὅταν ὁ Φεντερίκο, ποῦ γύριζε μὲ τὴ μητέρα του ἀπὸ τὴν ἐκκλησιά, εἶδε τοὺς τσιγγάνους νὰ στήνουν τὸ παλκοσένικό τους, δὲν τὸ κούνησε πιά ἀπὸ τὴν πλατεία ὅπου εἶχαν ἐγκατασταθεῖ. Τὸ βράδυ δὲν ἔφαγε καὶ θέλησε νὰ παρακολουθήσει ὅπωςδὴποτε τὴν παράσταση. Ὅταν γύρισε βρισκόταν σὲ τρομερὴ ὑπερδιέγερση. Τὴν ἄλλη μέρα, τὸ κουκλοθέατρο ἀντικατάστησε τὴν "Ἁγία Τράπεζα" στὸν τοῖχο τῆς αὐλῆς.

Ἡ δόνα Κάρμεν δὲν ξέχασε τὰ θέματα τοῦ ἐμβρυώδους αὐτοῦ θεάτρο.

—Ἀναγνωρίζαμε ὅλοι τὸν ἑαυτὸ μας στοὺς φασουλῆδες τοῦ Φεντερίκο: ἡ μητέρα μου, ὁ δὸν Ἀντόνιο, οἱ ὑπέρητριες κ' ἐγώ... Ὅπως ἄλλωστε ἐμελλε νὰ δοῦμε τὸν ἑαυτὸ μας στὸ ἕνα ἢ τ' ἄλλο ἀπ' τὰ θεατρικὰ του ἔργα. Ἡ μητέρα μου, συγκεκριμένα, ποῦ χρησίμεψε πολλὲς φορὲς γιὰ πρότυπο στὶς ὑπέρητριες τῶν δραμάτων του...

Βήματα ἀντήχησαν στὸ διάδρομο. Εἶναι ὁ Ρ., ἀδελφὸς τῆς Κάρμεν, ποῦ ἄκουσε πὺς μιλούσαμε γιὰ τὸν Φεντερίκο. Ὁ Ρ. ἦταν συμμαθητὴς τοῦ ποιητῆ καὶ σύντροφός του στὰ παιχνίδια.

—Τὸν βοήθησα νὰ παίξει τοὺς φασουλῆδες του, μού λέει κ' ἔρχεται νὰ καθήσει κοντὰ μας.

Ρωτῶ τὸν Ρ. ἂν εἶδε καμιὰ φορὰ τὸν Φεντερίκο νὰ " γράφει " αὐτὴ τὴν ἐποχὴ.

—Ὁχι. Ἐκτὸς ἀπὸ τὸ κουκλοθέατρο, ὁ Φεντερίκο δὲν εἶχε παρὰ μόνο ἕνα πάθος, ποῦ τὸ 'χε κληρονομήσει ἀπ' τὸν πατέρα του: τὴ μουσικὴ.

Ὁ Ρ. διευκρινίζει:

—Ὁ δὸν Φεντερίκο ἀγαποῦσε πολὺ τὴν κιθάρα καὶ τὰ φλαμέγκος καὶ συχνά, τὸ βράδυ, ὅταν οἱ δουλειὲς στὰ χωράφια εἶχαν τελειώσει πιά, μαζεῦονταν στὸ σπίτι του πολλοὶ γιὰ νὰ τραγουδήσουν καὶ νὰ παίξουν κιθάρα. Ἐπειδὴ ἡ οἰκογένεια Γκαρθία ἦταν μεγάλη, ὁ καθένας εἶχε τὴν εἰδικότητά του. Ἐνας θεῖος τοῦ δὸν Φεντερίκο, ὁ Μπαλντομέρο Γκαρθία, εἶχε μάλιστα κάποιον ποιητικὸν ταλέντο καὶ αὐτοσχέδιαζε " ρομάνθε " ποῦ τις ἀπάγγελλε μὲ συνοδεία κιθάρας... Ἐτσι μπορέσαμε, πολὺ μικροὶ ὁ Φεντερίκο κ' ἐγώ ν' ἀκούσουμε ὅλο τὸ ρεπερτόριο τῆς ἀνδαλουσιάνικης λαϊκῆς μουσικῆς: σιγκουιρίγιες, πόλος, μαρτινέτες, σολεάρες, πετενέρας, σαέτας...

—Ἀρχαγε μέσα στὰ λαϊκὰ τραγούδια, ποῦ κητάγραψε καὶ ἐναρμόνισε ἀργότερα ὁ Φεντερίκο, ὑπάρχουν οἱ σκοποὶ αὐτοὶ ποῦ ἄκουσε στὰ παιδικὰ του χρόνια στὸ Φουεντεβακέρος;

—Καὶ βέβαια, μού λέει ὁ Ρ. Τὸ " El Café de chinitas " καὶ τὸ " Los quatros muleros ", ἔξαφνα, ἦταν τραγούδια ποῦ ἐρμηνεύονταν σ' αὐτὲς τὶς βεγγέρες στὸ σπίτι τῶν Γκαρθία. Καὶ ξέρω πὺς ὁ Φεντερίκο, σὲ ἡλικία ὀχτῶ χρονῶ, ἤξερε κιόλας πάνω ἀπὸ ἑκατὸ λαϊκὲς μπαλάντες.

←

Ὁ Φεντερίκο ἐνὸς καὶ ἑξὶ χρονῶ, στὸ Φουεντεβακέρος



‘Ο δάσκαλος ‘Αντόνιο Ροντογκιέω Έσπινόσα με τὰ μαθητοῦδια τοῦ Φουεντεβακέρος. Στὴ μέση, με τὴν ψάθα, ὁ μικρὸς Φεντερίκο

‘Ο ποιητῆς, ὡστόσο, δὲν ἔμαθε νὰ παίζει πιάνο παρὰ ἀργότερα, γύρω στὰ ἑντεκα, ὅταν οἱ γονεῖς του ἐγκαταλείψανε τὸ Φουεντεβακέρος γιὰ νὰ ἐγκατασταθοῦνε στὴ Γρανάδα. Ρωτῶ τὸν Ρ. γιὰ τὰ αἰτία αὐτῆς τῆς ἀναχώρησης.

— Τὰ παιδιὰ μεγάλωσαν, μοῦ λέει κ’ ἔπρεπε ἡ οἰκογένεια νὰ σκεφτεῖ τις σπουδές τους. ‘Απ’ τὴν ἄλλη μεριά ὁ δὸν Φεντερίκο εἶχε ἐπεκτείνει τὰ κτήματά του. Εἶχε ἀγοράσει σημαντικὲς ἐκτάσεις στὸν κάμπο, στὸ Νταϊμούθ, στὴν ‘Ασκερόσα, (Βαλντερρουμπία), στὴ Θουχαίρα. Τὸ Φουεντεβακέρος δὲν παρουσίαζε πιά ἐνδιαφέρον γι’ αὐτόν. Προτιμοῦσε νὰ περνᾷ στὴ Γρανάδα τὸ χειμῶνα, νεκρὴ ἐποχῇ, καὶ νὰ δουλεύει τὸ καλοκαίρι στὸ ἕνα ἢ τ’ ἄλλο ἀπὸ τ’ ἀγροκτῆματά του με τὸς σέμπρους του.

‘Ο Ρ. μᾶς σερβίρει “ ἄνις ” (ποτὸ με γλυκάνισο). ‘Ενῶ κουβεντιάζουμε, ἡ Κάρμεν, πού ‘χε λειψεί γιὰ λίγο, ξαναγυρίζει καὶ στέκεται ἄρθια στὸ διάδρομο σὰ νὰ μᾶς περιμένει. ‘Εκφράζω τὴν ἀπορία μου κι αὐτὴ μοῦ λέει :

— Θὰ σὰς πάω στὸ σπίτι τῆς δόνια Μαρία. Εἶναι ξαδέρφη τοῦ Φεντερίκο. Τὸν γνῶριζε καλά. Τὴν προειδοποίησα γιὰ τὴν ἐπίσκεψή σας...

Μιὰ ἐπαυλὴ πνιγμένη στὰ γιασεμιά καὶ τις πιεροδάφνες στὴν ὁδὸ τῶν Κήπων. Βρισκόμαστε στὸ σπίτι τῆς δόνια Μαρία. Στὸ κεφάλισκαλο, ἡ οἰκοδέσποινα μᾶς ὑποδέχεται χαμογελαστή.

— Καλῶς ὄρισατε!

Περναῖμε στὸ σαλόνι, ἕνα μεγάλο σαλόνι ἐξοχικοῦ σπιτιοῦ με καλογαλισμένα ἐπιπλα, πού πάνω τους, δυὸ μεγάλα παράθυρα, προσεκτικὰ κλεισμένα τις ὥρες τοῦτε τοῦ καφοῦ ἡλιου, ἀφήνουν νὰ πέφτει ἀπὸ τις χαραμάδες τῶν δικτυωτῶν τους ἕνα ἐξάισιο ρόδινο φῶς. Σὲ μιὰ γωνιά τοῦ δωμάτιου, ἀνάμεσα στὰ δυὸ παράθυρα, μιὰ κονσόλα. Πάνω στὴν κονσόλα ἕνα πορτραῖτο τοῦ Λόρχα τῆς ἐποχῆς τοῦ “ Ρομανθέρο χιτάνο ”. “ Ἐνα μπουκέτο γαλάζια, λαμπερὰ λουλούδια στεφανώνουν τὸ μέτωπο τοῦ ποιητῆ.

— Εἶναι βερβένες, μοῦ λέει ἡ δόνια Μαρία. ‘Ο Φεντερίκο τις λάτρευε.

Καθόμαστε κοντὰ στὴν οἰκοδέσποινα. ‘Η δόνια Μαρία εἶναι γνήσια ἀνδαλουσιάνη καὶ τὸ πρόσωπό της ἔχει ὅλα τὰ χαρακτηριστικὰ τῆς ράτσας της καὶ τῆς εὐγένειάς της : μαλλιά μαῦρα

γαλιστερὰ, χρῶμα σταρένιο, μάτια φλογερὰ καὶ ζωηρὰ, μαῦρα σὰν τὰ μαλλιά της.

— ‘Η δόνια Κάρμεν μοῦ μίλησε πολὺ γιὰ τὸν Φεντερίκο παιδί. Θὰ ‘θελα νὰ μοῦ μιλήσετε γιὰ τὰ φοιτητικὰ του χρόνια. Καὶ πρὶν ἀπ’ ὅλα, ξαναγύριζε τὴν ἐποχῇ αὐτὴ στὸ Φουεντεβακέρος;

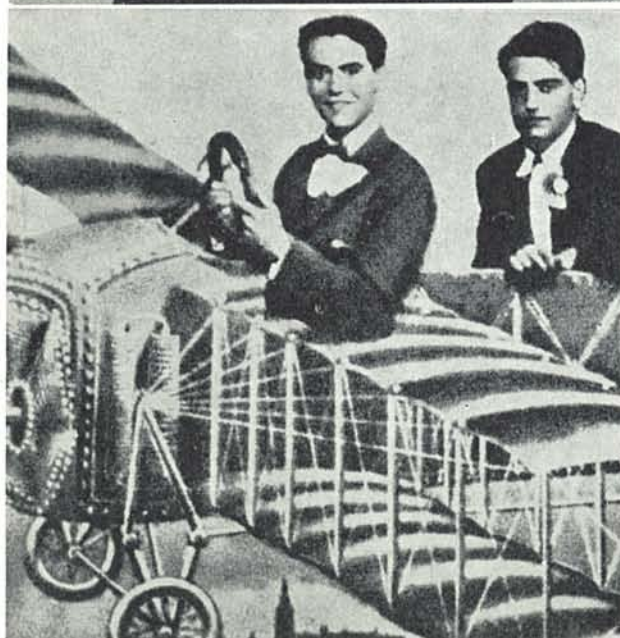
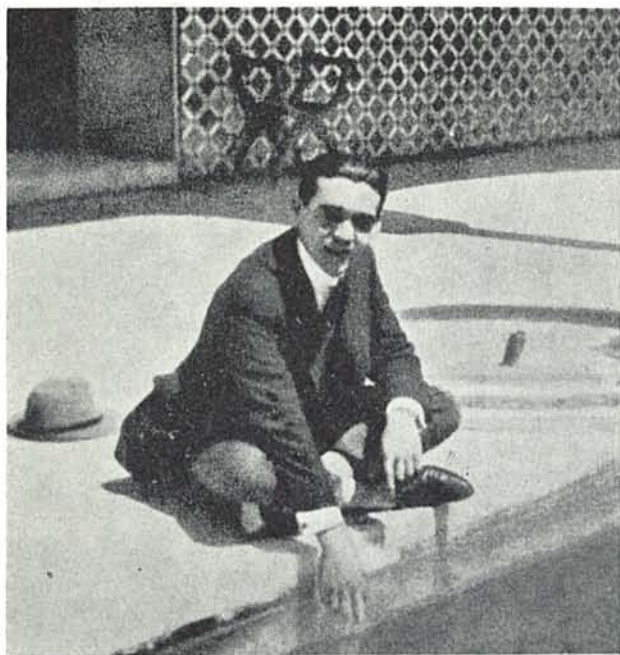
— Ναι. Πότε — πότε. “ Ὅμως, ἐμεῖς τὸν βλέπαμε προπάντων ὅταν πηγαίναμε στὴ Γρανάδα. “ Ἐμενε τότε με τὴν οἰκογένειά του σ’ ἕνα πολὺ ὁμορφο σπίτι, στὴν καρδιά τῆς Γρανάδας, στὸ ‘Αθέρρα ντὲλ Ντάρρο, ἀριθμὸς 64.

‘Αναμνήσεις εὐτυχισμένης ἐποχῆς. ‘Η δόνια Μαρία χαμογελά.

— Αὐτὴ τὴν ἐποχῇ, δὲ σκεφτόταν ἀκόμα τὴν ποίηση κ’ ἤθελε νὰ γίνει μουσικός. Μελετοῦσε πιάνο πολλές ὥρες τὴν ἡμέρα

‘Ο Φεντερίκο με τὸν μικρότερο ἀδελφὸ του Φρανθίσκο





μέ τον δόν 'Αντόνιο Σεγούρα, ένα γέρο μουσικοδιδάσκαλο πολύ ρομαντικό, πού τον ένθουσίαζε. "Όταν πέθανε αυτός, εργάστηκε μ' έναν άλλο μουσικό, πιανίστα στο καφέ — 'Αλαμέδα της Γρανάδας, τον Φρανθίσκο Μπενίτεθ. Πολύ γρήγορα έπαιξε θεσπέσια Σούμπερτ, Σούμαν, Μέντελσον, Σοπέν κι από τους 'Ισπανούς, 'Αλμπένιθ. 'Απ' όλους όμως προτιμούσε τον Μπετόβεν. 'Ερμηνεύοντας, άλλωστε, σονάτες του Μπετόβεν, σέ φιλικό σπίτι, τράβηξε την προσοχή του δόν Φερνάντο ντέ λος Ρίος...

'Ο δόν Φερνάντο ντέ λος Ρίος ! Δέν ξεχνάμε τί ήταν για τον ποιητή, ή ύπεροχη αυτή φίλια του καθηγητή αυτού της Νομικής στό Πανεπιστήμιο της Γρανάδας, ύπουργού, αργότερα, Παιδείας. Χάρη στον Φερνάντο ντέ λος Ρίος σέ ήλικία μόλις είκοσι χρονών, μπόρεσε νά μπει στό πύλο σημαντικού ισπανικού πνευματικού ίδρυμα της εποχής, τή "Residencia de Estudiantes" της Μαδρίτης. Χάρη σ' αυτόν, επίσης, μπόρεσε νά πραγματοποιήσει τό 1929 τό ταξίδι του στις 'Ηνωμένες Πολιτείες και νά ιδρύσει, μέσα σέ λιγότερο από δύο χρόνια μετά την επιστροφή του, τό ξακουστό πιά πλανόδιο θέατρο, τή "Μπαρράνα".

'Υπάρχει όμως μιá άλλη φίλια πού γι' αυτήν θά 'θελαν νά ρωτήσω τή δόνα Μαρία : ή φίλια μέ τον Μανουέλ ντέ Φάλλια. 'Ο Φάλλια, τήν εποχή πού πρέπει νά γνώρισε τον Φεντερίκο, είχε περάσει πιά τά σαράντα. Σιγά—σιγά αυτός ό "κατάμαυρος μικρόσωμος 'Ισπανός" όπως τον αποκαλούσε ό Πόλ Ντουκά είχε κατορθώσει νά επιβάλλει στην 'Ισπανία και στην Εύρώπη μιá τέχνη χωρίς παραχωρήσεις, παρ' όλο πού μερικές φορές σάστισε τό Κοινό, τους καλλιτέχνες και τους κριτικούς. Μετά τή "Vida breve", τά "Τέσσερα ισπανικά κομμάτια", τις "Τρεις μελωδίες" σέ στίχους του Θεοφίλου Γκατιέ, κατάφερε νά φτάσει στό σκοπό πού 'χε τάξει στό έργο του, νά δώσει δηλαδή στην έντεχνη μουσική ένα αυθεντικό λαϊκό χρώμα γράφοντας τις "Νύχτες στους κήπους της 'Ισπανίας" και τό "Μάγο έρωτα". Τό τελευταίο αυτό έργο, παρ' όλη τήν απογοητευτική του πρώτη έκτέλεση στό θέατρο "Λάρα" της Μαδρίτης τό 1915, γινόταν τήν ίδια περίπου εποχή, μιá ένδοξη και διεθνής μουσική επιτυχία.

—'Ο Φεντερίκο γνώρισε τον δόν Μανουέλ λίγο αργότερα, μού λέει ή δόνα Μαρία. Τό 1918 ή 1919, μόλις είχε δημοσιέψει τό βιβλίο του "Έντυπώσεις και Τοπία". Συνήθισε νά συναντιέται μέ μερικούς νεαρούς καλλιτέχνες της Γρανάδας στό καφέ 'Αλαμέδα, για νά συζητούν για τέχνη και μουσική. Κάποιο βράδυ, ένας απ' αυτούς, ανάφερε τό όνομα του Μανουέλ ντέ Φάλλια κι άποφάσισαν νά πάνε νά χαιρετίσουν τον συνθέτη στό ταπεινό αλλά γοητευτικό του "κάρμεν" (έξοχικό σπιτάκι), κοντά στην 'Αλάμπρα, όπου ζούσε ανάμεσα στά δέντρα και τά λουλούδια. 'Ο δόν Μανουέλ τους δέχτηκε πολύ εύγενικά, ένδιαφέρθηκε για τά σχέδιά τους και δέχτηκε νά παίξει μερικές συνθέσεις του. 'Από τότε, ό Φεντερίκο κι ό δόν Μανουέλ έμελλε νά βλέπονται σχεδόν κάθε μέρα.

—Δέν έχει γραφτεί πώς ό Μανουέλ ντέ Φάλλια ήταν δάσκαλος του Φεντερίκο :

—Ναί, αλλά δέν είναι σωστό. 'Ο δόν Μανουέλ δέχτηκε συχνά νά δουλεύει σέ συνεργασία μαζί του, νά γράφει, έξαφνα, τις παρτιτούρες για τά έργα πού ό Φεντερίκο ετοίμαζε για τό κουκλοθέατρο. Ποτέ δέν του 'δωσε μαθήματα.

Τό πρόσωπο της δόνα Μαρία φωτίζεται.

—'Ο δόν Μανουέλ τον θαύμαζε πολύ: "Θά 'θελαν νά γράφω στίχους μέ τήν ίδια τέχνη πού ό Φεντερίκο παίξει πιάνο!" έπαναλάμβανε συχνά.

—Μάθαινε μήπως κι άλλα όργανα ό Φεντερίκο :

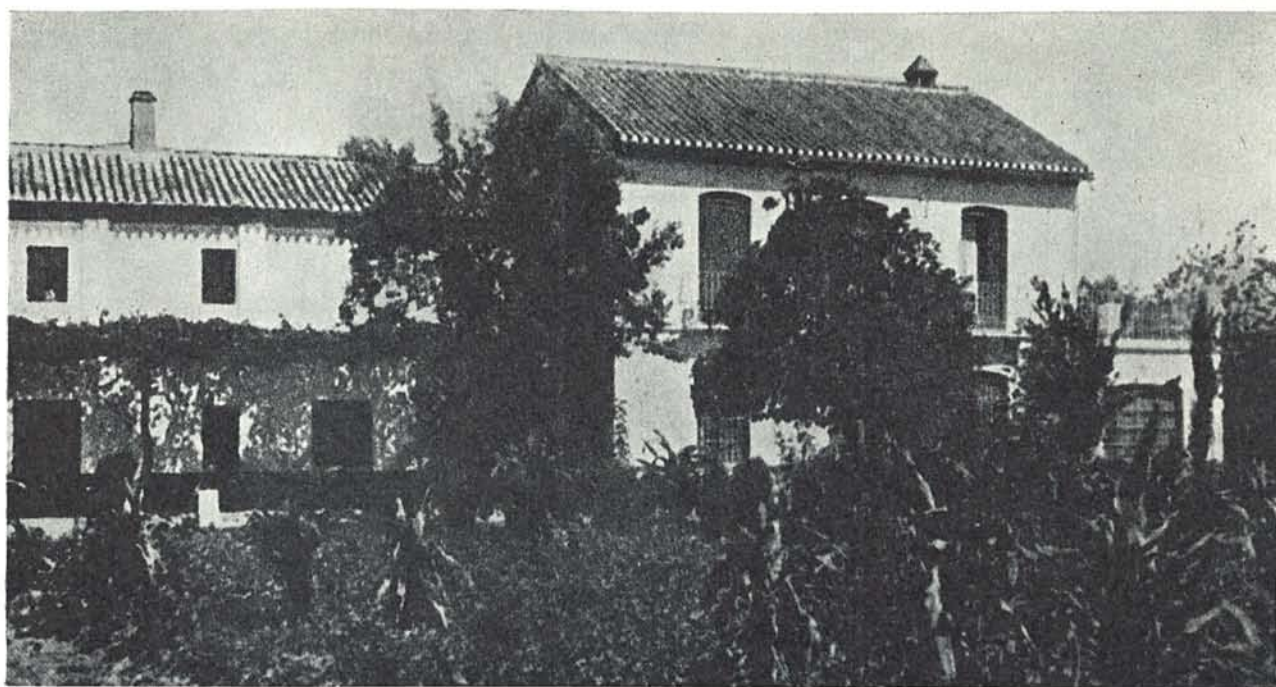
—Ναί, κιθάρα μέ τή θεία του 'Ισαμπέλ Γκαρθία. "Όμως έδειχνε, είν' αλήθεια, λιγότερο ένδιαφέρον παρά για τό πιάνο...

—Ποιοί λόγοι τον ώθησαν, λοιπόν, παρ' όλη τή μουσική του παιδεία και τις φιλίες του, νά διαλέξει τό λογοτεχνικό στάδιο δημοσιεύοντας, τό 1918, τό πρώτο του βιβλίο: "Έντυπώσεις και Τοπία" :

—Δέν ξέρω, όμως τά πρώτα του συγγραφικά βήματα δέν είχαν ευχάριστα άποτελέσματα. Είχε τυπώσει τό βιβλίο μέ δικά του έξοδα σ' ένα τυπογραφείο της Γρανάδας. Τό "Έντυπώσεις και

←  
Τρεις χαρακτηριστικές φωτογραφίες του ποιητή: Σ' ένα από τά πάτιο της 'Αλάμπρας (1927). Στό έξοχικό σπίτι του Μαγαγιόν (1934). Καί, νεαρός, σ' ένα ψεύτικο άεροπλανάκι μέ τό φίλο του Μπουνιουέλ, διάσημο σήμερα σκηνοθέτη του κινηματογράφου





Τὸ ἐξοχικὸ σπίτι τῆς Χουέρτα ντὲ Σάν Βιθέντε στὰ περὶχωρα τῆς Γρανάδας ὅπου ἔμεινε τὰ καλοκαίρια ἡ οἰκογένεια Γκαρθία

Τοπία" δὲν πουλήθηκε. "Ἔστερα ἀπὸ μερικές βδομάδες, ὅλα τ' ἀντίτυπα, ἐκτὸς ἀπ' αὐτὰ πού μᾶς εἶχε στείλει μὲ μιὰ παιδιάστικη χαρά, πῆραν τὸ δρόμο γιὰ τὴ σοφίτα ὅπου σω-  
ριάστηκαν.

Μέσα σ' αὐτὸ τὸ βιβλίο, ὅπως καὶ σ' ὅσα ἀκολούθησαν, ὑπάρ-  
χουν ὀνόματα ἀπ' τὴν περιοχὴ τῆς Γρανάδας πού τραγουδοῦν  
φέρνοντας ἀναμνήσεις: ὁ Ντάρρο, ἡ Βέλλα, τὸ 'Αλμπαιθίν,  
ἡ Σάντα 'Ισαμπέλ, τὸ Σάν Μιγκέλ, ὁ κάμπος, τὸ Φουεντε-  
βακέρος, ἡ Θουχαίρα.

—Ὁ κάμπος συχνὰ ἐνέπνεε τὸν Φεντερίκο, διευκρινίζει ἡ  
δόνια Μαρία. Εἶχε γνωρίσει ὅλους τοὺς χωρικούς τῆς περιοχῆς.  
Συχνὰ ἕνα εὐχάριστο ἢ δυσάρεστο περιστατικὸ πού τοὺς συν-  
έβαινε ἀρκοῦσε γιὰ νὰ γεννηθεῖ ἕνα του ποίημα...

Τελευταία, στὴ Γρανάδα κάποιος μοῦ ἐξήγησε πῶς γεννήθηκε  
τὸ ποίημα "Τὸ ἀκίνητο νερό". Μιὰ καλοκαριάτικη μέρα—  
πρέπει νὰ 'τανε στὰ 1922—μιὰ κοπέλα εἰκοσι χρονῶ πέθανε  
στὸ Φουεντεβακέρος. Ὁ Φεντερίκο ἐνιωθε φιλία γι' αὐτὴν  
κ' ἡ εἶδηση τοῦ θανάτου τῆς τοῦ προξένησε βαθειὰ λύπη. Τὸ  
ἴδιο βράδυ γεννήθηκε τὸ ποίημα:

Κοιτάχτηκα στὰ μάτια σου  
κ' ἦταν ὁ νοῦς μου στὴν ψυχὴ σου  
"Ἄσπρη πικροδάφνη.

Κοιτάχτηκα στὰ μάτια σου  
κ' ἦταν στὸ στόμα σου ὁ νοῦς μου

Κόκκινη πικροδάφνη.

Κοιτάχτηκα στὰ μάτια σου  
μὰ ἤσουνα νεκρὴ!

Μαῦρη πικροδάφνη.

"Ἡ δόνια Μαρία σηκώθηκε γιὰ νὰ πάρει ἀπ' τὴν κονσόλα ἕνα  
ἀντίτυπο τοῦ "Ρομανθέρου".

—Ὁ Φεντερίκο κ' ἐγὼ γνωρίσαμε στὰ παιδικὰ μας χρόνια,  
πολλὰ πρόσωπα πού μᾶς προκάλεσαν ζωηρὴ ἐντύπωση καὶ  
πού τὸ δράμα τους ὁ Φεντερίκο, λίγα χρόνια ἀργότερα, ἐμελλε  
νὰ τὸ βάλει μέσα στὸ "Ρομανθέρου": Τὴ Σολεδάδ Μοντόγια,  
συγκεκριμένα, καὶ προπάντων τὸν καταπληκτικὸ 'Αντονίτο  
ἐλ Καμπορίο...

Τριάνα χρόνια ἔχουν περάσει κι ὥστόσο ἡ ἐντυπωσιακὴ  
φειγούρα τοῦ Καμπορίο ἔμεινε ἀνέπαφη μέσα στὴ μνήμη τῆς  
δόνια Μαρία.

—Ἦταν ἕνας χιτάνος ἀπὸ τὴν Τσαουσίνα, χωρὶν κοντὰ στὸ

Φουεντεβακέρος. Ζοῦσε ἀπ' τὸ ἐμπόριο ἀλόγων καὶ, σ' ὅλο τὸν  
κάμπο, εἶχε τὴ φήμη πῶς εἶναι τόσο μεγάλος μεθύστακας ὅσο  
καὶ ἐπιδέξιος καβαλλάρης. Πολὺ συχνὰ τὸ βράδυ, τὸν βλέπαμε  
νὰ περνᾷ πάνω στὸ ἀλόγο του, χειρονομώντας, ἀτρόμητο μὲς'  
στὸ μεθύσι του, καὶ τὸ βάζαμε στὰ πόδια ὅσο μπορούσαμε  
πὺ γρήγορα. "Ἐνα πρωί, τὸν βρήκανε νεκρὸ στὴ δημοσίᾳ. Τὴ  
νύχτα ἐκείνη ὁ Καμπορίο εἶχε πιεῖ πιὸ πολὺ ἀπ' τὸ συνηθισμένο  
κ' εἶχε πέσει ἀπὸ τ' ἀλόγο. Πέφτοντας, τὸ μαχαίρι, πού 'χε  
πάντα στὸ ζωνάρι του, γλίστηρε καὶ τοῦ ἔνοιξε τὴν κοιλιά.

Ἐπάρχουν ὅμως κι ἄλλα πρόσωπα πού ἡ δόνια Μαρία πρέπει  
νὰ συνάντησε ἄλλοτε: τὰ πρόσωπα τῶν τραγωδιῶν τοῦ Φεντε-  
ρίκο κ' ἰδιαίτερα τριῶν, πού εἶναι ἐμπνευσμένες ἄμεσα ἀπὸ τὴν  
ἀνδαλουσιάνικη γῆ, "Ματωμένος γάμος", "Γέρμα" καὶ "Τὸ  
σπίτι τῆς Μπερνάρντα "Ἄλμπα".

—Δὲν ξέρω, μοῦ λέει ἡ δόνια Μαρία, πῶς γεννήθηκε ἡ "Γέρμα",  
ἔργο πού ὁ Λόρκα ἔγραψε κατὰ τὴ διάρκεια τοῦ ταξιδιοῦ του  
στὴ Νότια Ἀμερικὴ τὸ 1933 - 1934. "Ὅσο γιὰ τὸ "Ματω-  
μένο γάμο" καὶ "Τὸ σπίτι τῆς Μπερνάρντα "Ἄλμπα",  
μπορῶ μ' ἀκριβεία νὰ σᾶς πληροφορήσω.

Εἶναι γνωστὸ τὸ θέμα τοῦ "Ματωμένου γάμου". Συνοψί-  
ζεται ὁλόκληρο στὴ διαμάχη ἀνάμεσα σὲ δυὸ οἰκογένειες καὶ  
δυὸ ἄντρες, ἐρωτευμένους μὲ τὴν ἴδια γυναίκα, πού, τὴν ἡμέρα  
τοῦ γάμου τῆς, πρέπει νὰ διαλέξει. Ἀπ' τὴ μιὰ μεριὰ ὁ σύ-  
ζυγος, δηλαδὴ ἡ ἀσφάλεια καὶ τὰ πλούτη, ἀλλὰ καὶ ἡ γῆ μὲ τὴ  
σικαβιά τῆς. Ἀπὸ τὴν ἄλλη, ὁ ἐραστής, δηλαδὴ ἡ αἰσθησιακὴ  
περιπέτεια καὶ ἡ ἀτίμωση μὲ τὴ φυγῆ. Ἡ νύφη διαλέγει τὴν  
αἰσθησιακὴ περιπέτεια.

—Εἶμασταν πολὺ νέοι ἀκόμα, μοῦ λέει ἡ δόνια Μαρία, ὅταν  
διαβάσαμε μιὰ μέρα, δὲν ξέρω σὲ ποιά ἐφημερίδα τῆς Γρανά-  
δας, μιὰ σκανδαλώδη ἱστορία ἀπαγωγῆς. Εἶχε γίνει, θαρρῶ,  
στὴν ἐπαρχία Χαέν. Τὴν παραμονὴ τοῦ γάμου τῆς, ἐνῶ εἶχαν  
τελειώσει πιὰ ὅλες οἱ ἐτοιμασίες τῆς τελετῆς, μιὰ κοπέλα  
ἀπὸ κείνα τὰ μέρη ξανακονάντησε τὸν παλιὸ ἀραβωνιαστικὸ  
τῆς καὶ πείσθηκε νὰ φύγει μαζί του. Ὁ ἄντρας ἦταν παντρε-  
μένος, ὅμως ἡ κοπέλα δὲν μπόρεσε ν' ἀντέξει στὸν πειρασμὸ.  
Τὰ μεσάνυχτα, τὴν ὥρα πού τὰ πάντα κοιμόντουσαν γύρω τους,  
οἱ δυὸ ἐραστὲς τὸ 'σκασαν καβάλλα σ' ἕνα ἀλόγο... Τὸ σκάν-  
δαλο αὐτὸ μᾶς προκάλεσε μεγάλη συγκίνηση κ' ἐνδιαφέρον.  
Τὸ 'χα ξεχάσει, ὥστόσο, ὅταν, εἰκοσι χρόνια ἀργότερα, ὁ Φεν-  
τερίκο μοῦ μίλησε γιὰ τὸ "Ματωμένο γάμο"...

"Ὁ ποιητῆς, ὅμως, προπάντων στὸ τελευταῖο του ἔργο, "Τὸ  
σπίτι τῆς Μπερνάρντα", πού τὸ τέλειωσε λίγο πρὶν πεθάνει,  
ἐμελλε νὰ δανειστεῖ ἀπ' τὴν πραγματικὴ τὰ περισσότερα



## ΕΝΑ ΛΗΣΜΟΝΗΜΕΝΟ ΠΟΙΗΜΑ ΤΟΥ ΛΟΡΚΑ

“Ένα ποίημα του Φεντερίκο Γκαρθία Λόρκα που μένει ακόμα άγνωστο για τὸ εὐρὸ κοινό. Ὁ ποιητὴς τὸ ἔχε χαρίσει στὸ φίλο του ζωγράφου τῆς Γρανάδας Ἀντόνιο Γκαρρίντο ντέλ Καστίγιο. Δημοσιεύτηκε γιὰ πρώτη φορά στὸ περιοδικὸ “Sendas” τῆς Γρανάδας, τεύχος 4, τὸ Καλοκαίρι τοῦ 1946. Ἐκεῖ τὸ πρόσεξε καὶ τ’ ἀποθησαύρησε ὁ Κλωντ Κουφρόν. Δὲν ἔχει ἀκόμα περιληφθεῖ οὔτε στὰ ἰσπανικά, οὔτε στὰ γαλλικά “Ἀπαντα” τοῦ ποιητῆ, δηλαδὴ στὶς ἐκδόσεις “Ἀγκιλάρ” Μαδρίτης, “Λοσάδα” Μπουένος Ἀιρες, “Γκαλλιμάρ” Παρίσι.

Ὁ ἥλιος ἔγινε κομμάτια  
ἀνάμεσα σὲ μπακιρένια σύννεφα.  
Ἄπ’ τὰ γαλαζοπὰ βουνὰ ἔρχεται ἄερας ἠχηρὸς.  
Μέσ’ τὸ λιβάδι τ’ οὐρανοῦ  
ἀνάμεσα σὲ λούλουδα ἀστεριῶν  
περνᾷ τὸ μισοφέγγαρο  
σὰ χρυσαφένια ἀγκύλη.

Μέσα στὸν κάμπο (πού προσμένει τὰ κοπάδια τῶν ψυχῶν)  
παίρνω τὸ δρόμο μοναχὸς  
τῆ θλίψη φορτωμένος  
μὰ ἡ καρδιά μου  
τραγουδᾷ ἕνα παράξενο ὄνειρο  
πάθους κρυφοῦ  
σ’ ἀτέλειωτη ἀπόσταση.

Ἄπόηχοι λευκῶν χεριῶν  
πάνω στὸ κρῦο μέτωπό μου,  
πάθος πού ὥριμασε  
μὲ κλάμμα τῶν ματιῶν μου.

Μετάφραση ΤΑΚΗ ΔΡΑΓΩΝΑ



στοιχεῖα, ἀφοῦ διατήρησε ὡς καὶ τὰ ὀνόματα τῶν πραγματικῶν προσώπων.

—Ἡ Μπερνάρντα “Ἄλμπα” (1) κ’ οἱ κόρες τῆς ὑπῆρχαν πραγματικά, μού ἐξηγεῖ ἡ δόνα Μαρία.

Ζοῦσαν σ’ ἕνα μικρὸ χωριὸ τοῦ κάμπου, ὅπου οἱ γονεῖς τοῦ Φεντερίκο εἶχαν ἕνα σπίτι, στὸ Βαλντερρουμπιό. Τὰ δυὸ σπίτια γειτόνευαν. Τὸ πηγάδι μάλιστα, ἦταν στὰ σύνορά τους. Κάποιο καλοκαίρι, πού ὁ Φεντερίκο ἔμεινε στὸ Βαλντερρουμπιό, ἀνακάλυψε τὴν παράξενη αὐτὴ οἰκογένεια κοριτσιῶν, πού ἡ μάνα τους, ἀπὸ καιρὸ χήρα, τὰ ἐπιτηροῦσε μὲ τυραννικὸ τρόπο. Γεμάτος περιέργεια, ὁ Φεντερίκο ἀποφάσισε νὰ παρακολουθῆσει ἀπὸ κοντὰ τὴν ἰδιωτικὴ ζωὴ τῶν “Ἄλμπα. Χρησιμοποιοῦντας τὸ πηγάδι γιὰ παρατηρητήριον, κατασκόπευσε, μελέτησε, σημείωσε. Δυὸ μῆνες ἀργότερα, τὸ ἔργο εἶχε γίνει.

Ἐπ’ ἀρχῆς στὸ “Σπίτι τῆς Μπερνάρντα “Ἄλμπα” ἕνα πρόσωπο μυστηριώδες, πάντα ἀόρατο, ἀλλὰ πάντα παρὸν μέσα στὸ μυαλὸ τῶν “Ἄλμπα, ἕνα πρόσωπο πού ὑπαγορευεῖ ὅλες τὶς πράξεις τους : Εἶν’ ὁ Πέπε Ρομάνο. Ὁ Πέπε Ρομάνο, δηλαδὴ ὁ ἄντρας ὁ ἐχθρὸς γιὰ τὴ Μπερνάρντα, ὁ πόθος γιὰ τὶς θυγατέρες τῆς.

—Ὁ Πέπε Ρομάνο; Κι αὐτὸς ὑπῆρχε! Τὸ πραγματικὸ τοῦ ὀνομα ἦταν Πέπε ντέ λὰ Ρομίγια κ’ ἐπαίξει στὴ ζωὴ τῶν “Ἄλμπα τὸν ἴδιο ρόλο πού παίξει καὶ στὸ ἔργο.

Ἄλλὰ ἡ δόνα Μαρία σώπασε, κ’ ἡ σιωπὴ γύρω μας γίνεται καταθλιπτικὴ. Γιατί, γιὰ ὅλους αὐτοὺς πού βρίσκονται γύρω μου, “ Τὸ σπίτι τῆς Μπερνάρντα “Ἄλμπα” εἶναι ταυτοχρόνως μιὰ τραγικὴ χρονιά : τὸ 1936.

Στὰ χεῖλιά μου ἔρχεται μιὰ ἐρώτηση πού δὲν τολμῶ νὰ τὴν διατυπώσω : “ Πότε εἶδατε γιὰ τελευταία φορὰ τὸ Φεντερίκο”; Τὴν ἐρώτηση αὐτὴ πρέπει νὰ τὴ μάντεψε ἡ δόνα Μαρία ἀφοῦ, κοιτάζοντας μὲ τρυφερότητα τὴ μικρὴ φωτογραφία πού τὴ στόλιζαν οἱ βερβένες, πάνω στὴν κουσόλα, μού λέει :

—Ὁ Φεντερίκο δὲν ἦρθε παρὰ μιὰ μόνο φορὰ, τὴ χρονιά τοῦ πολέμου. Ἦταν ἀνοιξή. Εἶχε πάει στὴ Γρανάδα γιὰ νὰ ἐτοιμάσει μιὰ ἐκδοση τῆς τελευταίας ποιητικῆς του συλλογῆς “ Divan del Tamarit”, πού ἐπρόκειτο νὰ τοῦ τὴν ἐκδόσει ἡ Φιλοσοφικὴ Σχολὴ τοῦ Πανεπιστημίου. Ἦταν γεμάτος σχέδια καὶ μού μίλησε γιὰ μιὰ μεγάλῃ περιοδεῖα πού σκεφτόταν νὰ κάνει στὴν Ἀμερικὴ δίνοντας διαλέξεις... Ὡστόσο, ἐνωθεῖς νὰ ἔχει μέσα του μιὰ ὑπόκωφη ἀνησυχία, σὰν κάποιον προαισθημα... Δὲν ἔμελλε νὰ τὸν ξαναδῶ ποτὲ πιά.

Ἡ γαλάζια σκιὰ ἀντικατάστησε τὸ λεπτὸ ρόδινο φῶς τοῦ σαλονιοῦ. Βραδιάζει τώρα στὸ Φουεντεβακέρος κ’ ἡ δόνα Μαρία σηκώθηκε γιὰ νὰ πάει νὰ τραβήξει τὰ στόρια τοῦ μπαλκονιοῦ. Μακριὰ, ἀπ’ τὴ μεριά τοῦ κάμπου, ἀκούγονται τὰ κουδούνια τῶν κοπαδιῶν πού γυρίζουν στὸ χωριό. Εἶν’ αὐτὰ τὰ ἴδια κουδούνια πού ἄκουγε, ἄλλοτε, ὁ Φεντερίκο, κάθε βράδυ, στὰ εὐτυχισμένα παιδικὰ του χρόνια, τὴν ὥρα πού ἡ φύση γύρω του ἀποκοιμιόταν σιγὰ—σιγὰ...

Αὐτὸς ὁ δρόμος

χωρὶς διαβάτες...

Αὐτὸς ὁ δρόμος.

Αὐτὸς ὁ γρύλλος

χωρὶς φωλιά...

Αὐτὸς ὁ γρύλλος.

Καὶ τὰ κουδούνια αὐτὰ

πού ἀποκοιμιούνται...

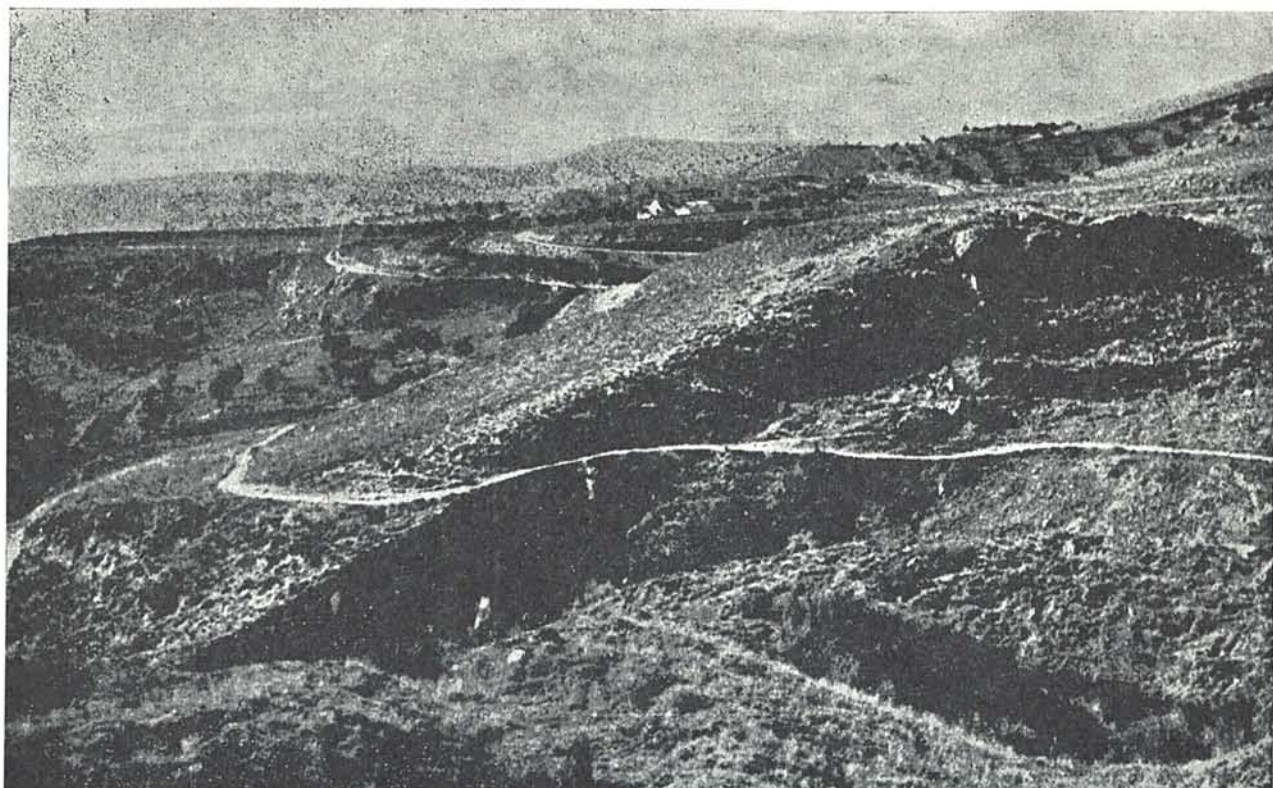
Καὶ τὰ κουδούνια αὐτὰ.

Πρὶν φύγει ἀπ’ τὸ Φουεντεβακέρος, ρώτησα τὴ δόνα Μαρία ἂν εἶχε ἀντιληφθεῖ, στὶς συζητήσεις τῆς μὲ τὸν Φεντερίκο, κάποιο χαρακτηριστικὸ τοῦ γνώρισμα πού νὰ τῆς εἶχε κάνει ξεχωριστὴ ἐντύπωση.

—Ναί, μού λέει. Τὸ μίσος του γιὰ τὸν πόλεμο. Νά, θυμᾶμαι πὸς κάποιο βράδυ ἦταν καθισμένος σ’ αὐτὸ τὸ ἴδιο σαλόνι καὶ σκεφτόταν πὸς κάποια μέρα ἴσως ὑποχρεωθεῖ νὰ πολεμήσει : “ Μαρία, μού εἶπε, δὲ θὰ μποροῦσα ποτὲ νὰ βρεθῶ ἀνάμεσα σὲ στρατιῶτες ! Θεέ μου ! Ἐγώ, μ’ ἕνα τουφεκὶ στὸ χέρι ! Ὁχι ! Θὰ πέθαινα ἀπ’ τὸ φόβο μου μὲ τὸν πρῶτο πυροβολισμό...”.

Μετάφραση ΤΑΚΗ ΔΡΑΓΩΝΑ

(1) Μόνο τὸ μικρὸ ὄνομα ἄλλαξε: ἀπὸ Φρανθίσκα, Μπερνάρντα.



Βιθνάρ. 'Η ρεματιά με τις 'πηγάδες'... Τò τοπίο πού αντίκρουσε για τελευταία φορά ο ποιητής, με φόντο τή σιέρρα 'Ελβίρα

# ΕΚΕΙ ΠΟΥ ΕΚΤΕΛΕΣΤΗΚΕ

## ΑΝΑΖΗΤΩΝΤΑΣ ΤΟΝ ΤΑΦΟ ΤΟΥ ΠΟΙΗΤΗ

Του **GERALD BRENAN**

Τò "Θέατρο" ἔκρινε σκόπιμο νά περιλάβει στό ἀφιέρωμά του καί μιὰ ἀντικειμενική ἔρευνα γιά τίς συνθήκες τῆς δολοφονίας τοῦ Φεντερίκο Γκαρθία Λόρκα. Τά ἐλεγμένα στοιχεῖα ἀναφέρον : 'Ο Λόρκα ἔφτασε στή Γρανάδα στίς 18 'Ιουλίου. Στίς 17 ἐκδηλώθηκε ἡ ἀνταρσία τοῦ Φράνκο στό Μαρόκο καί στίς Καναρίους νήσους. Στίς 18 ξεσηκώθηκαν οἱ φασίστες στή Γρανάδα καί στίς 20 γίνονται κύριοι τῆς πόλης. Στίς 3 Αὐγούστου συλλαμβάνεται ἀπό τή Φάλαγγα ὁ γαμπρός τοῦ ποιητή — ἀντρας τῆς ἀδελφῆς του Κόντσα — σοσιαλιστής Δήμαρχος τῆς Γρανάδας. Στά μέσα Αὐγούστου, ὁ Λόρκα καταφεύγει γι' ἀσφάλεια στό σπίτι τοῦ φίλου του ποιητῆ Λουίς Ροσάλες, πού ὁ ἀδελφός του ἦταν σημαῖον στέλεχος τῆς Φάλαγγας. Τῆ νύχτα 17 πρὸς 18 Αὐγούστου ὁ Λόρκα συλλαμβάνεται στό σπίτι τῶν Ροσάλες ἀπό τόν Ραμόν Ρουίθ 'Αλόνσο καί χαράματα στίς 19 Αὐγούστου τουφεκίζεται στό Βιθνάρ. 'Η φασιστική ἐφημερίδα τῆς Γρανάδας "Ἐλ 'Ιντεάλ" δημοσιεύει τ' ὄνομα τοῦ Λόρκα στὸν κατάλογο τῶν ἐκτελεσθέντων στίς 19 Αὐγούστου. Ὑστερα ἀπὸ 10 χρόνια ὁ Βρεταννὸς συγγραφέας Gerald Brenan πάσχιζε ν' ἀνακαλύψει τὴν ἀλήθεια. Στὸ παρακάτω κεφάλαιο τοῦ βιβλίου του "The face of Spain" δίνει, με' ἀξιοσημείωτη ἀμεροληψία, τ' ἀποτελέσματα τῆς ἐπιτόπιας ἔρευνάς του.

Στεφανώνοντας τὸ λόφο, ὑψώνονται μπροστά μας τὰ ψηλά ἄσπρα τείχη τοῦ νεκροταφείου, ὅπου θάβονται ἀπὸ γενιές καί γενιές τὰ τέκνα τῆς Γρανάδας. Φτάνοντας ἐκεῖ, διαπιστώνουμε πὼς ἔχει προστεθεῖ μιὰ νέα πτέρυγα. Μπαίνουμε καί διατρέχουμε τίς ἄλεες ἀνάμεσα στοὺς τάφους. Στὸ νέο — καί πιὸ φτωχὸ — τμῆμα συναντᾶμε ἕναν ἄντρα πού τραβάει ἕνα γαϊδουράκι, ἀπὸ τὰ γιέμια.

— Ψάχνουμε ἕνα τάφο, τοῦ λέω. Πρέπει νά ζητήσετε πληροφορίες στό Γραφεῖο, μᾶς ἀπαντᾶει, καί, ἐγκαταλείποντας τὸ γαϊδάρὸ του, μᾶς συνοδεύει.

"Ἐνας κοντακιανὸς, σκυθρωπὸς καί λιγνός, μᾶς δέχεται πάνω στό κεφάλι του, τὸ ἐπίσημο κασκέτο τοῦ πέφτει μεγάλο. Μ' ἀκούει με' ὕφος ὑπερβολικὰ πρὸθυμο κ' ἐπιφυλακτικό, μὰ ὅλο τὸ πρόσωπό του ἐκφράζει τὸ φόβο καί τὴ θλίψη.

— Πῶς λέγεται αὐτὸς πού ψάχνετε; Φεντερίκο Γκαρθία Λόρκα ;

"Α, ναι, θυμᾶται τ' ὄνομα, δὲν εἴμαστε οἱ πρῶτοι πού ζητᾶνε πληροφορίες γι' αὐτόν. Πέρσι ἀκόμα, κάτι ξένοι — Ἀργεντινοί, νομίζει — ἔφτασαν ὡς τὴ σιδερένια πύλη μ' ἕνα στεφάνι λουλούδια. Κι αὐτοὺς, ὅμως, δὲν μπόρεσε νά τοὺς πληροφορήσει. Τὰ λείψανα τοῦ σενιὸρ Γκαρθία Λόρκα ἐκταφῆκανε ὕστερα ἀπ' τὰ πέντε χρόνια πού ὀρίζει ὁ κανονισμὸς, γιὰτι κανένας δὲν πλήρωνε τὴν ἀνανέωση τῶν δικαιωμάτων ἐκχώρησης τοῦ τάφου. Βρίσκονται τώρα στό ὄστεοφυλάκιο.

— Μποροῦμε νά τὸ δοῦμε;

Δίνει στὸν ἄντρα πού μᾶς συνοδεύει ἕνα μεγάλο κλειδί. Παίζοντας με' τὸ κλειδί καί μιλώντας μας γιὰ τὰ μυστικά τοῦ επαγγέλματός του, ὁ νεκροθάφτης μᾶς ὀδηγεῖ κατὰ μῆκος τοῦ σκονισμένου λόφου, κάτω ἀπ' τὸν καφτὸν ἥλιο, ὅπου βρίσκονται στὴ σειρά ταπεινοὶ τάφοι. Ὑστερα σταματᾶει σ' ἕνα μικρὸ περίγυρο κλεισιμένο γύρω μ' ἕνα ψηλὸ τεῖχος.

— Νά τὸ ὄστεοφυλάκιο, λέει, ἀνοίγοντας μιὰ πόρτα.

Εἴμαστε σ' ἕνα εἶδος αὐλῆς, κατάσπαρτης με' μαυρισμένα κοιμᾶτια ἀπὸ ἐνδύματα. Σὰ νά 'χε γίνε ἐκεῖ μιὰ "ἐμποροπανήγυρη κουρελιῶν" πρὶν ἀπὸ δώδεκα χρόνια ἢ σὰ νά 'χε κατα-

σκηνώσει εκεί φυλή τσιγγάνων. Πολύ σύντομα, όμως, τὰ μάτια μας αφήνουν αυτά τὰ πανάθλια κατάλοιπα για νὰ στραφούν σ' ἕνα εἶδος κοιλότητος, ἀκριβῶς στὴ μέση τῆς αὐλῆς. Εἶναι κάπου τριάντα τετραγωνικὰ πόδια καὶ φαίνεται γεμάτη κρηνία, ὅστ' αὐτὴ καὶ μωμιοποιημένα κουφάρια, πεταγμένα στὴν τύχη, σὰ σὰ 'χανε πέσει ἀπὸ τὸν οὐρανό.

— Νὰ τί ἀποτελοῦσε κάποτε τὸ ἄνθος τῆς Γρανάδας, μᾶς λέει ὁ ἄντρας. Κοιτάξτε μὲ προσοχὴ καὶ θὰ δεῖτε τὶς τρύπες ποὺ ἔκαναν οἱ σφαῖρες.

Πραγματικά, σχεδὸν ὅλα τὰ κρηνία εἶναι σακισμένα. Ἀνάμεσα σ' ἕνα σωρὸ ὅστ', ἕνα τέλεια διατηρημένο πτώμα, ντυμένο μὲ μιὰ πράσινη καὶ μαύρη στολή, εἶναι ξαπλωμένο σὲ στάση προσοχῆς. Τὸ πρόσωπο, κι αὐτὸ πρασινωπὸ, μὲ μαῦρα σημάδια, σὰν ἡ σάρκα νὰ προσπαθοῦσε νὰ πάρει τὸ χρῶμα τῆς στολῆς, ἔχει τὴ συγκεντρωμένη ἔκφραση ἐνὸς ἀνθρώπου ἀπορροφημένου σὲ κάτι πολὺ σημαντικό.

— Ἄ, αὐτὸς ἐκεῖ, ἀναφωνεῖ ὁ νεκροθάφτης, μεγάλο μούτρο, γαλονά. Συνταγματάρχης, παρακαλῶ, τῆς Πολιτοφυλακῆς.

Ἔνας συνταγματάρχης τῆς ἀστυνομίας, ποὺ φυλάει σὰ φρουρὸς τὰ κόκκαλα τῶν κόκκινων ποὺ τουφέκισαν οἱ διάδοχοί του! Θὰ μπορούσε ὁ Γκόγια νὰ φανταστεῖ κάτι τέτοιο;

— Πόσοι εἶναι σ' αὐτὴ τὴν τρύπα;

— Τί νὰ σᾶς πῶ; Ὁ ἐπίσημος κατάλογος αὐτῶν ποὺ τουφεκίστηκαν ἔχει μέσα ὀχτὼ χιλιάδες ὀνόματα. Σχεδὸν ὅλοι εἶν' ἐδῶ. Ὑστερα, εἶναι κι ἄλλη μιὰ χιλιάδα ποὺ 'χαν τὴν ἰδιορρυθμίαν νὰ πεθάνουν ἀπὸ φυσικὸ θάνατο. Θὰ πρέπει, λοιπόν, νὰ 'ναι κάπου ἐννιά ἢ δέκα χιλιάδες, ὅλοι - ὅλοι. Κ' ἦταν ὅλοι τους γεναῖοι, οἱ φουκαράδες...

Μᾶς ὀδηγεῖ ὡς τὸν τοῖχο ποὺ περικλείει τὸ κάτω μέρος τοῦ νεκροταφείου. Πάνω του ξεχωρίζουν πάντα τὰ σημάδια ἀπ' τὶς σφαῖρες καὶ μερικές λαοῖδες ξεραμένο αἷμα. Μόνον οἱ δημοτικοὶ σύμβουλοι εἶχαν τὸ προνόμιο ν' ἀνάψουν ἕνα τσιγάρο, καὶ νὰ δείξουν ἔτσι τὴν παραδοσιακὴ περιφρόνηση πρὸς τὸ θάνατο. Ἦταν ἐκεῖ, ὄρθιοι, κοιτάζοντας τὴν κόκκινη γῆ, τὴ φουτεμένη μὲ λιόδεντρα.

Ἐπιστρέφοντας πρὸς τὴν πόλη, ὅσο κλέφτομαι τὸ ἀποτέλεσμα αὐτῆς τῆς "ἐκστρατείας", τόσο λιγότερο ἱκανοποιημένος εἶμαι. Ὁ γερο-ἀνθρωπάκος τοῦ Γραφείου ὑπῆρξε φευγάλεος, ἀόρι-

στος. Ἡ ἔμφαση τοῦ νεκροθάφτη σχετικά μὲ τὶς ἐπίσημες ἐκτελέσεις, ἄφηνε νὰ ἐννοηθεῖ πὼς εἶχαν γίνει κι ἄλλες. Ἀποφασίζω νὰ ξαναγυρίσω τὸ ἴδιο ἀπόγευμα στὸ νεκροταφεῖο γιὰ νὰ ζητήσω νὰ δῶ τὸν κατάλογο τῶν ἐκτελεσμένων. Ἄν ὁ Λόρκα ἔχει πραγματικὰ θαφτεῖ ἐδῶ, θὰ πρέπει σίγουρα νὰ ὑπάρχει τ' ὄνομά του.

Στὶς τέσσερις, ξαναγυρίζουμε καὶ πιάνουμε κουβέντα μὲ τὸν νεκροθάφτη. Ὁ ἕνας, ὁ πιὸ γέρος καὶ πιὸ φλύαρος, ἦταν ἐπιτόπου ὅταν ἄρχισε ἡ στρατιωτικὴ ἐξέγερση.

— Θὰ μπορούσατε ἴσως νὰ μοῦ πείτε ποῦ εἶναι θαμμένοι ὁ Φεντερίκο Γκαρθία Λόρκα;

— Δὲν εἴσατε στὸ σωστὸ μέρος, δὲν εἶν' ἐδῶ.

— Μοῦ εἶπαν τὸ ἀντίθετο. Θὰ ἐπιθυμοῦσα νὰ συμβουλευτῶ τοὺς καταλόγους μὲ τὰ ὀνόματα.

— Εἶναι στὸ Γραφεῖο. Σᾶς προειδοποιῶ, ὅμως, πὼς τ' ὄνομά του δὲ βρίσκεται ἐκεῖ μέσα. Τοὺς ἔχω μελετήσει πολλὰς φορὲς. Ἀκούστε ποῦ σᾶς λέω, ἔχει θαφτεῖ ἀλλοῦ... στὸ Βιθνάρ.

— Στὸ Βιθνάρ;

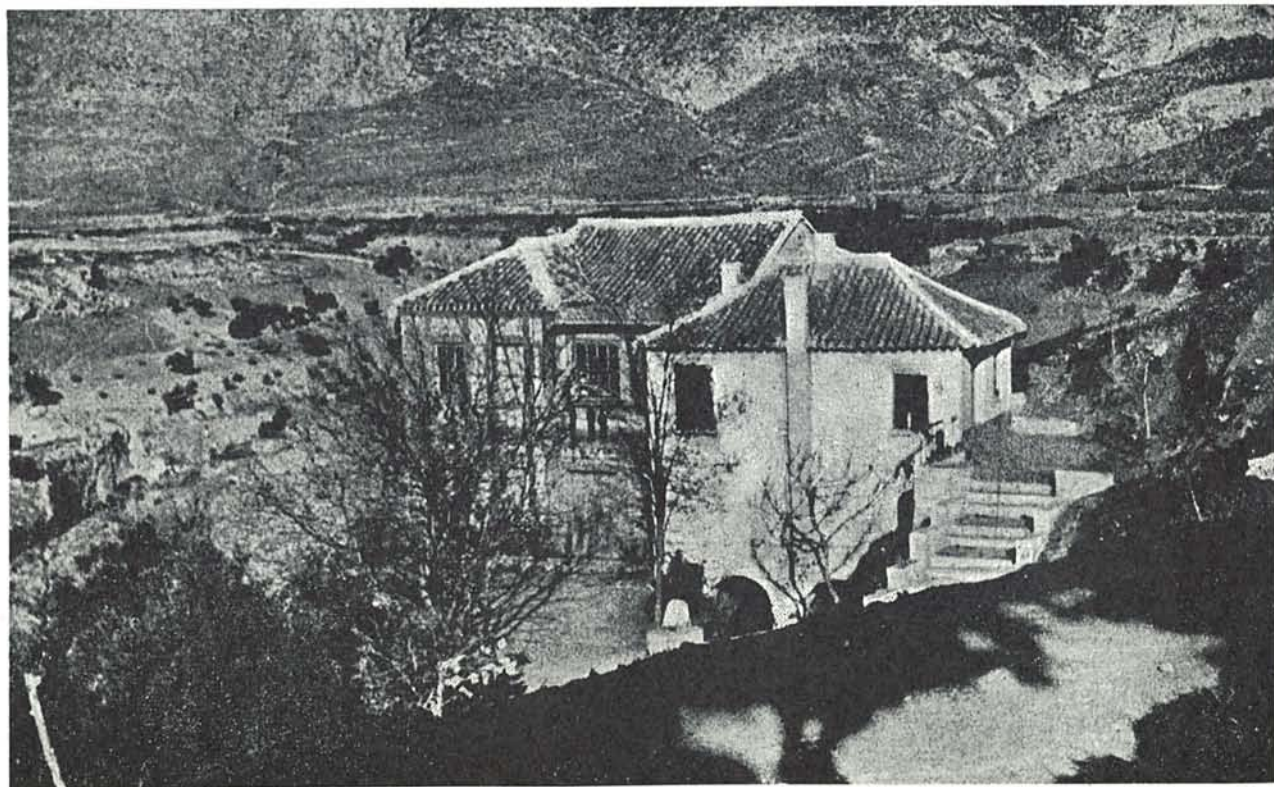
— Ναι, μέσα στὴν τάφρο, στὸ barranco. Ἐκεῖ τὸν τουφεκίσανε.

— Ποῦ τὸ ξέρετε;

— Πῶς μαθαίνονται τὰ πράγματα; Τελικά, ὅλα μαθαίνονται... Τὶς δυὸ ἐπόμενες μέρες τὶς χρησιμοποίησαμε γιὰ νὰ συνεχίσουμε τὴν ἐρευνά μας. Γνώριζα ἄλλοτε πολὺ κόσμο στὴ Γρανάδα κι ἂν στὸ μεταξύ ὀρισμένοι πέθαναν ἢ ἔφυγαν, μόνον ἀκόμη ἀρκετοί, διατεθειμένοι νὰ μοῦ ποῦν ὅ,τι ξέρουν.

Μιὰ οἰκογένεια, ἰδιαίτερα, μὲ βοηθεῖ πολὺ. Μαθαίνω ἔτσι πὼς ἡ φρίκη τῆς στρατιωτικῆς ἐξέγερσης, πρὶν ἀπὸ δεκατρία χρόνια, μένει ζωντανὴ στὴ μνήμη καθενὸς τους, σὰν ὅλα νὰ 'γιναν χτές. Μοῦ περιγράφουν τὸ νυχτερινὸ πάει κ' ἔλα τῶν φορητῶν στὸ δρόμο τοῦ νεκροταφείου, ὕστερα τὸ κροτάλισμα τῶν ὀμβρονητῶν. Κάθε πρωί, οἱ γυναῖκες κ' οἱ μανάδες αὐτῶν ποὺ 'χαν συλληφθεῖ σακαφάλωναν πάνω στὸ λόφο γιὰ ν' ἀναζητήσουν τὸ κουφάρι τῶν ἀνθρώπων τους. Τὰ πτώματα ἦταν στοιβαγμένα σὲ σωρούς ὅπως ἔπεφταν, ὡς τὸ σούρουπο. Ὑστερα, ἀποσπάσματα φαλαγγίτες τὰ ἔθαβαν ὅπως — ὅπως. Καθὼς ἔπεφτε πολλὴ ἡ δουλειά, ἐξαιτίας τοῦ ἀριθμοῦ τῶν ἐκτελεσμένων, τὰ κουφάρια θάβονταν σὲ πολὺ ρηχούς τάφους ἀπ' ὅπου συχνὰ ξεπρόβαλαν πόδια ἢ χέρια. Ἔνας Ἑγγλέζος φίλος,

Βιθνάρ. "La Colonia", ὁ προθάλαμος τοῦ θανάτου γιὰ τὰ θύματα τοῦ "Μαύρου Ἀποσπασματος" στὸν ἐμφύλιο πόλεμο





Βιθνάρ. Ἡ τάφος. Εἶχε γεμίσει ἀπὸ τὰ πτώματα δημοκρατικῶν πολιτῶν ποὺ ἐκτελοῦσαν οἱ φαλαγγίτες τοῦ Φρανκὸ

πού, μὲ κίνδυνον τῆς ζωῆς του, ἐπισκέφθηκε πολλές φορές τὸν τόπο τῶν ἐκτελέσεων, μοῦ εἶπε :

— Ἦταν τάχα πολιτικὰ πρόσωπα; Ποιὸς θὰ μπορούσε νὰ τὸ πεῖ; Κεῖνες τὶς ὑστερικές μέρες, ὅποιος εἶχε καὶ τὴν παρामीκή σχέση μ' ἀριστοὺς, μπορούσε νὰ συλληφθεῖ κ' ὕστερα, ἂν δὲν εἶχε κάποιον μ' ἐπιρροή νὰ μεσολαβήσει γιὰ χάρη του, πῆγαινε αὐτόματα στὸ ἐκτελεστικὸ ἀπόσπασμα, γιὰτὶ οἱ φυλακὲς ἔπρεπε ν' ἀδειάζουν γιὰ νὰ δεχτοῦν τοὺς καινούριους ποὺ θὰ ἔρχονταν. Ἡ ἔμφυτη στοὺς Ἰσπανοὺς ἀγάπη γιὰ τὴν καταστροφή, ἡ ἔμμονη ἰδέα τους γιὰ τὸ θάνατο, ἡ τάση τους πρὸς τὸν φανατισμὸ βρῆκαν διέξοδο γιὰτὶ δὲν ὑπῆρχε κεῖνο τὸν καιρὸ κρατικὴ ἢ ἠθικὴ δύναμη ποὺ νὰ μπορούσε νὰ τοὺς σταματήσει.

Μπορεῖ νὰ κρίνει κανένας τὴ μεταδοτικὴ δύναμη αὐτῆς τῆς ὑστερίας ἀπ' τὸ ἀκίλοιο γεγονός: μιὰ νεκρὴ Ἑγγλέζα, ποὺ οἱ γονεῖς τῆς κατοικοῦσαν στὴ Γρανάδα, φόρεσε τὴ στολὴ τῆς Φάλαγγας, πῆρε ἕνα περίστροφο καὶ τὸ χρησιμοποίησε σὰν τὶς Σπανιόλες "σενιόριτας". Πῆρε μέρος στὶς ἐκτελέσεις καὶ σκότωσε ἀνθρώπους μὲ τὸ ἴδιο της τὸ χέρι. Ἀργότερα, ὅταν ξέσπασε ὁ παγκόσμιος πόλεμος, ξαναγύρισε στὴν Ἀγγλία καὶ κατατάχθηκε ἐθελόντρια στὸ νοσοκομειακὸ Σώμα.

Κατὰ τὴ διάρκεια τῆς ἐρευνᾶς μου γύρω ἀπὸ τὸν Γκαρθία Λόρκα, τὸ ἴδιο ὄνομα ἐρχόταν καὶ ξαναρχόταν πάντα: Βιθνάρ. Τὸ Βιθνάρ εἶν' ἕνα μικρὸ χωριὸ λίγα μίλια ἔξω ἀπ' τὴν πόλη, πάνω στοὺς λόφους κ' ἡ ρηματικὴ του ἀποτελοῦσε ἕνα ἀπ' τὰ νεκροταφεῖα τῶν φαλαγγιτῶν. Αὐτὸ τὸ "μυστικὸ" ἔμοιαζαν νὰ τὸ ξέρουν ὅλοι: κανένας, ὅμως, ἀπ' ὅσους συνάντησα δὲν εἶχε ἐπισκεφθεῖ τὸ μέρος κ' ἡ ἱστορία τοῦ θανάτου τοῦ Λόρκα δὲν ἦταν παρὰ "ἄκουσα νὰ λένε".

"Ὅπως καὶ νὰ 'ναι, ὑπῆρχε μιὰ ἱστορία ποὺ διέτρεχε τὴν Ἰσπανία πάνω στὸ θάνατο τοῦ Λόρκα, καὶ, ἀπὸ πρώτη ἀποψη, ἔμοιαζε νὰ ὀδηγεῖ σὲ διαφορετικὰ συμπεράσματα: ὁ Λόρκα ἔφτασε στὴ Γρανάδα μιὰ — δυὸ μέρες πρὶν ἀπ' τὴν ἐκρηξὴ τοῦ στρατιωτικοῦ πραξικοπήματος καὶ, ὅπως μαθεύτηκε, κατάφυγε στὸ σπίτι ἐνὸς φίλου του ποιητῆ, τοῦ Λουὶς Ροσάλες, κοντὰ στὸν καθεδρικὸ ναό. Τὸ γεγονός ὅτι ὁ ἀδελφὸς τοῦ Ροσάλες ἦταν σημαντικὸς φαλαγγίτης φαινόταν νὰ τοῦ προσφέρει

πλήρη προστασία. Ὡστόσο, δυὸ — τρεῖς μέρες ἀργότερα, ἐνῶ οἱ οἰκοδεσπότες ἔλειπαν γιὰ λίγο ἀπὸ τὸ σπίτι, ἕνα αὐτοκίνητο μὲ ὄπλισμένους ἄντρες σταμάτησε μπροστὰ στὴν πόρτα καὶ πῆρε τὸ Λόρκα. Κανένας ἀπ' τοὺς φίλους του δὲν τὸν ξαναεῖδε.

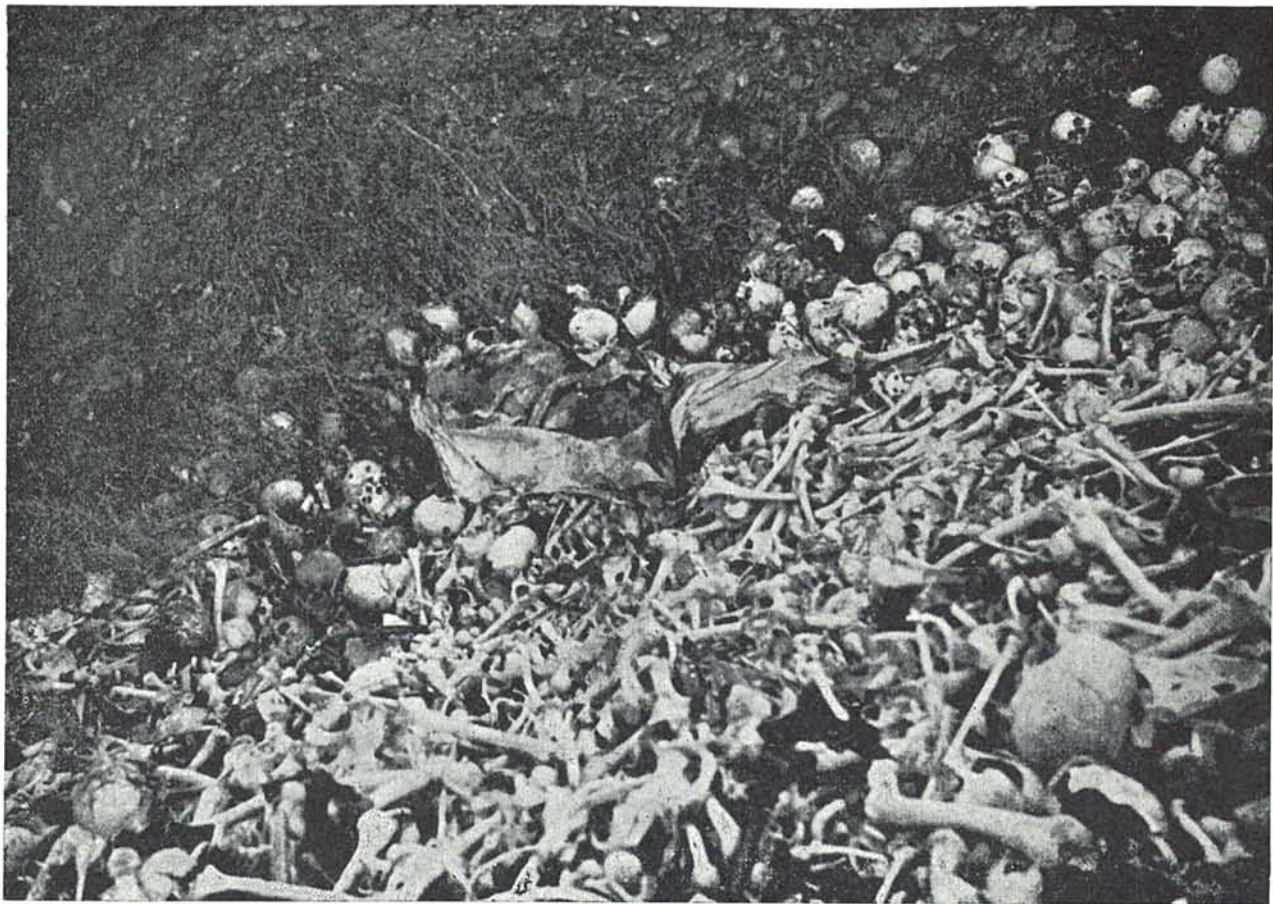
Δώδεκα ὀλόκληρα χρόνια, ἡ ἰσπανικὴ λογοκρισία τήρησε τὴν πιὸ πλήρη σιγὴ πάνω στ' ὄνομά του καὶ τὸ ἔργο του. Ὑστερα, τὸ Δεκέμβρη τοῦ 1948, ὁ Χοσὲ Μαρία Πεμάν, ἐπίσημος συγγραφέας τοῦ καθεστώτος, ἔγραψ' ἕνα ἄρθρο στὴν ἐφημερίδα Α. Β. C. χαρακτηρίζοντας τὴ δολοφονία του ἀπὸ ἀγνώστους σὰν ἕνα ἐγκλήμα κατὰ τοῦ ἔθνους. Ὁ λόγος τῆς ἀλλαγῆς τῆς ἐπίσημης στάσης φαίνεται νὰ ὀφείλεται στὴν ἐπίδραση τῶν πολυάριθμων θαυμαστῶν τοῦ Λόρκα στὴ Νότια Ἀμερική. Γι' αὐτὸ κ' ἡ μομφὴ δὲν ἀπευθυνόταν στοὺς ἀρχηγούς τῆς στρατιωτικῆς ἐξέγερσης, ἀλλὰ σὲ μερικοὺς ἀγνωστούς φοιητάδες. Σὲ ποιόν, ὅμως, ἀπευθυνόταν ἀκριβέστερα; Δυὸ μόνον ἐπίσημες παρατάξεις ὑπῆρχαν τότε στὴν Ἰσπανία: ἡ Φάλαγγα κ' οἱ Καθολικοί. Βρίσκονταν σὲ κακὲς σχέσεις καὶ καθένας πάσχισε νὰ φορτώσει στὸν ἄλλο τὶς εὐθύνες.

Τὸ πρῶτο φῶς πάνω σ' αὐτὴ τὴν ὑπόθεση ρίχτηκε ἀπὸ τὸν πρῶτον ὑπουργὸ Σερράνο Σούνιερ, στέλεχος τῆς Φάλαγγας. Τὸ Δεκέμβρη τοῦ 1947 ἔδωσε μιὰ συνέντευξη σ' ἕνα Μεξικάνο δημοσιογράφου, τὸν Ἀλφόνσο Χοῦνκο, ὅπου διαβεβαίωσε πὸς τὴ διαταγὴ γιὰ τὸ σκοτωμὸ τοῦ Λόρκα τὴν εἶχε δώσει ὁ συντηρητικὸς καθολικὸς βουλευτὴς τῶν "Κορτές" Ραμόν Ρουϊθ Ἀλόνσο. Μιὰ τέτοια κατηγορία δὲν μπορούσε βέβαια νὰ δημοσιευθεῖ στὸν ἰσπανικὸ τύπο: οἱ φαλαγγίτες, ὅμως, εἶχαν ὀργανώσει μιὰ διακριτικὴ ἐκστρατεία ποὺ ἄφηνε νὰ ἐννοηθεῖ πὸς ὁ ποιητὴς ἦταν φίλος τους κ' ἔρριχνε τὸ βάρος τοῦ θανάτου τοῦ στοὺς καθολικοὺς.

Ἡ ἱστορία, ὅπως τὴν ἀφηγοῦνται, εἶν' ἡ ἀκόλουθη: μιὰ — δυὸ μέρες μετὰ τὴν ἐξέγερση, ἔφτασε στὴ Γρανάδα ἡ εἰδηση πὸς ὁ δραματοῦργος Ἰάκινθος Μπεναβέντε, ποὺ πάντα ζῆ καὶ γράφει ἐλεύθερα, εἶχε τουφεκιστεῖ στὴ Μαδρίτη ἀπὸ τοὺς κόκκινους. Ὁ καθολικὸς βουλευτὴς Ρουϊθ Ἀλόνσο βρισκόταν σ' ἕνα καφενεῖο, μὲ φίλους του.

— Ἐ, λοιπόν, ἂν αὐτοὶ σκότωσαν τὸν Μπεναβέντε, ἀναφώνησε, ἔχουμε κ' ἐμεῖς στὰ χέρια μας τὸν Γκαρθία Λόρκα.





Τὸ ὄστεοφυλάκιο, ἀνατριχιαστικὸς μάρτυρας τῆς ἀγριότητος τοῦ ἐμφυλίου: Χιλιάδες κρανία κατατροπημένα ἀπὸ τὶς σφαῖρες...

τερ. Ay, Dios mio, τί φριχτὰ πράγματα γίναν ἐδῶ πέρα! Καὶ νὰ σκέφτεται κανένας πὼς τὰ κάνουν χριστιανοί!

Λίγα λεπτὰ ἀκόμα καὶ φτάνουμε στὸ γεφύρι πάνω ἀπὸ τὴ ρεματιά. Καθὼς πλησιάζουμε, ἡ γυναίκα κόβει τὴν κουβέντα κι ἀρχίζει νὰ μουρμουρίζει ταπεινὲς προσευχὲς ὄλο καὶ πιὸ ἔντονα. "Ἐνα μονοπατάκι πάει κατὰ μῆκος τῆς ξερῆς τώρα κοίτης ἐνὸς ρυακιοῦ, κ' ἐκεῖ, σ' ἀπόσταση 50 μέτρων, εἶναι τὸ μέρος..." "Ὅλο τὸ μέρος εἶναι σπαρμένο δῶθε — κεῖθε μὲ βουναλάκια ἀπὸ χῶματα, πού πάνω τους ἔχει βάλει κάποιος ἀπὸ μιὰ πέτρα. Ἀρχίζω νὰ μετράω τὰ βουναλάκια, μὰ ἐγκαταλείπω τὴν προσπάθεια ὅταν βλέπω πὼς ὑπάρχουν ἑκατοντάδες.

— Ἐκεῖ τοὺς θάψανε, λέει ἡ γυναίκα, σὲ λάκκους ἀβαθούς, πού σκέπασαν ὕστερα μὲ λίγο χῶμα.

Ἀρχίζει νὰ προσεύχεται φωναχτά, ὅταν ἀκούω θόρυβο πίσω μας καὶ βλέπω πὼς τὸ αὐτοκίνητό μας μᾶς ἀκολουθεῖ. Ὁ ὁδηγὸς ἔρχεται μὲ τὰ πόδια κοντὰ μας. Ὅταν μᾶς βλέπει ἀκίνητους, ἐμένα μὲ γυμνὸ τὸ κεφάλι, σταματάει, βγάζει κι αὐτὸς τὸ καπέλο του. Πασχίζω νὰ καταγράψω τὴ σκηνὴ στὴ μνήμη μου. Μπροστά μου ὑψώνεται τὸ κοκκινόχρωμα τοῦ barranco, ἀριστερὰ ἀπλώνεται ἡ πράσινη vega μὲ τὴ σιέρρα τῆς Ἑλβίρα, πού ξεπροβάλλει σὰν ἡφαιστειογενὲς νησί. Πάνωθε, τὸ βουνό. Αὐτὸ ἦταν τὸ τελευταῖο τοπίο τοῦ ποιητῆ καθὼς ἐχάραξ' ἡ ἀγῆ, καθὼς τὸ τραγοῦδι τῶν πετεινῶν ἀνέβαιν' ἀπ' τὴν πεδιάδα. Δρέπω ἕνα μίσχο γαλάζιου ὑάκινθου, τοῦ μόνου λουλουδιοῦ πού φυτρώνει ἀνάμεσα στοὺς θάμνους, καὶ φεύγω.

Ay amor  
Que se fué y no vino!  
Ay amor  
Que se fué por el aire!

Τ' ἀμάξι κυλάει γιὰ λίγο χωρὶς κουβέντα. Ἰσπερ, ἀρχίζω νὰ ἐξηγῶ στὸν ὁδηγὸ πὼς ἤρθαμε νὰ ἐπισκεφθοῦμε τὸν τάφο ἐνὸς μεγάλου ποιητῆ πού γνώρισα κάποτε.

— Ναι, λέει, πολὺ κουβέντα ἔχει γίνει γι' αὐτὸ τὸν ἄνθρωπο. Ἡ ἀλήθεια εἶναι πὼς πολλὰ φριχτὰ γενήκανε στὸν πόλεμο,

κι ἀπ' τίς δυὸ μεριές. Πολέμησα γιὰ τὸν Φράνκο καὶ πάντα τοῦ ἤμουνα πιστός, μὰ δὲν ὠφελεῖ σὲ τίποτα νὰ κρύβουμε τὸ γεγονὸς πὼς εἴχαμε χάσει τὰ λογικά μας. Ἡ μόνη διαφορὰ εἶναι πὼς οἱ κόκκινοὶ ἦταν πιὸ ἀγριοὶ ἀπὸ μᾶς. Μπορεῖ νὰ τουφεκίσαμε περισσότερους ἀπ' αὐτούς, μὰ ἐμεῖς τουλάχιστο δὲ βιάσαμε γυναῖκες, οὔτε βασανίσαμε.

Ναι, συνεχίζει, φέραμε τὴ δυστυχία στὴν Ἰσπανία. "Ἄλλοτε, ἦτανε μιὰ εὐτυχισμένη χώρα" σήμερα, εἶναι ἐξαθλιωμένη, βουλιαγμένη ἀπ' ἄκρη σ' ἄκρη μὲς" στὸ μῖσος. Εἶναι δύσκολο νὰ βρεῖς μιὰ οἰκογένεια, πού ἕνα μέλος τῆς τουλάχιστο νὰ μὴ σφάχτηκε σὰ ζῶο...

Ἐρῶ πὼς ἐκφράζει τίς σκέψεις τῶν τίμιων ἀνθρώπων τούτης τῆς χώρας, ὅποιες κι ἂν εἶναι οἱ πολιτικὲς τους πεποιθήσεις. "Ὅταν, ὅμως, παρατηρῶ πὼς θὰ μπορούσαν τουλάχιστο νὰ κουβαλήσουν τὰ κουφάρια ὡς τὸ νεκροταφεῖο, νὰ τοὺς κάνουν μιὰ χριστιανικὴ ταφὴ, μοῦ λέει :

— "Ὁχι, ἀφεῖστε τα ἐκεῖ πού εἶναι. Ὑπάρχουνε κουφάρια παραχωμένα ἔτσι σ' ὅλα τὰ barrancos τῆς Ἰσπανίας.

Ἐπισκεφτήκαμε τὴν τελευταία κατοικία τοῦ Γκαρθία Λόρκα ; Δὲν ἔχω ὀλότελα πεισθεῖ. Μοῦ μένει, μιὰ ἔσχατη πηγὴ πληροφορίας: ἕνας πασίγνωστος στὴν πόλη ἄντρας, πού, μὲ διαβεβαιώνουν, ξέρει ὅλη τὴν ἱστορία. Τὸν ἀνταμώνω τὸ ἴδιο βράδυ.

— Ἐχετε δίκιο, μοῦ λέει, ὁ Γκαρθία Λόρκα τουφεκίστηκε στὸ barranco τοῦ Βιθνάρ, ἀφοῦ τὸν ὑποχρέωσαν νὰ σκάψει τὸν ἴδιο του τὸν τάφο.

Δὲν ὑπάρχει γι' αὐτὸ ἀμφιβολία : ἔχει μιλήσει μ' ἕνα πρόσωπο, πού ἀναγνώρισε τὸν ποιητῆ. Ὁ θλιμμένος κι αὐστηρὸς τόνος τῆς κουβέντας του εἶναι πειστικός. Δὲν εἶναι "στρατευμένος" καθολικός καὶ δὲν ἔχει κανένα πολιτικὸ λόγο νὰ μιλάει ἔτσι.

Ἐγκαταλείπω τὴ Γρανάδα τὸ ἐπόμενο πρωινὸ, νιώθοντας πὼς ἂν μιὰ ἀπόλυτη βεβαιότητα εἶναι ἀδύνατη, οἱ ἔρευνές μου γιὰ τὸν τάφο τοῦ ποιητῆ δὲν στάθηκαν ἀνόφελες.

Μετάφραση ΚΩΣΤΑ ΣΤΑΜΑΤΙΟΥ

# Ο ΛΟΡΚΑ ΚΑΙ ΟΙ ΡΙΖΕΣ

## ΜΙΑ ΠΟΙΗΣΗ ΠΟΥ ΕΓΙΝΕ ΘΕΑΤΡΟ

Του ΤΑΣΟΥ ΛΙΓΝΑΔΗ

‘Ο Lorca ένα χρόνο πριν από τον τραγικό θάνατό του, το 1936, σε μιὰ συνέντευξή του προς τον Felipe Morales ανέπτυξε χαρακτηριστικά ο ίδιος τις ιδέες του για την ποίηση: “Ποίηση είναι κάτι που κυκλοφορεί στους δρόμους, που κινείται μόνο του, που ζή δίπλα μας. Κάθε πράγμα έχει το μυστικό του και η ποίηση είναι το μυστήριο που συνέχει όλα τα πράγματα. Είναι η μόνη πραγματική ύπαρξη και μου... πάει! ‘Ο Baudelaire στις Correspondances, είχε τονίσει την πνευματική πραγματικότητα του φυσικού κόσμου και απ’αυτήν την πνευματική πραγματικότητα του συμβόλου. ‘Ο Novalis επίσης έδιδε ότι ο ποιητής βλέπει το άορατο και αισθάνεται το υπερασθητό. “Είναι δηλαδή ο ποιητής με το μυστήριο της λειτουργίας του ο φρουρός των δημιουργικών μυστικών” (W. Fowlie), είναι ο ιερέας των μυθικών χρόνων, ο εξόριστος στη νεώτερη κοινωνία, που την υπηρετεί στην απομόνωσή του, από “ισράν κλήσιν”. ‘Ο Nietzsche ήταν που είπε ότι όλόκληρη η ποίηση είναι από προέλευση “ιερατική”. “Έχει την πλατωνική “θεία μανία”.

Το δέος που αισθάνεται η ψυχή μπροστά σ’ αυτή την πραγματική “ύπαρξη” των πραγμάτων, δηλαδή το δημιουργικό μυστήριο τους, νά η natura quae creat, το ποιητικό έργο. Κι αν πολλοί μίλησαν για ένα “ρεαλισμό στο Λόρκα” (G. Lorenz) δεν μπόρεσαν ν’ αποφύγουν μιὰ μοιραία σύγχυση. Το υλικό του ζή αυτή την “κοινή” πραγματικότητα. ‘Η ανάλυση όμως των στοιχείων και η ανασύνθεσή τους σε μιὰ δεύτερη πραγματικό-

“έθος” από τα πράγματα. ‘Η μορφή όμως που δίνει στα έργα του, κάθε άλλο παρά ρεαλιστική είναι. Οι θεατρικές του προσωποποιήσεις, τα μελικά μέρη, που έχουν την ίδια σκημική αποστολή με τα χορικά του αρχαίου δράματος, ή υποχώρηση της πλοκής και η δευτερευονιστική αντίληψη του θέματος, εμπρός στον αποφθεγματικό ποιητικό λόγο, που δίνει την υπεροχή στο έργο του, προϋποθέτουν τον κατ’έξοχον τραγικό ποιητή. “‘Η ανάμιξη του συμβολικού και του πραγματικού είναι τυπικό χαρακτηριστικό της τέχνης του Lorca” έγραψε ο Allardyce Nicoll, κι όμως στο θέατρο αυτά τα δύο στοιχεία απέτελεσαν πάντα τη σύνθεση του τραγικού.

Το μεγάλο ετύχημα στο ποιητικό έργο του Lorca είναι ότι δεν κατώρθωσε, ή έστω δεν πρόφασε νά γίνη λόγιος. “Αν και αναμείχθηκε και γνωρίστηκε με τα ρεύματα των σχολών και των ιδεών, φυλάχθηκε από το ψυχρό ρεύμα του διανοητισμού. “Έμεινε λαϊκός τραγουδιστής, τροβαδούρος ή τσιγγάνος, έως το σημείο νά ανασυνθέση την πρώτη αυτή “έθνική” πραγματικότητα, σε μιὰ δεύτερη δημιουργία, σε μιὰ γνήσια και προσωπική ποιητική ύπαρξη.

Αυτή η εξαιρετική δύναμη της αναστάσεως του εν σπέρματι ποιητικού υλικού μέσ’ από τα “νεκρά” πράγματα των φαινομένων εμφανίζεται και στο δραματικό έργο του ποιητή. Το θέατρο του πηγάζει από τις ίδιες βαθειές ρίζες από τις όποιες και ο λυρικός του λόγος. ‘Εξ άλλου ο χωρισμός αυτών των δύο ειδών υπακούει άπλως σε συμβατική εργαστηριακή αναγκαιότητα. Και τα δύο

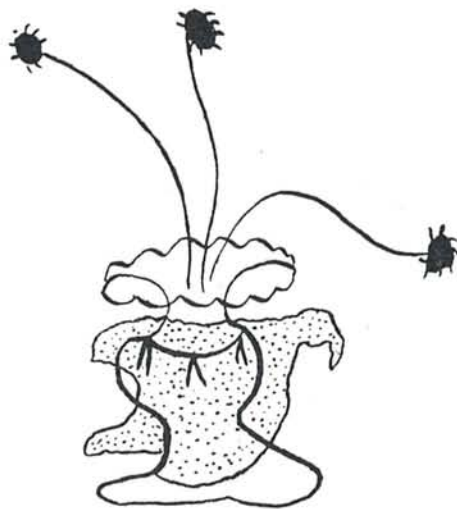
είδη είναι άδιαχώριστα, διδύμα τέκνα της ποιησεώς του. ‘Ηχοι έναρμονισμένοι στο άδιαιρέτο Ισπανικό τραγούδι, εικόνες από την πανθαυσία των χρωμάτων. Διαλογικό στοιχείο, δραματουργική προσωποποιία υπάρχουν σ’ όλα τα ποιήματά του. Και το δραματικό του έργο δεν είναι άλλο παρά ένα ποίημα που έγινε θέατρο, με μιὰ συνέπεια ομοκέντρων κύκλων. Γι’ αυτό δεν ξέρω, αν ο ειδικός όρος “ποιητικό θέατρο” καλύπτει την πραγματική διάσταση του δραματικού του έργου.

‘Ο Lorca δεν αναπτύσσει θεατρικά με ποιητική γλώσσα ένα θέμα. “Ένα ποίημά του αναπτύσσεται σε θέατρο, με μιὰ τόσο απλούστατη επεξεργασία, που καταντά μιὰ δεξιοτεχνία άφαιρέσεως.

Τα ποιήματά του έχουν εικονιστικούς και ήχητικούς “ήρωες”, που η μεταξύ τους άναφορά είναι μιὰ σχέση δραματικής επικοινωνίας. ‘Υπάρχει δηλαδή μιὰ μικρογραφική και λυρική “άφέσεως” πλοκή. Οι ίδιοι αυτοί σιωπείς ήρωες γίνονται κινούμενα όντα πάνω στη σκηνή, διατηρώντας μιὰ λυρική ώχρότητα σιαχιά όνεβρου, έφ’ όσον έζησαν, “λαυθανόντως” θεατρικά στη φαντασία του συγγραφέως, ίσως στη διάρκεια όλόκληρης της ζωής του. Είναι “ύπαρξεις”

‘Εξώφυλλο του Λόρκα για το “Ρομαντέρο χιτάνο” του, 1928

## Romanceo gitano



ΡΟΝ

Federico Garcia Lorca



και όχι "τύποι", που συναντώνται επανειλημμένως σ' όλο του το έργο (Γράφει ο Juan Lopez Morillas: "ο Lorca δέν είναι ο ποιητής των ιδεών, είναι ο ποιητής του μύθου. Και ο μύθος αρχίζει εκεί ακριβώς που τελειώνουν οι ιδέες... Κι ακόμα σαφέστερα: "Η ποιησή του δραματοποιεί τη σύγκρουση μεταξύ του πρωτόγονου μύθου και των συγχρόνων ιδεών").

Τα θέματα και οι ήρωές του αλιεύονται μέσ' από την καθημερινή παραδοσιακή μυθολογία της ζωής. Είναι γνήσια λαϊκά όντα που η δραματική τους αντίνομία ερμηνεύεται από τη σύγκρουσή τους με τις αντιλήψεις, τα έθιμα, τις πίστεις, τις παραδόσεις, τις κληροδοτημένες αυτές ιδέες αιώνων, με τις όποιες ζήτουν επίμονο βίο του ο άνθρωπος, ο δεμένος με τη γή του, δηλαδή ο "ολόκληρος" άνθρωπος. Πάνω σ' αυτά τα "παθήματα" πλέκει ο ποιητής το θέμα του, που δέν έχει το χαρακτηριστικό καμίας αφηνδιαστικής πλοκής, ή οποία να συναρπάζει την "περιέργεια" του θεατή. Είναι προορισμένο, αντίθετα, να τον κάμει να πάσχη με τις "ιδέες", με τις όποιες καθημερινά ζή.

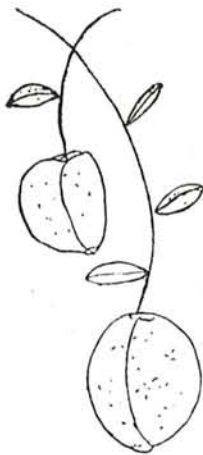
Η δύναμη της μοίρας είναι ή κυριαρχική δραματική ιδέα του θεάτρου του. Μ' αυτήν παλεύουν οι "υπάρξεις" του. Η τύχη των ήρώων του είναι προδικασμένη, μπροστά στην ανέλεκτη μοίρα. Πρωταγωνιστές είναι ή γή, ο έρωτας, ο θάνατος. Οι "κούκλες", που κινούνται γύρω τους, σαλεύουν, για να δείξουν πιό ανάγλυφη την άορατη παρουσία αυτών των καθημερινών φαντασμάτων της ζωής. Μια πρώτη σκέψη γι' αυτή την καταθλιπτική παρουσία του μοιραίου στο δραματικό έργο του Lorca θα ώδηγούσε πάλι στις ρίζες της ανατολικής ιδιοσυγκρασίας του Ισπανικού υπεδάφους, στους "Αραβες". Όμως είναι κάτι πιό βαθύ και πιό απλό ίσως. Το θέατρό του είναι λαϊκό θέατρο. Λαϊκό, όχι μόνο στην αντίληψη της συνθέσεως αλλά και στην ποιητική κωφορία. Η λαϊκή αυτή "μυθολογία" είναι μια μόνιμη πραγματικότητας αιώνων, είναι ο καθημερινός ανθρώπινος μύθος. Κι αυτή είναι ή βασικότερη θέση που μάς κάνει να πιστεύουμε ότι ο Lorca είναι ένας τραγικός ποιητής. Οι ιδέες, πάνω στις όποιες στηρίχθηκε το αρχαίο ελληνικό δράμα, έχουν ακριβώς το ίδιο λαϊκό υπεδάφος. Έδώ δέν έχει τόση σημασία σέ τί μήκος κύματος έφθασε ή τραγική φωνή των Έλλήνων, έξω από το χώρο και το χρόνο που τη γέννησε. Υπάρχει μια άσφαλής ιστορική έρμηνεία γι' αυτό. Σημασία έχει από πού έπήγασε. Και ή πηγή είναι ή ίδια. Είναι ο συμπαγής, αδιάλειπτος γεωγραφικά στα βασικά του στοιχεία, μύθος του ανθρώπου. Κάτω άπ' αυτό το φώς ο Lorca είναι ο αναβιωμένος juglar του μεσαιωνικού θεάτρου. Και στο σημείο αυτό είναι ανάγκη να ξαναφέρουμε στο νου ώρισμένες γνώσεις για τις πηγές του ευρωπαϊκού θεάτρου, που μάς είναι απαραίτητες για μια συνολική κατανόηση.

Το μεσαιωνικό θέατρο πιστεύουμε ότι έχει την αρχή του στα θρησκευτικά μυστήρια, που έτελούντο αρχικά μέσα στην εκκλησία κι άργότερα έξω άπ' αυτήν σε πλατείες ή και σε ειδικούς χώρους με το πέρασμα του χρόνου. Θέματά του ήταν ο κύκλος της γεννήσεως του Χριστού και ο κύκλος των Παθών, όπως τον παραδίδουν τα ιερά κείμενα (Η έλληνοανατολική προέλευση ή ή αντίστοιχία των μυστηρίων, όσο κι άν είναι θέμα άκρως δελεαστικό, θα μάς έκανε να βγούμε από την εξέταση ενός αντικειμένου για να τοξέψουμε σέ άλλον, ευρύτερης σημασίας, στόχο). Ο τρόπος της παραστάσεως, πρέπει να υποθέσουμε, ήταν κάπως άφελής, ή πλοκή παιδαριώδης και ο λόγος αναμάσημα της Γραφής. Όμως άπευθύνονταν σ' ένα άκροατήριο, που ή βαθεία πίστη, έξοβέλιζε την τεχνική ή συγγραφική αδυναμία, δίνοντας κατά τρόπο ψυχικής συνεργασίας, το αίτημα κάθε θεάτρου οιασδήποτε εποχής, δηλαδή τη συγκίνηση.

Το πρωτόγονο αυτό θέατρο, παρά τη συντηρητική του θρησκευτική ιδιοσυστασία, άκολούθησε μια όργανική και μια θεματική εξέλιξη, καθώς χωρίστηκε σιγά — σιγά και αδιόρατα σε δύο είδη: α) στο καθαρά Μυστήριο (Misterio), που άκολουθεί μια βιογραφική ρεαλιστική εξιστόρηση της ζωής και των παθών του Χριστού και των Άγίων και β) στις ήθογραφίες (moralidades), που είναι καθαρά άλληγορικό θέατρο. Αυτά τα δύο ρεύματα μάς ώδηγούν στην κατανόηση της δραματοποιήσεως του Siglo d' Oro, ή όποια είναι και ή φυσιολογική εξέλιξη τους.

Κοντά σ' αυτά ή και μέσ' άπ' αυτά τα δύο είδη υπήρχε ένα παράλληλο "θέατρο" σατιρικής και παγανιστικής νοοτροπίας, που έθεωρείτο όπωσδήποτε βέβηλο, κι όμως το άγαπούσε ιδιαίτερα το ίδιο κοινό, στο όποιο το παρίσταναν οι juglares.

→  
Χειρόγραφο του Φεντερίκο Γκαρθία Λόρκα: Οι πρώτοι στίχοι "Κόρδοβα, μακρνή και μόνη..." από το "Τραγουδι του βαβαλλάου" και το ποίημα "Η Μερθέρτες στο μπαλκόνι της"



*Cancion de juncos*

*Cordoba  
Sejano y sola.*

*Ja ca negra e luna grande  
y acetiues enjuni alfalfa  
Bamque sepe los caminos  
yo nunca klegari a Cordoba*

*- Mercedes en tu vuelo -*

*Una viola de luz parte y meloda  
eres ya por las vocales la Jaltura  
una iba nifi gigante, voz oscura  
que me va en todo sin sonar en nada*

*Tu pensamiento es nieve estalada  
en la gloria sin fin de la blueira  
Tu perfil es gota de mercurio.  
Tu urbanismo jaltura liberada*

*Canta ya por el aire sin cadencia  
La melodia fragante melodia  
monte de luz y llaga de amena*

*Se venos aqui de noche y dia  
hacemos en la y sinia de la juna  
una primavera de melancolia*



Ο Ιγναθίο Σάντσεθ Μερξίας, διάσημος ταυρομάχος, φίλος των ποιητών, ποιητής κι ο ίδιος. Πορτραίτο, από το ζωγράφο Χοσέ Καμπαγιέρο για εικονογράφηση του "Θρήνου" του Λόρεκα, 1934

Τέλος — κι εδώ πρέπει να προσέξουμε ιδιαίτερα — υπήρχε ένα είδος σύνθετο (θρησκευτικό και παγανιστικό μαζί, φιλοσοφικό και θυμωσοφικό, δόκιμο και λαϊκό) που φέρει το όνομα Danzas de la Muerte (χοροί του θανάτου). Είναι ένας διάλογος του θανάτου με τους ζωντανούς, μέσα στον οποίο δίνεται η ευκαιρία να υπάρξει μυστήριο, διδασκαλία και σάτιρα. Αυτές οι danzas de la muerte, που ήταν λαοφιλέστατες, πιστεύω, και όχι άβασίμα βεβαίως, ότι ήταν η εξέλιξη του "Θρήνου" στους τάφους των μαρτύρων, ή μιμική όρχηση της ελληνικής ειδωλολατρικής προελεύσεως, την οποία αρκετά πλατιά αναφέραμε σε προηγούμενο κεφάλαιο.

Ο θάνατος, σαν ένα από τα πιο μόνιμα και επίμονα μοτίβα της ισπανικής τέχνης, κυρίως στον τομέα της λαϊκής δημιουργίας, έρμηνεύεται από αυτή την "ένδοθεν" καλλιτεχνική πρωταρχή του θρήνου. Ο θάνατος είναι ο άρατος πρωταγωνιστής του F. G. L., καθώς θα δούμε στο τελευταίο κεφάλαιο. Το πιο ποιητικό έργο, του Λοτουριανού Alejandro Casona είναι: "Η Κυρά της Αύγης", ή αλληγορία του έρωτικού "θηλυκού" θανάτου των Ισπανών. (Στην ελληνική σκηνή ανεβάζστηκαν δύο έργα του Κασόνα: "Η Κυρά της Αύγης" από το Εθνικό Θέατρο, με την Μ. Αρώνη, "Τα Δέντρα πεθαίνουν όρθια", με τον Β. Διαμαντόπουλο και την Μ. Αλκαίου και "Το στερνό καράβι" με τον Δ. Μυράτ και την Β. Ζουμπουλάκη).

Οι juglares ήταν οι εξελιγμένοι μίμοι, οι πρόδρομοι των σημερινών ήθοποιών. [Ανεφέρθη πολλές φορές ο όρος αυτός, γι' αυτό, κάπως παρεμφερές και πλατύτερο, είναι ανάγκη να γίνη λόγος για τους ενδιαφέροντες αυτούς βιοπαλαιστές του Μεσαίωνα.

Στους Μέσους Χρόνους διακρίνονται τρεις κοινωνικές τάξεις. Οι εύγενείς, ο κλήρος και ο λαός. Οι εύγενείς ασχολούνται κυρίως με τον πόλεμο και το κυνήγι, ο κλήρος με τα γράμματα και ο λαός με τη χειρωνακτική εργασία ή το εμπόριο.

Τα ελληνικά, σά γλώσσα έχουν λησμονηθή, τα λατινικά έχουν εξελιχθή σε νεολατινικές γλώσσες και διαλέκτους. Γλώσσα γραφής και πολιτισμού είναι ή λατινική, μια ασύνορη γλώσσα πανευρωπαϊκής όπωσδήποτε γλωσσικής και φιλολογικής συνεννοήσεως, της οποίας το προνόμιο το είχαν κυρίως οι κληρικοί. Ο λαός, που δέν ήξερε λατινικά φυσικά, ψυχαγωγείτα στους δρόμους και τις πλατείες με λαϊκά τραγούδια, με παρამύθια, με

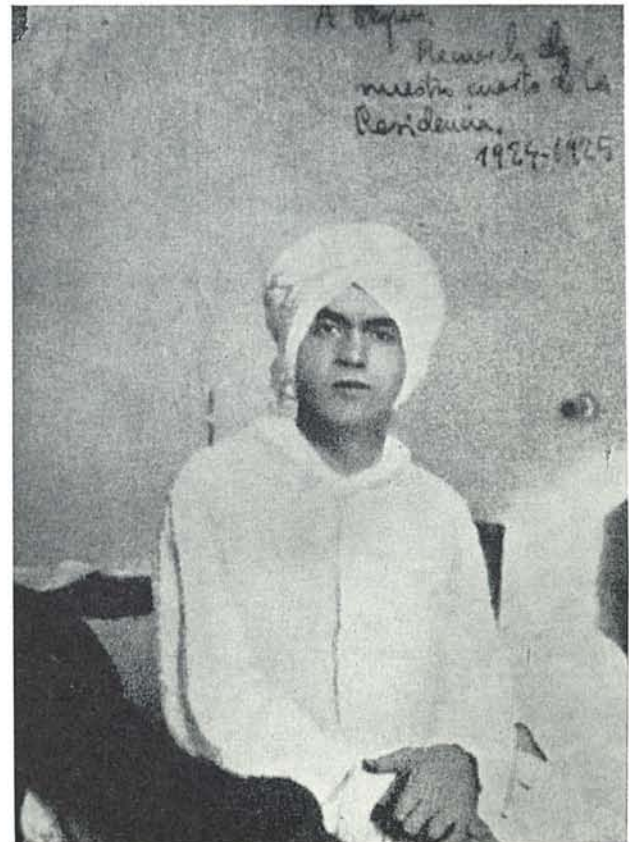
ιστορίες, με μουσική, με άκροβασίες. Οι "λαϊκοί καλλιτέχνες", που του εχάριζαν την ψυχαγωγία αυτή, ήταν οι juglares.

"Αν λοιπόν το κάστρο ήταν ή πηγή δυνάμεως των εύγενών και το μοναστήρι ή πνευματική έστια του κλήρου, ο δρόμος ήταν το ανοιχτό θέατρο του λαού. Έτσι βλέπουμε διαμορφωμένους δύο mesler (κόλλους) συγγραφέων: τους κληρικούς, που χρησιμοποιούν την "romance" γλώσσα και έχουν φιλολογικές γνώσεις και τον mester της juglaria, όπου οι λαϊκοί καλλιτέχνες έκαναν τη δουλειά τους χωρίς γραμματικές γνώσεις και χρησιμοποιώντας τὰ τοπικά γλωσσικά ιδιώματα (G. Diaz — Plaza).

Τὰ μοναστήρια έγιναν με το πέρασμα του καιρού σχολεία, βιβλιοθήκες, πνευματικά κέντρα, πηγή συγγραφέων κ.ο.κ. Συνεκράτησαν τίς γνώσεις του παρελθόντος με την αντιγραφική χειρογράφον ή και αργότερα με την έκδοση βιβλίων. Οι κληρικοί ποιητές χρησιμοποιούν ώργανωμένα και δύσκολα στιχουργικά μέτρα και προσέχουν το estilo (ύφος). Τὰ θέματά τους είναι θρησκευτικά και γενικότερα φανταστικά. Ός προς τή γλώσσα οι κληρικοί συγγραφείς με το πέρασμα του χρόνου, σά λογοτεχνικά θέματα, εγκατέλειψαν τὰ λατινικά, εξακολουθούν όμως να έχουν στιλιζαρισμένο ύφος. Αντίθετα ο juglar διασκεδάει τον κόσμο στους δρόμους και είναι ένας από τους λαϊκούς ήρωές του ή καλείται για να διασκεδάση τους άρχοντες στους πύργους. Είναι πλανόδιος, γυρίζει από πύργο σε πύργο ή από πόλη σε πόλη. Όταν οργανώνεται ή αστική ζωή μονιμοποιεί και την εγκατάστασή του και την άσχολιά του. Η τεχνική του στην ποίηση είναι άπλοή και παραδοσιακή, γλώσσα του γίνεται κατά κανόνα ή αρχαία καστιλιάνικη (με πολλούς λατινισμούς). Τί κάνει άκριβώς ο juglar; Απαγγέλλει έκφραστικά με τή συνοδεία μουσικών όργάνων ή τραγουδάει ή κάνει το σχοινοβάτη ή μιμείται ή "παίζει" αυτά που άφηγείται. Είναι δηλαδή κάτι έντελώς διαφορετικό και όπωσδήποτε ασύγχριτα πιο σύνθετο από τον trovador. Έως οι ραψωδοί ή οι άοιδοί της αρχαιότητας να είχαν μια παραπλήσια ιδιότητα μ' εκείνην του Ισπανού juglar, που χάνεται στην όμίχλη του χρόνου].

Ο Loreca είναι ένας ραψωδός που προχώρησε στο δράμα. Και

Ο Λόρεκα ντυμένος άραβας! Φωτογραφία του 1927, χαρισμένη στο φίλο του Περίν Μπέγο, γι' ανάμνηση των χρόνων σπουδής και της παραμονής τους στον Οίκο του Φοιτητή (Residencia)



σ' αυτή του τη μετάβαση τόν βοήθησε, όπως θα δούμε, ή δραματική άνθηση της Ισπανίας του 16ου και του 17ου αιώνας. 'Αλλά κυρίως ή ίδια του ή καλλιτεχνική ψυχολογία και αισθητική ανατροφή. 'Από τους πρώτους ποιητικούς του βηματισμούς το έργο του εμφανίζει "δυνάμει" αυτό το έκρηκτικό υλικό, που θα τόν βοήθησε αργότερα, κατά τρόπο έντελως φυσιολογικό, στη δραματουργία. Δεν είναι λοιπόν ποιητικό το θέατρο του Lorca. Είναι "θεατρική" ή ποιήσή του.

Μ' άλλα λόγια, το θεατρικό έργο του είναι ποιητικό, όχι γιατί άντλεί τη σύλληψή του, τὰ ευρήματά του, την οικονομία του από τη σφαίρα μιὰς "άφηρημένης" πραγματικότητας, ενός μη πραγματικού, ή γιατί εκφράζεται σε ποιητική γλώσσα, αλλά γιατί ήταν ποίημα που αναπτύχθηκε σε θέατρο. Γι' αυτό δεν πρέπει να φανή παράξενο τὸ ὅτι ὁ ποιητής δεν κατέστρωσε θεματικό υπόδειγμα. "Αφινε τὸ έργο νὰ "γραφῆ" ὅποτε ἦταν "θέλημα Θεοῦ", γιορτὴ τοῦ πνεύματος. Τὸ Bodas de Sangre (Ματωμένος Γάμος) χρειάστηκε μιὰ βδομάδα νὰ γραφῆ. Ζοῦσε ὅμως ὡς ἀγέννητος ποιητικός οργανισμὸς χρόνια και χρόνια πριν.

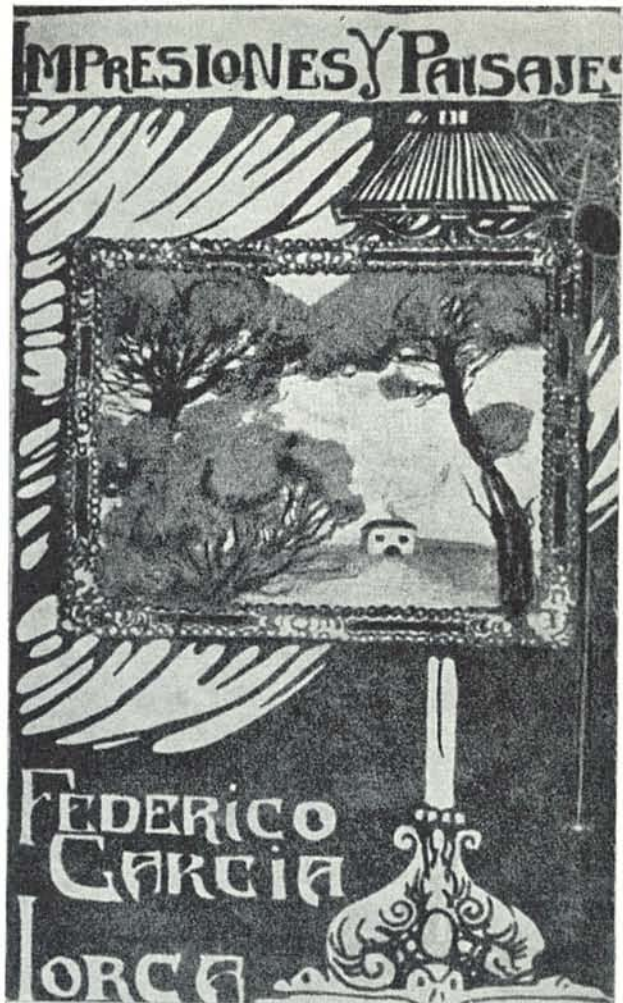
Τὸ κουκλοθέατρο, μετὸ ὅποιο ἀρχισε τὰ παιχνίδια του ὁ μικρὸς Φεντερικό, ὁ στιγμιαῖο αὐτοσχεδιασμοί, που ἔκαναν τὴν ἀφελή και "ζωντανή" Dolores, τὴν νταντά, νὰ κλαίη και νὰ γελά, και ὁ πρώτος ποιητικὸς βηματισμὸς του μετὶ τῆς "ἔρωταποικιτικῆς" μπαλλάντες του, δηλώνουν καθαρά τὴ διαλογικὴ ποιητικὴ ἀντίληψη, που θα τόν συνοδεύει σ' ὅλη του τὴν καλλιτεχνική ζωή. 'Η ποιήσή του φάνηκε ἀπὸ τὴν ἀρχὴ πὼς δεν θὰ ἦταν ἄλλο παρὰ ἕνας διάλογος μετὰ πράγματα. Μετὰ αὐτὴ τὴ μυστηριακὴ πολυφωνία τῆς σιωπῆς, που ή ποιήση τῆς δίνει τὴν πραγματικὴ τῆς ὑπαρξῆς.

Οἱ ρίζες που κράτησαν στενὰ δεμένο τὸν ποιητὴ μετὶ τὴν ἔθνική του ὕλη ἔρχαν και στὸ θεατρικὸ του κατόρθωμα ἕνα σπουδαῖο πρόσωπο νὰ διαδραματίσουν. Οἱ ρίζες αὐτὲς τόν ὠδήγησαν στὴν πιὸ "λαϊκὴ" ὥρα τοῦ θεάτρου τῆς πατρίδας του, λίγους αἰῶνες πριν. Λαϊκὴ, μετὶ τὴν ἔννοια τῆς ἀπόλυτης ἐπικοινωνίας τοῦ συγγραφέως μετὸ ἀκροατήριό του.

'Απὸ τὸν 16ο ἕως τὸ τέλος τοῦ 17ου αἰ. τὸ εὐρωπαϊκὸ θέατρο γνωρίζει τὴ χρυσὴ ἐποχὴ του. Τὰ τρία σημαντικότερα θεατρικὰ ἐπιτεύγματα τῆς Δυτικῆς Εὐρώπης ἐμφανίζονται τὴν ἐποχὴ αὐτῆ. Τὸ ἐλισαβετιανὸ θέατρο, ή Commedia dell'Arte και ή 'Ισπανικὴ Κωμῳδία. 'Ελευθερία και τόλμη στὴν ἐκφράση, ρωμάλῳδες λυρισμὸς, ὀξύτατη σάτιρα. 'Η Εὐρῳπὴ ζοῦσε τὸ γοργὸ ρυθμὸ τῆς κωμῳδίας, τὴ δυναμικὴ ἐντύπωση τοῦ δράματος. 'Ένα θέαμα συναρπαστικὸ, ἀνέλλογο πρὸς τὸ λαϊκὸ ἀκροατήριό του. 'Ένα κοινὸ ζωηρὸ, σκληρὸ, ἀπαιτητικὸ, θορυβῳδες, ὡς ἕνα παιδικὸ ἀκροατήριό. 'Αλλά ἄμεσο και εὐπαθὲς, ὡς τὰ παιδιά. Ρομαντικὸς ἔρωτος, εἰδωλολατρικὰ ἐπεισόδια και ἄφθονο αἶμα, συνάρπαξαν τὸ λαὸ, που ἀντιλαμβάνονταν τὸ θεατρὸ "του" ὡς ψυχαγωγία, ὡς θέαμα, ὡς "μίμησι πρᾶξεως" σπουδαίας και ὄχι ὡς ἔννοιολογικὸ προβληματισμὸ, που δεν θα τὸν καταλάβαινε ἐξ ἄλλου. Χαιρόνταν γιὰ ὅ, τι γίνονταν στὴ σκηνή. 'Ο λόγος ἦταν λειτουργικὸ στοιχεῖο τῆς δράσεως, γι' αὐτὸ εἶχε ἄμεσότητα και ἴσως οὐσιαστικότερο παιδευτικὸ ἀποτέλεσμα. "Ήταν ή ὥρα τῆς μεγαλύτερης ἀμοιβαίουτητας μεταξὺ θεάτρου και κοινῶν" (Nourissier). Στὴν 'Ισπανία ή ἀμοιβαίουτης αὐτὴ ἐκφράστηκε και μετὰ ταῖς λαϊκά θέματα που ἐπεξεργάστηκαν θεατρικὰ ὁι μεγάλοι δημιουργοί τῆς. Οἱ Lope de Rueda, Tirso de Molina, Cervantes, Lope de Vega, Calderon και ἄλλοι, ἔγραψαν ἔχοντας πρὸ ὀφθαλμῳων, ἕνα ὠρισμένο, γνωστὸ, συγκεκριμένο ἀκροατήριό. 'Έγραψαν γιὰ τὸ λαὸ τους.

Δεν μπορούσε παρὰ αὐτὸ τὸ "ἄμεσο" — ή τὸ οὐσιαστικὸ, ὡς τὸ προτιμοῦν μερικοὶ — θέατρο νὰ γοητεύσει τὸν Lorca και νὰ τοῦ ἀνοίξει ἕνα δρόμο, που ταίριαζε συνάμα και μετὰ τὴ ψυχοπνευματικὴ κλίση τῆς ποιητικῆς του "ἰδεολογίας".

"Δεν ὑπάρχει θέατρο παρὰ μόνο τὸ οὐσιαστικὸ. Και αὐτὸ τὸ οὐσιαστικὸ εἶναι ἐκεῖνο που δημιουργεῖ τὴ μαγικὴ συμφωνία τοῦ δραματουργοῦ μετὸ λαὸ του, τὸ παρελθὸν του και τὴν πίστη του. Αὐτὴ ή μαγεία που κάνει τὸν Shakespeare, τὸν δραματοουργὸς τοῦ εὐρωπαϊκοῦ Χρυσῳ Αἰῶνος, τὸν Kleist και τὸν Büchner, τὸν Ρῳσο Τεσχέω, τὸν 'Ιρλανδὸ Syngue, τὸν καθολικὸ Claudel και τὸν ἄθεο Brecht, συγχρόνους ἀδελφούς και φυσικά και τὸν 'Ισπανὸ Federico Garcia Lorca" (F. Nourissier). 'Η ἰδρυση τοῦ "La Barraca" (ή παράγωγα) τὸ 1932, ἕνὸς περιοδεύοντος θιάσου στὶς πόλεις και στὰ χωριά τῆς 'Ισπανίας μετὶ τὴν ἄδεια τοῦ 'Υπουργείου Παιδείας και τῆς συνεργασίας τοῦ Πανεπιστημίου τῆς Μαδρίτης, ἔχρησε στὸν ποιητὴ, που τὴν ἀνέλαβε, τὴν πραγματοποίηση ἕνὸς ὄνειρο του. 'Η ἰδρυση αὐτὴ ἦταν κάτι τὸ ἐπαναστατικὰ καινοφανές. Δεν εἶχε ὅμοιο του προηγούμενως παράδειγμα, στὴ νεώτερη ἐποχὴ φυσικά.



Τὸ ἐξώφυλλο τοῦ πρώτου βιβλίου που δημοσίεψε ὁ Φεντερικό Γκαρθία Λόρκα. Ήτανε πρῶτα: "Ἐντυπώσεις και Τοπία". 'Έργο τοῦ ζωγράφου και φίλου του 'Ισμαῆλ ντε λά Σέρνα

'Ο Lorca ὁμολογεῖ ὅτι ἀκολούθησε τὸ παράδειγμα τοῦ Lope de Rueda, που μετὶ τὸν περιοδεύοντα θιάσο του εἶχε ζωντανεύσει στὸ λαὸ του τὸ θέαμα που τὸν ἔτερπε. Και δεν ἦταν βέβαιος, ἂν ὁ στερημένος λαὸς τῆς 'Ισπανίας θα εἶχε τὴν ὕρξει νὰ παρακολουθήσει τέχνη ὕψηλή. 'Ο Lorca ὅμως τοῦ ἀνέστησε πάνω στὴ σκηνή τὰ ἔργα τῶν προγόνων του, που εἶχαν συναρπάσει ἕνα παρόμοιος ὕψος ἀκροατήριό. Και ὁ θρίαμβος ὑπῆρξε ἄνευ προηγούμενου. "Τὸ κοινὸ μας, εἶπε ὁ ἴδιος, που παρακολοῦθεῖ τὶς θεατρικὲς μας παραστάσεις, εἶναι πρὸ πάντων ὁ λαὸς, ὁ φτωχὸς και τίμιος και ὁ ἱκανὸς γιὰ νὰ φυλάξῃ εὐγνωμοσύνη λαὸς, που μιὰς καταλαβαίνει".

Οἱ συνθήκες γιὰ τὸ θεατρικὸ έργο του εἶναι εὐδίαπιστως λοιπὸν και συγκεκριμένες. Θέμα, συγγραφεὺς, κοινὸ, εἶναι τρεῖς πόλοι, που τοὺς γεφυρώνει ή ποιήση, σ' ἐνιαῖο τρισδιάστατο χωρὸ. "Τὸ θέατρο εἶναι ποιήση, που δραπέτευει ἀπὸ τὰ βιβλία και γίνετα ἀνθρώπινη, που μιλάει, που φωνάζει, που κλαίει και ἀπελπίζεται", πιστεῖει ὁ ποιητής.

Και ὁ λόγος του αὐτὸς συναρμυζετα πλήρως μετὶ τὴν ἄποψη, που εἶχε πολλὲς φορὲς ἐκφράσει, ὅτι ή ποιήση δεν πρέπει νὰ διαβάσεται, ἀλλά νὰ ἀκουετα. "Εἶναι καλύτερο ν' ἀκουὲς τὴν ποιήση παρὰ νὰ τὴν διαβάσῃς. 'Η ζωὴ θέλει νὰ μείνη λέξει που ὁ ἄνθρωπος ἀκούει. 'Η γραφῆ ἔχει κάτι ἀπὸ τὸ θάνατο, ἀλλὰ ή λέξη εἶναι ζωή. 'Αγαπῶ τὴ ζωὴ και ἔτσι ἀγαπῶ τὴ λέξη".

'Αναμφισβήτητα λοιπὸν εἶναι ὁ συνεχιστής τῆς θεατρικῆς παραδόσεως τῆς "χρυσῆς ἐποχῆς" και ἰδιαίτερος τοῦ Lope de Vega. 'Ο ἴδιος ὁ μεγάλος 'Ισπανὸς δραματοουργὸς εἶχε γράψει ὅτι γιὰ τὸ θέατρο σὰ λαϊκὸ θέμα, τὰ ἐξῆς στοιχεῖα χρειάζονται: "ὁ διάλογος, ή γλυκύτης τῶν στίχων και ή ἄρμονια, δηλαδὴ ή μου-

σική" και "ο χορός, τη σημασία του οποίου και ο Αριστοτέλης επιδοκιμάζει... είναι η μίμηση του αρχαίου χορού". Την εικονιστική αίσθηση, την ποιητική φλέβα, τη λαϊκή απήχηση, την έξω από αισθητικές σχολές "βαρβαρική", όπως ο ίδιος ονόμασε, αντίληψη του δραματικού χώρου, αυτή τέλος τη νατουραλιστική δραματολογία συνεχίζει ενσυνείδητα ο Lorca. Τα παραδοσιακά "χορικά μοτίβα", που ακολουθούν τη σκηνική δράση, με τον παρομοιακό, αφοριστικό και γνωμικό χαρακτήρα του δημοτικού τραγουδιού, έχουν την ίδια θεατρική αποστολή, με την οποία τα εξώπλισε η αρχαία δραματική οικονομία. Διακοπή της επεισοδιακής μονοτονίας, μουσική ανάπαυλα, λυρική ανακούφιση από τη σύγχυση των "δρωμένων", σημείο "στίξεως" στην εξέλιξη και τέλος συμμετοχή του ακροατήριου στη δράση. Η γέφυρα της επικοινωνίας της ίδιας της "πράξεως", που δεν είναι άλλη από το ζωντανό λαϊκό μύθο, που κουβαλάει στην ψυχή του ο θεατής με τη "μίμησή" της, που αποτελεί τη δραματική μεταστοιχείωση της ζωής σε θέατρο. Θα έπρεπε να φαντασθούμε μια εποχή που το κοινό θα τραγουδούσε αυτά τα είτε εμπόλιμα είτε συναρτημένα "χορικά", συμμετέχοντας και εμπρακτα στην ποιητική δράση.

"Σ' αυτή του την αποδημία στις Ισπανικές πηγές, ο Lorca έκέρδισε μια δομή, μια συνολική αντίληψη του σκηνοικού θεάματος και την βεβαιότητα ότι ένα θέατρο είναι αυθεντικό μόνον όταν έχει το μέτρο των λαϊκών του ριζών και της εθνικής του αναγκαιότητας... Στα προβλήματα, τα οποία έθεσαν οι ανακαινιστές του σύγχρονου ευρωπαϊκού θεάτρου, που η αγωνία του μικροαστικού θεάτρου δεν έχει εξοφληθεί, που οι θεωρητικοί Γερμανοί ή Ρώσοι δεν μπόρεσαν να επιλύσουν, και που ο υπερρεαλισμός μόνον άσρο-θιγώς άγγιξε, ο Lorca σχεδόν μόνος, έδωσε μια απάντηση, αυτή: ένα έργο εξαιρετικά βραχύ, που το διέκοψε ο θάνατός του, ένα μακρινό ταξίδι στις ρίζες της Ισπανίας, έννεα χρόνια άπρωμένον στο θέατρο, έξη μεγάλα κομμάτια, πολλές δραματικές έργασίες συχνά ήμιτελείς" (I. Nourissier).

Αυτό το αυθεντικό, το άμεσο θα προτιμούσα θέατρο, έχει αποδείξει ότι είναι το μόνο που άντχει στην επιβίωση. Στόχος του ή επιδοκιμασία του κοινού. Και φυσικά του πιο άνθουτου, του πιο άμεσου, του λιγώτερο "ήμιμαθούς", του λαϊκού κοινού, που φέρνει στην ύμαδική του συνείδηση, μια πρωτόγονη, όσο και γνήσια, ευαισθησία.

Με την περιοδεία του της Barraca επεχείρησε να συναντήσει αυτό το καθαρό κοινό. Αυτό που χαρήκαμε στη χώρα μας με τις

συγκλονιστικές σε λαϊκή σύμπραξη παραστάσεις (ώχρα έστο φα-σματα) της αρχαίας τραγωδίας. Ο λαός που γεμίζει το θέατρο της Επιδάουρου (αν εξαίρεσουμε τη μικρή παραφωνία της κοσμικής αθηναϊκής τενεκεδοφιλοσοφίας) "έξορμα" για ένα δικό του, των ριζών του, άμεσο θέαμα. Ένα ανάλογο κοινό με κείνο που βρήκε στις άπειραχτες από το χρόνο λαϊκές δυνάμεις της πατρίδας του, εκπλήττοντας τους "νουνεγείς" ειδικούς.

Σε τί είδους ακροατήριο απευθύνεται ο ποιητής, είναι εύκολο να το αντίληφθη κανείς απαριθμώντας τα έργα του "La Zapatera Prodigiosa (Η Θαυμαστή μπαλωματού)" και "Amor de Don Perlimplin con Belisa en su jardin (Το ειδύλλιο του Δόν Περλιπλίν με την Μπελίσα στον κήπο του)". [Ο Fransis Fergusson έχει γράψει μια ώραία ανάλυση για το έργο αυτό, στην οποία κάνει μια επιτυχημένη σύγκριση με το ποιητικό θέατρο του T. S. Eliot και Yeats]. Πώς μετατρέπει το παραδοσιακό θέμα ή τη λαϊκή "θέση" σε δραματική σύγκρουση φαίνεται καθαρά στο "Casa de Bernarda Alba", στη "Doña Rosita la Soltera" και στη "Yerma". Ο "γήινος" λαϊκός ήρωισμός σαν θεσία προς το άπλυτο και σαν πάθος θανάτου, προσφέρεται στη "Mariana Pineda". "Ότι το θέατρο είναι μόνο ποίηση, περισσότερο απ' όλα τα έργα του, μάς το αποδεικνύει το "Bodas de Sangre" (Ματωμένος Γάμος). Κι ότι η έκφρασή του ή δραματολογική είχε τη γνώση της σύγχρονης θεατρικής τεχνικής, μάς το πιστοποιεί το "Asi que pasen cinco años" (Σαν περάσουν πέντε χρόνια) και το "El Publico" (Το Κοινό).

Το θέατρό του δεν ακολούθησε χρονολογικά την ποίησή του, όταν αυτή ώριμασε. Έμφανίζεται μαζί της. Τα θεατρικά του "παιχνίδια" μάλιστα προηγούνται. Το 1920 στο "Teatro Eslava" της Μαδρίτης παίχθηκε το έργο του "El Maleficio de la Mariposa (Η βασκανία της πεταλούδας)", που σημείωσε μάλιστα μια θεατρική άποτυχία. (Σα θέμα πιστεύω ότι το "δύσκολο" έργο του Lorca "Σαν περάσουν πέντε χρόνια" είναι μια τροποποιημένη θεατρική επανάληψη του συμβόλου του El Maleficio de la Mariposa).

Συμπέρασμα: Λυρικός λόγος και δραματολογία ύπρηξαν δύο άνταύγειες μις κοινής φωτεινής πηγής.

ΤΑΣΟΣ ΛΙΓΝΑΔΗΣ

(Κεφάλαιο από τό βιβλίο του Τάσου Λιγνάδη «Ο Λόρκα και οι ρίζες» (Αθήνα 1964), τη μόνη σοβαρή ελληνική μελέτη για τον ποιητή)

Ο Λόρκα με φίλους: Άνάμεσά τους, ο ποιητής Πέντρο Σαλίνας, ο ταυρομάχος Ίγκναθίο Σάντσεθ Μεχίας κι ο ποιητής Χόρχε Γκιλλιέν



# Ο ΛΟΡΚΑ ΣΥΝΘΕΤΗΣ

## ΟΜΟΛΟΓΙΑ ΠΙΣΤΕΩΣ ΣΤΟ ΛΑΪΚΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ

Του ΦΟΙΒΟΥ ΑΝΩΓΕΙΑΝΑΚΗ

Ξέραμε από χρόνια πώς ο Λόρκα χρησιμοποιούσε συστηματικά τη μουσική, τόσο στο θεατρικό, όσο ακόμα και στο καθαρά ποιητικό του έργο. Κ' ήταν μάλιστα ένας πειρασμός πάντα για μās, τί είδους άραγε μουσική ήταν αυτή. Ούτε όμως ο χρόνος, ούτε κ' οι συγκεκριμένες σε άλλους τομείς ασχολίες μας, άφησαν περιθώρια για μιá σχετική έρευνα.

Άπ' την άλλη μεριά έλειπε και τó ύλικό. Ποτέ δέν έτυχε ν' ακούσουμε πώς κυκλοφορεί σε δίσκο ή νά δούμε τυπωμένη έστω και μιá από τις μελωδίες που χρησιμοποίησε στο θέατρό του. Όπως συμβαίνει, αίφνης, με τόν Μπρέχτ, τού οποίου ή συνεργασία με τόν Κούρτ Βάιλ και τούς άλλους συνθέτες, ήταν από νωρίς προσιτή στο μελετητή τού μπρεχτικού έργου, χάρη στις μουσικές εκδόσεις και τó δίσκο.

Σήμερα, βέβαια, ξέρουμε πού όφείλεται, άπ' τή μιá μεριά ή "έκδοση" τής μουσικής τών έργων τού Μπρέχτ, και άπ' τήν άλλη ή σιωπή πού εξακολουθεί νά καλύπτει τή μουσική στο έργο τού Λόρκα. Γιατί και σήμερα, όταν τó ποιητικό και θεατρικό έργο τού Λόρκα κυκλοφορεί σε τόσες εκδόσεις, όταν τόσες μελέτες, άπ' τó άπλό άρθρο ως τó δοκίμιο και τó βιβλίο, έχουν γραφτεί και γράφονται διαρκώς, όταν τά "Απαντά" του έχουν εκδοθεί και σ' αυτή τήν Ισπανία (πρώτη έκδοση Μαδρίτη 1954), οι γνώσεις μας για τή μουσική τών έργων του εξακολουθούν νά ναι άπελπιστικά φτωχές.

Ό,τι μουσικό ύλικό έχουμε αυτή τή στιγμή είναι οι μελωδίες πού χει συμπεριλάβει στις σελίδες τής — σε μουσική φυσικά σημειογραφία — ή Ισπανική έκδοση τού 1957: Δεκατρείς είναι λαϊκά τραγούδια (ποίηση και μουσική) μιá μετá μιá, καταγραμμένα άπ' τόν ίδιο τó Λόρκα. Η σημασία τής έκδοσής τους για μās σήμερα, είναι φανερό ότι δέν έγκειται στη μουσική τους, αλλά στην έναρμόνισή τού Λόρκα, πού συνοδεύει τις περισσότερες άπ' αυτές. Οι υπόλοιπες έπτά είναι για τά θεατρικά τού έργα "Μαριάννα Πινέντα" και "Ματωμένος γάμος": μιá (1) για τó πρώτο και έξη (6) για τó δεύτερο.

Όταν για πρώτη φορά είδαμε τις μελωδίες, ή πρώτη μας αντίδραση ήταν γιατί νά ναι τόσο λίγες. Δέν μπορούσαμε νά φανταστούμε πώς δέν υπήρχαν άλλες. Τότε όμως γιατί δέν είχαν περιληφθεί στά "Απαντά" τού ποιητή. Είχαν χαθεί; Η μήπως οι εκδότες δέν έδωσαν στο "ύλικό" αυτό τή σημασία πού πιστεύουμε πώς έχει. Κάποια άπάντηση περιμέναμε πώς θά μās έδινε ή πλούσια βιβλιογραφία τής έκδοσης τού '57, στην οποία και ανατρέξαμε. Έλπίζαμε νά βρούμε μιá μελέτη, ένα άρθρο, έστω, για τή μουσική τού Λόρκα. Μάταια όμως, ούτε μιá λέξη.

Μιά άναπάντεχη ώστόσο σύμπτωση έφριξε κάποιο φώς στα έρωτήματά μας. "Ένα φώς "άρνητικό", θά λέγαμε, πού μέσα όμως στην άρνησή του περιέχει και όρισμένα θετικά για μās στοιχεία. Τόν τελευταίο καιρό, περαστικές άπ' τήν Αθήνα — γύριζαν από τούρνε στην Εύρώπη — οι δυο αδελ-

φες Θεοδόση, έλληνίδες από πατέρα, αλλά μεγαλωμένες στη Νότια Αμερική, έδωσαν ένα ρεσιτάλ λαϊκών Ισπανικών και νοτιοαμερικανικών χορών και τραγουδιών, στην αίθουσα τής Έλληνοαμερικανικής Ένωσης (7 Νοέμβρη 1966). Στο πρόγραμμα τους, ανάμεσα στ' άλλα είχαν και "τραγούδια τού Λόρκα".

Στήν εύλογη άπορία μας πώς βρέθηκε στα χέρια τους ένα ύλικό ανέκδοτο άπ' ό,τι ξέρουμε, άπάντησαν πώς τους έχει παραχωρηθεί άπ' τήν αδελφή τού ποιητή, Ισαμπέλ Γκαρθία Λόρκα. Η οποία, πρόσθεσαν, έχει πολλές ακόμα μελωδίες τού Λόρκα, πού δέ δέχτηκε ποτέ νά τις δώσει νά εκδοθούν.

Η Αλεγρία όμως και ή Αγγελίτα Θεοδόση, ένδιαφερόμενες οι ίδιες για τή μουσική τού Λόρκα, είχαν έρευνήσει, όπως φαίνεται, κι άλλες πτυχές τού προβλήματος πού μās άπασχολεί. Στή σύντομη μαζί τους συνομιλία μας — έφευγαν τήν επομένη τó πρωί — υποστήριξαν, μ' έπιμονή, πώς ο Λόρκα δέ χρησιμοποίησε μόνο λαϊκά μοτίβα σά μουσική επένδυση στο θεατρικό του έργο, αλλά πώς έγραφε κι ό ίδιος μελωδίες. Και πώς είχαν δει τέτοιες μελωδίες στο σπίτι τής αδελφής του. Θυμόντουσαν μάλιστα καθαρά, πώς ανάμεσα στις τόσες άλλες είχαν δει και μελωδίες για τó θεατρικό του έργο "Η Θαυμαστή μπαλωματού". Δέν ήταν όμως σίγουρες αν επρόκειτο για δικές του μελωδίες ή λαϊκά τραγούδια, πού πήρε ο Λόρκα και τά προσάρμοσε στο έργο του.

Η μαρτυρία τών αδελφών Θεοδόση βεβαιώνει, όπως βλέπουμε, τήν ύπαρξη και άλλων μελωδιών, δίνοντάς μας συγχρόνως και μιá εξήγηση — αν πραγματικά είναι έτσι — γιατί δέν έχουν συμπεριληφθεί στά "Απαντά" τού ποιητή. Άπ' τήν άλλη μεριά όμως μās κάνει ακόμα φτωχότερους: ξέρουμε ότι υπάρχει κ' άλλο μουσικό ύλικό, πού ώστόσο δέν μπορούμε νά μελετήσουμε.

Ό,τι όμως έχει ακόμα περισσότερο για μās ένδιαφέρον, είναι ή έπιμονή τους πώς ο Λόρκα συνέθετε κι ό ίδιος μελωδίες για τά έργα του.

Τήν ίδια γνώμη θά υποστηρίξουμε κ' έμεις, άφού όμως πρώτα δώσουμε στο ρήμα "συνθέτω" τó ειδικό περιεχόμενο, πού έχει, όπως πιστεύουμε, για τó δημιουργό τού "Ματωμένου γάμου".

"Όσο κι αν μās ένδιαφέρει ή μουσική πού χρησιμοποίησε ο Λόρκα στο θέατρό του, πρέπει νά τονίσουμε εύθες έξαρχής, πώς στο πρόσωπό του δέ βλέπουμε τó μουσικό: τó θεωρητικό, τó συνθέτη ή τόν εκτελεστή, πού ή μουσική είναι γι' αυτόν ή κύρια — άς μη χρησιμοποιήσουμε τή λέξη "επαγγελματική" — άπασχόλησή του.

Κι όμως ο Λόρκα ήταν κ' έννας θεωρητικός, ήταν και ή συνθέτης, ήταν ακόμα και εκτελεστής. Ιδιότητες όμως, πού σκόπευαν ένα άλλο στόχο: τó έργο του άμεσα τó θεατρικό του και έμμεσα τήν καθαρά ποιητική δημιουργία του.

Τά παιδικά χρόνια κ' ή εφηβεία τού Λόρκα ξέρουμε πώς συμπήτουν με τήν πρώτη δεκαπενταετία έπειτα από τήν ήττα τής



Σκίτσο τού Φεντερίκο στο πιάνο, καμωμένο από τó φίλο του ζωγράφου Χοσέ Μορένο Βίγια σ' ένα ρεσιτάλ πού δωσε ο Λόρκα στα 1928 στη Residencia. Λεζάντα: "Ο Φεντερίκο έτοιμάζεται νά τραγουδήσει τó "Νανούρισμα" γι' αυτό είναι νάνος"

♩ = 128

Due - pier - te la no - via, des - pier - te la

Panderetas 2.

Panderetas 1. Castañuelas

Ritmo de la guitarra (ad libitum)

*f* *p* (resaca) *f* *p*

no - via la na - ña - na do la bo - a.

glo - sia a - cuér - da - te que sa - les co - mo u - na es

tre - lla, co - mo u - na es - tre - lla co - mo u - na es

rits

tro - lla a - cuér - da - te que sa - les co - mo u - na es - tre - lla.

Viejo romance infantil  
Molto lento

Ίσπανίας στον πόλεμο με τις Ήνωμένες Πολιτείες του 1898: Χρόνια επιστροφής στις ρίζες κι αναγέννησης των ισπανικών γραμμμάτων. Στην ατμόσφαιρα αυτή, όπου το λαϊκό τραγούδι "επιβάλλει" ακόμα στην καθημερινή ζωή τα πανάρχαια δικαιώματά του, μεγαλώνει ο μέλλον Ισπανός ποιητής, ρουφώντας απλώς με τις ευαίσθητες αισθήσεις του — πολλές μαρτυρίες το επιβεβαιώνουν — το μήνυμα του λαϊκού τραγουδιού.

Σε πολύ μικρή ηλικία — γράφει ο βιογράφος του Jose Luis Cano στην "Biografía ilustrada", Βαρκελώνη, 1962 — έμαθε ο Λόρκα να παίζει κιθάρα και να τραγουδά "κόπλιας" από τη θεία του Ίσαβέλλα. Σ' αυτήν, που "τόν έμαθε να τραγουδά" αφιερώνει και το πρώτο του βιβλίο. 'Απ' τα πρώτα κιόλας σχολικά του χρόνια παίρνει μαθήματα μουσικής απ' το δάσκαλό του Άντονιο Ροντρίγκες Έσπινόσα. Ο πρώτος όμως επίσημος δάσκαλος μουσικής του Λόρκα ήταν ένας μαθητής του Βέρντι, ο Άντονιο Σεγούρα, συνθέτης πολλών μελοδραμάτων. Χάρη σ' αυτόν, που ήταν βαθύς γνώστης της ισπανικής λαϊκής μουσικής, μπόρεσε ο Λόρκα να εμβαθύνει και να συμπληρώσει τις γνώσεις του στον τομέα του ισπανικού λαϊκού τραγουδιού.

Σε ηλικία 16 χρονών έπαιξε μιá σονάτα του Μπετόβεν στο Καλλιτεχνικό Κέντρο της Μαδρίτης κ' έντυπωσίασε με τη δεξιοτεχνία και τη λεπτότητα του παιξίματός του " "Έδινε επίσης — συνεχίζει ο Jose Luis Cano — συναυλίες σε στενό κύκλο και καμιά φορά έπαιξε μικρά κομμάτια, που συνέθετε ο ίδιος και που σήμερα, όπως φαίνεται, έχουν όριστικά χαθεί".

Ή φιλία του με τον Ντέ Φάλλια — ο οποίος του δίνει επίσης μαθήματα πιάνου και κιθάρας — άρχισε στα 1917.

Κ' είναι αλήθεια ακριβό δώρο της μοίρας να 'χει για δάσκαλό του τον Ντέ Φάλλια που ήταν τότε γύρω στα σαράντα κ' είχε ήδη γράψει τη δίπρακτη όπερά του La Vida breve (1905), τό έργο με τό όποιο κατόκτησε λίγα χρόνια αργότερα τό Παρίσι. Όμολογία πίστωσης στο Ισπανικό μουσικό φολκλόρ, τό έργο τούτο είναι, θά μπορούσαμε να πούμε, ή "ποιητική" του συνθέτη. Οι ιδέες του για την τέχνη της σύνθεσης κ' ή "θέση" που μπορεί να 'χει τό φολκλόρ σε μιá έντεχνη μουσική δημιουργία. Ό,τι ακριβώς θά μεταδώσει και στον ευαίσθητο μαθητή του, πέρ' από την ψυχρή τεχνική του πιάνου και της κιθάρας. Ή έπαφή αυτή του Λόρκα με τον Ντέ Φάλλια, μετατρέπεται με τον καιρό σε αδελφική φιλία και συνεργασία. Παρά τις διαφορές που τους χώριζαν — κ' ήταν πολλές, επιμένουν οι βιογράφοι — ό,τι τους ένωσε ήταν τό πάθος τους για τη μουσική. 'Απ' τα πρώτα κιόλας χρόνια της ποιητικής του δημιουργίας, ο Λόρκα χαρίζει παράλληλα και στη μουσική πολλές ώρες. Ποίηση και μουσική τίς βλέπει ένωμένες: κάθε μιá να εισχωρεί και να πλουτίζει αμοιβαία την άλλη. "Όχι όμως όπως συνήθως συναντάμε την αλληλεπίδραση αυτή στις "φιλολογικές" μελέτες: κοινά ποιητικά και μουσικά μέτρα "μουσικότητα" του στίχου κ.λ.π. Ό δημιουργός των Poema de Cante jondo, Romance gitano κ.λ. προχωρεί περισσότερο. Εισδύει βαθιά στο παρελθόν, ως την εποχή όπου ήχος και λόγος, ποίηση και μουσική είναι άξεχώριστα ένωμένα, ένα αδιαίρετο "όλον". Καί μελετά με πάθος τις ρίζες του ισπανικού μουσικο - ποιητικού φολκλόρ. Μαζεύει και καταγράφει παλιά Ισπανικά λαϊκά τραγούδια. Τα τραγουδά ο ίδιος συνοδεύοντάς τα με την κιθάρα του ή τά παίζει, έναρμονισμένα, στο πιάνο. "Έίχαμε την έκπληξη να παρουσιαστεί ο Λόρκα", γράφει ο στενός φίλος του Κάρλος Μόρλα Λύντε, στο βιβλίο του "Στην Ίσπανία με τον Φ. Γκ. Λόρκα" (Μαδρίτη 1958). "Κρατούσε την κιθάρα του αγαλιασμένη σφιχτά πάνω στο στήθος του και μās λείει πώς κατέληξε να γίνει ένα μ' αυτήν. Μās τραγουδά τά πολύτιμα soleares που κατέγραψε (soleá = μιá από τις μορφές του cante jondo) και τά τραγουδία με δικές του έναρμονίσεις που ζέρουμε ήδη... "Όσο τραγουδάει τον βλέπω τόσο νέο, τόσο παιδί, που μου φαίνεται αδύνατο να γίνει ποτέ ένας "γέρος άνθρωπος". Δέν θά γεράς ποτέ"! Δέ συνοδεύει όμως μόνο τον εαυτό του ο Λόρκα. Στα 1933, γράφει ο Λύντε, συνοδεύει στο πιάνο τη μεγάλη τότε τραγουδίστρια φλαμέγκο La Argentinita, που εικονογράφησε με τό τραγούδι της μιá διάλεξη του φίλου του ποιητή Ραφαέλ Αλμπέρτι.

Ταυτόχρονα ο Λόρκα μελετά τις ρίζες του λαϊκού τραγουδιού της ιδιαίτερης πατρίδας του, της Άνδαλουσίας' της πιο πλούσιας και πιο χαρακτηριστικής για τό μουσικό της φολκλόρ περιοχής της Ίβηρικής Χερσονήσου. Έτσι θίγει ένα από τά πλέον περίπλοκα προβλήματα που αντιμετώπισε — κ' έξακο-

Μουσική του Λόρκα για τά θεατρικά του έργα: Τό τραγούδι του γάμου κ' ή παλιά παιδική μπαλάντα για τον "Ματωμένο γάμο"

λουθεί ν' αντιμετώπιζει — ή ισπανική μουσικολογία: ποιές είναι οι ρίζες του *cante jondo* (*jondo* = βαθύ, έσωτερικό).

Το *cante jondo* δέν είναι, όπως θα νόμιζε κανένας, μιá μορφή (forme) τραγουδιού, αλλά ένα ύφος, ένας τρόπος τραγουδιού. Μορφές (formes) του *cante jondo* είναι οι: *siguiriyá gitana*, *copla*, *polo*, *martinete*, *soleá* κλπ. Οι κάπως νεώτερες μορφές χορού και τραγουδιού, σ' ένα τόνο πιό εύθυμο, πιό λαμπερό, οι: *granadinas*, *malagueñas*, *sevillanas*, *rondenas*, *fandago* κλπ. αποτελούν το *cante flamenco*. *Cante jondo* και *cante flamenco*, γιά όρισμένους μελετητές είναι ταυτόσημες έννοιες. Κατ' άλλους πάλι, το *cante flamenco* είναι νεώτερη, "έκχυδαισμένη" μορφή του παλιού *cante jondo*.

Δέν πρόκειται όμως νά μάς άπασχολήσει εδώ, σέ ποιό σημείο βρίσκεται σήμερα ή έρευνα γιά τις άρχές του *cante jondo* — μιá έρευνα, άλλωστε, πού, όπως φαίνεται, θ' άργήσει ακόμα πολύ γιά νά πεύ την τελευταία της λέξη. Τούτο μόνο θά θέλαμε νά προστέσουμε. Άπ' τούς τρεις βασικούς παράγοντες, πού ύλαιο οι έρευνητές μουσικολόγοι δέχονται πώς έχουν συμβάλει στή δημιουργία του: το παλιό βυζαντινό λειτουργικό μέλος, ή κατάκτηση των Άράβων και ή "εισβολή" των τσιγγάνων στήν Ισπανία (γύρω στά 1400), το τελευταίο τούτο, άπασχολεί, έντελώς ιδιαίτερα σήμερα, την εθνομουσικολογία. Και μόνον όταν καταλήξει σέ συγκεκριμένα συμπεράσματα ή συγκριτική μουσικολογία, ως πρós την ιστορία του μουσικού φολλκλόρ των τσιγγάνων — άφού βέβαια, πρώτα τελειώσει ή συλλογή του άπαραίτητου ύλικού — τότε θά μπορούμε νά καθορίσουμε, μ' έπιστημονικά πιá κριτήρια το βαθμό και την ποιότητα της συμβολής των τσιγγάνων στή δημιουργία ή — όπως σήμερα πιστεύεται — στήν εξέλιξη του άνδαλουσιάνικου *cante jondo*.

Σύντομη παρένθεση: Άνάλογο πρόβλημα αντιμετώπιζει τά τελευταία χρόνια κ' ή εθνομουσικολογία στά Βαλκάνια — συμπεριλαμβανομένης και της χώρας μας βέβαια: Ποιά είναι ή συμβολή ή έστω οι επίδράσεις των νομάδων (και έγκαταστημένων) τσιγγάνων στή διαμόρφωση και την εξέλιξη του μουσικού φολλκλόρ της Βαλκανικής Χερσονήσου. Όρισμένες ήδη έργασίες, στο χώρο της οργανολογίας, άποδεικνύουν τή στενή σχέση της παλαιότατης σ' όλες τις βαλκανικές χώρες "ζυγιάς" (νταούλι + πιπιζα), με τά ίδια όργανα των Ινδιών, άπ' όπου και ήρθαν μαζί με τούς τσιγγάνους.

Άς γυρίσουμε όμως στο Λόρκα, πού μαζί με τον Ντέ Φάλλια πίστευαν πώς το άνδαλουσιάνικο τραγούδι νοθευόταν μέρα με τή μέρα, και πώς το *cante flamenco* δέν είναι παρά ένας "έκχυδαισμός" — λαμπερός, ύσως, και μεγαλόπρεπος — του παλιού "καθαρού" *cante jondo*. Τις γνώμες του αυτών ο Λόρκα τις διαφέντευε και έμπρακτα. Το Φεβρουάριο του 1922 δίνει μιá διάλεξη στή Γρανάδα γιά την άξια και τή σημασία του *cante jondo*, χαρακτηρίζοντας τά τραγούδια του "ψυχή της ισπανικής ψυχής". Και λίγο άργότερα, τον ίδιο πάντα χρόνο, οργανώνουν μαζί με τον Δόν Μανουέλ — έτσι άποκαλούσαν φιλικά τον Ντέ Φάλλια — μιá λαϊκή γιορτή και διαγωνισμό γιά το *cante jondo*, "organizado por el Centro Artístico de Granada, Corpus Christi, 13 y 14 de Junio de 1922". Με σκοπό "ν' άποδώσουν και πάλι την άρχέγονη καθαρότητά του σ' ένα προγονικό θησαυρό (το *cante jondo*), πού κινδύνευε νά έρειπωθεί ή και τέλεια νά καταστραφεί".

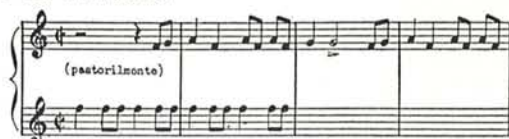
Σ' αυτή τή φιάστα, γράφει ο Cano, πού άνοιξε με τή διάλεξη του Λόρκα "Τό πρωτόγονο άνδαλουσιάνικο τραγούδι" πήρε μέρος και ο Άντρές Σεγκόβια με την κιθάρα του, καθώς και ο γέρος κιθαρίστας Νίνιο ντέ Μπάθα. Ο Λόρκα διάβασε στίχους άπό τή συλλογή του "Ποίημα του κάντε χόντο" κι ο Ντέ Φάλλια δημοσίευσε την πολύτιμη μελέτη του "Τό Κάντε Χόντο, οι πηγές του, οι μουσικές άξίες του, ή επίδρασή του στην ευρωπαϊκή μουσική". Ο διαγωνισμός τραγουδιού έγινε στην πλατεία "de los Aljibes" και το πρώτο βραβείο δόθηκε σ' ένα γέρο τραγουδιστή, στον Ντιέγκο Μπερμούντες. Στο διαγωνισμό πήραν μέρος ο Μανουέλ Τόρρες, δεξιότγης της σικουιρίγια και ο διάσημος σήμερα Μάνολο Καρακόλ".

Ή βαθιά πίστη του Λόρκα στο λαϊκό τραγούδι της πατρίδας του, μάς δίνει, νομίζουμε, το κλειδί της "μουσικής" του — εννοούμε των άντιλήψεών του, γιά τή μουσική επένδυση στα θεα-

→  
"Άλλα πέντε κομμάτια μουσικής του Λόρκα γιά θεατρικά του έργα: Τό τραγούδι των γυναικών πού γνέθουν, στροφή άπ' το τραγούδι της ύπηρετίας, στροφή άπ' το τραγούδι της νύφης και το τραγούδι της κούνιας άπό το "Ματωμένο γάμο". Τέλος, το τραγούδι των μικρών κοριτσιών άπό τή "Μαριάννα Πινέντα"

## De «Bodas de Sangre»

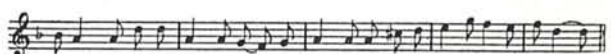
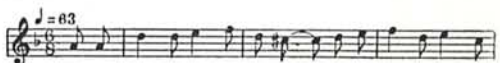
### Canción de las hilanderas



El ritmo solamente indicado



### Coplas de la criada



### Copla del cortejo de bodas



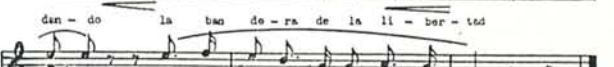
### Canción de cuna

Molto lento



De "Mariana Pineda"

### Canción de las niñas



τρικά του έργα. "Όταν για πρώτη φορά "δει" κανένας τις μελωδίες που 'χει χρησιμοποιήσει σαν μουσική επένδυση, εύλογα απορεί, πώς ένας δημιουργός, που "μπόρεσε να καταφέρει τη σύζευξη της απόλυτα προσωπικής σύγχρονης ποιητικής με την απρόσωπη λαϊκή ποίηση, χωρίς να άρκεσθει σ' ένα κράμα, αλλά προχωρώντας σε μιὰ δεύτερη κύηση" (Τ. Λιγνάδη: 'Ο Λόρκα κ' οι ρίζες), πώς αυτός ο δημιουργός χρησιμοποιεί στο θέατρο του άπλες, λαϊκές μελωδίες, και όχι έντεχνες προσωπικές δημιουργίας. Δέν είναι όμως μόνον ή "προχωρημένη" έκφραση της ποίησης του Λόρκα — μιὰ "ποιητική" που έγγίζει όχι λίγες φορές τὰ όρια του έρμητισμού. Τὰ σχέδιά του — ο Λόρκα ζωγράφιζε επίσης — μᾶς αποκαλύπτουν έναν έξίσου προχωρημένο "εἰκαστικό" Λόρκα.

'Απ' τις άπλες διακοσμητικές βινιέτες ως τὰ σχέδιά του τὰ περισσότερο σύνθετα, όλα προδίδουν κ' έδω τὸ "δημιουργό". "Ένα δημιουργό, που όσο κι αν δέν άρνιέται τὴν εἰκονικότητα, ώστόσο άντανακλά έντονα με τὸ σχέδιό του τὴ σύγχρονη "έκφραστική" τῆς ζωγραφικῆς.

Δέν ξέρουμε τί αντίδραση προκάλεσαν 24 σχέδιά του, στήν έκθεση που όργάνωσε στή Βαρκελώνη στὰ 1927 ο φίλος του Σαλβαντόρ Νταλί. 'Η μελέτη τους θά 'χε, πιστεύουμε, πολλά νὰ μᾶς διδάξει. "Ένα πάντως είναι σίγουρο: ή σταθερή έπαφή του με τις σύγχρονες τάσεις τῆς ζωγραφικῆς. Τὴν "οικειότητα" τοῦ Λόρκα με τὴ σύγχρονη ζωγραφικὴ μαρτυράει κ' ένας δξύτατος χαρακτηρισμός του για τὴν άνδαλουσιάνικη μουσική. "Πιστεύω — λέει — πώς ή κυριότερη αξία τῆς άνδαλουσιάνικης μουσικῆς είναι ή "καθαρότητά" της και τὸ κυβιστικὸ ένστικτο τῆς κοφτερῆς και χωρὶς όμίχλες γραμμῆς της. Γραμμὴ καπριτσιόζικη, ξεκάθαρη ώστόσο, σαν ένα άραβούργημα, άμειλικτα, ολοκληρωτικὰ σχηματισμένη". Τὸν ίδιο άλλωστε χρόνο ξέρουμε πὸς ο θάσος τῆς Μαργαρίτα Ξιργκού άνεβάζει τὴ "Μαριάννα Πινέντα" στή Βαρκελώνη με σκηникὰ του Νταλί. Αλλά και με τις σύγχρονες μουσικῆς τάσεις ο Λόρκα βρισκόταν σ' έπαφή. Στὰ 1923, σὲ μιὰ "γιορτὴ για τὰ παιδιὰ" στή Γρανάδα, οργανωμένη και πάλι από τὸ Λόρκα και τὸν Ντὲ Φάλλια, άνεβάζουν, διασκευασμένα για κουκλοθέατρο, έργα του Θεοβάντες κ' άλλων Ισπανών, μαζί και του Λόρκα. Στὸ έργο του Θεοβάντες χρησιμοποιοῦν μουσική από τὴν "Ιστορία του στρατιώτη" του Στραβίνσκυ και στοῦ Λόρκα (με σκηνογραφίες του ποιητῆ) μουσική Ντεμπουσύ, 'Αλμπένιθ, Ραφαέλ και Πεντρέλ. Χαρακτηριστικῆς είναι ο παρακάτω δυὸ έναρμονίσεις τραγουδιών, που συνέλεξε και κατέγραψε ο Λόρκα.

*Allegretto*



*Allegro*



Στὴν πρώτη — άντάξια ενός Προκόφιεφ — ή προστριβὴ τοῦ σι φυσικό και τοῦ σι ύρεση, ο διακριτικὸς Ισοκράτης στίς μεσαίες φωνές, με τις παύσεις και ή κατιοῦσα γραμμὴ τοῦ βασιμου, προδίδουν λεπτότατη αίσθηση έναρμονίσης. Έναρμονίσης όμως, που ένω άναδίνει ένα άρωμα σύγχρονης άρμονικῆς αντίληψης, απ' τὴν άλλη μεριά δέν θίγει τὸ ήθος τῆς μελωδίας.



"Η περίφημη χορεύτρια λαϊκῶν Ισπανικῶν χορῶν" Αργεντινίτα. Σχέδιο τοῦ ζωγράφου και σκηνογράφου Σαντιάγο 'Οντανιόν

Περισσότερο επαναστατικὸς στή δεύτερη έναρμονισή του, ο Λόρκα κρατὰ ολόκληρη τὴ μελωδία πάνω σ' ένα Ισοκράτη, τοῦ οποίου οι κύριοι φθόγγοι ρε και ντο αποτελοῦν διάστημα έβδομης μικρῆς. Σημειώνουμε οτι τὸ ίδιο τοῦτο τραγοῦδι τὸ 'χει έναρμονίσει και ο Ντὲ Φάλλια ("Έφτὰ Ισπανικὰ λαϊκὰ τραγοῦδια", άρ. 6 Cancion). Κι οτι ή έναρμονισή του είναι — περιέργω, άλλθεια — πολὺ συντηρητικότερη.

Στὴ μουσική επένδυση ο Λόρκα δέν έβλεπε τὴ δρ α μ α τ ι κ ῆ ή παρακολούθηση τοῦ λόγου από τὸν ήχο, έτσι όπως έχει διαμορφωθεί από τὴν αισθητικὴ τῆς δυτικῆς μουσικῆς, οτι δηλαδή αποκαλοῦμε "μουσική σκηνης", "μελόδραμα" ή — στὴν έσχατη προέκτασή του, στὴν περιοχή τοῦ καθαρά μουσικοθεατρικού είδους — όπερα.

Όυτε όμως ακόμα αποζητοῦσε τὴν α τ μ ο σ φ α ι ρ α, με τὴν έννοια τῆς musique de fond ή, στὴν καλύτερη περίπτωσή, τοῦ "χρώματος". "Οτι δηλαδή μᾶς προσφέρει σήμερα σήμερα άφειδῶς ή "μουσική επιμέλεια": σύγχρονη μορφή άγχους τοῦ ρομαντικού horror vacui.

Χαρακτηριστικὸ παράδειγμα "μουσικῆς ατμόσφαιρας" και, γενικότερα, δραματικῆς παρακολούθησης τοῦ λόγου από τὴ μουσική, έχουμε στὴ συνεργασία Μπρέχτ — Κούρτ Βάιλ. Στὰ 1921, εικοσιτριών τότε ετῶν, ο Μπρέχτ τραγοῦδαει σὲ διάφορες "κάβες" τοῦ Μονάχου, ποιήματά του, μελοποιημένα απ' τὸν ίδιο. 'Απ' τις μελωδίες αυτές άντλεῖ πολύτιμη πείρα. 'Ανακαλύπτει τοὺς νόμους τῆς προσωπίας και τις δυνατότητες που τοῦ προσφέρει τὸ συνταίριασμα λόγου και ήχου και αρχίζει σιγά - σιγά νὰ κυριεύεται από τὴν ιδέα: πὸς ο λόγος, με τὴ βοήθεια τῆς μουσικῆς θά επιδράσει άμεσώτερα και πλατύτερα. Και νιώθει τότε τὴν άνάγκη τῆς "έντεχνης μουσικῆς": Τὸ 1927, μαζί με τὸν Κούρτ Βάιλ, δίνουν στο φεστιβάλ σύγχρονης μουσικῆς, στο Μπάντεν — Μπάντεν, τὸ μικρὸ τους έργο "Μαχαγκόν", μιὰ όπερα - σακέτς. "Εκτοτε, μιὰ σειρά από "διδακτικὰ έργα", όπως τὰ λέει, "σχολικῆς όπερας" και, τέλος, μεγάλες λαϊκές όπερες, μᾶς δίδουν ένα από τὰ κλασικὰ μέτρα





Λόν Μανουέλ ντε Φάλλια. Σχέδιο του Πάμπλο Πικασσό, 1920

της δυτικής αισθητικής στον τομέα της συνεργασίας λόγου και μουσικής.

Τη δραματική ένταση και την ατμόσφαιρα σκοπεύει βέβαια και ο Λόρκα από άλλη όμως σκοπιά και με διαφορετικά όπλα. Δεν τον ενδιαφέρει η "υπογράμμιση" ή ο "σχολιασμός". Αυτό το αφήνει πάντα στο λόγο και τις δικές του εκφραστικές δυνατότητες, μαζί και τις μουσικές, που ξέρουμε πόσο προσέχει στην "ποιητική" του. Γι' αυτό και επιμένει να απαγγέλλεται η ποίησή του και όχι να διαβάζεται. Και μάλιστα να απαγγέλλεται με συνοδεία κιθάρας. "Οχι όμως και να σχολιάζεται απ' αυτήν.

Στη *Romance de la guardia civil española*, που απαγγέλλει η απaráμιλλη Ζερμαίν Μοντερό (Pathé, AT 1100) με "υπέκρουση" του Sebastian Maroto, η κιθάρα δεν "παρακολουθεί" — όπως θα ζητούσε αίφνης ο Μπρέχτ — το δραματικό ξέσπασμα προς το τέλος της *romance*. 'Αλλά μ' ένα συγκρατημένο, αυστηρό, ελεγειακό τόνο, απ' την αρχή ως το τέλος, υπενθυμίζει την παρουσία του Ισπανικού λαού, μέσα από την βαθύτατα εκφραστική δύναμη του Ισπανικού λαϊκού μοτίβου.

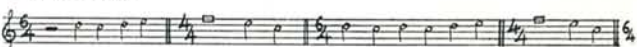
Στην ίδια τούτη δύναμη εμπιστεύεται ο Λόρκα και τη μουσική για το θεατρό του. Στις κορυφαίες δραματικές αιχμές του, όταν η "ποιητική" έχει εξαντληθεί, μαζί με τις τόσες άλλες και τις μουσικές δυνατότητες του λόγου, ο Λόρκα προστρέχει στο λαϊκό μοτίβο, για να προκύψει με περισσότερη ακόμη εκφραστική ένταση το λόγο του, *περὶ ὧν τὰς ἀπὸ τῆν ἀπαγγελία στήν κθαυτὸ μελωδία*. Κάνει δηλαδή, θά μπορούσαμε να πούμε, ὅ,τι κι ἕνας καλὸς λαϊκὸς τραγουδιστής, πού δὲν τραγουδᾷ ποτὲ μιὰ λαϊκὴ μελωδία με τὸν ἴδιο πάντα ἀκριβῶς τρόπο, ἀλλὰ, ἀνάλογα με τὴ συγκίνηση τῆς στιγμῆς, τὴν ξομπλιάζει, κάθε φορά, περισσότερο ἢ λιγότερο. Κι ὅταν ἡ συγκίνηση αὐτῆ, πού κατὰ κύριο λόγο τὴν προκαλεῖ τὸ κείμενο τῆς μελωδίας, ξεχειλίσσει καὶ τὸν πνίγει, τότε προεκτείνεται τὴ μελωδία πού τραγουδᾷ, με δικούς του πιά αὐτοσχεδιασμούς. Ὁ Λόρκα ξέρει καλὰ πὼς μιὰ λαϊκὴ μελωδία δὲν προδίδει ποτὲ τὸ λόγο, γιατί εἶναι ἕνα πρᾶγμα μαζί του.

Εἶναι ἡ ἴδια "λόγος", ἀλλὰ σὲ μιὰ διαφορετικὴ συγκινησιακὴ βαθμίδα ἐκφρασης. Κι ὁ λόγος πάλι, εἶναι, αὐτὸς καθαυτός, "μουσικὴ". Τὸ πάντρεμά τους, στὸ χῶρο τῆς λαϊκῆς δημιουργίας, μᾶς χαρίζει τὸ ἀνεπανάληπτο λαϊκὸ τραγούδι, πού ὁ Λόρκα ἔζησε, ὅπως εἴπαμε ἤδη, ὡς τὰ τρισβαθὰ τῆς ψυχῆς του. Σ' αὐτὸ λοιπόν, τὸ λαϊκὸ τραγούδι, ἐμπιστεύεται ὁ Λόρκα τὸ θεατρό του.

"Καθόταν — γράφει ὁ φίλος του Λύντς — καὶ μελετοῦσε στὸ πιάνο μιὰ, λέει, "κρυσταλλένια μουσικοῦλα" γιὰ τοὺς φασουλῆδες τοῦ Κατσιπόρρα, πού θ' ἀνεβάσει ὁ θίασος τῆς Μαργαρίτα Εἰργκού, με τὴν πολὺτιμη συνεργασία τῆς *Argentinita*. 'Αφήνουμε τὸ Φεντερίκο καὶ πηγαίνουμε νὰ φᾶμε [...] 'Επιστρέφουμε στὸ σπίτι πολὺ μετὰ τὰ μεσάνυχτα καὶ βρίσκουμε τὸ Φεντερίκο καθισμένο πάντα στὸ πιάνο, ἔχοντας τὰ παπούτσια του στὸ πλάι. Ἡ "κρυσταλλένια μουσικοῦλα" — συνεχίζει ὁ Λύντς — μ' ἀρέσει λιγότερο ἀπὸ ἄλλες. "Ἐχει πολὺ "μεϊζονα" τόνο (ἐγὼ ἔχω μιὰ ἀκατανίκητη κλίση στὸν "ἐλλάσσονα"). "Ἐχει ρυθμούς σπανιόλικους, πού μ' ἀρέσουν κ' ἕνα τραγούδι κουβανέζικου ὕφους, πού τὸ θεωρῶ ἀπαίσιο, παρόλο τὸν κομειδωλιακὸ χαρακτήρα του". Καθόταν λοιπόν πολλές ὥρες ὁ Λόρκα γιὰ νὰ βρεῖ κάθε φορά τὶς κατάλληλες μελωδίες. Εἶτε προσαρμύζοντας στὸ κείμενό του λαϊκὰ μοτίβα, εἶτε "γράφοντας" ὁ ἴδιος μελωδίες, με βάση ὅμως πάντα τὸ ἰσπανικὸ λαϊκὸ μοτίβο.

Καὶ στὶς δυὸ περιπτώσεις ὁ Λόρκα, γιὰ μᾶς, σὺν θέτει μουσικὴ. Γιατὶ τὸ περιεχόμενο τῆς λέξης "σύνθεση", στὴν περίπτωσή του, δὲ μπορούμε νὰ τὸ περιορίσουμε μέσα στὰ στενὰ ὅρια τῆς τρέχουσας μουσικῆς ὁρολογίας. Τὸ ἀποτέλεσμα ἦταν ἐκεῖνο, πού μᾶς δίνει τὸ μέτρο γιὰ τὸν χαρακτηρισμὸ τῆς μουσικῆς τοῦ Λόρκα. Καμιὰ μελωδία "ἐντεχνῆς δημιουργίας" δὲ θά μπορούσε νὰ μᾶς δώσει ἐντονότερα τὴν ατμόσφαιρα, ἀπὸ τὴν *vieja romance infantil* πού χρησιμοποιεῖ στὸ "Ματωμένο γάμο" του: τέσσερις μόνο φθόγγοι — ἀπ' τοὺς ὁποίους ὁ ἕνας εἶναι ἡ ὑποτονικὴ — πού μᾶς γυρνοῦν πίσω, στὰ ἀρχαῖα ἑλληνικὰ τετραχόρδα καὶ τὸν φρύγιο *τ ρ ὀ π ο υ ς* (mode) ἢ ἀκόμα πιὸ πίσω, στοὺς πανάρχαιους *τ ρ ὀ π ο υ ς* τῆς 'Ανατολῆς ('Ινδίες).

*Molto lento*

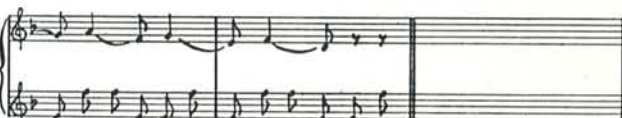


Γιὰ τὴ δύναμη πάλι τοῦ τραγουδιοῦ τοῦ γάμου:

Σήκω νύφη ζηλεμένη  
κ' ἦρθε ἡ μέρα ἡ τιμημένη...

λίγες στιγμὲς πρὶν παρατήσει ἡ νύφη τὸ γαμπρὸ καὶ φύγει με τὸν παλιὸ ἀγαπητικὸ τῆς, τὸ Λεονάρδο, "ἀγκαλιασμένοι σὰν ξωτικά", γράφει ὁ Λύντς: "ὅταν εἰσβάλλουν ἀπ' ὄλα τὰ μέρη ὀι χαρούμενοι χωριᾶτες μέσα στὶς φωνές: "Σήκω νύφη..." φωνές πού φουσκάνουν σὰν τὴν παλιόροια καὶ καταλήγουν σ' ἕνα ἀποκορύφωμα πανηγυρισμοῦ, ὀδύκληρη ἢ αἰθουσα ξεσπάει σὲ μιὰ παραληρούσα ἀποθέωση". (Πρεμιέρα τοῦ "Ματωμένου γάμου", 1933).

*Allegro*



"Βλέποντας" αὐτὴ τὴ μελωδία — πού συνοδεύεται ἀπὸ δυὸ ντέφια σὲ διαφορετικὸ τονικὸ ὕφος τὸ καθένα, καὶ καστανιέτες, μ' ἕνα ἐπίμονο ρυθμικὸ ἰσοκράτη:



— δύσκολα θά μπορούσε κανένας νὰ φανταστεῖ πὼς ἔχει τὴ δύ-

νακη να παρασύρει ένα άκρατήριο και μάλιστα "σε μιὰ παραληρούσα απόθεση".

Θά 'ταν λάθος, όμως, δηλαδή άγνοια τής "ποιητικής" του Λόρκα, αν τήν "παραληρούσα απόθεση", τήν αποδίδαμε σ' αυτή καθωυτή τή μελωδία, και ζητούσαμε να τήν αποτιμήσουμε με στενά "γραμματολογικά" μουσικά κριτήρια. Ο Λόρκα προετοιμάζει με τή "μουσική" του ποιητικού του λόγου, όλόκληρη τή σκηνή του γάμου και τή φυγή τής νύφης. Τό τραγούδι "Σήκω νύφη...", δέν είναι παρά μιὰ στιγμή — κορυφαία, αν θέλετε — μέσα στη σφιχτοδεμένη μουσικο - ποιητική δραματική ροή τής σκηνής. Ένα φυσικό ξέσπασμα, με σοφία όμως και εύαισθησία προετοιμασμένο άπ' τόν μεγάλο Ισπανό, που 'ναι τόσο ποιητής και μουσικός, όσο δραματογράφος, και σκηνοθέτης και ζωγράφος. Δέν πρέπει ακόμα να ξεχνάμε και κάτι άλλο: τή δύναμη τής εκτέλεσης. Τόν τρόπο δηλαδή με τόν όποιο τραγουδιέται ένα λαϊκό τραγούδι. "Όταν "βλέπουμε" μιὰ λαϊκή μελωδία άποκρυσταλλωμένη πάνω στο πεντάγραμμο, χάρη στη μουσική σημειογραφία, δέ βλέπουμε παρά ένα ψυχρό σκελετό. Ένα σκελετό, που άποκτά σάρκα και αίμα, που ζωντανεύει, μόνο με τό τραγούδι. Και τούς νόμους, με τούς όποιους τραγουδιέται τό Ισπανικό λαϊκό τραγούδι, ό Λόρκα τούς γνώριζε καλά, γιατί τούς είχε ζήσει και τούς ζούσε μ' όλο του τό είναι ως τήν ημέρα του θανάτου του.

Θά άπομακρυνόμασταν πολύ από τή φύση του σύντομου αυτού άρθρου, αν συνεχίζαμε σχολιάζοντας κι άλλες μελωδίες του "Ματωμένου γάμου" και επιμέναμε σε καθαρά μουσικολογικές παρατηρήσεις. Τουτό μόνο θά θέλαμε ακόμα να σημειώσουμε. Δεκαπέντε χρόνια έπειτα από τήν "πρώτη" του έργου στη

Ό Φεντερίκο Γκαρθία τήν εποχή που 'χε δοθεί με πάθος στις μουσικές του σπουδές και ξάφνιαζε με τή δεξιοτεχνία του



Μαδρίτη, ένας προικισμένος Έλληνας συνθέτης αντιμετώπισε με τόν ίδιο, όπως κι ό Λόρκα, τρόπο, τή μουσική του "Ματωμένου γάμου". Η εύαισθησία του Μάνου Χατζιδάκι, ξεκινώντας από άλλο, φυσικά, δρόμο, έφθασε στο ίδιο σημείο με τόν Ισπανό ποιητή: Στηριζόμενος στη γνωστή λαϊκή μελωδία του Τσιτσάνη "Αργόντισσά μου" μάς χάρισε τήν εξέχαστη "μουσική σκηνή" στην ελληνική "πρώτη" του έργου άπ' τόν Κούν, τόν Άπρίλη του 1948. Κι άλήθεια, ποιά "έντεχνης δημιουργίας" μελωδία θά 'φθα.ε τή συγκλονιστική εκείνη έντύπωση που μάς έδωσε ή άπλή αυτή, ταπεινή λαϊκή μελωδία;

Τό δαιμονικό ένστικτο του Μάνου Χατζιδάκι — που 'χε ζήσει και γνώριζε καλά τό σύγχρονο άστικό λαϊκό μας τραγούδι — διείδε τήν εκρηκτική δύναμη που 'κλεινε μέσα του τό τραγούδι του Τσιτσάνη. Μια άπλή μεταφορά του στο "κατάλληλο" όρχηστρικό χρώμα και τό θαύμα είχε συντελεστεί.

Η περίπτωση όμως του Μάνου Χατζιδάκι, σ' ό,τι άφορά τή μουσική του στο "Ματωμένο γάμο", δέν μπορεί βέβαια να περιοριστεί στις λίγες τούτες γραμμές. Είναι ένα όλόκληρο κεφάλαιο, που θά 'πρεπε κάποτε να έρευνηθεί προσετικά: Η συγκριτική μελέτη τής "έλληνικής" και τής "Ισπανικής" μουσικής στο έργο του Λόρκα, θά 'χε — πιστεύουμε — πολλά να μάς άποκαλύψει. "Ός τότε, ως θυμηθούμε τό "νανούρισμα" του Χατζιδάκι (Πράξη 1η, Είκ. 2η) και τό "τραγούδι τής κούνιας" του Λόρκα. Τό πρώτο τό ξέρουμε: τό δεύτερο είναι ή παρακάτω μελωδία — μιὰ άπ' αυτές που 'χουν συμπεριληφθεί στα "Απαντα" του ποιητή:

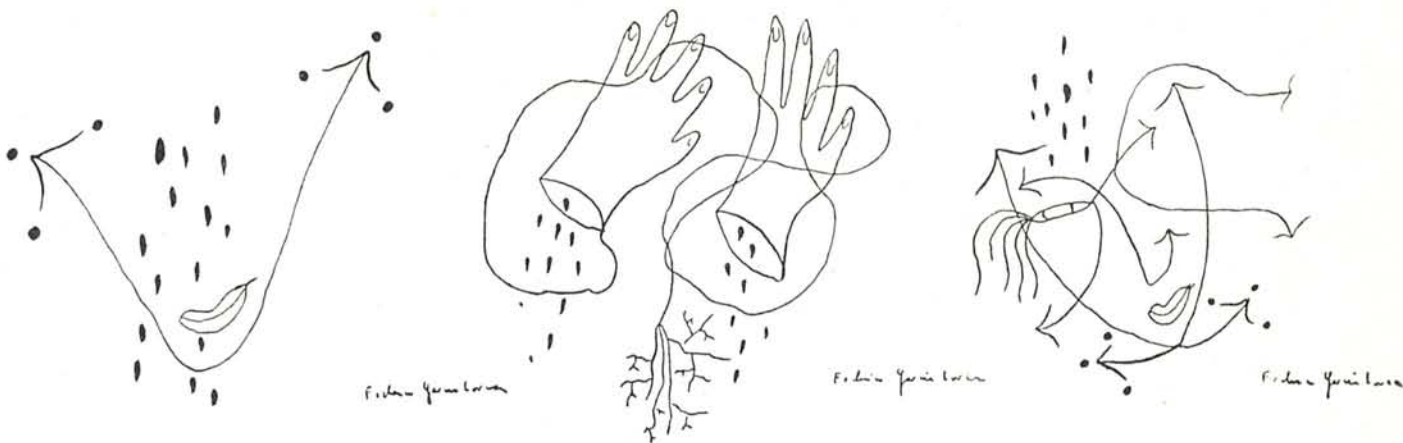


Στη διάλεξή του "Για τὰ νανούριασμα" ό Λόρκα άποτίει φόρο εύγνωμοσύνης στις ταπεινές παραμάνες και δούλες: "Οί φτωχές γυναίκες είναι αυτές που δίνουν στα παιδιά τους τό μελαγχολικό αυτό ψωμί (τό νανούρισμα), κ' είναι αυτές που τό μαζεύουν στα πλουσιόσπιτα. Τό πλουσιόπαιδο νανουρίζεται άπ' τή φτωχή γυναίκα, που μαζί με τό άγνό γάλα, του προσφέρει ταυτόχρονα και τό μεδούλι τής χώρας. Αυτές οι παραμάνες μαζί με τις δούλες, πραγματοποίησαν τό σημαντικότερο έργο να μπάσουν τήν μπαλάντα, τό τραγούδι και τό παραμύθι στα σπίτια τών άριστοκρατών και τών άστών. Τά παιδιά τους ξέρουν τά διάφορα τραγούδια και μύθους χάρη στις αξιοθαύμαστες αυτές δούλες, που κατεβαίνουν άπ' τά βουνά ή έρχονται μακριά άπ' τά ποτάμια μας, για να μάς δώσουν τό πρώτο μάθημα "Ιστορίας τής Ισπανίας και να βάλλουν στη σάρκα μας τή στυφή σφραγίδα του Ιβηρικού "έμβλήματος": "Μόνος θά 'σαι και μόνος θά ζήσεις". Και συμπληρώνει ό Cano στη "Βιογραφία" του: "Ο κόσμος τών υπηρέτριών είναι ένας κόσμος σπουδαίος στα παιδικά χρόνια του Φεντερίκο, που άναγνώρισε πολλές φορές, στην πλήρη ώριμότητα τής ζωής και τής τέχνης του, πόσα πολλά χρωστούσε στις υπηρέτριες τών παιδικών του χρόνων, σαν τήν Ντολόρες τήν "Κολορίνα" και τήν Άνίγια τήν "Χουανέρα", που του 'μαθαν "ρομάνθε" και τραγούδια και στίχους δραματικούς και εύθυμους..."

Με τήν ίδια εύγνωμοσύνη για τις άπλοϊκές γυναίκες που τούς νανούριζαν και τούς γαλούχησαν στα παιδικά τους χρόνια με τις πανάρχαιες μελωδίες τους, δέν είχαν επίσης εκφραστεί ό Γκλίλκα, στη Ρωσία κι ό Μανώλης Καλομοίρης στον τόπο μας; Μια τέτοια μελωδία, που οι ρίζες της χάνονται στα βάθη τών αιώνων είναι και τό τραγούδι τής κούνιας του Λόρκα.

Μια από τις έκατοντάδες μελωδίες του "cante jondo", για τό όποιο έλεγε ό ποιητής πως είναι "βαθύ, αληθινά βαθύ, πιό βαθύ άπ' όλα τά πηγάδια κι όλα τά νερά που κυλούν στον κόσμο, πιό πιό βαθύ άπ' τή σημερινή καρδιά που τό δημιουργεί και τή φωνή που τό τραγουδά, γιατί είναι άπειρο. Έρχεται από μακρινές φυλές, δια μέσου του νεκροταφείου τών αιώνων. Έρχεται από τό πρώτο κλάμα και τό πρώτο φιλί".

ΦΟΙΒΟΣ ΑΝΩΓΕΙΑΝΑΚΗΣ



Τρία σχέδια του Φεντερίκο Γκαρθία Λόρκα: Πρόσωπο με βέλη, Κομμένα χέρια και Πρόσωπο σε σχήμα καρδιάς

# ΤΑ ΣΧΕΔΙΑ ΤΟΥ ΛΟΡΚΑ

## ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ ΔΕΜΕΝΗ ΜΕ ΤΗΝ ΠΟΙΗΣΗ

Της ΕΛΕΝΗΣ ΒΑΚΑΛΟ

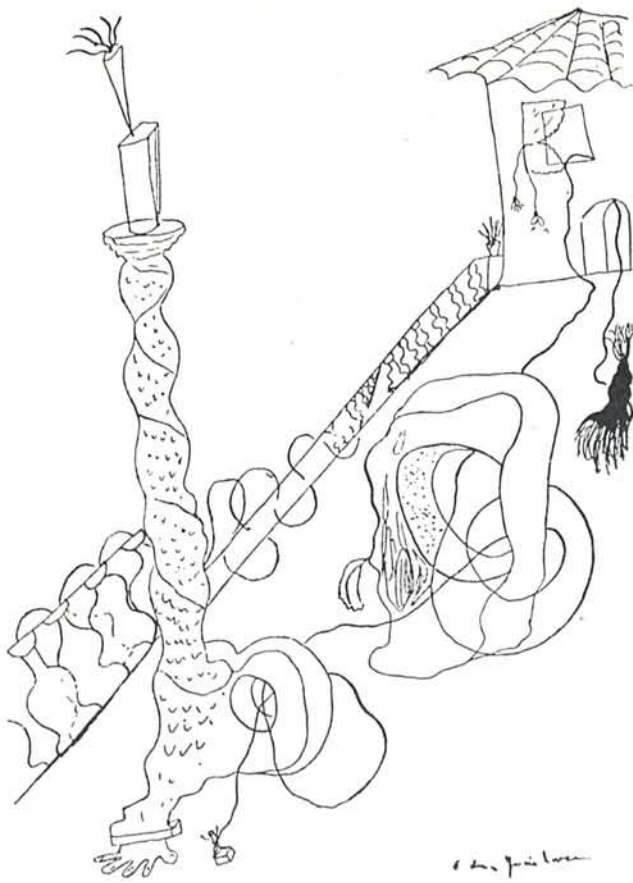
Συχνά βλέπουμε τους ποιητές ν' άπασχολούνται έρασιτεχνικά με τη ζωγραφική. Απόδειξη τής συγγένειας ανάμεσα στις δυό αυτές τέχνες που την επιβεβαιώνει κ' ή ιδιαίτερη διορατικότητα ποιητών όπως ο Μπωντλαίρ ή ο Άπολλιναίρ άπέναντι στη ζωγραφική του καιρού τους. Έτσι κι ο Λόρκα σχεδίαζε, έκανε όμιλίες για τη ζωγραφική, ήτανε φίλος ζωγράφων. Θα παρατηρήσουμε εύθως ένα πράγμα: Ένώ ή επικαιρότητα, οι τάσεις τής εποχής κ' οι μέθοδοι τής, δέν παίζουν κανένα σημαντικό ρόλο στους άπούδαστους ζωγράφους, τους naïfs, συμβαίνει έντελώς τó αντίθετο στους έρασιτέχνες τους ένημερωμένους. Βασικό και κοινό χαρακτηριστικό τους είναι ή έκλεκτικότητά. Ακόμα, ένώ στό έργο τών naïfs, τó θέμα είναι συνήθως άπλοϊκό κι ο τρόπος που τó άποδίδουν τού δίνει τήν αξία του, στους ποιητές Ισα — Ισα από τους έρασιτέχνες, τó θέμα έχει κυρίως ένδιαφέρον, ένώ για τόν τρόπο που άκολουθούν θά πρέπει νά 'χουμε υπόψη μας ποιά ήταν ή σχετική καλλιέργειά τους κι ακόμα μερικές γενικές παρατηρήσεις. Π.χ. συγγραφείς που ύπῆρξαν ρωμαλέοι και πλαστικοί ακόμα στην ποίησή τους, στη ζωγραφική τους έχουν μια χαμηλόφωνη ευαισθησία, διστακτική, τρεμουλιαστή σχεδόν, σμικρυνμένη σε μέγεθος, κι άπ' αύτή τήν άποψη συγκριτικά οικεία, όπως τή βρίσκουμε στη ζωγραφική του Ούγκώ, άς πούμε. Γι' αύτό θά 'ταν παρακινδυνευμένο νά μιλήσουμε για τά μορφολογικά χαρακτηριστικά τους, που άλλα όφείλονται στην ένήμερωσή τους και πολλά πάλι στην έρασιτεχνική άτομία τους, όπως μετατρέπεται σε ευαισθησία ή σε καλλιγραφία. Γι' αύτό μόνο γενικούς τύπους μπορούμε νά ξεχωρίσουμε, κι άπ' αύτή τήν άποψη στά σχέδια του Λόρκα μās επιβεβαιώνεται ή λυρική του φύση ή άρμονία τής γραφιστικής παρακολούθησης τής γραμμής που μπορεί ν' άνεβαίνει και νά έ-

λισσεται μέσα στον ίδιο της τόν έαυτό, λεπτή, όριστική, συνεχής, χωρίς άργιοποιές σ' άλλες συμβολές ή δευτερεύοντα στοιχεία. Κατατάσσουμε τó Λόρκα στους έρασιτέχνες γιατί, όπως θά δούμε, ή ζωγραφική του ήτανε έξαρτημένη από τήν ποίησή του και πάντως όχι πρωτογενής του έκφραση. Κατά τ' άλλα ξέρουμε πώς πολλά σχέδιά του είχαν δημοσιευτεί στο περιοδικό τής Βαρκελώνης "L'amic de les arts" όπου συνεργάζεταν ο φίλος του Sebastian Gash κι ο Νταλι' ότι σχεδίαζε μια συνοπτική δημοσίευσή τους στο λιγόζωο περιοδικό τής δικής του ομάδας στη Γρανάδα, "Πετεϊνός", με κείμενα του ίδιου του Gash και του Νταλι' ότι, επίσης, έκανε σχέδια για βιβλία κυρίως Νοτιοαμερικανών ποιητών φίλων του άπ' τόν καιρό τής επίσκεψής του στην Άμερική, όπως τού Ricardo Molinari "Una rosa para Stephan George" και τού Salvador Novo "Seamen shymes". Ακόμα ότι ο ίδιος είχε έκδόσει τó "Romancero gitano" εικονογραφμένο από κείνον, όπως και τήν έκδοση τών Φασουλήδων του Κατσιπόρρα που τήν συνόδεψε με δυό σχέδιά του. Μετά τó θάνατό του έκδόθηκε στο Μεξικό, στά 1940, ή συλλογή του, "Ποιητής στην Ν. Γόρκη" με τέσσερα σχέδιά του. Από τήν άλληλογραφία του με τόν Gash ξέρουμε πώς λογάριζε μια ειδική έκδοση με σχέδιά του, συνοδευμένα από ποιήματα και σχέδια του Νταλι', με ποιήματα του ίδιου.

Λύρα. Σχέδιο του Φεντερίκο Γκαρθία Λόρκα



Τό 1927, οργανώνεται στη Βαρκελώνη έκθεσή του Λόρκα από έπιτροπή στην έννοια μετέχουν ο Νταλι' κ' ο Gash. Άπ' τά εικοσιτέσσερα σχέδια που εξέθεσε παραθέτουμε χαρακτηριστικούς τίτλους τους: "Φώς τσίρκου", "Φώς σελήνης", "Σταγόνα", "Μάτι ψαριού", "Θεώρημα τής στάμνας", "Θεώρημα τής κούπας και τού μαντολίνου" κ.λπ. Αργότερα, σχεδιάζει πάλι μια έκθεσή του στη Μαδρίτη. Οι φίλοι του τής Βαρκελώνας ή-



τανε και υποστηρικτες της ζωγραφικης του. Εκει ο κύκλος είχε κέντρο του την οικογένεια Νταλί, με την οποία ο Λόρκα συνδέεται φιλικά — σχεδόν τρυφερά με την αδελφή του Άννα - Μαρία — και το ενδιαφέρον τους για τη ζωγραφική συνοδεύεται με την ενημέρωση από πρώτο χέρι.

Σε μια επιστολή του Λόρκα στον Gash διαβάζουμε: "Τα σχέδιά μου άρεσαν εδώ (στη Γρανάδα), σ' ένα κύκλο εύαισθητων αλλά άμύητων ανθρώπων. Γι' αυτό παραμένουν προσωπική μου υπόθεση και δε νοιάστηκα να τα εκδώσω." Αν δεν ήσασταν εσείς οι Καταλανοί δε θα μπορούσα να συνεχίσω". Στον Gash και στο Νταλί στέλνει σχέδιά του, εκείνοι του τα δημοσιεύουν στην άλληλογραφία του μαζί τους θα συναντήσουμε τις περισσότερες αναφορές στη ζωγραφική. Τα σκηνικά, στην πρώτη παράσταση της "Μαριάννας Πινέντα" στη Βαρκελώνη, του τα κάνει ο Νταλί. Χαρακτηριστικό είναι πως για τη "Μαριάννα Πινέντα" έκανε κι ο ίδιος πέντε σχέδια από τη σκηνή του μοναστηριού, του Ικρίωματος, της χορωδίας των κοριτσιών κ' ένα σκηνικό έσωτερικού. Με γλύπτες και ζωγράφους επίσης συνεργάστηκε για το ανέζασμα του "Ντόν Κριστόμπαλ" στο κουκλοθέατρο που 'χε διακοσμήσει ο ίδιος. Για το "Ντόν Κριστόμπαλ" μουσική είχε κάνει ο Ντέ Φάλλια. Στον κύκλο των φίλων του Λόρκα ανήκουν μουσικοί και ζωγράφοι. Στα ποιήματά του εκτός απ' την "Ωδή στο Νταλί" συναντούμε αφιερώσεις στον Fernando Ortis από τους πιο γνωστούς επίσης ζωγράφους της Ισπανίας.

Γράφει πάλι στον Gash: "Δουλεύω με μεγάλη αγάπη σε πολλά θέματα από διαφορετικά είδη". Ποίηση, μουσική, ζωγραφική, θέατρο, δεν τα ξεχωρίζει στη δημιουργία του. Την αναγέννηση της σύγχρονης τέχνης τη βλέπει να εκφράζεται παράλληλα σ' όλα αυτά τα είδη και με περηφάνεια αναφέρεται στους συμπατριώτες του και το μεγάλο τους ρόλο στην επανάσταση της ζωγραφικής. "Σε μās τους Ισπανούς — γράφει — ανήκει η δόξα". Το 1928 σε μια συγκέντρωση για τη μοντέρνα τέχνη, ο Λόρκα ξεσηκώνει θύελλα διαμαρτυριών κλείνοντάς την με μία όμιλία του για τον Νταλί και το Μιρό και προβολές έργων τους. Σ' άλλη διάλεξη του για τη μοντέρνα τέχνη δίνει στον Πικασσό και στον Juan Gris κύρια θέση, βλέποντας με όξυ μάτι πως ο κυβισμός στάθηκε το όρόσημο ανάμεσα στην παλιά και την καινούρια τέχνη. Είναι χαρακτηριστική η επίθεσή του ενάντια στον εμπρεσιονισμό "που κατάρτησε την στερεότητα του σχεδίου, της μορφής". "Εφεραν — γράφει — το ρευστό ποτάμι στη ζωγραφική και χάλασαν τη στερεότητα της μαρμαρένιας πλάκας". Ο Ισπανός του σκληρού τοπίου, του κοφτερού φωτός, ακούεται μέσα απ' αυτά τα λόγια. Ο κυβισμός ξαναφέρει "την καθαρή ύλη, την καθαρή μορφή, το καθαρό χρώμα, την ελευθερία και την ανύψωση, την καθαρή υπόσταση της τέχνης". Δύο φορές λέει για το σχέδιο, neto, puro. Το ίδιο ξαναλέει στην "Ωδή για τον Σαλβαντόρ Νταλί": "Είναι γυμνό το βουνό της εμπρεσιονιστικής ομίχλης" και παρακάτω: "Ενας πόθος μās κυριεύει φόρμας, όριων". Αυτό είναι το κοινό σημείο που σκοπεύουν όλα τα είδη της σύγχρονης τέχνης και κείνος, απ' όλες του τις πλευρές. "Πειθαρχία, έρωτας, νόμος". Τραγουδάει του Σαλβαντόρ Νταλί την αγωνία: "Ω, έσύ που όρίζεσαι". Τραγουδάει "την όραία προσάθεια του από καταλάνικο φως και την αγάπη του για ό,τι εξηγηθεί...". "Αλλά πριν απ' όλα, μιά σκέψη κοινή που μās ενώνει τις σκοτεινές και χρυσωμένες ώρες: "Η τέχνη, το φως της, δε χαλάει τα μάτια μας". Κι άλλοτε, θέλοντας να όρίσει την ανδαλουσιάνικη μουσική, την συγκρίνει με τον κυβισμό "αμείλικτα, ολοκληρωτικά σχηματισμένη από εϋθείες". "Με την καθαρότητα της κοφτερές τους γραμμής", χωρίς τις ομίχλες που κατηγορούσε στον εμπρεσιονισμό. Και για την ποίησή του: "Κάνω τώρα μιά ποίηση πνευματική, όχι υπερρεαλιστική... ή τρέμουσα λογική της ποίησής... καθαρή φωτεινή συνείδηση... είναι μάτι, μάτι, μάτι". Για τα σχέδιά του δίνει οδηγίες στον Gash. "Πρέπει να φροντίσεις να τυπωθούν έτσι, ώστε οι γραμμές να μη χάσουν τη συγκίνηση της γραφής που 'ναι το μόνο πράγμα που τα στηρίζει. Πρέπει να βγούν με ακρίβεια" — και υπογραμμίζει τις λέξεις: συγκίνηση και ακρίβεια.

Καλύτερη κριτική για τα σχέδιά του δεν μπορεί να γίνει. Πραγματικά, η γραμμή τους είναι ο Λόρκα, τ' άλλα είναι οι τρόποι του κυβισμού, ή σημειογραφία του Μιρό, ή συνειρμός του υπερρεαλισμού, ή ελευθερία της "ποιητικής λογικής" στη σύγχρονη ζωγραφική, που είδε ο Λόρκα και διοχέτευσε στον υπερρεαλισ-

←  
Σχέδια του Φεντερίκο Γκαρθία Λόρκα: "Ανω, Κολώνα, και σπύτι. Κάτω, Προοπτική πόλης με αυτοπροσωπογραφία

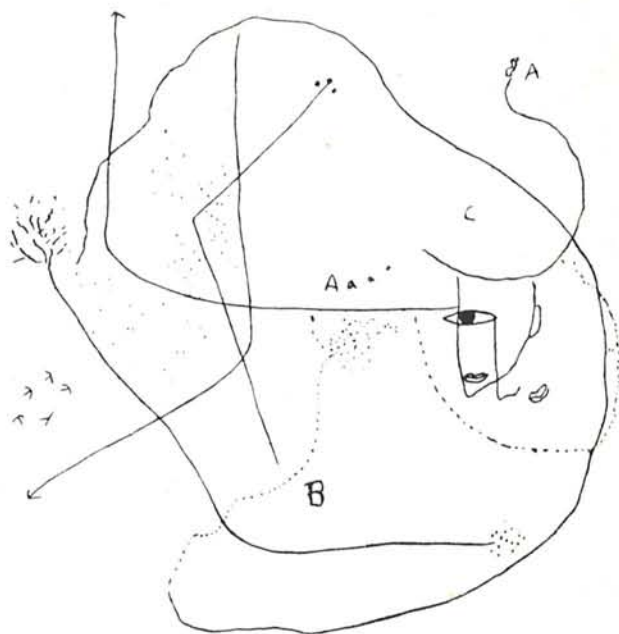


σμό. Τὰ μεταχειρίζεται, ὄχι ἐπιμένοντας — ὅπως θὰ ἔκανε ἕνας ζωγράφος — στὴν πλαστικὴ σημασία τους, ἀλλὰ γιὰ τὶς εὐκαιρίες πού τοῦ δίνανε νὰ ἐκφραστεῖ ποιητικὰ μεταφέροντας στὴ ζωγραφικὴ τὰ λυρικά του σύμβολα. Ὁ ἴδιος, ἄλλωστε, δὲν ξεχώρισε ποτὲ καθαρὰ τὰ σχέδια ἀπὸ τὴν ποιήσή του. Ἐκανε σχέδια εἰκονογραφώντας τὰ ποιήματά του καὶ ποιήματα γιὰ νὰ συνοδεύει τὰ σχέδιά του. Σὰν ποιητὴς εἶναι πλούσιος σὲ εἰκόνες λαμπρές, ἀπρόοπτες, κοφτερές, ἐμπνέεται ἀπὸ εἰκόνες κ' ἐκφράζεται μὲ εἰκόνες. Στὰ σχέδιά του ἐμπνέεται ἀπὸ προηγούμενα σχηματισμένες ποιητικὰ εἰκόνες κ' ἐκφράζεται μὲ ποιητικὰ θέματα.

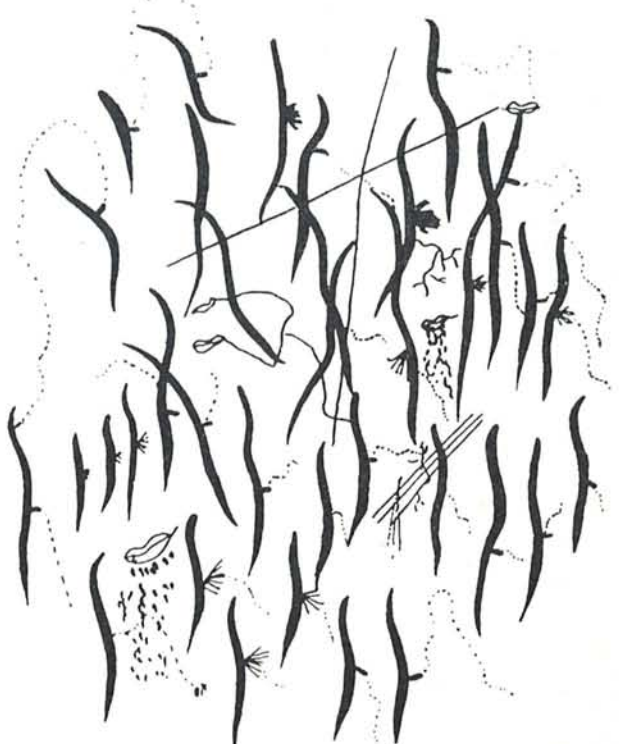
Τὸ περίεργο καὶ ἀρκετὰ ἐνδεικτικὸ εἶναι πῶς ἐνῶ ἡ ποιήσή του, ὅπως πρόσεξε ὁ Armand Guibert εἶναι πλημμυρισμένη ἀπὸ χρῶμα καὶ μπορεῖ νὰ μεταδοθεῖ μὲ χρῶμα, ἀπὸ τὰ σχέδιά του πολὺ λίγα εἶναι χρωματισμένα. Κ' ἐκεῖ θὰ βροῦμε μιὰ περιορισμένη κλίμακα ὅπου ὅμως τὸ κόκκινο καὶ τὸ κίτρινο ἐπικρατοῦν, τὰ χρώματα ἴσως πὺ περισσότερο θὰ μπορούσαν νὰ ἐκφράσουν τὴν ποιήση τοῦ Λόρκα. Ἡ γραμμὴ εἶναι τὸ μόνον καθαρὰ γραφιστικὸ στοιχεῖο πὺ τὸ νιώθει σὰν τέτοιο, πὺ τὸ παρακολουθεῖ γιὰ τὴν ἴδια του τὴν ἀξία, πὺ ἔχει δική του σημασία. Ἀπὸ κεῖ καὶ πέρα τὰ θέματα τῶν σχεδίων του ἔχουν ἐνδιαφέρον, συσχετισμένα πάντα μὲ τὴν ποιήσή του. Ἐτσι βλέπουμε τὰ μάτια πὺ στάζουν ἀντὶ γιὰ δάκρυα λουλούδια, τὰ διπλὰ ἐπάλληλα κατὰ τὸν κυβιστικὸ τρόπο πρόσωπα τῆς μάσκας πὺ πέφτει, τῆς κοπέλας καὶ τοῦ ναύτη, σὲ μιὰ διασταύρωση τῶν χειλιῶν τους. Ἡ λέξη amor γράφεται συχνὰ ἢ μόνον τὸ A, κεφαλαῖο καὶ μικρὸ, στὴ θέση τῆς καρδιάς, δίνοντας τὸ λυρικὸ νόημά της στὴ χρῆση γραμμάτων, ὅπως στὰ γεωμετρικὰ σχέδια, καὶ ἀριθμῶν. Μουσικὰ ὄργανα, ἢ λύρα, βάζα, κατὰ τὸ πρότυπο τῶν κυβιστῶν, ὑπάρχουν, ἀλλὰ ξαφνικὰ, πάνω ἀπὸ τὴν ἐπιφάνεια καὶ κάτω ἀπὸ τὴν ἐπιφάνεια, μέσα κ' ἔξω, γίνονται ἕνα, καθὼς ψάρια πλέουν καὶ φυτρώνουν ἀπὸ τὰ βάζα του σὰ νὰ ἔτανε λουλούδια κ' οἱ χορδὲς τῆς λύρας γίνονται γραμμὲς τῆς γεωμετρίας τοῦ ἀνθρώπινου ἔσωτερικοῦ. Συχνότερα ἀπ' ὅλα ἀνταμώνουμε τὸ σύμβολο τῆς ρίζας πὺ βγάζει λουλούδια μέσα ἀπὸ τὰ μαλλιά, μέσα ἀπ' τὰ χέρια, φυτρώνει κομμένα χέρια πὺ στάζουν τὸ αἷμα τους, διακλαδίζεται μέσα στὰ σώματα, τὰ πρόσωπα, σὲ φανταστικὸς χώρους πὺ τὸ μεγάλωμά της τὸ ἴδιο σχηματίζει. Ἀκόμα, τὸ θέμα τοῦ βέλους συναντιέται συχνὰ, σχηματίζει μὲ διασταυρώσεις ἢ διπλὸ δείκτη τὸ περίγραμμα μορφῶν πὺ ἔχουν τὸ "σχῆμα καρδιάς", βέλη ξεκινοῦν ἀπὸ τὰ μάτια καὶ δείχνουν σὲ διάφορες ἀόρατες κατευθύνσεις, τὴ "νοσταλγία", ὅπως ὁ ἴδιος ὀνομάζει ἕνα τέτοιο σχέδιό του. Σ' αὐτοὺς τοὺς χώρους στόματα εἶναι ριγμένα παντοῦ σὰν λουλούδια καὶ σταγόνες σὰν δάκρυα ἢ αἷμα.

Σὲ κάτι περίεργα σχέδιά του πὺ γίνονται σὰ ν' ἀκολουθεῖ τὴ γραμμὴ του, χωρὶς νὰ χρειάζεται τὴ μορφοποίηση, ὅπως χάνεται στυλὸς δεξιῶν πὺ σχηματίζει ἢ ἴδια, θὰ δοῦμε νὰ ἐπαναλαμβάνεται ἐπιμονα ἕνα γραφιστικὸ σύμβολο, πὺ μοιάζει χορτάρι σὲ μερικά, σὲ ἄλλα πὺ ἐλευθερωμένο θυμίζει εὐλύγιστα, γρήγορα βακτηριδία πὺ σχηματίζουν μιὰ φανταστικὴ, ξερὴ στὴ γύμνια της, βλάστηση. Αὐτὰ τὰ σχέδια εἶναι πλησιέστερα στὴν αὐτόματη γραφὴ κ' ἴσως γι' αὐτὸ λιγότερο φιλολογικὰ, τὰ πὺ ἐξομολογητικὰ, ἂν θέλουμε νὰ ἐφαρμόσουμε ψυχαναλυτικὲς ἐρμηνεῖες. Ἄν κ' αἰνιγματικὰ, τὰ νιώθουμε πὺ ἀποκαλυπτικὰ. Χαρακτηριστικὰ, μὲ τὸν ἴδιο τρόπο καὶ μὲ τὰ σύμβολά τους ὁ Λόρκα σχεδιάζει τὴν ὀλοσέλιδη ὑπογραφή του. Σ' αὐτὰ τὰ σχέδια, ἢ γραμμὴ πὺ ζῆ τὸ φόβο της, τὶς ἐπιστροφές της καὶ τὶς περιπλανήσεις της, δὲν εἶναι μονάχα λεπτὴ καὶ καθαρὴ, εἶναι διαυγὴς καὶ τρέμουσα, δὲν εἶναι σὰν καλλιγράφημα, εἶναι σὰν τραγοῦδι περιπλανημένο, πὺ ζῆ ξανά χωρὶς νὰ τὸ καταλαβαίνει τὴν παράδοση τῶν ἀραβουργημάτων. Εἶναι ὀλόκληρο τὸ "Romancero gitano" αὐτὰ τὰ σύμβολα καὶ αὐτὰ τὰ σχέδια.

Οἱ μορφὲς πὺ περισσότερο θὰ συναντήσουμε στὰ σχέδια τοῦ Λόρκα εἶναι οἱ ναῦτες "ναῦτης μὲ γυναίκα", "ναῦτης μὲ βέλος", "ναῦτης μὲ κολώνα" καὶ κείνος ὁ ναῦτης τῆς amor nova, πὺ φυτρώνει μισὸς μέσα ἀπὸ μιὰ πλάκα, μ' ἀκουμπισμένα τὰ μεγάλα χέρια πάνω της, ἕνα ποτήρι κρασί μπροστὰ του, τὸ φεγγάρι πὺ τὸν κοιτάζει ἀπὸ δίπλα. Οἱ μπαντολέρος καὶ οἱ πολιτοφυλάκες εἶναι πὺ πραγματικοὶ μὲ τὸ χαρακτηριστικὸ κοστούμι τους, τὸ τουφέκι τους, τοὺς μεγάλους χιτῶνες τους καὶ τὸ διηγηματικὸ στοιχεῖο θὰ λέγαμε ἐπικρατεῖ στὰ σχέδιά τους. Αὐτὸ σ' ἕνα τοπίο γυρνᾶνε πλάτη, μεγάλοι, ἀπειλητικοί, ἐνῶ στὸ βάθος ἕνας νέος πέφτει νεκρὸς ἀπὸ τοὺς πυροβολισμοὺς τους στὰ χέρια μιᾶς γυναίκας. Τὶς περισσότερες φορὲς οἱ γυναῖκες στὰ σχέδια τοῦ



Nostalgia Federico Garcia Lorca 1927



Σχέδια Γκαρθία Λόρκα: "Ἄνω Νοσταλγία, Κάτω, Πάρκο



Οι μεγάλες πικασσικές γυναίκες, ο αρχάγγελος, ο θάνατος που σκορπίζει ή "τάξη", αντιπροσωπευτικές εικόνες του Λόρκα

Λόρκα είναι οι μεγάλες πικασσικές γυναίκες, σάν αγάλματα ωραίες και χωματένιες. Στά ζευγάρια του, οι νέοι είναι άρχαλιασμένοι με τέτοιες γυναίκες. Ο Θάνατος (θηλυκού γένους στά Ισπανικά) είναι μια τέτοια μεγάλη γυναίκα που πατάει σε μια μικρή πλακόστρωτη ταράτσα με γλαστρούλες στην άκρη, και πετάει διασταυρωμένη με μια μορφή σκελετού που απ' το κρανίο του φυτρώνουν κι ανεμίζουν λουλούδια. Κ' είναι ακόμα συγχοι ανάμεσα στις μορφές του οι νέοι αρχάγγελοι, ένας με κέρατα σατύρου και μάτια παγωνιού στά φτερά του, ένας άλλος αρχάγγελος ξυπόλητος με σκισμένο πανταλόνι, όπως και τ' αγάλματα τών αρχαγγέλων που τούς έχει αφιερώσει ποιήματα και τά 'χει σχεδιάσει επίσης. Σ' ένα σχέδιό του από τη Νέα Υόρκη κάνει την αυτοπροσωπογραφία του, ένα παιδικά σχεδιασμένο πρόσωπο κατά τον τρόπο του Μιρό, χαμένο ανάμεσα στους ουρανοξύστες, μ' έξορισμένα λουλούδια γύρω του και ζώα του τσίρκου.

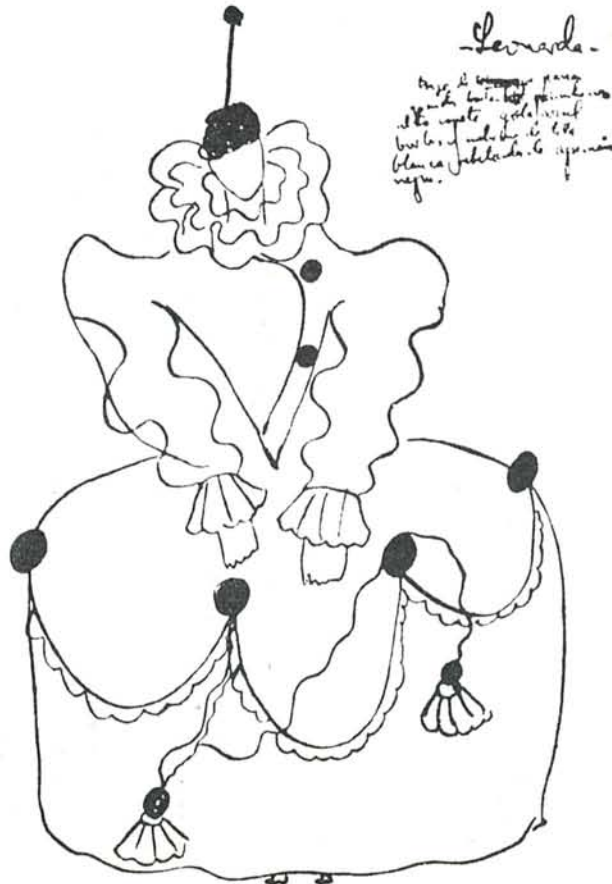
Τά περισσότερα στοιχεία χώρου, που εμφανίζονται στο έργο του Λόρκα είναι αρχιτεκτονικά και κείνα είναι περισσότερο σά σκηνακά με μια ελεύθερη εκμετάλλευση, με διαφορετικές αναλογίες αποσπασμένα χαρακτηριστικά, συνδυασμούς ρυθμών. Κολώνες μπαρόκ και κάγκελλα σπανιόλικα, μπαλκόνια και παράθυρα με τραβηγμένες κουρτίνες, αψίδες κι αύλες, έχουν τοπικό χρώμα ενώ, περίεργα, στο μοναδικό σκηνακό του, του εσωτερικού τής "Μαριάννας Πινέντα", έχουμε ένα κοινό αστικό εσωτερικό μ' ένα μόνο χαρακτηριστικό σπανιόλικο στοιχείο, την κιθάρα, κρεμασμένη στον τοίχο. Λίγες φορές εμφανίζεται τοπίο στά έργα του Λόρκα και τότε είναι δοσμένο, θά 'λεγε κανένας, σκηνογραφικά, ένδεικτικά, μια γραμμή λόφου, μια μακρινή πάνω στά βουνά πολιτεία, άλλοι λόφοι, έχουντας κάτι από τη γύμνια και την αυστηρότητα του Ισπανικού τοπίου, τη λιγιστή όριστικότητά του. Σε δυο χρωματιστά του έργα natures mortes, ο χώρος είναι δοσμένος κατά τον κυβιστικό τρόπο με επάλληλα επίπεδα. 'Αλλ' έδω επάλληλη είναι κ' η διείσδυση διαφόρων στοιχείων στό ίδιο θέμα του μέσα και του έξω, με τόν φεγγάρι πάντα κυρίαρχο. Αυτό τόν φεγγάρι που σ' ένα σχέδιο υπογραφής του Λόρκα κλαίει και τά δάκρυά του πέφτουν πάνω στη σκιά του που τόν αναδιπλασιάζει.

Τό θέμα τού θανάτου, όπως εί-

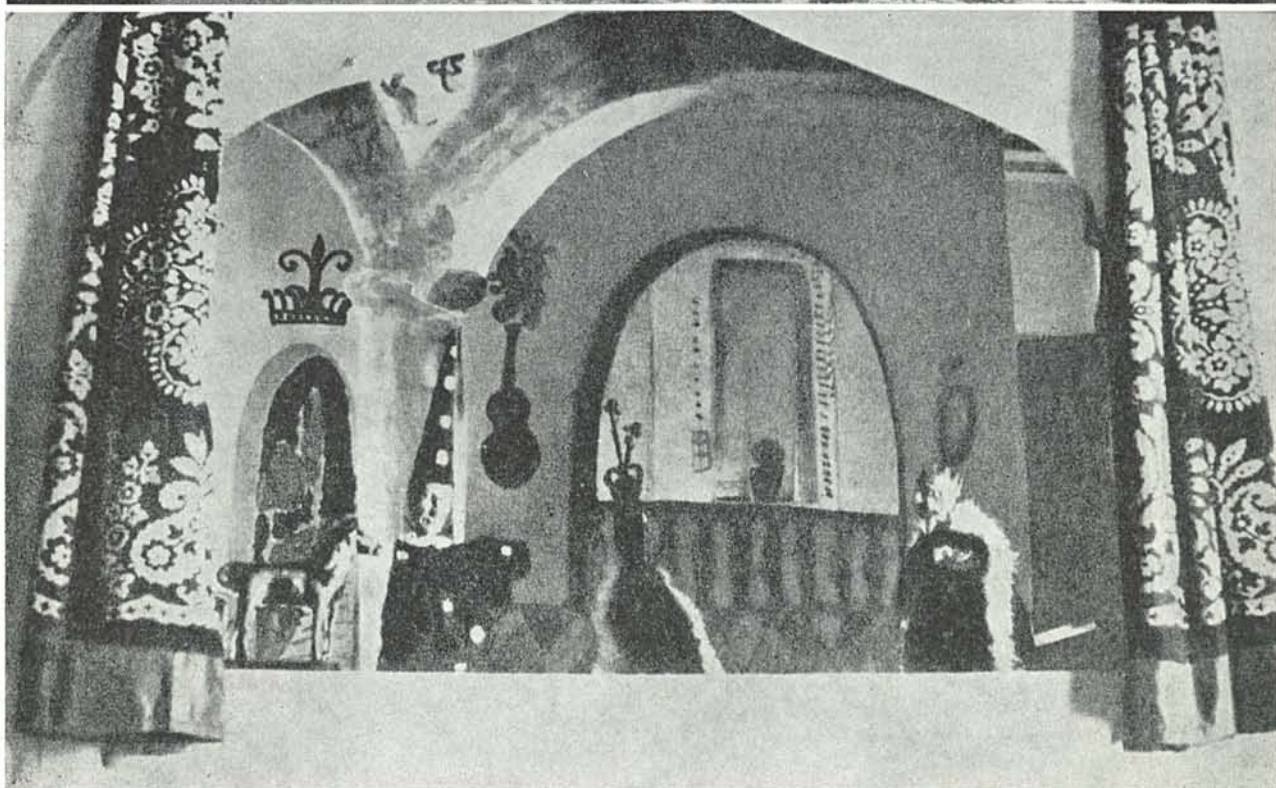
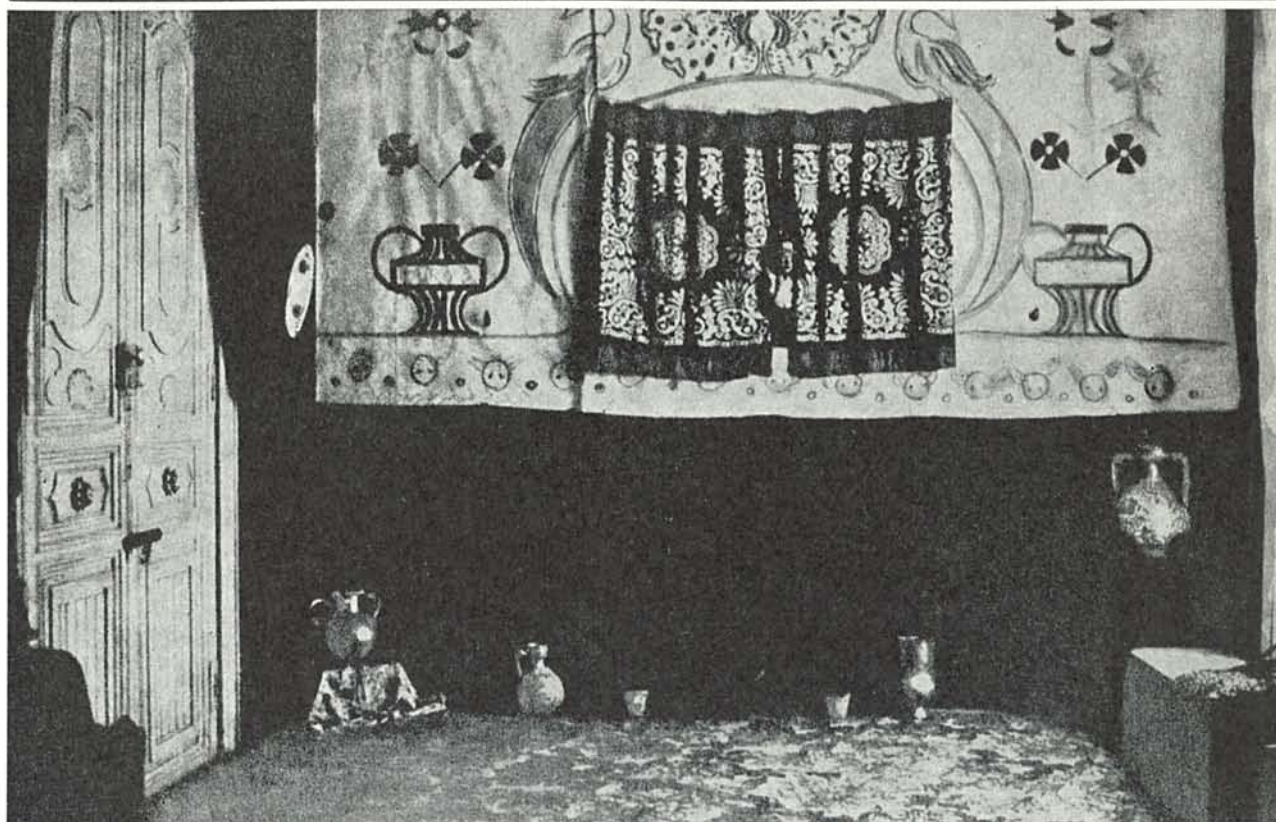
δαμε, υποφώσκει κάθε τόσο στά πιο διάφορα θέματα. 'Η πλάκα τού ναύτη δέν ξέρεις αν είναι πλάκα τραπεζιού ταβέρνας ή πλάκα τάφου. Οι αρχάγγελοι είναι περισσότερο από θέμα έρωτικό, θέμα επίτμβιο: τουλάχιστον αυτή τή γεύση αφήνει. Κ' ενώ όπου βρίσκουμε τό θέμα τής αγάπης, τά σύμβολα είναι καθαρά, κοινά, κατανοητά, τόν παράλληλο θέμα τού θανάτου εμφανίζεται με μια αίσθηση δλότελα προσωπική, ανακατεμένη θά 'λεγες με μια γοητεία, έχει ένα μυστήριο, αυτό που σ' ένα άλλο σχέδιό του ο Λόρκα τόν διανυπώνει: "Μόνο τόν μυστήριο μάς κάνει να ζούμε" κ' οι περιπλανήσεις τής γραμμής του, άμεσα πιά αυτές εικαστικά, όχι θεματικά, αυτό τόν αντίκωμο, τόν άγνωστο, ξανοίγουν. Για τόν θεατρό του, ο Λόρκα έχει κάνει έντε σχέδια για τή "Μαριάννα Πινέντα" που αναφέραμε. Κ' ενώ τά στοιχεία τού χώρου είναι συγκεκριμένα και με συγκεκριμένη αναφορά στό έργο, μορφές και θέματα που δέν έχουν σχέση με τή σκηνακή τού παρουσίαση αλλά με τήν ποιητική τού σύλληψη, δέ μάς επιτρέπουν να τά δούμε σά μακρές σκηνακών, εκτός από τόν ένα, τόν εσωτερικού, όπως είπαμε. Περίεργο, επίσης, είναι πώς έχει σχεδιάσει δυο κοστούμια για πρόσωπα που δέν αναφέρονται στά έργα του: τόν ένα τής Λεονάρντας και τ' άλλο μ' έναν τίτλο επίσης περίεργο για τόν είδος τού κοστούμιού τού "Ζητιάνου". Αυτά τά 'χει χρωματίσει και δίπλα τους έχει σημειώσει επίσης λεπτομέρειες οδηγιών για τήν εκτέλεσή τους. Μαζί με τόν σκηνακό τής "Μαριάννας Πινέντα" και τή διακόσμηση τού κομμολοθεάτρου του είναι τά μόνα καθαρά θεατρικά έργα τού Λόρκα. Και θά παρατηρήσουμε από τά στοιχεία τους και τήν κίνηση τού σχεδίου πώς είναι μέσ' τή λιτότητα και τις κυματιστές γραμμές τους, τά πιο πραγματικά—όχι μόνο πραγματοποιήσιμα—άπ' όλα τά άλλα τού θέματα. Γιατί ο Λόρκα έκανε—όπως γράφει σ' ένα του γράμμα στον Κολομβιάνο φίλο του Jorge Zalamea— "μια ποιηση για ν' ανοίγεις τις φλέβες σου, μια ποιηση που 'χει κιόλας φύγει άπ' τήν πραγματικότητα, που αντιφεγγίζει όλη τήν αγάπη μου για τά πράγματα, όλη τή χαρά μου μπροστά στά πράγματα." Έρωτας τού θανάτου και φάρασα τού θανάτου. Έρωτας. 'Η καρδιά μου. Έτσι είναι". Κ' έτσι είναι και στά σχέδιά του ο ποιητής Λόρκα.

ΕΛΕΝΗ ΒΑΚΑΛΟ

Λεονάρντα. Κοστούμι σχεδιασμένο από τόν Φεντερίκο Γκαρθία Λόρκα, που 'χει γράφει με τόν χέρι τού "Φόρεμα από βελούδο, μεγάλα πομπόν, κόμμωση με ψηλό λοφίο, τραχηλιά γαλάζια, φούντες και στολίδια από ύφασμα άσπρο με μαύρη μορνούρα"



## ΤΟ ΚΟΥΚΛΟΘΕΑΤΡΟ ΤΟΥ ΦΕΝΤΕΡΙΚΟ



Τό κουκλοθέατρο, πού ό Λόρκα γνώρισε σέ πάρα πολύ μικρή ηλικία, άσκησε βαθειά επίδραση στό θεατρικό του έργο και ιδιαίτερα στις φάρσες του. Άνω, ή σκηνή πού ό Φεντερίκο έστησε, τό Γενάρη του 1923, στό σπίτι του στη Γρανάδα για τή γιορτή τών Μάγων Βασιλέων (παρामीνη Θεοφανείων). Κάτω, μία σκηνή από τό "Κορίτσι πού πότιζε τό βασιλικό", παραμύθι άνδαλουσιάνικο διασκευασμένο από τόν Φεντερίκο πού 'χε κάνει και τά σκηνικά. Τή φροντίδα τής μουσικής είχε ό ντε Φάλλια

# ΟΙ ΦΑΣΟΥΛΗΔΕΣ ΤΟΥ ΚΑΤΣΙΠΟΡΡΑ

ΚΩΜΙΚΟΤΡΑΓΩΔΙΑ ΤΟΥ ΔΟΝ ΚΡΙΣΤΟΜΠΑΛ  
ΚΑΙ ΤΗΣ ΚΥΡΑ ΡΟΖΙΤΑΣ

ΦΑΡΣΑ ΓΙΑ ΚΟΥΚΛΟΘΕΑΤΡΟ ΣΕ ΕΞΗ ΕΙΚΟΝΕΣ ΚΑΙ ΠΡΟΛΟΓΟ

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ ΙΟΥΛΙΑΣ ΙΑΤΡΙΔΗ

Τ Α Π Ρ Ο Σ Ω Π Α

Ο ΚΟΥΝΟΥΠΗΣ  
ΡΟΖΙΤΑ  
Ο ΠΑΤΕΡΑΣ  
ΚΟΚΟΔΙΚΟΣ  
Ο ΑΜΑΞΑΣ  
ΔΟΝ ΚΡΙΣΤΟΜΠΙΤΑ  
ΥΠΗΡΕΤΗΣ  
ΜΙΑ ΩΡΑ

ΠΑΛΛΗΚΑΡΙΑ  
ΚΟΝΤΡΑΜΠΙΑΤΖΗΔΕΣ  
ΣΥΝΝΕΦΟΤΡΟΜΑΡΑΣ, ταβερνιάρης  
ΚΟΥΡΙΤΟ, νέος του λιμανιού  
ΛΙΓΟΥΨΥΧΗΣ, παπουτσή  
ΦΙΓΚΑΡΟ, μπαρμπέρης  
ΕΝΑΣ ΠΑΛΙΑΝΘΡΩΠΟΣ  
ΜΙΑ ΜΙΚΡΟΥΛΑ με τὰ κίτρινα

ΕΝΑΣ ΤΥΦΛΟΣ ΖΗΤΙΑΝΟΣ  
ΚΟΠΕΛΕΣ  
Η ΟΜΟΡΦΗ με τις κρεατοελιές  
ΕΝΑ ΠΑΠΑΔΟΠΑΙΔΙ  
ΠΡΟΣΚΑΛΕΣΜΕΝΟΙ, με πυρσούς  
ΠΑΠΑΔΕΣ, για την κηδεία  
ΝΕΚΡΙΚΗ ΠΟΜΠΗ

## ΑΝΑΚΟΙΝΩΣΗ ΣΤΟΥΣ ΘΕΑΤΕΣ

Θὰ παίξουν δυὸ κλαρίνα κ' ἓνα ταμποῦρο. Ἄπ' ὅπου νὰ ἴναι θὰ βγεῖ ὁ Κουνούπης. Ὁ Κουνούπης εἶναι πρόσωπο μυστηριώδες, μισὸ ἀερικό, μισὸ ἔντομο. Ἐκπροσωπεῖ τὴ χαρὰ τῆς ξένοιαστῆς ζωῆς καθὼς καὶ τὴ χαρὰ καὶ τὴν ποίηση τοῦ λαοῦ τῆς Ἀνδαλουσίας. Βαστάει μικρὴ τρομπέτα παηγηριοῦ.

ΚΟΥΝΟΥΠΗΣ: "Ἄντρες καὶ γυναῖκες, προσοχή! Παιδὶ κλείστε τὸ στοματάκι σου· καὶ σὺ κοπέλα· κἀτσετε ὄμορφα. Καὶ σωπάστε. Σωπάστε γιὰ ν' ἀπομεινεί ἡ σιωπὴ πρὸς διάφανη, ὅπως θὰ ξεκινᾷ ἀπὸ τὴν ἴδια τῆς τὴν πηγὴ. Σωπάστε. Σωπάστε γιὰ νὰ κατακάσει ἡ χλαλοὴ ἀπὸ τὴν κάθε κουβέντα, ἀπὸ τὸ κάθε βοηθό. (Ταμποῦρο). Ἐγὼ κι ὁ θιάσός μου ποὺ ἀποτελεῖται ἀποκλειστικὰ ἀπὸ Φασουλῆδες ξεφύγαμε ἀπὸ τὸ θέατρο τῶν ἀστῶν, ἀπὸ τὸ θέατρο τῶν κόντηδων καὶ τῶν μαρκήσιων, ἀπὸ ἓνα θέατρο με κρύσταλλα καὶ χρυσάφια ὅπου οἱ ἀφεντάδες πάνε γιὰ ν' ἀποκοιμηθοῦν κ' οἱ κυράδες ὁμοίως. . . Ἐγὼ κ' ἡ παρέα μου στενοχωριόμαστε ἐκεῖ πέρα κλεισμένοι. Στενοχωριόμαστε ὅσο δὲ φαντάζεστε. Ὅμως, μιά μέρα, εἶδα ἀπὸ τὴν κλειδαρότρυπα ἓνα ἄστρο νὰ τρεμοπαίζει, ἴδια ὀλόδροση βιολέτα ἀπὸ φῶς. Ἄνοιξα τὸ μάτι μου ὅσο πιότερο μπορούσα — ἤθελε. βλέπετε, σώνει καὶ καλὰ νὰ μοῦ τὸ σφαλῆσει ὁ ἀγέρας με τὸ δάχτυλό του — καὶ κάτω ἀπὸ τὸ ἄστρο χαμογελοῦσε πλατύς ποταμὸς ποὺ τὰ νερά του ἀλλακίωνονται ἀπὸ ἀργόπλοες βάρκες. Τότε τὰ εἴπαμε με τὰ παιδιά, συμφωνήσαμε, κ' ἔτσι τὸ σκάσαμε γιὰ τὸν κάμπο νὰ βροῦμε ἀνθρώπους ἀπλούς γιὰ νὰ τοὺς δείξουμε τὰ πράματα καὶ τὰ θάματα τοῦ κόσμου, ποὺ βρίσκονται κάτω ἀπὸ τὸ πράσινο φεγγάρι τῶν βουνῶν, κάτω ἀπὸ τὸ τριανταφυλλὶ φεγγάρι τῶν γιαιῶν. Καὶ τώρα, τώρα ἀκριβῶς ποὺ προβάλλει τὸ φεγγάρι κ' οἱ πυγολαμπίδες χάνονται στὶς μικρὲς τοὺς σπηλιές, θὰ κάνουμε ἀρχὴ με τὴ μεγάλη μας παράσταση ποὺ λέγεται: "Κωμικοτραγωδία τοῦ δὸν Κριστομπίτα καὶ τῆς κυρὰ Ροζίτας. . .". Ἐτοιμαστεῖτε νὰ ὑποφέρετε με τὶς παραξε-

νιές τοῦ δὸν Κριστομπίτα, ἐτοιμαστεῖτε νὰ κλάψετε με τὶς τρυφερότητες τῆς κυρὰ Ροζίτας ποὺ, ἐκτὸς ἀπὸ γυναίκα, εἶναι πετεινὸ τ' οὐρανοῦ δίπλα στὸ ρυάκι, εἶναι πουλάκι ντελικάτο μοναχοῦλι στὴ χιονιά. Λοιπὸν ἀρχίζουμε. (Κάνει νὰ φύγει, ξανὰρχεται τρέχοντας): Καὶ τώρα. . . Ἄερα. . . Κόπιασε, ἄερα, νὰ δροσίσεις τὰ κατσουφιασμένα μοῦτρα, ἔλα πάρε τοὺς στεναγμούς καὶ τράβα τοὺς πέρα στὶς βουνοκορφές, στέγνωσε τὰ καινούρια δάκρυα ἀπὸ τὰ μάτια τῶν κοριτσιῶν ποὺ μένουν δίχως ἀρραβωνιαστικό. (Μουσικὴ).

Τέσσερα φυλλαράκια  
εἶχε τὸ δεντρί μου  
κι ὁ ἄνεμος τὰ κούναγε. . .

(\* Ἀλλαγὴ. Τέλος τῆς ἀνακοίνωσης).

## ΕΙΚΟΝΑ ΠΡΩΤΗ

Χαμηλὴ σάλα στὸ σπίτι τῆς δόνας Ροζίτας. Στὸ βάθος μεγάλου καγκελωτὸ παράθυρο καὶ πόρτα. Ἀπὸ τὸ παράθυρο φαίνεται δασάκι με πορτοκαλιές. Ἡ Ροζίτα εἶναι ντυμένη στὰ τριανταφυλλιά, φορᾷ φραμπαλαδωτὸ φῶρεμα γεμάτο στολίδια καὶ κεντήματα. Ὅταν σηκώνεται ἡ ἀυλαία, κάθεται καὶ κεντᾷ ἐπὶ μεγάλο τελάρο.

ΡΟΖΙΤΑ (Μετρώντας τὶς βελονιές): Μιά, δυὸ, τρεῖς, τέσσερις. . . (Τροπιέται). Ἄχ! . . . (Φέρνει τὸ δάχτυλο στὸ στόμα). Τέσσερις φορές τρυπήθηκα κιόλας με τοῦτο τὸ ἐψίλον τοῦ: "στὸν ἀγαπημένο μου πατέρα. . ." Τώρα βέβαια ἡ σταυροβελονιά εἶναι δύσκολη δουλειά. Μία, δύο. . . (Ἀφήνει τὴ βελονά). Ἄχ, πόση ὄρεξη εἶχα νὰ παντρευτώ! Ὅθι βάλω κίτρινο λουλούδι στὸ μπουστάκι μου, κι ὁ πέπλος μου θὰ σέρνεται σ' ὀλάκαιο τὸ δρόμο. (Σηκώνεται). Κι ὅταν ἡ θυγατέρα τοῦ μπαρμπέρη προβάλει στὸ παράθυρό της, θὰ τῆς πῶ: Ὅθι παντρευτώ, καὶ πρὶν ἀπὸ σένα, πολὺ πρὶν ἀπὸ σένα καὶ θὰ ἴχω καὶ βραχιό-



λια κι απ' όλα. 'Αμέ! (Σφύριγμα έξω). "Αχ, άχ, άχ, τὸ ἀγόρι μου... (Τρέχει στὸ παράθυρο).

ΠΑΤΕΡΑΣ ('Απ' έξω): Ροζίτααααα!...

ΡΟΖΙΤΑ (Τρομάζοντας): Τίιιιιι! (Σφύριγμα πὺδ δυνατὸ. Τρέχει καὶ κάθεται στὸ τελάρο, ἐνὸ στέλνει φιλιὰ στὸ παράθυρο).

ΠΑΤΕΡΑΣ (Μπαίνοντας): "Ἦθελα νὰ δῶ ἂν κεντοῦσες... Κέντα, κόρη μου, κέντα κι ἀπ' αὐτὸ τρώμε. "Αχ, τί ἄσκημα πὺδ πᾶμε ἀπὸ λεφτά. 'Απ' τὰ πέντε πουργιὰ πὺδ κληρονομήσαμε ἀπὸ τὸ θεῖο σου τὸ Δεσπότη τίποτα δὲ μένει. Μήτε τόσο..."

ΡΟΖΙΤΑ: Καὶ τί πλοῦσια γένια εἶχε ὁ θεῖος μου ὁ Δεσπότης. Τί ὠραῖος πὺδ ἦτανε. (Σφύριγμα ἀπ' έξω). Καὶ τί ὄμορφα πὺδ σφύριζε. Τί ὄμορφα.

ΠΑΤΕΡΑΣ: Τ' εἶν' αὐτὰ πὺδ λὲς κόρη μου; Τρελλάθηκες;

ΡΟΖΙΤΑ (Νευρική): "Ὀχι, ὄχι... "Ἐκανα λάθος.

ΠΑΤΕΡΑΣ: "Αχ, Ροζίτα τί φτώχειες πὺδ 'χουμε. Στραγγίξαμε πιά. Τί ὄ' ἀπογίνουμε;

ΡΟΖΙΤΑ (Κλαίει): Λοιπὸν... ἂν... ἐσύ... ἐγώ..."

ΠΑΤΕΡΑΣ: "Ἄν τουλάχιστο ἤθελες νὰ παντρευτεῖς, νὰ βλέπαμε κ' ἐμεῖς προκοπὴ... "Ἀλλὰ θαρρὼ πὺς γιὰ τὴν ὥρα..."

ΡΟΖΙΤΑ: "Ἐγὼ πολὺ τὸ θέλω..."

ΠΑΤΕΡΑΣ: "Ἀλήθεια;

ΡΟΖΙΤΑ: Καλά, δὲν τὸ κατάλαβες; Τί κουτὸ πὺδ 'σαστε οἱ ἄντρες. Τίποτα δὲ νιώθετε.

ΠΑΤΕΡΑΣ: "Ἄ, μὰ τότε, ἄλλο πὺδ δὲ θέλω. Κουτί, σοῦ λέω. μὺ 'ρχεται.

ΡΟΖΙΤΑ: "Ἄλλο πὺδ δὲ θέλω κ' ἐγώ. Νὰ κάνω κότσο ψηλό, νὰ βάλω ἄρωμα καὶ πούδρα στὸ πρόσωπο..."

ΠΑΤΕΡΑΣ: "Ὡστε συμφωνεῖς νά..."

ΡΟΖΙΤΑ (Χαρούμενα κοροιδεύοντας): Καὶ βέβαια, πατέρα.

ΠΑΤΕΡΑΣ: Καὶ δὲ θὰ μετανιώσεις;

ΡΟΖΙΤΑ: "Ὀχι, πατέρα.

ΠΑΤΕΡΑΣ: Καὶ θὰ μ' ἀκοῦς πάντα;

ΡΟΖΙΤΑ: Ναί, πατέρα.

ΠΑΤΕΡΑΣ: Αὐτὸ ἤθελα κ' ἐγὼ νὰ μάθω. (Φεύγοντας): Σώθηκε ἀπὸ τὴν καταστροφὴ. Σώθηκε. (Φεύγει).

ΡΟΖΙΤΑ: Τί ἦταν αὐτὸ πὺδ εἶπε; Σώθηκε ἀπὸ τὴν καταστροφὴ. Σώθηκε; Γιατί ὁ ἀγαπημένος μου ὁ Κοκολίκος ἔχει λιγότερα λεφτά ἀπὸ μᾶς. Πολὺ λιγότερα. Κληρονόμησε ἀπὸ τὴν γαριὰ του τρία τάλληρα κ' ἓνα ψάθινο κουτί, καὶ τὸν ἀγαπάω, τὸν ἀγαπάω, τὸν ἀγαπάω πολὺ. (Αὐτὸ τὸ λέει πολὺ γρηγορὰ). Καὶ τὰ παραδόκια ἄς μένουν γιὰ τοὺς σπουδαίους, ἐμένα μὲ φτάνει ἡ ἀγάπη μου. (Τρέχει καὶ βγάζει ἓνα τριανταφυλλὶ μαντήλι έξω ἀπὸ τὸ παράθυρο κἀνοντας σινιάλο. Ἀκούγεται ἡ φωνὴ τοῦ Κοκολίκου. Τραγουδάει μὲ συνοδεία κιθάρας).

Στὸν ἀγέρα πᾶν  
τῆς ἀγάπης μου οἱ στεναγμοὶ  
στὸν ἀγέρα πᾶν...

ΡΟΖΙΤΑ (Τραγουδώντας): Στὸν ἀγέρα πᾶν  
τῆς ἀγάπης μου οἱ στεναγμοὶ  
στὸν ἀγέρα πᾶν...

ΚΟΚΟΛΙΚΟΣ (Προβάλλοντας στὸ παράθυρο): Τίς εἶ;

ΡΟΖΙΤΑ (Σκεπάζοντας τὸ πρόσωπο μὲ μιὰ μεγάλη βεντάλια κι ἀλλάζοντας τὴ φωνή): "Ἄνθρωποι καλοί..."

ΚΟΚΟΛΙΚΟΣ: Μήπως κατὰ τύχην μένει ἐδῶ μιὰ κάποια Ροζίτα;

ΡΟΖΙΤΑ: Κάνει τὸ λουτρό της.

ΚΟΚΟΛΙΚΟΣ (Κάνοντας πὺς φεύγει): Ἀί, τότε μὲ τίς ὑγιεῖς της.

ΡΟΖΙΤΑ (Σεσκεπάζοντας τὸ πρόσωπο): Καὶ θὰ 'σουν ἄξιος νὰ φύγεις;

ΚΟΚΟΛΙΚΟΣ: Δὲ θὰ μπορούσα. (Γλυκά): Δίπλα σου τὰ πόδια μου γίνονται μολύβια.

ΡΟΖΙΤΑ: Ξέρεις κάτι;

ΚΟΚΟΛΙΚΟΣ: Τί;

ΡΟΖΙΤΑ: "Αχ, ντρέπομαι.

ΚΟΚΟΛΙΚΟΣ: Μὴ ντρέπεσαι.

ΡΟΖΙΤΑ (Σοβαρά): "Ἄκου δῶ, ἐγὼ δὲν εἶμαι καμιά ξεδιάντροπη.

ΚΟΚΟΛΙΚΟΣ: Τόσο τὸ καλύτερο.

ΡΟΖΙΤΑ: Μὰ ξέρεις, θέλω νὰ πῶ..."

ΚΟΚΟΛΙΚΟΣ: "Ἄντε λοιπὸν, πέστο.

ΡΟΖΙΤΑ: Νὰ κρυφτῶ πίσω ἀπ' τὴ βεντάλια.

ΚΟΚΟΛΙΚΟΣ ('Απελισμένος): "Ἐλα, λοιπὸν, κοπέλα μου!

ΡΟΖΙΤΑ (Σκεπάζοντας τὸ πρόσωπο μὲ τὴ βεντάλια): Θὰ παντρευτοῦμε.

ΚΟΚΟΛΙΚΟΣ: Τί;



Μιά σκηνὴ ἀπὸ τὸν "Δὸν Περγλιμπλίν" στὸ "Studio des Champs-Élysées" μὲ σκηνοθεσίαν τοῦ Μωρίς Ζακεμόν. Παρίσι, 1948

ΡΟΖΙΤΑ: Αὐτὸ πὺδ ἄκουσες.

ΚΟΚΟΛΙΚΟΣ: "Αχ, Ροζίτα!

ΡΟΖΙΤΑ: 'Αμέσως κιόλας.

ΚΟΚΟΛΙΚΟΣ: 'Αμέσως; Τότε νὰ γράψω γράμμα στὸ Παρίσι νὰ παραγγεῖλω ἓνα παιδί.

ΡΟΖΙΤΑ: "Ἄκου δῶ, στὸ Παρίσι ὄχι. Καθόλου μάλιστα. Δὲ θέλω νὰ μοιάζει μ' αὐτοὺς τοὺς Γάλλους πὺδ τὰ λένε chère chère..."

ΚΟΚΟΛΙΚΟΣ: Τότε;

ΡΟΖΙΤΑ: Θὰ γράψουμε στὴ Μαδρίτη.

ΚΟΚΟΛΙΚΟΣ: Μὰ τὸ ξέρει ὁ πατέρας σου;

ΡΟΖΙΤΑ: Τὸ ξέρει καὶ τὸ θέλει. (Βγάζει τὴ βεντάλια).

ΚΟΚΟΛΙΚΟΣ: "Αχ, Ροζίτα μου, ἔλα πὺδ κοντά.

ΡΟΖΙΤΑ: Στάσου ντέ, μὴν ἀρπάζεσαι.

ΚΟΚΟΛΙΚΟΣ: Μυρμηγκιάζουν σοῦ λέω οἱ πατοῦσες μου. "Ἐλα πὺδ κοντά, λοιπὸν.

ΡΟΖΙΤΑ: "Ὀχι, ὄχι. 'Απὸ μακριὰ θὰ σοῦ δίνω φιλάκια... (Φιλιοῦνται ἀπὸ μακριὰ. Θόρυβος ἀπὸ κονδονάκια). "Ἔτσι γίνεται πάντα. "Ὅλο κάποιος ἔρχεται. "Ἄντε. Τὸ βράδυ πάλι. (Ἀκούγονται κονδονάκια καὶ μιὰ καρότσα φαίνεται έξω ἀπ' τὸ καφασωτὸ τοῦ βάρους. Τὴν τραβοῦν δὺ ἀλογάκια ἀπὸ χαρτόνι, μὲ λοφία ἀπὸ φτερά. Σταματᾶει).

ΚΡΙΣΤΟΜΠΙΤΑ ('Απὸ τὴν καρότσα): Σίγουρα εἶναι ἡ πὺδ ὄμορφη κοπέλα τοῦ χωριοῦ.

ΡΟΖΙΤΑ (Κάνοντας μιὰ ὑπόκλιση): Εὐχαριστῶ πολὺ.

ΚΡΙΣΤΟΜΠΙΤΑ: Αὐτὴ θὰ πάρω. Θὰ 'ναι πάνω-κάτω ἓνα μέτρο ὕψος. Σωστά. 'Ἡ γυναῖκα δὲν πρέπει νὰ 'ναι μήτε περισσότερο, μήτε λιγότερο ἀπ' αὐτὸ. Καὶ τί κορμί, τί λυγεράδα!

Κοντεύει να με μαγέψει. "Αντε άμαξά. Πάμε. (Φεύγει άργά ή καρότσα).

ΡΟΖΙΤΑ (Κοροϊδεύοντας): 'Ορίστε μας! Αύτη θά πάρω. Για δες ένας άσκημάνθρωπος, ένας πρόστιχος... Σίγουρα θά 'ναι κάποιος άπ' αυτούς τους βλαμμένους πού 'ρχονται άπό τό έξωτερικό. (Άπό τό παράθυρο πέφτει ένα μαργαριταρένιο περιδέραιο). "Άχ! Τ' είν' αυτό; Θεέ μου τί άκριβά μαργαριτάρα!... (Τό κρεμάει πάνω της και κοιτάζεται σ' ένα μικρό καθρέφτη του χεριού). 'Η Γενοβέφα του Μπραμπάντε τέτοιο θά φόραγε σάν άνέβαινε στον πύργο του κάστρου της για νά περιμένει τόν άντρα της. Και τί ώραία πού μου πάει!... "Όμως άπό ποιόν νά 'ναι;

ΠΑΤΕΡΑΣ (Μπαίνοντας): Κόρη μου. Είμαι ευτυχισμένος. "Εκλεισα συμφωνία για τό γάμο σου.

ΡΟΖΙΤΑ: "Άχ, χαίρουμε, χαίρουμε και σ' ευχαριστώ, και νά δεις ό Κοκολίκος πόσο θά σου τό άναγνωρίσει... Στάσου, τώρα κιόλας!..

ΠΑΤΕΡΑΣ: Τί Κοκολίκο μου λες και πράσιν' άλογα! Παραμιλάς θαρρώ. 'Εγώ 'δωσα τό χέρι σου στον δόν Κριστομίπτα, τόν άστυνομικό, πού τώρα μόλις πέρασε άπό δω με την καρότσα του.

ΡΟΖΙΤΑ: Κ' εγώ δέ θέλω, δέ θέλω, δέ θέλω! 'Ορίστε μας! Κι όσο για τό χέρι μου δέ πρόκειται νά μου τό πάρεις για νά τό δώσεις έκεινού. 'Εγώ 'χω άρραβωνιαστικό... Κι άς πάει άπό κει πού 'ρθε και τό κολλιέ!..

ΠΑΤΕΡΑΣ: Ναι, όμως δέ γίνεται άλλιώς. "Έχει πολύ χρυσάφι ό άνθρωπος αυτός, πολύ χρυσάφι και μένα με συμφέρει, γιατί άλλιώς, αύριο κιόλας θά βγούμε στη ζητιανιά.

ΡΟΖΙΤΑ: Στη ζητιανιά! Τόσο τό καλύτερο.

ΠΑΤΕΡΑΣ: 'Εδω πέρα όρίζω εγώ. Γιατί εγώ είμαι ό πατέρας σου. Αυτό πού είπα θά γίνει και τά πολλά λόγια είναι φτώχεια. Τέλος ή συζήτηση.

ΡΟΖΙΤΑ: Μά εγώ...

ΠΑΤΕΡΑΣ: Σιωπή!

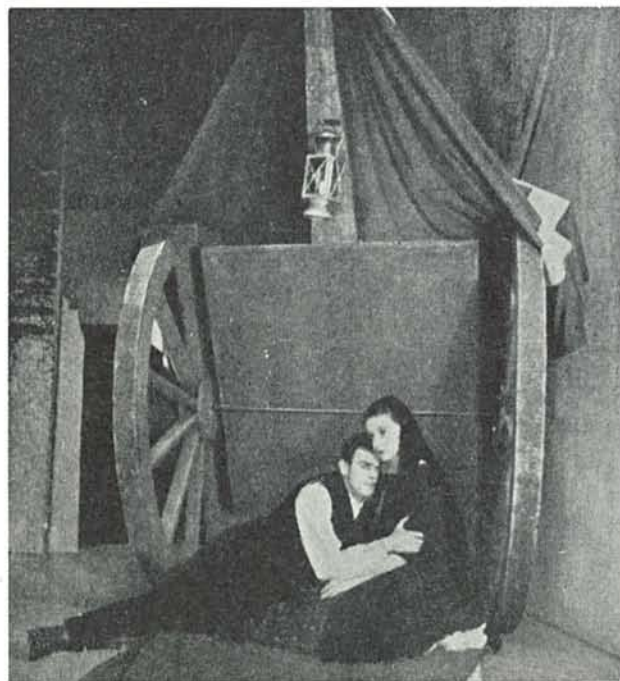
ΡΟΖΙΤΑ: Ναι, αλλά έμένα...

ΠΑΤΕΡΑΣ: Σκασιμός! (Φεύγει).

ΡΟΖΙΤΑ: "Άχ, άχ, τί έπαθα! Αυτός όρίζει και μένα και τό χέρι μου, κι άλλο δέν μπορώ νά κάνω παρά νά σκύβω τό κεφάλι γιατί έτσι τό θέλει ό νόμος. (Κλαίει). Καλά θά 'κανε ό νόμος νά μην άνακατεύεται σέ τούτα. Τουλάχιστο νά μπορούσα νά πούλαγα την ψυχή μου στο διάβολο. (Φωνάζει): Διάβολε, βγές, διάβολε, βγές! Δέ θέλω νά παντρευτώ τόν Κριστομίπτα. Δέ θέλω.

ΠΑΤΕΡΑΣ (Μπαίνοντας): Τί φωνές είν' αυτές; Στο κέν-

Μιά σκηνή άπό τη "Γέρμα" στο θέατρο "Studio des Champs-Élysées" με σκηνοθεσία του Μωρίς Ζακεμόν. Παρίσι, 1948



τημά σου, και σκασιμός! Τί καιροί είναι τούτοι! Νά προστάξουν τά παιδιά τους γονιούς... Δουλειά σου έσένα είναι νά μ' άκούς, όπως κ' εγώ άκούγα τόν πατέρα μου όταν με πάντρεψε με τη μάνα σου πού, ειρήσθω έν παρόδω, είχε κάτι μούτρα σά φεγγάρι και... Τελοσπάντων...

ΡΟΖΙΤΑ: Καλά... Σωπαίνω.

ΠΑΤΕΡΑΣ (Φεύγοντας): 'Ορίστε μας χάλια!...

ΡΟΖΙΤΑ: Πολύ ώραία. 'Ανάμεσα στον παπα και τόν πατέρα, τά δύστυχα τά κορίτσια βρίσκουμε κάθε λογής μεπλάδες. (Κάθεται, κεντάει). Κάθε άπόγευμα, — τρία, τέσσερα, — μάς τό λέει ό παπάς: Θά πάτε στην κόλαση... Θά σ'ς τσουρουφλίσουν εις τό πύρ τό έξώτερον... Σάν τά σκυλιά, και χειρότερα. "Όμως εγώ λέω πώς τά σκυλιά παντρεύονται κατά τό κέφι τους και την περνάνε φίνα. "Άχ, πώς θά 'θελα νά 'μαι σκυλί... Γιατί άν άκούσω τόν πατέρα μου, πές πώς έρχομαι κιόλας στην κόλαση, — τέσσερις, πέντε, — κι άν δέν τόν άκούσω, θά βρεθώ στην άλλη κόλαση τ' ουρανού... "Όχ άδερφέ, κι αυτοί οι παπάδες μπορούσαν νά μ' ήνε τόσα πολλά... Γιατί... (Σκουπίζει τά δάκρυά της)... άν δέν πάρω τόν Κοκολίκο, ό παπάς θά φταίει... Μάλιστα ό παπάς!.. Πού, στο κάτω - κάτω, δέν τόν ενδιαφέρει τίποτα άπ' όλα ταύτα. "Άχ, άχ, άχ...

ΚΡΙΣΤΟΜΠΙΤΑ (Με τόν ύπηρέτη του φαίνονται στο παράθυρο): Καλή αΐ; Σ' άρέσει;

ΥΠΗΡΕΤΗΣ (Τρέμοντας): Μάλιστα, κύριε.

ΚΡΙΣΤΟΜΠΙΤΑ: Τό στόμα τό 'χει λίγο μεγάλο, όμως δες λυγεράδα στο κορμί... 'Ακόμα δέν έκλεισα τη συμφωνία... Θά 'θελα νά της μιλήσω πρώτα, όμως όχι και νά πάρει μεγάλα θάρρητα. "Α, όλα κιόλα. "Άπό τά θάρρητα ξεκινάν όλα τά κακά. Και μη μου άντιλέγεις.

ΥΠΗΡΕΤΗΣ (Τρέμοντας): Μά κύριε...

ΚΡΙΣΤΟΜΠΙΤΑ: Δυό δρόμους μόνο μπορούμε ν' ακολουθήσουμε με τους ανθρώπους. "Η νά μην τους γνωρίζουμε ή νά τους παραμερίζουμε.

ΥΠΗΡΕΤΗΣ: "Άχ, Χριστέ μου!

ΚΡΙΣΤΟΜΠΙΤΑ: Λέγε, σ' άρέσει;

ΥΠΗΡΕΤΗΣ: Καλύτερη σ' άξίζει άφεντικό.

ΚΡΙΣΤΟΜΠΙΤΑ: Δέν πειράζει. Καλό είναι τό θηλυκό, και θά τό 'χω μονάχα για μένα. Μονάχα για μένα.

ΡΟΖΙΤΑ: Αυτό μου 'λειπε νά δω. "Άχ, τί άπελπισία. Τώρα κιόλας θά φαρμακωθώ. Με βότανα ή συμπλιμέ. (Άνοίγει τό ρολόι του τοίχου και παρουσιάζεται μια "ΩΡΑ ντυμένη με κίτρινο φραγκαλαδωτό φόρεμα).

ΩΡΑ (Με την καμπάνα και μιλώντας): Ντάν, Ροζίτα, κάνε ύπομονή. Τί άλλο σου μένει! Πού ξέρεις ώστόσο τί στροφές θά πάρουν τά πράματα; 'Εδω έχουμε ήλιο, άλλοι βρέχει. Τί ξέρεις έσύ για τους άνέμους πού θά φυσήξουν αύριο, και πού θά βάλουν τόν άνεμοδείκτη της σκεπής σου νά στήσει τριπλό χορό; Κ' έπειδή εγώ έρχομαι κάθε μέρα, θά σου τά θυμίσω έτούτα όταν θά 'σαι γριά και θά 'χεις ξεχάσει αυτή τη στιγμή. "Άσε τό νερό νά κυλίσει και τό άστέρι νά βγει. "Έχε ύπομονή, Ροζίτα. Ντάν. Μία. (Κλείνει τό ρολόι).

ΡΟΖΙΤΑ: Μία ή ώρα... Κι όμως πού είν' ή καταραμένη όρεξη για νά φάω;

ΦΩΝΗ (Άπ' έξω): Στόν άγέρα πών

της αγάπης μου οι στεναγμοί...

ΡΟΖΙΤΑ: "Άχ, κ' εγώ πώς τους βλέπω νά 'ρχονται κιόλας της αγάπης μου οι στεναγμοί! (Τό ρολόι άνοίγει πάλι και φαίνεται ή "ΩΡΑ κοιμισμένη" ή καμπάνα χτυπάει μόνη της).

ΡΟΖΙΤΑ (Κλαίοντας): Της αγάπης μου οι στεναγμοί...

## ΕΙΚΟΝΑ ΔΕΥΤΕΡΗ

Τό θεατράκι παρουσιάζει μια πλατεία χωριού της 'Ανδαλουσίας. Δεξιά, τό σπίτι της κυρά Ροζίτας. Πρέπει νά 'χει ένα πελώριο φοινικόδεντρο κ' έναν πάγκο. 'Αριστερά, έρχεται ό Κοκολίκος, πού κάνει σερενάτα με κιθάρα, κουνουλιμένος σέ μίερα σκούρα πράσινη με μαύρα σεροήτια. Είναι ντυμένος με τη λαϊκή φορεσιά των άρχων του ΧΙΧ αιώνα, και καπέλο πλατύφυρο.

ΚΟΚΟΛΙΚΟΣ: 'Η Ροζίτα δέ βγαίνει. Φοβόζται τό φεγγάρι. Τό φεγγάρι είναι τρομερό για τόν έρωτοχτυπημένο πού πρέπει νά κρύβεται. (Σφύραει). Τό σφύριγμα χτύπησε σάν πετρίτσα άπό μουσική στο τζάμι του μπαλκονιού της. Χτές έβαλε μαύρο φιάγγο στα μαλλιά της και μου 'πε: "Μαύρη κορδέλα στα μαλλιά είναι ό,τι τό σκυλήκι στο φρούτο. Κλάψε όταν με δεις έτσι, γιατί τό μαύρο όσο πάει θ' άπλωθει ως κάτω στα πόδια μου". Κάτι κακό γίνεται. (Τό μπαλκονάκι, πού 'ναι γεμάτο γλάστρες, φωτίζεται με γλυκό φώς).

ΡΟΖΙΤΑ (Από μέσα) : Μὲ τὸ βί, μὲ τὸ βί, μὲ τὸ βίτο βίτο βί χορεύοντας πεθαίνω... κάθε ὥρα καὶ στιγμή...

ΚΟΚΟΛΙΚΟΣ (Πλησιάζοντας) : Γιατί δὲν ἐβγαίνεις; ΡΟΖΙΤΑ (Στὸ μπαλκόνι, πληθωρική καὶ ποιητική) : "Ἄχ ἀγόρι μου!.. Ὁ ἀγέρας τῆς ἀραπιᾶς κάνει ἄλλους τοὺς ἀνεμοδείχτες τῆς Ἀνδαλουσίας νὰ παίρνουν στροφές. Καὶ σ' ἑκατὸ ἀκόμα χρόνια πάλι τὶς ἴδιες στροφές θὰ παίρνουν.

ΚΟΚΟΛΙΚΟΣ : Τί θέλεις νὰ πεις ;

ΡΟΖΙΤΑ : Κοίτα δεξιά, κοίτα ζερβά, μέσα στὸ χρόνο, γιὰ νὰ μάθεις νὰ μένεις ἤσυχος.

ΚΟΚΟΛΙΚΟΣ : Δὲ σὲ καταλαβαίνω.

ΡΟΖΙΤΑ : Αὐτὸ πὸν θὰ σοῦ πῶ ἔχει ἀγγύλι σκληρό. Γιὰ τοῦτο σ' ἐτοιμάζω. (Παύση κατὰ τὴν ὁποία ἡ Ροζίτα κλαίει κωμικά καὶ σχεδὸν πνίγεται) : Δὲν μπορῶ νὰ σὲ παντρευτῶ ...

ΚΟΚΟΛΙΚΟΣ : Ροζίτα!..

ΡΟΖΙΤΑ : Εἶσαι τῶν ὀματιῶν μου ἢ χαρούλα. "Ὁμως δὲν μπορῶ νὰ σὲ παντρευτῶ. (Κλαίει).

ΚΟΚΟΛΙΚΟΣ : Θὰ μπεις κολογριά; Μπᾶς καὶ σοῦ 'κανα κακό; "Ἄχ, Ἄχ... (Κλαίει μὲ τρόπο παιδικό-κωμικό).

ΡΟΖΙΤΑ : Ἐγνοια σου καὶ θὰ τὸ μάθεις. Τώρα, ἀντίο...

ΚΟΚΟΛΙΚΟΣ (Φωνάζει καὶ χτυπᾷ τὰ πόδια του κάτω) : Μὰ δὲ γίνεται. Δὲ γίνεται. Δὲ γίνεται.

ΡΟΖΙΤΑ : Ἄντίο. Ὁ πατέρας μὲ φωνάζει. (Κλείνει τὸ μπαλκόνι).

ΚΟΚΟΛΙΚΟΣ (Μόνος) : Βουλίζουν τ' αὐτιά μου σάμπως νὰ βρισκόμουν στὴν κορφή τοῦ βουνοῦ. Νιώθω πὼς εἶμαι ἀπὸ χαρτί· κι ἀνάβω, καίγομαι ἀπὸ τῆς καρδιάς μου τὴ φλόγα. "Ὁμως αὐτὸ δὲ γίνεται. Δὲ γίνεται. "Ὁχι. Δὲ γίνεται. (Χτυπώντας τὸ πόδι του στὸ ὀπίπεδο). "Ὡστε δὲ θέλει νὰ μὲ παντρευτεῖ; Κι ὅμως, ὅταν τῆς ἔφερα ἀπ' τὸ πανηγύρι τῆς Μαϊρένας τὸ φυλαχτὸ, τὸ χέρι τῆς μοῦ χάιδεψε τὸ πρόσωπο. Σὰν τῆς χάρισα τὸ σάλι μὲ τὰ τριαντάφυλλα, μοῦ 'ρίξε κάτι ματιές... Κι ὅταν τῆς ἔδωσα τὴ φιλιτισένια βεντάλια ὅπου βλέπεις τὸν ταυρομάχο Πέδρο Ρομέρο, μ' ἀνοιχτὴ τὴν κόκκινη μπερτα, μοῦ 'δωσε τόσα φιλιὰ ὅσες τῆς βεντάλιας οἱ δίπλες. Μάλιστα, κύριε, τόσα. Κάλλιο νὰ 'πεφτε ἀστροπελέκι στὴν κεφαλὴ μου νὰ μὲ χώριζε στὰ δύο. "Ἄχ, ἄχ, ἄχ... (Κλαίει ρυθμικά).

(Ἀπ' ἄριστερὰ μπαίνουν κάμποσοι νεαροὶ ντυμένοι μ' ἐθνικὲς φορεσιές. "Ενας βασιταὶ κибάρα, ἄλλος ντέφι. Τραγουδοῦν) :

Ἡ ἀγάπη μου λούζεται  
στὸ Γουαδαλιβίρ  
ἡ ἀγάπη μαντήλια κεντᾶ  
σὲ μετᾶξί κρεμεζί.

ΝΕΟΣ Ι : Εἶναι ὁ Κοκολίκος.

ΝΕΟΣ ΙΙ : Γιατί κλαίς; Σήκω ἀπάνω καὶ μὴ σεκιτεῖξσαι γιατί ἓνα πουλάκι στὸ σύδεντρο πέταξε ἀπὸ τοῦτο σὲ κεῖνο τὸ κλαρί.

ΚΟΚΟΛΙΚΟΣ : Ἄφεϊστε με.

ΝΕΟΣ ΙΙΙ : Ἀδύνατον. Ἐλα μαζί, κι ὁ καὶ μὸς θὰ σοῦ περάσει ἅμα θὰ σὲ φουσίξει τοῦ κάμπου ὁ ἀγέρας.

ΝΕΟΣ Ι : Πᾶμε. Πᾶμε. (Τὸν παίρνουν. Φωνές, μουσική. Ἡ σκηνὴ μένει ἄδεια. Τὸ φεγγάρι φατίζει τὴ μεγάλη πλατεία. Ἀνοίγει ἡ πόρτα τοῦ σατιοῦ τῆς δόνας Ροζίτας καὶ φαίνεται ὁ πατέρας τῆς, ντυμένος στὰ γκριζα, μὲ περούκα τριανταφυλλιά καὶ τὸ πρόσωπο βαμμένο κι αὐτὸ τριανταφυλλί. Ὁ δὸν Κριστομπίτα ἔρχεται, ντυμένος στὰ πράσινα μὲ πελώρια κοιλιά καὶ λίγη καμπούρα. Φοράει τραχηλιά, βιαχιόλι μὲ κουνδονάκια, καὶ βασιταὶ μεγάλο κόπανο, εἶδος κλόμπ).

ΚΡΙΣΤΟΜΠΙΤΑ : Λοιπὸν κλείσαμε τὴ συμφωνία, αἱ;

ΠΑΤΕΡΑΣ : Μάλιστα, σενιόρ, μὰ ...

ΚΡΙΣΤΟΜΠΙΤΑ : Τί μὰ καὶ ξεμά; Κλείσαμε τὴ συμφωνία. Σοῦ δίνω ἐγὼ τὰ ἑκατὸ τᾶλληρα γιὰ νὰ ἐξλασπώσεις, καὶ σὺ μοῦ δίνεις τὴν κόρη σου τὴ Ροζίτα... Καὶ μπορεῖς, θαρρῶ, νὰ 'σαι πολὺ εὐχαριστημένος γιατί εἶναι κιόλας ἡ κοπέλα σου κάμπουσο, κάμπουσο ... ὠριμη.

ΠΑΤΕΡΑΣ : Δεκάξη μονάχα χρονῶ.

ΚΡΙΣΤΟΜΠΙΤΑ : Εἶπα ὠριμη καὶ ὠριμη εἶναι.

ΠΑΤΕΡΑΣ : Μάλιστα σενιόρ ... Εἶναι.

ΚΡΙΣΤΟΜΠΙΤΑ : Ὅστοςο εἶναι ὁμορφὴ κοπέλα. Τί στὴν ὀργή : un boccato di cardinali.

ΠΑΤΕΡΑΣ (Πολὺ σοβαρά) : Μιλᾶτε τὴν Ἰταλικὴν ;

ΚΡΙΣΤΟΜΠΙΤΑ : Ὁχι. Μικρὸς ἔκανα στὴν Ἰταλία καὶ στὴ Γαλλία στὴν ὑπερσία κάποιου δὸν Πανταλόν... Μὰ ἐσένα αὐτὸ δὲ σ' ἐνδιαφέρει καθόλου.

ΠΑΤΕΡΑΣ : Ὁχι. Ὁχι, σενιόρ ... Δὲ μ' ἐνδιαφέρει καθόλου.



Ἡ Λολὲ Μπελόν, Γέρομα στὸ θέατρο "Hébertot". Παρίσι, 1946

ΚΡΙΣΤΟΜΠΙΤΑ : Μ' ἄλλα λόγια, αὔριο τ' ἀπόγεμα θέλω νὰ 'χουμε ξεμπερδέψει.

ΠΑΤΕΡΑΣ (Τρομοκρατημένος) : Μὰ αὐτὸ δὲν μπορεῖ νὰ γίνει δὸν Κριστομπίτα.

ΚΡΙΣΤΟΜΠΙΤΑ : Ποιὸς τολμάει νὰ πεῖ σὲ μένα ὄχι; Δὲν ξέρω πὼς βασιτιέμαι καὶ δὲ σὲ στέλνω στὸ λάκκο, ἐκεῖ πού 'χω ρίξει τόσους καὶ τόσους. Αὐτὸ δῶ τὸ παλοῦκι ἔχει σκοτώσει πολλοὺς καὶ διάφορους: Γάλλους, Ἰταλοὺς, Οὐγγαρέζους... Ἐγὼ κατάλογο στὸ σπίτι μου. Λοιπὸν, τὸ νοῦ σου. Μὴ σὲ στελῶ νὰ τοὺς ἀνταμώσεις γιὰ νὰ χορέψεις κ' ἐσὺ μὲ τὰ κουφάρια τους. Εἶναι καιρὸς πού δὲν τὸ 'χω μεταχειριστεῖ τοῦτο δῶ, κι ἀρχίζουμε νὰ μὲ τρώνε τὰ χέρια μου. Τὸ νοῦ σου! Εἶπα!

ΠΑΤΕΡΑΣ : Μάλιστα σενιόρ ...

ΚΡΙΣΤΟΜΠΙΤΑ : Καὶ τώρα, πάρε τὰ χρήματα. Ἀκριβὰ μοῦ κοστίζει τὸ κορίτσι. Πολὺ ἀκριβὰ. Τελοςπάντων. "Ὁ,τι ἔγινε, ἔγινε. Δὲ μετανιώνω ποτέ γι' αὐτὸ πού κάνω.

ΠΑΤΕΡΑΣ (Χώρια) : Θεέ μου, σὲ ποιὸν δίνω τὸ κορίτσι μου; ΚΡΙΣΤΟΜΠΙΤΑ : Εἶπες τίποτα; Πᾶμε νὰ μιλήσουμε τοῦ παπᾶ.

ΠΑΤΕΡΑΣ (Τρέμοντας) : Πᾶμε ...

ΡΟΖΙΤΑ (Από μέσα) :

Μὲ τὸ βί, μὲ τὸ βί, μὲ τὸ βίτο βίτο βί  
ἀπὸ σὲ φεύγω μακριὰ ἀπὸ σὲν ἀγάπη καὶ ζωὴ ...  
Μὲ τὸ βί, μὲ τὸ βί ... μὲ τὸ βίτο βίτο βί ...  
ἡ ἀγάπη σὰν πεθαίνει τραγουδεῖ ...  
Μὲ τὸ βίτο βίτο βί  
κάθε ὥρα καὶ στιγμή  
στὴ φωτιά τῆς μπαίνει νὰ καῖ.  
Μὲ τὸ βί, μὲ τὸ βί, μὲ τὸ βίτο βίτο βί...

ΚΡΙΣΤΟΜΠΙΤΑ : Τ' εἶναι αὐτὸ ;

ΠΑΤΕΡΑΣ : Τὸ κορίτσι τραγουδεῖ. Εἶναι ὁμορφὸ τὸ τραγοῦδι.

ΚΡΙΣΤΟΜΠΙΤΑ : Μπά ... Θὰ τὴ μάθω ἐγὼ νὰ κάνει πὺ βραχὴ τὴ φωνή, πὺ φυσική, καὶ νὰ τραγουδεῖ ἐκείνο πὺ λέει:

Ὁ βάτραχος κράζει : κοᾶξ, κοᾶξ, κοᾶξ,  
βρεκενέξ κοᾶξ, κοᾶξ ...



ΚΡΙΣΤΟΜΠΙΤΑ : Καί μύρισε ἐδῶ τὸν κόπανο. Τί σοῦ μυρίζει;  
 ΣΥΝΝΕΦΟΤΡΟΜΑΡΑΣ : Μυρίζει... Μυρίζει...  
 ΚΡΙΣΤΟΜΠΙΤΑ : Πέστο.  
 ΣΥΝΝΕΦΟΤΡΟΜΑΡΑΣ : Μυρίζει ἀνθρώπινα μυαλά.  
 ΚΡΙΣΤΟΜΠΙΤΑ : Ἀμέ, τί νόμιζες; Κι ὅσο γι' αὐτὸ ποὺ εἶπαν, πίνει καὶ κοιμάται, τώρα θὰ τὸ δοῦμε ποὺς πίνει καὶ ποὺς κοιμάται. (Ἔσθ' ἐγώ.)  
 ΣΥΝΝΕΦΟΤΡΟΜΑΡΑΣ : Μά, κύριε Κριστομπίτα. Μά, κύριε Κριστομπίτα...  
 ΚΡΙΣΤΟΜΠΙΤΑ (Πίσω ἀπὸ ἓνα βαρέλι) : Κριστομπίτας ὁ Κοιλαράς.  
 ΝΕΟΣ Ι : Ὁ κοιλαράς.  
 ΚΡΙΣΤΟΜΠΙΤΑ (Με τὸ ροπαλό του) : Ἐφτασε ἡ ὥρα σου. Παλιάνθρωπε. Γρυσούζη.  
 ΣΥΝΝΕΦΟΤΡΟΜΑΡΑΣ : Ἄχ, δὸν Κριστομπίτα, ψυχούλα μου...  
 ΝΕΟΣ ΙΙ : Κοιλαρά!...  
 ΚΡΙΣΤΟΜΠΙΤΑ : Ἀκοῦς ἐκεῖ, νὰ μοῦ κάνουν ἐμένα τέτοια. Ἐμένα. Νά λοιπὸν καὶ τούτη ἀπὸ τὸν κοιλαρά, ἄρπα καὶ τούτη ἀπὸ τὸν κοιλαρά, νὰ μάθεις. Νά... Νά... Νά...  
 (Βγαίνουν κ' οἱ δύο. Ὁ δὸν Κριστομπίτα χτυπάει τὸ Συννεφοτρομάρα μὲ τὸ παλούκι του, κι αὐτὸς τσιρίζει σὰν ποντικός. Οἱ νέοι σκάνε στὰ γέλια πίσω ἀπὸ τὰ βαρέλια. Μουσική).

#### ΕΙΚΟΝΑ ΤΕΤΑΡΤΗ

Ἡ πλατεία πάλι, ἀλλὰ πολὺ λιγότερο φωτισμένη ἀπὸ τὸ φεγγάρι. Τὸ φρονικόδετρο κίτρινο, ξεχωρίζει πάνω στὸ γαλάζιο οὐρανὸ δίχως ἄστρα. Ἀπὸ ἀριστερὰ ἔρχονται δύο νέοι πιομένοι ποὺ κουβαλᾶν τὸν Κοκολίκο κι αὐτὸν μεθυσμένο.

ΝΕΟΣ Ι : Στὰ νεῦρα του ἦταν ὁ δὸν Κριστομπίτα.  
 ΝΕΟΣ ΙΙ : Τὸν καταχείρισε γιὰ καλὰ τὸ φουκαρά τὸν κάπελα.  
 ΝΕΟΣ Ι : Δὲ μοῦ λές, τί θὰ τὸν κάνουμε τοῦτον;  
 ΝΕΟΣ ΙΙ : Θὰ τὸν ἀφήσουμε δῶ. Κ' ἔνοια σου, θὰ ξυπνήσει σὰ θὰ νιώσει τῆς νύχτας τῆ δροσιά. (Φεύγουν).

(Ἀκούγεται ἓνα φλάουτο ποὺ πλησιάζει γρήγορα, καὶ παρουσιάζεται ὁ Κοινοῦπης. Τὸ φῶς δυναμώνει. Καθὼς βλέπει τὸν Κοκολίκο κοιμισμένο, πάει κοντὰ του καὶ παίξει μὲ τὴν τρομπιτίτσα του στ' αὐτὸ του. Ὁ Κοκολίκος τοῦ δίνει μιὰ καρπαζιά κι ὁ Κοινοῦπης κάνει πιὸ πέρα).

ΚΟΥΝΟΥΠΗΣ : Δὲν ξέρει αὐτὸς τί γίνεται. Φυσικά. Παιδὶ πράμα εἶναι... Ὅμως σίγουρα, ἡ καρδιά τῆς κυρὰ Ροζίτας, μιὰ καρδούλα τόση δὰ μικρούτσικη τοῦ ξεφεύγει. (Γέλλει). Ἡ ψυχή τῆς δόνας Ροζίτας εἶναι σὰν κι αὐτὰ τὰ φιλιτισένια καραβάκια ποὺ πουλᾶνε στὰ πανηγύρια, καραβάκια τῆς Βαλένθια ποὺ ἔχουν μέσα ψαλιδάκι καὶ δαχτυλίθρα. Καὶ τώρα τοῦτο, πάνω στὸ σκληρὸ πανὶ του θὰ γράψει: "Ἐνθῦμο". Καὶ θὰ συνεχίσει τὸ φευγιό... τὸ φευγιό... (Φεύγει παίζοντας τὴν τρομπιτίτσα του. Ἡ σκηνὴ μένει πάλι σκοτεινὴ. Ἐρχεται ὁ Νέος μὲ τὴν μίετρα κ' ἓνα παλληκάρι τοῦ χωριοῦ).

ΝΕΟΣ : Τώρα χαίρουμαι ποὺ ἦρθα. Ἀλλὰ ἔχω τέτοιο θυμὸ ποὺ τὰ λόγια δὲ μοῦ βγαίνουν ἀπ' τὸ στόμα. Λές ὅτι παντρεύεται;  
 ΠΑΛΛΗΚΑΡΙ : Ἀῦριο κιόλας μ' ἓναν δὸν Κριστομπίτα, πλούσιο, ὑπναρά, παλιάνθρωπο τέτοιο ποὺ κοιματιάζει καὶ τὸν ἥσκιο του. Ὅμως θαρρῶ πὼς κείνη σ' ἔχει ξεχάσει.  
 ΝΕΟΣ : Δὲν μπορεῖ. Μ' ἀγαποῦσε τόσο... Πᾶνε...  
 ΠΑΛΛΗΚΑΡΙ : ...Πέντε χρόνια.  
 ΝΕΟΣ : Σωστὰ λές.  
 ΠΑΛΛΗΚΑΡΙ : Γιατί τὴν ἀφῆσες;  
 ΝΕΟΣ : Δὲν ξέρω. Κουραζόμουνα δῶ πολὺ. Ἄντε στὸ λιμάνι... Γύρνα ἀπ' τὸ λιμάνι. Βαρέθηκα... Κ' ἐγὼ ποὺ νόμιζα πὼς στὸν κόσμο χτύπαγαν πάντα καμπάνες καὶ πὼς στοὺς δρόμους ἦταν κάτασπρα χάνια μὲ ξανθιὲς κοπέλες ποὺ ἔγαν πάνω ἀπ' τοὺς ἀγκῶνες σηκωμένα τὰ μανίκια... Τίποτ' ἀπ' αὐτὰ δὲν ἔχει ὁ κόσμος. Τίποτα. Καὶ μονάχα βαριέσαι.

ΠΑΛΛΗΚΑΡΙ : Τί λογαριάσεις νὰ κάνεις;  
 ΝΕΟΣ : Θέλω νὰ τῆ δῶ.  
 ΠΑΛΛΗΚΑΡΙ : Ἀδύνατο. Δὲν τὸν ξέρεις ἐσὺ τὸν Δὸν Κριστομπίτα.  
 ΝΕΟΣ : Θέλω νὰ τῆ δῶ ὅ,τι καὶ νὰ γίνει. (Ἀπὸ δεξιὰ μπαίνει ὁ Λιγοψύχης).

ΠΑΛΛΗΚΑΡΙ : Ἄ, νά. Αὐτὸς μπορεῖ νὰ μᾶς βοηθήσει. Εἶναι ὁ Λιγοψύχης, ὁ μπαλωματής. (Δυνατὰ) : Λιγοψύχη!  
 ΛΙΓΟΨΥΧΗΣ : Τί... Τί... Τί...  
 ΠΑΛΛΗΚΑΡΙ : Γιὰ κοίτα δῶ. Μπορεῖς τοῦ λόγου σου νὰ ἐξυπηρετήσεις πολὺ τοῦτο τὸν κύριο.  
 ΛΙΓΟΨΥΧΗΣ : Ποιόν... Ποιόν κύ...  
 ΠΑΛΛΗΚΑΡΙ : Ἄ, νά. Αὐτὸς μπορεῖ νὰ μᾶς βοηθήσει. Εἶναι ὁ Λιγοψύχης, ὁ μπαλωματής. (Δυνατὰ) : Λιγοψύχη!  
 ΛΙΓΟΨΥΧΗΣ : Τί... Τί... Τί...  
 ΠΑΛΛΗΚΑΡΙ : Γιὰ κοίτα δῶ. Μπορεῖς τοῦ λόγου σου νὰ ἐξυπηρετήσεις πολὺ τοῦτο τὸν κύριο.  
 ΛΙΓΟΨΥΧΗΣ : Ποιόν... Ποιόν κύ...  
 ΠΑΛΛΗΚΑΡΙ : Ἄ, νά. Αὐτὸς μπορεῖ νὰ μᾶς βοηθήσει. Εἶναι ὁ Λιγοψύχης, ὁ μπαλωματής. (Δυνατὰ) : Λιγοψύχη!  
 ΛΙΓΟΨΥΧΗΣ : Τί... Τί... Τί...  
 ΠΑΛΛΗΚΑΡΙ : Γιὰ κοίτα δῶ. Μπορεῖς τοῦ λόγου σου νὰ ἐξυπηρετήσεις πολὺ τοῦτο τὸν κύριο.  
 ΛΙΓΟΨΥΧΗΣ : Ποιόν... Ποιόν κύ...

ΝΕΟΣ (Ξεκουκουλώνεται) : Κοίταξέ με.  
 ΛΙΓΟΨΥΧΗΣ : Ὁ Κουρίτος!  
 ΝΕΟΣ : Μάλιστα. Ὁ Κουρίτος ἀπ' τὸ λιμάνι.  
 ΛΙΓΟΨΥΧΗΣ (Χτυπώντας του μὲ τὸ χέρι τὴν κοιλιά) : Βρὲ πὼς πάχυνες, κατεργάρα...  
 ΠΑΛΛΗΚΑΡΙ : Εἶναι ἀλήθεια πὼς αῦριο θὰ πᾶς τὰ νυφικά παπούτσια στὴν κυρὰ Ροζίτα;  
 ΛΙΓΟΨΥΧΗΣ : Ναι... Ναι... Ναι...  
 ΠΑΛΛΗΚΑΡΙ : Λοιπὸν εἶν' ἀνάγκη μεγάλη νὰ τὰ πάει ἐτοῦτος ἀντίς γιὰ σένα.  
 ΛΙΓΟΨΥΧΗΣ : Ὅχι, ὄχι, ὄχι. Δὲ θέλω ἴγὼ μεπελάδες.  
 ΝΕΟΣ ΚΟΥΡΙΤΟΣ : Κι ὅμως νὰ δεῖς τί καλὰ θὰ στὸ πληρώσω... Ἄντε, στὴ ζωὴ τῶν παιδιῶν σου, στὸ ζητάω : Ἄσε με νὰ πάω ἐγώ.  
 ΠΑΛΛΗΚΑΡΙ : Θὰ καλοπληρωθεῖς. Ἐχει μπόλικο λεφτὰ.  
 ΝΕΟΣ ΚΟΥΡΙΤΟΣ : Γιὰ θυμήσου, Λιγοψύχη... (Κάνοντας πὼς κλαίει)... Πόσο σ' ἀγαποῦσε ὁ πατέρας μου...  
 ΛΙΓΟΨΥΧΗΣ : Σώπα... Ἐλα, σώπα... Τί νὰ γίνει... Θὰ σ' ἀφήσω νὰ πᾶς. Ἐγὼ θὰ κάτσω σπιτί... Καὶ ἦταν ἀλήθεια πὼς... (Βγάζοντας ἓνα μεγάλο μαντήλι χονδροειδέστατο) : Ὁ πατέρας σου στ' ἀλήθεια μ' ἀγαποῦσε πολὺ... Πολύ... Πολύ...  
 ΚΟΥΡΙΤΟΣ (Τὸν φιλεῖ) : Εὐχαριστῶ. Σ' εὐχαριστῶ.  
 ΛΙΓΟΨΥΧΗΣ : Θὰ συνεχίσεις νὰ πουλᾶς πορτοκαλῖα; Ἄχ τί ὄμορφα ποὺ τὰ διαλαλοῦσες. Πορτοκαλῖα πορτοκαλῖα, ἐδῶ τὰ ζουμπερά τὰ πορτοκαλῖα... (Φεύγουν. Τὸ φεγγάρι ὅσο πάει κυριεύει τὴ σκηνὴ καὶ μιὰ μουσικὴ ἀπὸ κιθάρες τρέχει στὸν ἀέρα).  
 ΚΟΚΟΛΙΚΟΣ (Μέσα στὸν ὕπνο του) : Ὁ Κριστομπίτα θὰ σὲ χτυπήσει, ἀγάπη μου. Ὁ Κριστομπίτα ἔχει μιὰ κοιλᾶρα πράσινη καὶ καμπούρα πράσινη. Τῆ νύχτα δὲ θὰ σ' ἀφήνει νὰ κοιμηθεῖς μὲ τὰ ροχαλητὰ του. Κ' ἐγὼ ποὺ θὰ σοῦ δῶ τὸσα φιλάκια. Ἄχ τί λύπη φοβερὴ ὅταν σὲ εἶδα μὲ τὸ μαῦρο φιογγὸ στὰ μαλλιά... Τὸ μαῦρο θὰ σὲ τυλίξει, θὰ σὲ σιεπάσει ὡς

Ἡ "Γέφυρα" στὸ "Théâtre de la Huchette" μὲ σκηνοθεσίαν Γκὺ Σναρὲς. Σκηνὴ τοῦ ξέφρενου χοροῦ μετὰ τὴν λιτανείαν. Παρίσι, 1954



τὰ πόδια. (Ἡ μελωδία τοῦ βίτο γεμίζει τώρα τὴ σκηνή. Ἀπὸ ἀριστερὰ ἐμφανίζεται τὸ ὄνειρο τοῦ Κοκολίκου. Εἶναι ἡ δόνα Ροζίτα ντυμένη στὰ σοκούρα μπλέ, μὲ στεφάνι ἀπὸ κρόνα στὸ κεφάλι κ' ἓνα ἀσημένιο μαχαίρι στὸ χέρι).

ΦΛΑΣΜΑ ΡΟΖΙΤΑΣ (Τραγουδάει) :

Μὲ τὸ βί, μὲ τὸ βί, μὲ τὸ βίτο βίτο βί  
ἀπὸ σὲ φεύγω μακριὰ ἀπὸ σέν' ἀγάπη καὶ ζωή...  
Μὲ τὸ βί, μὲ τὸ βί... μὲ τὸ βίτο, βίτο, βί... .

ΚΟΚΟΛΙΚΟΣ : Παναγιὰ μου, Παρθένα!... (Σηκώνεται καὶ αὐτὴ τὴ στιγμή ὅλα χάνονται). Εὐπνησα! Δὲ χωράει ἀμφιβολία πὼς εὐπνησα. Αὐτὴ ἦταν. Μὲ πένθιμη φορεσιά. Σὰ νὰ τὴν ἔχω ἀκόμα μπροστὰ στὰ μάτια μου. Κι αὐτὴ τὴ μουσική... (Τώρα ἀπὸ τὸ μπαλκόνι βγαίνει ἡ ἀληθινὴ φωνὴ τῆς Ροζίτας πού τραγουδάει δυνατὰ):

ΡΟΖΙΤΑ :

Μὲ τὸ βί, μὲ τὸ βί, μὲ τὸ βίτο βίτο βί  
ἢ ἀγάπη σὰν πεθαίνει ἔτσι θὰ σοῦ τραγουδεῖ.  
Μὲ τὸ βίτο βίτο βί  
κάθε ὥρα καὶ στιγμή  
στὴ φωτιά τῆς μπάνι νὰ καῖ.  
μὲ τὸ βί, μὲ τὸ βί, μὲ τὸ βίτο βίτο βί... .

ΚΟΚΟΛΙΚΟΣ : Πρῶτὴ φορὰ ἐτοῦτὴ πού κλαίω ἀληθινὰ. Σίγουρα λέω, εἶναι ἡ πρῶτὴ φορὰ.

### ΕΙΚΟΝΑ ΠΕΜΠΤΗ

Ἡ σκηνὴ παρουσιάζει ἓνα δρόμο τῆς Ἀνδαλουσίας μὲ ἄσπρα σπίτια. Στὸ πρῶτο σπίτι εἶναι ἓνα παπουτσιδικο. Στὸ δεύτερο, κουρείο, μὲ τὴν πολυθρόνα καὶ τὸν καθρέφτη στὸ ὑπαίθρο. Πῶ καὶ μιὰ μεγάλη πόρτα μὲ τούτῃ τὴν ἐπιγραφή: "Πανδοχεῖο γιὰ ὅλους τοὺς πικραμένους τοῦ κόσμου αὐτοῦ". Πάνω ἀπὸ τὴν πόρτα μιὰ μεγάλη καρδιά τρυπημένη μὲ ἑφτά σπαθιά. Εἶναι πρῶτὴ. Στὸ παπουτσιδικο ὁ Λιγοψύχης, καθισμένος στὸν πάγκο του, φτιάχνει μιὰ μπότα γιὰ βαβαλλάρη, καὶ περιμένοντας δίπλα ὁ Φίγκαρο, ντυμένος στὰ πράσινα μὲ μαῦρο φιλέ στὰ μαλλιά καὶ φαβορίτες, ἀκούζει ἓνα ξυράφι σ' ἓνα φαροῦ ἀκόνι.

ΦΙΓΚΑΡΟ : Σήμερα περιμένω τὴ μεγάλη βίζιτα.

ΛΙΓΟΨΥΧΗΣ : Τί βλέ... Τί βλέ... Τί... ("Ἐνα φλάουτο ἀπὸ μέσα ἀποτελεῖσὲν τὴ φράση).

ΦΙΓΚΑΡΟ : "Ἐρχεται ὁ δὸν Κριστομπίτα, αὐτὸς μὲ τὸν κόπανο.

ΛΙΓΟΨΥΧΗΣ : Δὲ νομῖ... Δὲ νομῖ... Δέ... (Τὸ φλάουτο ἀπὸ μέσα συνεχίζει τὴ φράση).

Ἡ Σελβία Μονφόρ, Δόνα Ροζίτα, μὲ τὴν Π. ντὲ Μπουασὸν καὶ τὴν Ντ. Ἐμιλφόρ στὸ "Oeuvre". Σκηνοθεσία Κλωντ Ρεζύ, 1952



ΦΙΓΚΑΡΟ : Ἄμὲ! Καὶ βέβαια (Γελάει).

ΕΝΑΣ ΜΟΡΤΗΣ :

Βρὲ τὸ μπαλωματῆ, ματῆ, ματῆ...  
μὲ τὴ βελόνα του θὰ τριπηθεῖ... .

ΦΙΓΚΑΡΟ : "Ἄ, βρωμόπαιδο! Συναμένο! (Βγαίνει τρέχοντας πίσω του. Ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριά ἔρχεται ὁ Κουρίτος, πάντα τυλιγμένος στὴ μίερα του καὶ μὲ κοκκουλωμένο τὸ πρόσωπο. Φτάνοντας στὸ κέντρο τῆς σκηνῆς πέφτει πάνω στὸ Φίγκαρο, πού ξαναρχεται πολὺ βιαστικά ἀπὸ τὴν ἀντίθετη μεριά).

ΚΟΥΡΙΤΟΣ : "Ἄν μὲ τριπήσεις, μὲ τὸ ξυράφι θὰ σοῦ βγάλω τὰ μάτια.

ΦΙΓΚΑΡΟ : Μὲ τὸ μπαρδόν, μουσιέ. Μήπως θέλετε ξύρισμα; Τὸ κουρέιον μου, ξέρετε... ("Ὁ Φίγκαρο συνεχίζει κατὶ νὰ λέει).

ΚΟΥΡΙΤΟΣ : Ἄμὲ στὸ διάβολο!

ΦΙΓΚΑΡΟ (Μιμωμένος τὸν Κουρίτο ὅταν πούλαγε πορτοκάλια) : Πορτοκάλια, πορτοκαλάκια, ἐδῶ τὰ ζουμερὰ τὰ πορτοκάλια... .

ΚΟΥΡΙΤΟΣ (Φτάνοντας στὸ παπουτσιδικο) : Δῶσε μου τὰ μποτάκια καὶ τὸ κουτάκι τους

ΛΙΓΟΨΥΧΗΣ : Μά... Μά... Μά... (Τρέμει).

ΚΟΥΡΙΤΟΣ ("Ἐξω φρενῶν) : Δῶσε, εἶπα.

ΛΙΓΟΨΥΧΗΣ : Πά... Πά... Πάρτα.

ΦΙΓΚΑΡΟ ("Αναηδώνοντας) :

Στὰ ἴσια στὰ κόντρα  
στὰ ἴσια στὰ κόντρα  
ἔχασα τὸ σουγιὰ  
στὰ ἴσια στὰ κόντρα,  
τὸν ξαναβρῆκα! Χά, χά, χά... .

ΚΟΥΡΙΤΟΣ (Χαιδεύοντας τὰ μποτάκια πού 'χουν χρώμα τριανταφυλλί) :

"Ἄχ, μποτάκια μποτάκια  
τῆς δόνας Ροζίτας  
"Ἄχ καὶ ποὺς νὰ 'χε  
καὶ τὰ ποδαράκια... .

ΛΙΓΟΨΥΧΗΣ : Ἀφεῖστε με πιά... Ἀφεῖστε με μένα καὶ μὴ μ' ἀνακατεῖστε. (Συνεχίζει νὰ ράβει τὶς μπότες).

ΚΟΥΡΙΤΟΣ ("Ἐνθουσιασμένος μὲ τὰ μποτάκια του) : Εἶναι σὰ δυὸ κουπάκια κρασιοῦ, σὰ δυὸ προσκεφαλάνια κεντημένα ἀπὸ καλογριά, σὰ δυὸ στεναγμοί.

ΦΙΓΚΑΡΟ : Κάτι τρέχει. Σίγουρα κάτι τρέχει. Καινούρια πράματα ὀσφραίνονται στὸ χωριό. Καὶ τὰ καινούρια πρέπει νὰ φτάσουν τὸ ταχύτερο στὸ κουρείο μου.

ΚΟΥΡΙΤΟΣ (Φεύγοντας μὲ τὰ μποτάκια στὸ χέρι) : Πῶς μπορεῖ νὰ μὴν εἶσαι δική μου, Ροζίτα; (Φιλάει τὰ μποτάκια).

Εἶναι σὰ δυὸ δάκρυα τοῦ φεγγαριοῦ στὸ δειλινό, σὰ δυὸ πυργάκια ἀπὸ τῶν νάνων τὴν πολιτεία, σὰ δυὸ... (Δυνατὸ φιλεῖ). Σὰ δυὸ... (Φεύγει).

ΦΙΓΚΑΡΟ : Ἄμὲ θὰ μάθω ἐγὼ τί τρέχει... Τὰ νέα φτάνουν στὸν κόσμο ἀφοῦ πρῶτα περάσουν ἀπὸ τὸ μαγαζί μου. Τὰ κουρέια εἶναι τὰ σταυροδρόμια ὅπου ἀπαντιοῦνται ὅλα τὰ νέα... .

Ἐποῦτο τὸ ξυράφι πού βλέπετε, κύριοι, αὐτὸ κόβει τὸ καβουκὶ τοῦ κάθε μυστικοῦ. Ἐμεῖς οἱ μπαρμπέρηδες ἔχουμε καλύτερη ὀσφρησὴ καὶ ἀπὸ τὸ πῶ σπουδαῖο λαγωνικό. Μυριζόμεστε ἀμέσως τὸ ψητὸ κάτω ἀπὸ τὰ σιοτεινὰ λόγια καὶ τὰ μυστικὰ γενεψίματα. Καὶ βέβαια εἶν' ἔτσι ἀφοῦ ἐμεῖς ὀρίζουμε τὰ κεφάλια, καὶ ἀπὸ τὸ πολὺ πού ἀνοίγουμε μονοπάτια ἀνάμεσα στὰ πυκνὰ δάση τῶν μαλλιών, μαθαίνουμε καὶ πῶς τὸ κεφάλι δουλεύει ἀπὸ μέσα. Πόσες ὀμορφες ἱστορίες θὰ μπορούσα νὰ πῶ γιὰ τόσο πολλοὺς πού παίρνουν τὸν ὑπνάκο τους στὴν πολυθρόνα τοῦ κάθε μπαρμπέρη.

ΚΡΙΣΤΟΜΠΙΤΑ (Μπαίνοντας) : Θέλω ἀμέσως νὰ μὲ ξυρίσεις, μάλιστα κύριε, ἀμέσως λέω, γιατί παντρεύομαι. Μπρρρ. Καὶ δὲν προσκαλῶ κανέναν γιατί ὅλοι σας εἴσατε κλέφτες. ("Ὁ Λιγοψύχης κλείνει τὴν πόρτα του καὶ βγάζει τὸ κεφάλι ἀπὸ τὸ παραθυράκι).

ΦΙΓΚΑΡΟ : Εἶναι, θέλεις νὰ πεῖς.

ΚΡΙΣΤΟΜΠΙΤΑ ("Απλώνοντας τὸ ροπαλό του) : Εἴσατε!

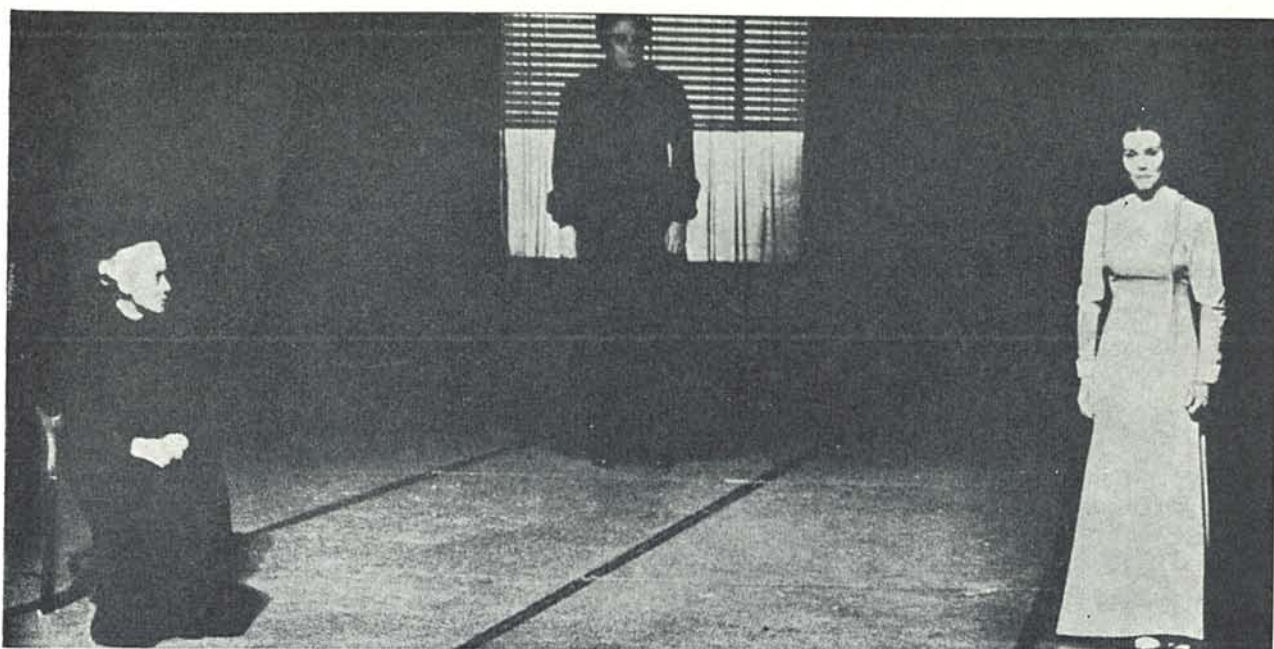
ΦΙΓΚΑΡΟ : Εἶναι... ("Ἐπιμένοντας) : Εἶναι ἢ ὥρα δέκα. (Φυλάει τὸ ρολόι του)

ΚΡΙΣΤΟΜΠΙΤΑ : Εἶτε ἔντεκα εἶναι, εἶτε δώδεκα, εἶτε δεκατρεῖς ἐγὼ θέλω τώρα ἀμέσως νὰ ξυριστῶ.

ΛΙΓΟΨΥΧΗΣ : Τὸν παμπόνηρο... .

ΚΡΙΣΤΟΜΠΙΤΑ (Χτυπώντας μὲ τὸ ροπαλό τὸ κεφάλι τοῦ Λιγοψύχης) : "Ἄντε ἀπὸ κεῖ, χαλβὰ! ("Ὁ Λιγοψύχης κρῖβει τὸ κεφάλι του καὶ τσιρίζει σὰν πορτικός).

ΚΡΙΣΤΟΜΠΙΤΑ (Κάθεται) : Ἐμπρός, κόπιασε.



Σκηνή από τη "Δόνα Ροζίτα" στο "Lands theater" του Ντάρμστατ της Αντικλής Γερμανίας, με σκηνοθεσία Χάινς Μπάουερ. 1965

**ΦΙΓΚΑΡΟ** : Τί θαυμάσιο κεφάλι πού 'χετε, κύριε, Μά τί έκτακτο κεφάλι. 'Εξάισιο.

**ΚΡΙΣΤΟΜΠΙΤΑ** : 'Εμπρός, άρχισε.

**ΦΙΓΚΑΡΟ** (Δουλεύοντας) : Τραλαρά... Τραλαρά...

**ΚΡΙΣΤΟΜΠΙΤΑ** : Μήν κάνεις πώς με κόβεις γιατί σέ τσάκισα. Είπα θά σέ τσακίσω και θά σέ τσακίσω.

**ΦΙΓΚΑΡΟ** : 'Εξοχώτατε, περίφημα. Είμαι κατενθουσιασμένος. Τραλαρά... λαρά, λαρά. (Η πόρτα άνοίγει από τόν Πανδοχείο και παρουσιάζεται ή Μικρούλα με τά κίτρινα κ' ένα κρεμεζί τριαντάφυλλο στά μαλλιά. "Ενας τυφλός ζητιάνος με άκχορτεόν πάει και καθεται μέσα στό Πανδοχείο).

**ΚΟΠΕΛΑ ΜΕ ΤΑ ΚΙΤΡΙΝΑ** (Τραγουδώντας και παίζοντας με δυό ξύλινες μακρυνές βελόνες του πλεξίματος) :

Τά μάτια μου άκουμπώ  
σέ λιγνόμεσο νιό  
κυπαρισσόκορμο μελαχροινό.

"Αχ λουλούδι, λουλουδάκι  
άσημένιο λιοδεντράκι.  
Με τίς ήλιαχτίδες χτενίζει ή κοπελιά  
τά μακρυνά της τά μαλλιά...

**ΟΛΟΙ** : "Αχ λουλούδι, λουλουδάκι  
άσημένιο λιοδεντράκι κ.λ.π.

**ΚΟΠΕΛΑ** : Στά λιόδεντρα κορίτσι σέ προσμένω  
με τή φλάσκα τόν κρασί  
με σταρένιο σπιτικό ψωμί

**ΟΛΟΙ** : "Αχ λουλούδι, λουλουδάκι  
άσημένιο λιοδεντράκι, κ.λ.π.

**ΦΙΓΚΑΡΟ** : Λουλούδι και τί λουλούδι! Χά, χά, χά... Λιγοψύχη, έβγα άμέσως.

**ΛΙΓΟΥΨΥΧΗΣ** (Φοβισμένος) : "Όχι, όχι, δέ βγαίνω. (Με τόν κεφάλι στό παραθύρι).

**ΦΙΓΚΑΡΟ** : Καλέ τούτο είναι θαύμα. 'Αμ' τό 'λεγα εγώ. Δές τί έξωφρενικό : 'Ο δόν Κριστομπίτα έχει ξύλινο κεφάλι Πευκόξυλο, σάς λέω. Χά χά χά. (Η Κοπέλα ζυγώνει άκόμα). Κοίτα 'το πώς είναι βαμμένο. Δές, καλέ, μπογές. Πώ, πώ, πόσες μπογιές... Χά χά χά.

**ΛΙΓΟΥΨΥΧΗΣ** (Πού βγαίνει) : Θά ζυπνήσει! Τό νού σου.

**ΦΙΓΚΑΡΟ** : Στό κούτελο έχει δυό κόμπους. 'Από δώ θά ιδρώνει ρετσίνι. Αυτό λοιπόν ήταν τό νέο. Τό σπουδαίο νέο.

**ΚΡΙΣΤΟΜΠΙΤΑ** (Αρχίζει νά κουνιέται) : "Άσε με καλέ... Μπρρρρ!... "Άσε με...

**ΦΙΓΚΑΡΟ** : 'Εξοχώτατε... "Όπως διατάξετε...

**ΚΟΠΕΛΑ** :

Τά μάτια άκουμπώ  
σέ λιγνόμεσο νιό

κυπαρισσόκορμο μελαχροινό,  
κυπαρισσόκορμο μελαχροινό.

"Αχ λουλούδι λουλουδάκι  
άσημένιο λιοδεντράκι.  
Με τίς ήλιαχτίδες χτενίζει ή κοπελιά  
τά μακρυνά της τά μαλλιά.

**ΟΛΟΙ** (Γύρω από τόν Κριστομπίτα πού άπομένει κοιμισμένος, και σιγανά για νά μήν τούς άκούει, αλλά πολύ κοροϊδευτικά) :

"Αχ λουλούδι λουλουδάκι  
άσημένιο λιοδεντράκι, κ.λ.π.

(Στό παράθυρο του Πανδοχείου βγαίνει ή όμορφη με τίς κροατοελιές πού άνοιγοκλείνει τή βεντάλια της).

## EIKONA EKTH

Τό σπίτι της δόνα Ροζίτας. Στίς γωνιές αντικρουστά δυό μεγάλα ντουλάπια με παραθυράκι ψηλά. Στό ταβάνι λάμπα. Οί τοίχοι έχουν ένα ελαφρό χρώμα ζαχαροτριανταφυλλέιο. Πάνω από τήν πόρτα ή εικόνα της "Άγια Ρόζας της Άιμας, κάτω από μιá άψίδα από λεμόνια. 'Η δόνα Ροζίτα παρουσιάζεται ντυμένη στά ρόζ. Πλούσιο φόρεμα νυφικό γεμάτο φραμπαλάδες και στολίδια πολυποίκιλα. Στό λαμό κολλιέ από άχάτη.

**ΡΟΖΙΤΑ** : "Όλα χάθηκαν. "Όλα. Στά βασανιστήρια με πάν σαν τή Μαριανίτα Πινέντα. 'Εκείνης της φορέσαν σιδερένιο κολλιέ για τούς γάμους της με τό θάνατο. Κ' εγώ... 'Εγώ φοράω τό κολλιέ του δόν Κριστομπίτα. (Κλαίει και τραγουδάει) :

Πλουμιστό πουλάκι κάθισε  
σέ πράσινο κλωνάρι λεμονιάς...

Με τό ράμφος παίξει τά φύλλα.

Με τά φτερά τινάζει τόν άνθό.

"Αχ, άχ, άχ,

πότε θ' αντικρύσω τήν άγάπη μου;...

('Εξω άκούγεται τραγούδι).

**ΦΩΝΗ** : "Αχ, κι άς μ' άφηναν Ροζίτα

τ' άκροδαχτύλι σου νά δώ

νά 'βλεπες τ' είμαι άξιος

νά κάνω για σένα εγώ.

**ΡΟΖΙΤΑ** : "Άγια μου Ρόζα θαυματουργή, τί φωνή είναι τούτη;

**ΚΟΥΡΙΤΟ** (Κουκουλωμένος παρουσιάζεται άξαφνα στην πόρτα) : Νά μπώ μέσα;

**ΡΟΖΙΤΑ** (Ταραγμένη) : Ποιός είσαι;

**ΚΟΥΡΙΤΟΣ** : "Ενας άκόμη άντρας άνάμεσα στους τόσους άλλους.

ΡΟΖΙΤΑ : Ναι, αλλά... πρόσωπο δεν έχεις;  
 ΚΟΥΡΙΤΟΣ : Πρόσωπο πού τὸ ξέρουν καλὰ αὐτὰ τὰ ματάκια.  
 ΡΟΖΙΤΑ : Κι αὐτὴ ἡ φωνή...  
 ΚΟΥΡΙΤΟΣ (Ἀνοίγοντας τὴ μλέρτα του) : Ὅριστε. Κοίτα-  
 ξέ με.  
 ΡΟΖΙΤΑ (Περίτρωμη) : Κουρίτο!  
 ΚΟΥΡΙΤΟΣ : Ὁ Κουρίτος, μάλιστα. Ὁ Κουρίτος πού πήρε  
 τῶν ὀμματιῶν του νὰ σεργιανίσει στὸν κόσμο καὶ πού γυρίζει γιὰ  
 νὰ σέ παντρευτεῖ.  
 ΡΟΖΙΤΑ : Ὅχι, ὄχι. Ἀχ, Χριστέ μου, φεύγα λοιπὸν. Ἐγὼ  
 ἀρραβωνιάστηκα. Κ' ἔπειτα δὲ σ' ἀγαπάω. Ἐσὺ μὲ παράτησες  
 κ' ἔφυγες. Τώρα ἀγαπᾶω τὸν Κριστομπίτα. Ἄντε φεύγα. Φεύγα.  
 ΚΟΥΡΙΤΟΣ : Νὰ φύγω; Τότε γιατί ἤρθα;  
 ΡΟΖΙΤΑ : Ἀχ, τί ἄτυχη πού 'μαι. Κι ἄς ἔχω ρολογάκι, κι ἄς  
 ἔχω ἀσημένιο καθρέφτη, ἄχ τί ἄτυχη πού εἰμαι!...  
 ΚΟΥΡΙΤΟΣ : Ἐλα μαζί μου. Γιατί μόλις σ' ἀντικρίζω τρε-  
 λαίνουμαι ἀπ' τὴ ζήλεια.  
 ΡΟΖΙΤΑ : Θέλεις δηλαδή νὰ μὲ κάνεις νὰ χαθῶ, ἄτιμε!  
 ΚΟΥΡΙΤΟΣ (Πηλαιάζοντας γιὰ νὰ τὴν ἀγκαλιάσει) : Ροζίτα  
 μου.  
 ΡΟΖΙΤΑ : Ἐρχονται ἄνθρωποι. Φεύγα, ληστή! Ἀπατεῶνα!  
 ΠΑΤΕΡΑΣ (Μπαίνοντας) : Τί τρέχει;  
 ΚΟΥΡΙΤΟΣ : ἤρθα γιὰ νὰ προβάρω τὰ παπούτσια τῆς κυρᾶ  
 Ροζίτας, γιατί ὁ Λιγούχης δὲν μπορεῖ νὰ ῥθει ὁ ἴδιος. Εἶναι  
 σπουδαῖα. Βασιλικά μπουτάκια.  
 ΠΑΤΕΡΑΣ : Φόρεσέ τες τα. (Ἡ δόνα Ροζίτα κάθεται σὲ  
 μιὰ καρέκλα. Ὁ Κουρίτος γονατίζει μπροστά της. Ὁ πατέρας  
 διαβάζει τὴν ἐφημερίδα).  
 ΚΟΥΡΙΤΟΣ : Ἀχ τριανταφυλλένο ποδαράκι!  
 ΡΟΖΙΤΑ (Σιγᾶ) : Παλιάνθρωπε!  
 ΚΟΥΡΙΤΟΣ (Δυνατὰ) : Σηκώστε λίγο τὴ φούστα σας.  
 ΡΟΖΙΤΑ : Ὅριστε. (Ὁ Κουρίτος τῆς βάζει τὸ ἔνα μπουτάκι).  
 ΚΟΥΡΙΤΟΣ : Γιὰ σηκώστε μιὰ στάλα ἀκόμα...  
 ΡΟΖΙΤΑ : Σοῦ φτάνει καὶ σοῦ περισσεύει, κύριε παπουτσοῦ.  
 ΚΟΥΡΙΤΟΣ : Μιὰ στάλα ἀκόμα...

Ἡ "Δόνα Ροζίτα ἡ γεροντοκόρη" στὴ γερμανικὴ τηλεόραση



ΡΟΖΙΤΑ : Ἀχ...  
 ΚΟΥΡΙΤΟΣ : Ἀκόμα λιγάκι, ἀκόμα... (Μένει νὰ βλέπει τὴ  
 γάμπα τῆς δόνα Ροζίτας). Ἀκόμα μιὰ στάλα...  
 ΠΑΤΕΡΑΣ : Ἐγὼ φεύγω. Τὰ μπουτάκια εἶναι πολλὸ ὄμορφα.  
 Θὰ κλείσω καὶ τούτῃ τὴν πόρτα γιατί ἔπιασε δροσοῦλα. (Φτά-  
 νει στὴν κεντρικὴ πόρτα): Εἶδα κ' ἔπαθα νὰ τὴν κάνω νὰ τὰ  
 δοκιμάσει. Σὰ χαμένη ἦταν.  
 ΚΟΥΡΙΤΟΣ : Ἀχ, τί τέλειο ποδαράκι  
 ἔχει τὸ κοριτσάκι.  
 Ἀχ, τί τέλειο ποδαράκι  
 τί ὄμορφο ποδαράκι...  
 ΡΟΖΙΤΑ (Σηκώνεται) : Σιχαμένε! Βρωμόσκυλο!...  
 ΚΟΥΡΙΤΟΣ : Ρόζα, Ροζίτα μου, τριαντάφυλλο τοῦ Μαγιοῦ...  
 ΡΟΖΙΤΑ (Φωνάζοντας, σιγανὰ ὠστόσο) : Ἀχ, ἄχ, ἄχ...  
 (Τρέχοντας γύρω στὴ σκηνή) : Ἐρχεται ὁ δὸν Κριστομπίτα.  
 Φεύγα γρήγορα ἀπὸ ἐκεῖ. (Βρίσκουν τὴν πόρτα κλειστή). Μὰ,  
 πῶς; Ἐκλείσει ὁ πατέρας μου τὴν πόρτα τούτῃ;  
 ΚΟΥΡΙΤΟΣ (Τρέμοντας) : Ἡ ἀλήθεια εἶναι πῶς...  
 ΡΟΖΙΤΑ : Νιώθω κιάλας τὰ πατήματά του στὰ σκαλάκια.  
 Ἀχ, ἄγια μου Ρόζα, φώτισέ με. (Ἐνῶ ὁ Κουρίτος προσπα-  
 θεῖ ν' ἀνοίξει τὴν πόρτα). Ἐλα δῶ. (Ἀνοίγει τὸ ντουλάπι τῆς  
 δεξιᾶς γωνιάς καὶ τὸν κλείνει ἐκεῖ μέσα). Πάλι καλὰ. Μοῦ  
 κόπηκε ὁ χολή!.  
 ΚΡΙΣΤΟΜΠΙΤΑ (Ἀπ' ἔξω) : Μπρρρρ!...  
 ΡΟΖΙΤΑ (Τραγουδώντας καὶ μισοκλαιώντας) :  
 Πλουμιστὸ πουλάκι κἀθησε  
 σὲ πράσινο κλωνάρι λεμονιάς...  
 Μὲ τὸ ράμφος παίξει τὰ φύλλα.  
 Μὲ τὰ φτερά τινάζει τὸν ἀνθό.  
 Ἀχ, ἄχ, ἄχ.  
 Πότε θ' ἀντικρύσω τὴν ἀγάπη μου; (Πνίγεται).  
 ΚΡΙΣΤΟΜΠΙΤΑ (Στὴν πόρτα) :  
 Ἀνθρωπινὸ κρέας  
 μοῦ μυρίζε ἐδῶ  
 κι ἂν δὲ μοῦ τὸ δώσεις  
 ὀλάκαρη θὰ σέ καταπιῶ.  
 ΡΟΖΙΤΑ : Μὰ τ' εἶν' αὐτὰ πού λές, Κριστομπίτα.  
 ΚΡΙΣΤΟΜΠΙΤΑ : Δὲ θέλω νὰ μιλάς μὲ κανέναν. Μὲ κανέναν.  
 Σοῦ τὸ 'πα κιόλας. Μὲ κανέναν. (Χώρια) : Ἀχ, τί ὀρεκτικὴ πού  
 'ναι. Κάτι ψαχνὰ πού 'χει...  
 ΡΟΖΙΤΑ : Ἐγὼ Κριστομπίτα...  
 ΚΡΙΣΤΟΜΠΙΤΑ : Θὰ παντρευτοῦμε ἀμέσως. Καί... ἄκου  
 δῶ : Δὲ μ' ἔχεις δεῖ ποτὲ νὰ σκοτώνω ἄνθρωπο μὲ τὸν κόπανο;  
 Ὅχι, αἱ! Τὸ λοιπὸν θὰ μὲ δεῖς. Κάνω γκάπ, γκάπ, γκάπ...  
 καὶ πάρτον κάτω!  
 ΠΑΤΕΡΑΣ (Ἀπὸ τὴν καρέκλα του) : Κάνε αὐτὸ πού σοῦ λέει,  
 κόρη μου.  
 ΡΟΖΙΤΑ : Ναι, ναι, ὄμορφα θὰ 'ναι.  
 ΠΑΠΑΔΟΠΟΙΔΙ (Ἀπ' τὸ παράθυρο) : Εἶπε ὁ παπὰς ὅποτε  
 θέλετε νὰ κοπιάσετε.  
 ΚΡΙΣΤΟΜΠΙΤΑ : Τώρα, τώρα, πᾶμε. Ὁλέ! Φτάσαμε! (Πιά-  
 νει μιὰ μπουτίλια καὶ χορεύει ἐνῶ πίνει).  
 ΡΟΖΙΤΑ : Τότε λοιπὸν... Νὰ βάλω τὸ πέπλο...  
 ΚΡΙΣΤΟΜΠΙΤΑ : Κ' ἐγὼ νὰ βάλω τὸ μεγάλο μου καπέλο καὶ  
 νὰ κρεμάσω κορδέλλες στὸ μπαστούνι μου... Ἐφτασα στὴ  
 στιγμὴ. (Φεύγει χορεύοντας).  
 ΚΟΥΡΙΤΟΣ (Προβάλλοντας ἀπὸ τὸ παραθυράκι τοῦ ντουλα-  
 πιοῦ) : Ἄνοιξέ μου. (Ἡ Ροζίτα πάει στὸ ντουλάπι, ὅταν μπαί-  
 νει ὁ Κωκολίκος ἀπὸ τὸ παράθυρο μ' ἕνα μεγάλο πῆδο).  
 ΡΟΖΙΤΑ : Ἀχ! (Πάει σ' αὐτὸν καὶ πέφτει στὴν ἀγκαλιά του):  
 Ἄλλον ἀπὸ σένα δὲν ἀγαπᾶω στὸν κόσμο αὐτό. (Ὁ Κωκο-  
 λίκος τὴν ἀγκαλιάζει).  
 ΚΩΚΟΛΙΚΟΣ : Κοριτσάκι μου...  
 ΚΟΥΡΙΤΟΣ (Ἀπὸ τὸ ντουλάπι) : Ἄμ τὰ 'λεγα ἐγώ. Εἶσαι  
 κακιὰ γυναίκα.  
 ΚΩΚΟΛΙΚΟΣ : Τ' εἶναι τοῦτος;  
 ΡΟΖΙΤΑ : Θὰ τρελλαθῶ.  
 ΚΩΚΟΛΙΚΟΣ : Τί κάνεις ἐκεῖ μέσα φυλακωμένος; Ἐβγα  
 ἔξω στὸν καθαρὸ ἀγέρα πού εἶναι οἱ σωστοὶ ἄντρες. (Χτυπάει  
 τὸ ντουλάπι).  
 ΡΟΖΙΤΑ : Ἀχ, λυπηθεῖτε με.  
 ΚΩΚΟΛΙΚΟΣ : Νὰ σέ λυπηθοῦμε; Ἄτιμη, παλιогουναίκα!  
 ΚΟΥΡΙΤΟΣ : Θὰ 'θελα νὰ σᾶς καρυδώσω καὶ τοὺς δυὸ μαζί.  
 ΚΩΚΟΛΙΚΟΣ : Ἐβγα ἀμέσως! Σπάσε τίς πόρτες! Φιβιτσιά-  
 ρη!  
 ΡΟΖΙΤΑ : Ἀχου, ἔρχεται ὁ Κριστομπίτα. Λυπηθεῖτε με, κ'  
 ἔρχεται ὁ Κριστομπίτα.



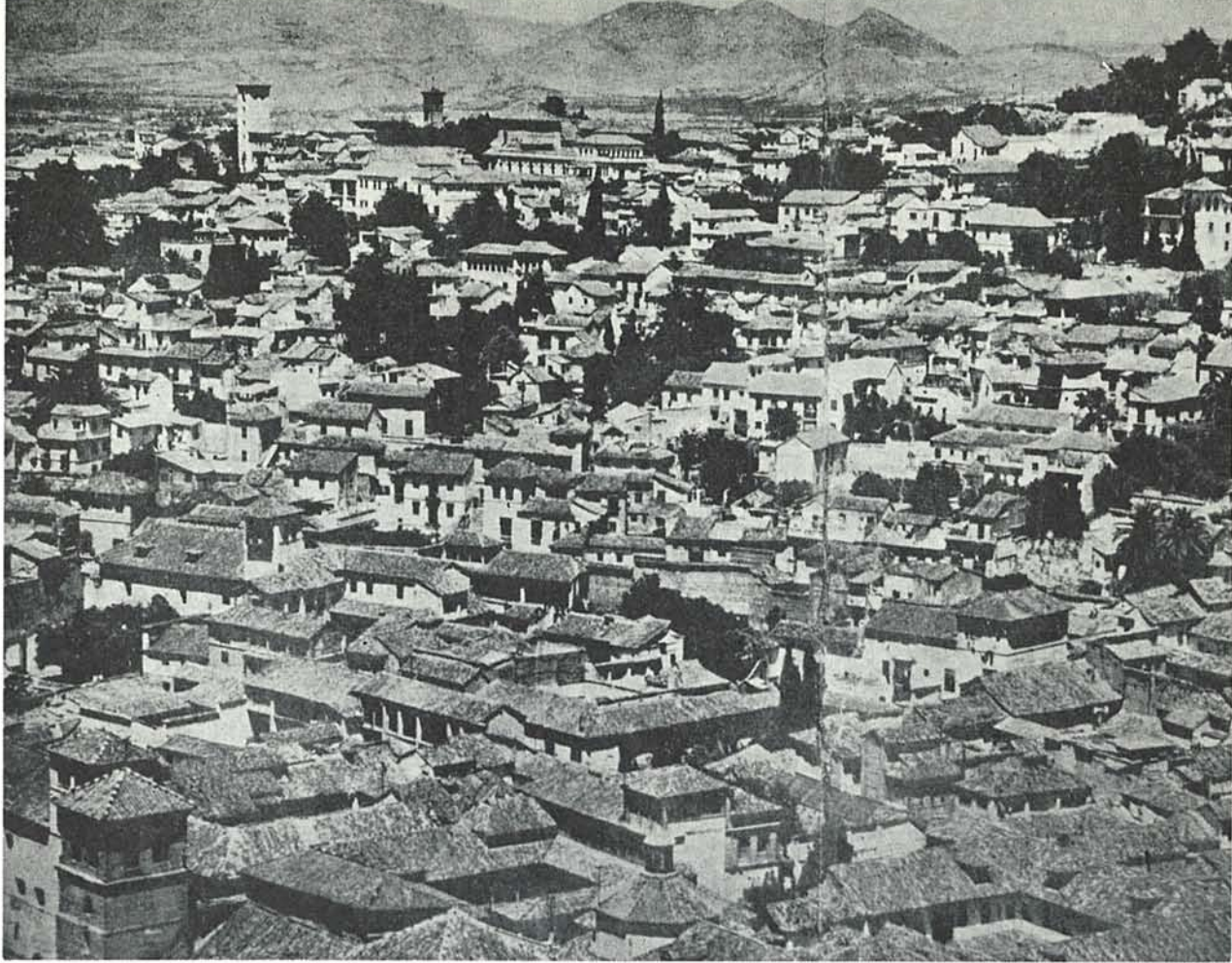
ΚΟΥΡΙΤΟΣ : "Ανοιξeeeeeeee!...  
 ΚΟΚΟΛΙΚΟΣ : Νά 'ρθει εκατό φορές, για να δει πώς βολεύει  
 ή άρραβωνιαστικιά του τόν έρωμένο της.  
 ΡΟΖΙΤΑ : Θά σου εξηγήσω, άγάπη μου. Μά φεύγα τώρα.  
 ΚΡΙΣΤΟΜΠΙΤΑ (Απ' έξω) : Ροζίτα... Κουκλίτσα!...  
 ΡΟΖΙΤΑ : Μή χάνουμε καιρό. Έδω. (Ανοίγει τó άλλο ντου-  
 λάκι και κρούει τόν Κοκολίκο, ύστερα ρίχνει τó πέπλο στό κε-  
 φάλι της). Πεθαίνω... (Κάνει πώς τραγουδάει).  
 ΚΡΙΣΤΟΜΠΙΤΑ (Μπαίνοντας) : Τί κρότοι είν' αυτοί;  
 ΡΟΖΙΤΑ : Είναι... Είναι οί προσκαλεσμένοι πού περιμένουν  
 στήν πόρτα.  
 ΚΡΙΣΤΟΜΠΙΤΑ : Δέ θέλω προσκαλεσμένους.  
 ΡΟΖΙΤΑ : Μά... Αφού ήρθαν!  
 ΚΡΙΣΤΟΜΠΙΤΑ : Κι αν ήρθαν, να φύγουν. Νά φύγουν, είπα!  
 (Χώρα) : Θά μάθω γώ τί ήταν οί κρότοι. (Δυνατά) : "Έλα  
 Ροζίτα, πάμε. Αχ, τί όρεκτική πού είναι... (Ανοίγει ή κεν-  
 τρική πόρτα και φαίνονται οί προσκαλεσμένοι τού γάμου.  
 Σχηματίζουν άφίδα με χάρτινα χρωματιστά λουλουδια πού κρα-  
 τούν κι από κάτω περνούν ό Κριστομπίτα κ' ή Ροζίτα).  
 ΕΝΑΣ ΚΑΛΕΣΜΕΝΟΣ : Ζήτω ή νύφη κι ό γαμπρός!  
 ΟΛΟΙ : Ζήτω! (Μουσική. Μένει άδεια ή σκηνή. Από τίς  
 γράλλιες τών ντουλαπιών παρουσιάζονται τά κεφάλια τού Κο-  
 κολίκου και τού Κοκολίκου).  
 ΚΟΥΡΙΤΟΣ : Δέν άντέχω πιά. Θά κρεπάρω.  
 ΚΟΚΟΛΙΚΟΣ : Πάει να πεί, έσύ είσαι ό άγαπητικός της;  
 "Ένοια σου και θά λογαριαστούμε.  
 ΚΟΥΡΙΤΟΣ : Στίς διαταγές σου, σαχλαροσαχλαμάρα.  
 ΚΟΚΟΛΙΚΟΣ : "Αν δέν ήταν σιδερένιο τó ντουλάκι...  
 ΚΟΥΡΙΤΟΣ : Καλέ τί μάς λές!  
 ΚΟΚΟΛΙΚΟΣ : Μετά χαράς θά 'κανα τή μυτάρα σου μιá χα-  
 ψιά. ("Έξω ακούγονται τά "Ζήτω ή νύφη κι ό γαμπρός".  
 "Ζήτω"). Θά παντρευτούνε κιόλας... Πάει, παντρεύουν-  
 ται. Πάει, με ξέγραψε για πάντα. (Κλαίει ό Κοκολίκος).  
 ΚΟΥΡΙΤΟΣ (Με στόμφο) : Ήρθα από τήν ξενητιά πίσω  
 στό χωριό για να μάθω πώς ξεχνάν...  
 ΚΟΚΟΛΙΚΟΣ : Αχ, δέ θά με ξαναπεί : μουτράκι μου ροδακινέ-  
 νιο, μήτε γώ θά τής πώ μυγαδάτο μου άφράτο προσωπάκι...  
 ΚΟΥΡΙΤΟΣ : Θά φίγω μακριά από δω, για πάντα... Για  
 πάντα...  
 ΚΟΚΟΛΙΚΟΣ : "Αχ, άχ, άχ...  
 ΚΟΥΡΙΤΟΣ : "Ασπλαχνή! "Ασπλαχνή! "Ασπλαχνή! (Α-  
 κούγονται οί καμπάνες τής έκκλησιás. Ρουκέτες. Μουσική).  
 ΚΟΚΟΛΙΚΟΣ : Δέ θά μπορέσω πιά να ζήσω.  
 ΚΟΥΡΙΤΟΣ : Δέ θά μπορέσω να ξανακοιτάξω άλλη γυναίκα.  
 (Οί δυό φασουλήδες κλαίνε).  
 ΚΟΥΝΟΥΠΗΣ (Μπαίνει άπ' άριστερά) : Μήν κλαίτε φιλα-  
 ράκοι. Δέν κάνει να κλαίτε. Η γή έχει δρομάκια άσπρα, δρο-  
 μάκια στρωτά, δρομάκια χαλά... Στο κάτω - κάτω γιατί, βρέ  
 παιδιά, να σπαταλάτε τόσα μαργαριτάρια; Δέν είσαστε δά και  
 πριγκιπόπουλα. Κ' έπειτα, δέ σκοτεινιάσε τόσο τó φεγγάρι  
 ό άγέρας μήτε πάει, μήτε έρχεται... (Παίζει τήν τρουμπέτι-  
 τσα του και φεύγει. Ο Κοκολίκος κι ό Κουρίτος άναστενάζουν  
 πολύ βαριά κι άπομένουν να κοιτάζονται. Η μεσαία πόρτα  
 ανοίγει ξαφνικά και παρουσιάζεται ή νυφική πομπή. Ο δόν  
 Κριστομπίτα κ' ή κυρά Ροζίτα άποχωρετούν τόν κόσμο και  
 κλείνουν τήν πόρτα. Μουσική και καμπάνες μακριά).  
 ΚΡΙΣΤΟΜΠΙΤΑ : "Αχ, Ροζίτα, καρδούλα μου. Αχ Ροζίτα.  
 ΡΟΖΙΤΑ : Τώρα θά με σκοτώσει με τόν κόπανο.  
 ΚΡΙΣΤΟΜΠΙΤΑ : Είσαι άνήμπορη; Σά να στέναξες; Σίγου-  
 ρα στέναξες γιατί σ' άρέσω πολύ. Είμαι γέρος και καταλαβαί-  
 νω, ένοια σου. Κοίταξε τί όμορφα ρούχα φορώ. Και τί μπότες.  
 Λαρά, λαρά, λαρά. Άντε λοιπόν, φέρτε γλυκά και κρασί... Πο-  
 λύ κρασί. (Μπαίνει ένας ύπηρέτης με μπουτίλιες. Ο Κριστομπίτα  
 πιάνει μιá, κι αρχίζει να πίνει). Αχ Ροζίτα όμορφούλα. Μι-  
 κρούλα, καρδούλα. Είδες τί όμορφο πού είμαι; Θά σου δώσω  
 ένα φιλάκι. Νά, νά... (Τή φιλάει. Αθή τη στιγμή ό Κοκολίκος  
 κι ό Κουρίτος παρουσιάζονται στα παραθυράκια τους και βά-  
 ζουν μιá φωνή λύσσης). Τ' είναι αυτό; Τί, βρουκολάκος έχει τó  
 σπίτι; Ένοια σου και θά τού κανονίσω. (Πιάνει τόν κόπανο).  
 ΡΟΖΙΤΑ : "Οχι όχι, Κριστομπίτα. Είναι... Είναι τά σαρά-  
 νια στα ξύλα... Είναι τά παιδιά στο δρόμο...  
 ΚΡΙΣΤΟΜΠΙΤΑ (Αφήνοντας τόν κόπανο) : Σάν πολύ άντά-  
 ρα κάνουν. Πολύ άντάρα, είπα!  
 ΡΟΖΙΤΑ (Περίτρομη προσπαθώντας να τόν καλοπιάνει) :  
 Έλα, πότε θά μου πεις τά παραμύθια πού μου 'ταξες;  
 ΚΡΙΣΤΟΜΠΙΤΑ : Χά, χά, χά... Να δεις τί ώραία πού είναι.  
 Τόσο ώραία σάν και τούτο τó παπαρουνέιο μουτράκι. (Πίνει).



"Η Ζακελίν Ντανό, Μαρίννα Πινέντα, στο θέατρο "Ζε-  
 ράρ Φιλίπ" τού παρισινού προάστιου Σαιν - Ντενί. 1965

Είναι τó παραμύθι τού δόν Τανκρέδου πού στήθηκε στήν κολώ-  
 να του. Τό ξέρεις; Πά, πά, πά, και πού ν' ακούσεις και τ' άλλο:  
 Τού δόν Χουάν Τενόριο τού ξαδέρφου τού δόν Τανκρέδου και  
 ξαδέρφου δικού μου. Μάλιστα. Ξαδέρφου δικού μου. Πέστο και  
 σύ. Ξαδέρφου δικού μου.  
 ΡΟΖΙΤΑ : Ξαδέρφου δικού σου.  
 ΚΡΙΣΤΟΜΠΙΤΑ : Ρόζα, Ρόζα, πές μου κάτι.  
 ΡΟΖΙΤΑ : Σ' αγαπώ, Κριστομπίτα.  
 ΚΡΙΣΤΟΜΠΙΤΑ : Όλέ, Όλέ! (Τή φιλάει). Από τά ντου-  
 λάκια βγαίνει άλλη φωνή). "Α, μά τούτο πρέπει να τελειώνει  
 και να παρατελειώνει μάλιστα. Μπρρρρρρ!  
 ΡΟΖΙΤΑ : Αχου... Μήν κάνεις έτσι.  
 ΚΡΙΣΤΟΜΠΙΤΑ (Με τó ρόπαλο) : "Οποιοι και να 'ναι εκεί  
 μέσα, να βγει!  
 ΡΟΖΙΤΑ : Έλα καλέ, μήν κάνεις έτσι. Τώρα δά πέρασε άπ'  
 τó παράθυρο ένα τρισμέγαλο πουλί, με να... κάτι φτερούγες,  
 τέτοιες, πελώριες.  
 ΚΡΙΣΤΟΜΠΙΤΑ (Τή μαλώνει) : Τέτοιες πελώριες αί; Τέ-  
 τοιες πελώριες. Στραβός θαρρείς πώς είμαι;  
 ΡΟΖΙΤΑ : Αχ, δέ μ' αγαπάς... (Κλαίει).  
 ΚΡΙΣΤΟΜΠΙΤΑ (Μετανομένος) : Δηλαδή να σε πιστέψω  
 ...Νά μη σε πιστέψω... (Αφήνει τόν κόπανο).  
 ΡΟΖΙΤΑ (Ρομαντικά) : Τί διάφανη νύχτα άπλώθηκε στα κε-  
 ραμίδια. Αυτή τήν ώρα τά παιδιά μετρώνε τ' άστρα κ' οί γέροι  
 άποκοιμούνται πάνω στα υποζύγια τους. (Ο Κριστομπίτα  
 κάθεται, βάζει τά πόδια πάνω στο τραπέζι κι αρχίζει να πίνει).  
 ΚΡΙΣΤΟΜΠΙΤΑ : Θά μ' άρεσε να ήμουνα από κρασί και να  
 πιωθώ όλάκερος. "Ωχου... Κ' ή κοιλάρα μου να 'τανε τούρτα,  
 μιá τριανταφυλλένια τούρτα, από δαμάσκηνα και παντεσπάνι...





# Ο ΛΟΡΚΑ ΠΟΥ ΓΝΩΡΙΣΑ

Το ὄ ΑΛΕΞΗ ΣΟΛΟΜΟΥ

Ήτανε ἑφτά τ' ἀπόγευμα — καλοκαίρι τοῦ 1936 — ὅταν ὁ Λόρκα μὲ δέχτηκε στὴν πόρτα τοῦ σπιτιοῦ του. "Ἐξω, στὴ μικρὴ πλατεία μὲ τὰ καγκελωτὰ παράθυρα, μιὰ ντουζίνα παιδιὰ τρέχανε γύρω ἀπ' τὶς πικροδάφνες, τραγουδώντας σολέες.

Τὸ πρόσωπο τοῦ Φεντερίκο ἦτανε ζυμωμένο — ὅπως θὰ 'λεγε ὁ ἴδιος — μ' ἐλιά καὶ γιασεμί. Καὶ κάτω ἀπ' τὸ πλατύ, τετράγωνο μέτωπό του, μὲ κοιτούσαν δύο μύτρα γαρούφαλλα.

Τὸ δωμάτιο ποὺ μπήκαμε, καθὼς ἐσβηναν τὰ πρῶτα λόγια τῆς συνάντησής μας, εἶχε κροκάτους τοίχους καὶ μιὰ πόρτα ἀνοικτὴ στὴ σέρρα. Κρεμασμένη πάνω ἀπ' τὸ πιάνο, δέσποζε μιὰ ξύλινη Παναγιά τῶν Ἐφτά Πόνων, στυλιωμένη μ' ἀσημόφυλλα καὶ τούλια καὶ μὲ δύο χάντρες λουλακιές γιὰ μάτια.

"Ἄς κάτσουμε σ' αὐτὸ τὸ βιζαβί — μοῦ λέει ὁ Λόρκα. Τὸ 'φερε ἡ μητέρα μου ἀπ' τὸ σπίτι ποὺ γεννήθηκα, στὸ Φουεντεβακέρως — μιὰ ὁμορφὴ θύμιση τοῦ 1900... Θὰ δούμε ἀπ' τὸ παράθυρο τὸ ἡλιοβασιλεμα, κι ἀπ' τὴ σέρρα θὰ μᾶς ἐρχεται ἡ μυρωδιὰ τῶν λουλουδιῶν. Μπορεῖ νὰ τ' ἀκούσουμε καὶ νὰ μᾶς μιλοῦν".

Χαμογέλασε, καὶ τὸ πρόσωπό του φωτίστηκε. Μοῦ θύμισε τὴν ὀλόφεγγη μορφή τοῦ ταξιάρχου Μιχαήλ, τοῦ προστάτη τῆς Γρανάδας, ποὺ στέκει στὸν πύργο τῆς Μητρόπολης. Πραγματικά — τὸ χαμόγελο τοῦ Λόρκα ἦτανε χαμόγελο ἀγγέλου. Μὰ ἀγγέλου τῆς Ἀνδαλουσίας — ποὺ εἶναι μαζὶ Ρωμαῖος καὶ Χριστιανός, Μαυριτανὸς καὶ Τσιγγάνος.

Γιὰ μιὰ στιγμὴ ἀφοκυράζεται τὸ τραγούδι τῶν παιδιῶν, ποὺ ἀπότομα δυνάμωσε.

Ἄπ' τὸ μπαλκόνι τ' ἀνοικτὸ  
στὸ σπίτι χύθηκε ὁ οὐρανός...

"Ἡ Ἀνδαλουσία εἶναι μαζὶ Ἀνατολὴ καὶ Δύση. Ἀνατολὴ χωρὶς πίκρα καὶ Δύση χωρὶς δράση. Τὰ τραγούδια φυτρώνουν στὰ

χωράφια, ὅπως τὸ χαμομήλι. Ἄλλοτε γέμιζα τὰ ἔργα μου μὲ νανουρίσματα, μοιρολόγια, σαέτες... Τώρα τ' ἀποφεύγω — ὅπως κι ὁ Λόπε. Θέλω νὰ 'ναὶ ἀπλὰ κι αὐστηρά. Ὁ ἔρωτας κι ὁ θάνατος... Ἡ μάνα κ' ἡ στέρρα... Τὸ σιλιέτο καὶ τ' ἄλλο γο..."

Γυρίζει τὸ βλέμμα, σ' ἓναν πίνακα τοῦ Σαλβατόρ Νταλί, ποὺ κρέμεται στὸν τοῖχο, πάνω ἀπὸ δύο ἀνοιγμένες βεντάλιες.

"Εἶμαι μοντέρνος — ὅπως κι ὁ φίλος μου ὁ Νταλί. Σὰν κι αὐτὸν μ' ἀρέσει νὰ χτίζω πάνω στὴν ἀποουσία. Ἀγαπῶ τὸ κάθε τι ποὺ 'χει κἀποια νῆξιση. Μά, γιὰ τὸν ποιητὴ, ἡ πηγὴ ποὺ βγάζει τὸ θαυματουργὸ νερὸ εἶναι ἡ καϊνὴ παράδοση. Ἡ παλιὰ μουσικὴ τῆς Γρανάδας εἶναι ἡ καρδιά ποὺ χτυπάει μέσα μου. Ὁ ἥλιος, ποὺ πληγώνει τὰ τζάμια τῆς Ἀλάμπρας, μὲ φλογίζει καὶ μὲ ματώνει. Στὰ νερά τοῦ Γκιουανταλκίβιρ βλέπω νὰ πέφτουνε τ' ἀστρα καὶ νὰ τὰ σαρώνει τὸ ρέμα..."

Εἶμαι Χριστιανὸς καὶ Εἰδωλολάτρης. Σὰν Εἰδωλολάτρης, βλέπω τὴ φύση γεμάτη ἀνθρώπινες μορφές — μὲ ζωὴ καὶ ψυχὴ, χρῶμα καὶ μυρωδιὰ — ἀκόμα καὶ φύλο. Τὸ φεγγάρι εἶναι ἓνα ἀδάμαστο παλληκάρι — ὁ θάνατος μιὰ κουρασμένη γριά. Σὰ Χριστιανός, ἀγαπῶ τοὺς ἀνθρώπους, γιατίι μέσα σ' ὅλους φτερουγίζε καὶ βλασταίνει ἡ φύση. Πεταλοῦδες γεμίζουν τὰ γένια τοῦ Οὐτίμου... Ἡ φωνὴ τοῦ Νταλί ἔχει τὸ χρῶμα τῆς ἐλιάς... Τὸ φύλο τῆς ἁγίας Εὐλαλίας τρεμουλιάζει σὰ σπουργίτι μαγκωμένο στὶς καλάμιές... Στὶς πληγές τοῦ Σάντσεθ Μεχίας κελαηδοῦνε τ' ἀηδονία..."

Στὴν ἀνάμνηση τοῦ ταυρομάχου, τὸ φῶς ἐσβίνει στὸ πρόσωπό του. Τὸ σούρουπο ραντίζει μὲ ἴσκιους τὰ μάτια του. Σηκώνεται ἀπ' τὸ διπλὸ κάθισμα καὶ κάνει μερικά βήματα στὴ σέρρα, ποὺ τὰ τζάμια τῆς ἔχουν πάρει τὸ χρῶμα τοῦ κυκλάμιου.

"Πάει κιόλας ἓνας χρόνος ποὺ ἔπεσε στὴν κορρίδα. Τὸ γρασιδί

κ' ή μούχλα τής γής ανοίγουν, σά λουλούδι νεκρό, τὸ κεφάλι του...

Μὲ κοιτάει — μὰ ή ματιά του περνάει μέσ' ἀπ' τὸ πρόσωπό μου. Μουντὴ ἀκούγεται ἀπὸ μακριὰ ή καμπάνα τής 'Αγίας 'Ανας.

"Ένας νεκρὸς εἶναι πὺδ νεκρὸς στὴν 'Ισπανία, παρὰ σ' ὅποιον ἄλλον τόπο τής γής", λέει χαμηλά.

¶

Ξαναγυρίζει, μὲ ἀργὰ βήματα, στὸ δωμάτιο. Πάνω σ' ἕνα σκαλιστὸ τραπεζάκι εἶναι τρία λεμόνια κ' ἕνα βάζο μὲ κόκκινες ντάλιες. Δίπλα τους κάθεται ἕνας φασουλῆς.

'Ο Λόρκα τὸν παίρνει στὰ χέρια. Μιὰ θύμιση χαρᾶς τυλίγει στὴν ἄσπρη κάπα τής τῆ θύμιση τής λύπης.

"Αὐτὸς εἶναι ὁ Δὸν Κριστόμπαλ... 'Ο μόνος πὺδ ἀπόμεινε ἀπ' τῆς μαριονέτες μου. 'Ἔστῃνε τὸ πατάρι του στὰ χωριά κ' ἐπαίξε λαϊκὲς φάρσες μὲ μουσικὴ καὶ τραγούδια. 'Ο ρόλος του, τῆς πὺδ πολλὲς φορές, ἦτανε τοῦ γρινιάρη γεροσύζυγου. Εἶναι ὁ παππὸς τοῦ Περλιμπλίν, πὺδ τὸν βασάνιζε ή Μπελίσα, καὶ τοῦ Μπαλωματῆ, πὺδ 'χε τῆ νιὰ γυναίκα. Οἱ παραστάσεις του γέννησαν τὸ θέατρό μου. Δὲν πιστεύω σ' ἄλλο εἶδος θεάτρου ἀπ' τὸ λαϊκὸ. Εἶναι, ἀπ' τὴν ἴδια του τῆ φύση, ἕνα ποιητικὸ θέατρο. Γιατὶ ή ποίηση εἶναι ὁ πὺδ ἀπλὸς καὶ ξάστερος τρόπος, γιὰ νὰ μιλοῦν οἱ ἄνθρωποι ἀναμεταξύ τους".

Καὶ πάλι ὁ ἄγγελος στέκει μπροστὰ μου. "Ένας ἄγγελος μὲ τὸ χάρισμα τής μεταμόρφωσης — ἄγγελος τοῦ θανάτου καὶ ἄγγελος τής 'Ανάστασης — πὺδ 'χει καύμους γιὰ μάτια καὶ θύελλες γιὰ φτερά...

"Μόνος μου ζωγράφιζα τὰ σκηνικά. 'Ο Ντὲ Φάλλια ἄφηνε τὸ σπῆτι του στὸ Θέρρο ντὲλ Σὺλ καὶ καθόταν στὸ πιάνο. 'Ἐδῶ, στὴ Γρανάδα, μὲ τῆς μαριονέτες ἀνεβάσαμε τὸ πρῶτο μου δράμα: Τὸ κορίτσι πὺδ ποτίζει τὸ βασιλικὸ καὶ ὁ ἐρευνητικὸς πρίγκιπας. 'Αργότερα, στὰ χρόνια τής Δημοκρατίας, ή Κυβέρνηση μὸ ἀνέθεσε τὸ θέατρο τοῦ λαοῦ. Δημιουργήσαμε τῆ Μπαθαρά καὶ γυρίσαμε τὰ χωριά, παίζοντας Λόπε, Καλιντερόν, Τίρσο ντὲ Μολίνα καὶ τὰ ἰντερμέδια τοῦ Θερβάντες".

'Αφήνει τὸ Δὸν Κριστόμπαλ στὸ τραπεζάκι του, μ' ἕνα φιλικὸ

'Ο ζωγράφος Σαλβαντόρ Νταλί, ἔργο τοῦ Φεντερικό Γκαρθία Λόρκα ἀφιερωμένο στὴν 'Αννα-Μαρία Νταλί (1928)



'Ο ἀρχάγγελος Μιχαήλ, πὺδ μαζί μὲ τὸν Ραφαήλ καὶ τὸν Γαβριήλ, ἐμπνεύσανε στὸ Λόρκα τὸ ποιητικὸ τρίπτυχο τοῦ "Ρομανθέρου χιτάνο". Πρόκειται γιὰ τὰ τρία μπαρόκ ἀγάλματα τοῦ γλύπτη Φρανθίσκο ντὲ Μόρα (1675) πὺδ κοσμοῦν τὴν ἐκκλησιὰ τοῦ Σάν Μιγκέλ ἐλ 'Άλτο στὴ Γρανάδα

χάδι. Μιὰ γεροδεμένη γριὰ χωριάτα, μὲ μαῦρο μαντῆλι γύρω στὸ κεφάλι, μπαίνει ἀθόρυβα καὶ ἀκουμπάει ἕνα δίσκο στὸ πιάνο. Κοντοστέκεται, σὰ νὰ θέλει κάτι νὰ πεί, κ' ὕστερα φεύγει, κατοουφιασμένη.

"Εἶναι ή Πόνθια — μὸς λέει ὁ Λόρκα. Θὰ τῆ θυμᾶστε ἀπ' τὸ "Ματωμένο γάμο", τῆ "Ροζίτα" καὶ τὸν "Περλιμπλίν". Θὰ τὴν ξαναδεῖτε — ἀν τῆ δεῖτε ποτὲ — στὸ τελευταῖο μου ἔργο, ἀπαιχτο ἀκόμα. Εἶναι ὀλίδια ή νταντὰ πὺδ εἶχα μικρὸς. 'Απὸ τότες ἀλλάξαμε πολλὲς Πόνθιες, μὰ ἦτανε ὅλες τους ὅμοιες — μὲ τῆ γρινα καὶ τὸ χάδι, τὸ νανούρισμα καὶ τὸ ξόρκι... Εἶναι οἱ παγανὲς τής 'Ανδαλουσίας. 'Ἡ παρουσία τους βλογαίει καὶ στοιχειώνει τὸ κάθε σπιτικό".

Γεμίξει ἕνα ποτηράκι καὶ μὸς τὸ δίνει. "Πίεστε μιὰ Μανθανίγια".

'Ἡ στερνὴ ἀνταύγεια τοῦ ἡλίου, πὺδ τὸν φαντάζομαι νὰ 'χει γύρει πίσω ἀπ' τῆ Σιέρρα Νεβάδα, βάφει μενεξελὶ τὸ λευκὸ του ποικαμίσο. "Ένα ἄλογο ἀκούγεται νὰ κροταλιζει ἀδέξια τὰ πέταλλά του στὰ λιθάρια τής πλατείας.

"Στὴ Νέα 'Υόρκη — σ' αὐτὴ τὴν πόλη τής ἀνολοκλήρωτης ἀγωνίας — ὅταν στεκόμουν στὴ γέφυρα τοῦ Μπρούκλιν καὶ κοίταζα τὸ ποτάμι — ἐκλεινα καμιά φορὰ τὰ μάτια καὶ ξαναγύριζα στὴν Πόνθια καὶ στὴ Μανθανίγια... 'Ἦτανε ἀνοῖξη τοῦ 1930...

"Ἐγραψα ποιήματα γιὰ τοὺς νέγρους τοῦ Χάρλεμ, γιὰ τὸν οὐρανοξούστη τοῦ Κράισλερ, γιὰ τῆ σκουριά, γιὰ τῆ μοναξιά... Μ' ἐπνιγε ή σιδερένια πόλη... 'Απ' τῆς ψηλῆς ταράτσες πολεμοῦσα μὲ τὸ φεγγάρι — ἐνῶ ἕνα σμῆνος παράθυρα τοιμποῦσαν τὰ μεριά τής νύχτας... Ξαναβρῆκα τὸν ἑαυτὸ μου στὴν Κούβα — ἐκεῖ ἦτανε 'Ισπανία καὶ 'Αφρική".

Τὸν ρωτῶ ἀν πραγματικὰ νιώθει τῆ δόξα του — πὺδ 'χει ἀρχίσει νὰ ἀπλώνεται καὶ στοὺς Δυὸ Κόσμους. Εἶναι ὁ ποιητῆς πὺδ, δίχως ν' ἀφομοιωθεῖ μὲ τῆς σύγχρονες "σχολές", στέκει πρῶτος στὴ λυρικὴ καὶ δραματικὴ πρωτοπορία τοῦ αἰώνα.

"'Ἡ φήμη μ' ἐνοχλεῖ — μὸς λέγει ὁ Φεντερικό. 'Ἡ πίκρα τοῦ φημισμένου ἀνθρώπου εἶναι νὰ νιώθει τὴν καρδιά του κρύα — χιλιτροπημένη ἀπ' τὰ φανάρια, πὺδ γυρνᾶνε καταπάνω του οἱ ἄγνωστοι".

Τὸ ρολόι τοῦ τοίχου, μὲ τὰ δύο χρωματιστὰ περιστέρια, χτυπάει ὀχτώ. Θέλω νὰ τὸν ρωτήσω γιὰ τὸν ἐμφύλιο πόλεμο, ποῦ ἔχει ἀρχίσει. Μὰ διστάζω. Περιορίζω τὴν ἐρώτηση στὴν ἐπιστροφή του στὴ Γρανάδα.

“Γύρισα, ἐδῶ κ’ ἓνα μῆνα, ὅταν ξέσπασε ἡ τρομοκρατία. Μὲ βαρεῖα ὄμως, καρδιά, ἄφησα τὴ Μαδρίτη. Ἔχουν δεθεῖ μαζί της τόσες ἀναμνήσεις... Δέκα χρόνια, στὴ Φοιτητικὴ Στέγη — φιλολογία καὶ νομικά... Ἡ συντροφιά μὲ τὸ Νταλί, τὸν Μπουγιουέλ, τὸ Ματσάδο... Ἡ γνωριμιά μὲ τὸν Χουάν Ραμόν Χιμένεθ, τὸ μεγάλο μας ποιητὴ... Τὰ πρῶτα μου ποιήματα... Τὸ ἀνέβασμα τοῦ Μάγου Ἐρωτα τοῦ Ντέ Φάλλια... Οἱ λαϊκὲς μελωδίες, ποῦ ἔστρωνα γιὰ τὰ τραγουδιὰ ἡ Ἀρχεντινά... Καί, φυσικά, ἡ Μαργαρίτα Ξιργκού καὶ τὸ θέατρό της...”

Μοῦ δείχνει μιὰ χρωματιστὴ ζωγραφιά τῆς ἠθοποιού, στὸ ρόλο τῆς Δόνια Ροζίτα, τριγυρισμένης ἀπὸ πουλιά καὶ λουλουδιὰ. Καὶ μουρμουρίζει σιγανὰ τὴ μπαλάντα τοῦ τριαντάφυλλου:

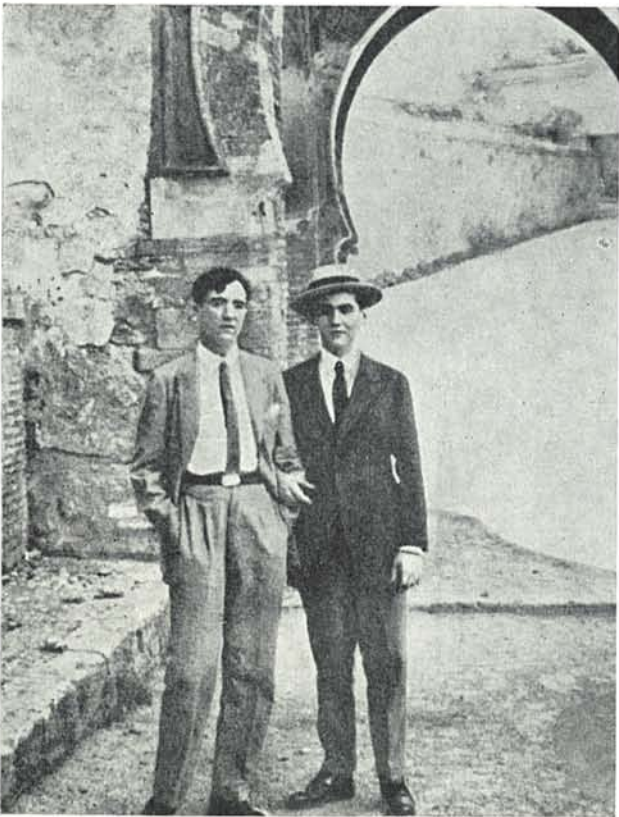
Ἄνοιγμένο ἦταν τὸ ρόδο  
στὸ ξημέρωμα τοῦ ἡλίου,  
τόσο κόκκινο σὰν αἷμα  
ποῦ φοβήθηκε ἡ δροσιά,  
τόσο καίει μέσ’ στὰ φύλλα,  
ποῦ τὸν ἄνεμο φλογίζει...

Ἀνάβει τὴν κρεμαστὴ λάμπα, γιὰ νὰ δῶ καλύτερα τὸ πορτραῖτο. “Ἡ Ροζίτα ἦταν ὁ τελευταῖος τῆς ρόλος σὲ δικό μου ἔργο. Ὁ πρῶτος ἦταν ἡ Μαριάννα Πινέντα, ἐδῶ κ’ ἑννιά χρόνια. Εἶχα πάρει τὸ λαϊκὸ τραγούδι τῆς Μαριάννας, ποῦ “κεντοῦσε ὡς τὸ θάνατο τὴ σημαία τῆς λευτεριάς” καὶ τὸ ‘κανα δράμα. Κανένας δὲν τολμοῦσε νὰ τὸ παίξει — ἦταν ἡ ἐποχὴ τοῦ Ντέ Ριβέρα. Ἡ Ξιργκού τὸ ‘παίξε. Ἀπὸ τότε, τῆς δίνω ὅ,τι γράφω γιὰ τὸ θέατρο”.

Ρυθμικὰ βήματα ἀντηχοῦν ἔξω, στὸ λιθόστρωτο. Ἄπ’ τὸ παράθυρο — ἐπιαιχμητικὴ ὄπτασις — διακρίνουμε τοὺς ἄντρες τῆς Ἐθνοφρουρᾶς νὰ περνοῦνε, στὴ βραδινὴ τους περιπολία.

Τὰ παιδιὰ ποῦ τραγουδοῦσαν δὲν ἀκούγονταν πιά. Μπορεῖ νὰ τὰ ‘στέιλε στὰ σπίτια τους ἡ προσέγγιση τῆς στρατιωτικῆς ἐξουσίας. Ὁ Λόρκα παρακολουθεῖ τὴν πορεία, ἴσαμε ποῦ τὰ

Ὁ Φεντερίκο Γκαρθία Λόρκα μὲ τὸν ἀδελφικό του φίλο ζωγράφο Μανουέλ Ἀνχελὲς Ὁρτίθ στὴ Γρανάδα, στὰ 1920



Ὁ Λόρκα μὲ τὸν Σαλβαντόρ Νταλί στὴ Βαρκελώνη (Μῆς 1927)

“μουλβένια κρανία” χάνονται ἀπ’ τὸ πλαίσιο τοῦ παράθυρου.

Ἡ Ἐθνοφρουρὰ πορεύεται,  
σπέρνοντας πυρκαγιές  
ἐκεῖ ποῦ, νιὰ κι δλόγνημη,  
καίγεται ἡ φαντασία.

Στὸ μικρὸ γραφεῖο, κάτω ἀπὸ τὴ χρυσόδετη ἐκδοσὴ τοῦ “Φουεντεβεχούνα” βρίσκεται ἓνα μάτσο χαρτιά. Εἶναι σκεπασμένα, μὲ ψιλὸ γράψιμο καὶ μὲ δυσανάλογα μακρὺς κάθετες γραμμές. Μικρὰ σκίτσα, ὄνειρικά, στολίζουν τὰ περιθώρια.

“Αὐτὴ εἶναι ἡ “Μπερνάρτα Ἀλμπα”, τὸ τελευταῖο μου ἔργο. Φαντάζομαι πὼς θὰ παιχθεῖ κάποια μέρα. Ἴσως μετὰ τὸ θάνατό μου...”

Κάθεται στὸ πιάνο κι ἀρχίζει νὰ παίξει σιγὰ μιὰ παλιὰ ρομάντσα τῆς Γρανάδας. Πάνωθὲ του, φωτισμένη λοξὰ ἀπ’ τὴ λάμπα, ἡ Παναγιὰ τῶν Ἐφτὰ Πόνων τὸν κοιτάζει, ὀλιμμένα, μὲ τίς χάντρες τῶν ματιῶν της.

¶

Ἡ λέξη θάνατος εἶναι ἡ στερνὴ ποῦ θυμᾶμαι ἀπ’ τὸ Λόρκα. Ἀντήχησε, σὰ βαρὺ σιωπητήριο, μέσ’ στὸ χλωμὸ φῶς τῆς κάμαρας, ποῦ βράβαινε κιόλας τὴν ἀτμόσφαιρα τῆς ἡ βραδινὴ ἀνάσα τῶν λουλουδιῶν τῆς σέρρας.

Ὅταν βγῆκα στὸ δρόμο καὶ κατηφόρισα πρὸς τὴν Ἀλαμέδα, ἔλαμψε ξαφνικὰ στὰ μάτια μου τὸ ἀτσαλένιο πρόσωπο τοῦ φεγγαριοῦ. Τὴν ἴδια στιγμὴ, ἓνα σταχτὶ σύννεφο τὸ σκέπασε. Ἦταν μικρὸ, μὰ εἶχε τὸ σχῆμα γριάς.

Τὴν ἄλλη μέρα, στὴν Κόρντοβα, πῆρα ἓνα τηλεγράφημα, ἀπ’ τὸ φίλο τοῦ Λόρκα, ποιητὴ Ἀντόνιο Ματσάδο. Ἔλεγε: Σκότωσαν τὸ Φεντερίκο τὴν ὥρα ποῦ χάραζε ἡ αὐγή.

ΑΛΕΞΗΣ ΣΟΛΟΜΟΣ

Ἵστερόγραφο: Ἀκριβῶς ἔτσι γνώρισα τὸ Λόρκα. Καὶ τὰ ὅσα μεταφέρω ἐδῶ δὲν εἶναι παρὰ λίγα μονάχα ἀπ’ τὰ πολλὰ ποῦ εἶδα κι ἄκουσα. Μὲ τρεῖς μικρές, ὡστόσο, ἀνακρίβειες. Πρῶτο, δὲν ἔλαβα κανένα τηλεγράφημα τοῦ Ματσάδο. Δεύτερο, δὲν πῆγα ποτὲ στὴ Γρανάδα. Τρίτο, δὲν ἀντάμωσα ποτὲ τὸ Φεντερίκο Γκαρθία Λόρκα. Μὰ ἡ λεπτομέρεια αὐτὴ δὲν ἀλλάζει τίποτα. Ἀπεναντίας, ὅλα γίνονται ἀληθινά. La vida es sueño.

# ΣΥΝΟΠΤΙΚΟΣ ΟΔΗΓΟΣ ΣΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΤΟΥ ΛΟΡΚΑ

ΤΟΥ ΤΑΣΟΥ ΛΙΓΝΑΔΗ

"Ένα σχετικά μικρό κατατοπιστικό βοήθημα με χαρακτήρα θεατρολογικής ενημερώσεως, συνοπτικής αναλύσεως και αξιολογικής τοποθετήσεως των έργων του μεγάλου Ισπανού δραματουργού έχει την πρόθεση να είναι ο "Οδηγός" αυτός. Η συγκέντρωση και ταξινόμηση των στοιχείων υπηρετεί αναγκαστικά μια φιλολογική αντίληψη οικονομίας στη διάταξη του υλικού και φυσικά μιάν ανάλογη σκοπιμότητα, δεν παύει όμως — ελπίζουμε — να είναι ενδιαφέρουσα και για ένα πλατύτερο αναγνωστικό κοινό. Στόν "Οδηγό" δεν γίνεται ειδικότερος λόγος για το ανέβασμα των έργων του Λόρκα στην ελληνική σκηνή και τούτο γιατί ειδικό μελέτημα είναι αφιερωμένο στο θέμα αυτό, σε άλλες σελίδες. Επίσης, οι άκρως ενδιαφέρουσες απόψεις του Λόρκα για τα έργα του μόνον επ' ευκαιρία αναφέρονται εδώ, επ' όσον ειδική επί του προκειμένου μεταφραστική φεργασία ιλοξενεί το "Θέατρο".

## ΤΑ ΜΑΓΙΑ ΤΗΣ ΠΕΤΑΛΟΥΔΑΣ (EL MALEFICIO DE LA MARIPOSA)

ΚΩΜΩΔΙΑ ΣΕ ΔΥΟ ΠΡΑΞΕΙΣ ΚΑΙ ΕΝΑ ΠΡΟΛΟΓΟ

Η πρώτη θεατρική απόπειρα του Λόρκα. Το έργο αυτό, που έγραψε πριν γίνη καν είκοσι χρόνων, ανέβηκε στις 22 Μαρτίου 1920 στο "Teatro Eslava" της Μαδρίτης από τόν θίασο της Catalina Barcena, με σκηνοθεσία του Gregorio Martinez Sierra, σκηνογραφία του Mignoni, ένδυμασίες του Barradas και χορογραφία της Argentinita.

Το έργο έσημείωσε παταγώδη άποτυχία και έπαυθη μόνο μιάν ημέρα την ημέρα της "πρώτης" του. Έκτός από λίγους φίλους του ποιητή, που χειροκρότησαν, όταν έπεσε ή αούαία, το υπόλοιπο κοινό με άγριες κραυγές και σφυρίγματα άπεδοίκμασε τó πρώτο αυτό θεατρικό φανέρωμα του Λόρκα. Η ανάμνηση της άποτυχίας αυτής συνόδευσε έφιαλτικά σ' όλη του τη ζωή τόν ποιητή. Δεν τόν άπεγοήτευσε όμως τόσο, ώστε να μη δοκιμάση ξανά. Απλώς, ώζυνε τó πείσμα της πικρίας του και τού έθεμελιώσε τις άπόψεις του, για την αντίθεσή του με τó "τυφλό" κοινό της μεσαιάς τάξεως και την προσήλωσή του στο μοναδικό ούσιαστικό θέατρο, τó "θέατρο ... θέατρο", τó θέατρο τού λαού, που μόνον ή ποίηση μπόρεσε να τού δώσει την έκφραση τού μνημειώδους μέσα στο χρόνο.

Ο Άργεντινός συγγραφέας Alfredo de la Guardia αυτόπτης μάρτυς της μοναδικής αυτής παραστάσεως τού έργου την περιγράφει σε όλες τις λεπτομέρειες. [Βλ. A. Guardia, La primera obra dramática de F. G. L., στη La Nacion, Buenos Aires, 17 Νοεμβρίου 1940.—Έπ. Fernandez Almagro Melchor, El primer estreno de F. G. L., στο ABC της Μαδρίτης, 12 (ή 13) Ιουνίου 1952].

Τά χειρόγραφα τού έργου έθεωρούντο χαμένα μέχρι τού 1962. Τό κείμενο έξεδόθη τελικώς, βάσει τού άνευρεθέντος πρωτογράφου, στα Obras Completas ("Άπαντα") τού F. G. L. τού Arturo del Hoyo, Μαδρίτη 1962 έκδ. Aguilar.

Η έρμηνεία της παταγώδους άποτυχίας άποδίδεται όχι τόσο στη δραματολογική άνωριμότητα τού μόλις έφήβου ποιητή (τό έργο τó έγραψε τούς πρώτους μήνες της διαμονής του στη Μαδρίτη τó 1919 και κατά τó χρονικό διάστημα της εγκαταστάσεώς του στόν "Όικο Φοιτητú" στη Residencia de Estudiantes), όσο στην εικόνα "θρέψεως", που παρουσίαζε τó άστικό κοινό της εποχής, που είχε γεμάτο τó στομάχι του από την έντυπωσιακότερη, σε μεγαλορρημοσύνη, κομητητισμό και ήθικολογία, παραγωγή τών Quintero, τού Eduardo Marquina και τού Jacintho Benavente.

|||

Η άπλη σύνοψη της ύποθέσεως τού έργου άρκεί για να χαρακτηρίση την πρώτη αυτή θεατρική άπόπειρα ως μιάν σύλληψη λεπτής ευαισθησίας και ύψηλης ποιότητας. Μιά τραυματισμένη πεταλούδα πέφτει στη γή, με άνήμπορα τά πολύχρωμα φτερά της, κοντά σε μιάν άποικία κατσαρίδων. Τό έξ ύψους αυτό κάλλος, τó πλαίσια τού ούρανού, άναστατώνει για λίγο, την "έρπουσα" σκο-

τεινή ζωή τών έντόμων της γής. "Ένας ... κατσαρίδος έρωτεύεται την πεταλούδα και μαθαίνει γεμάτος θάμβος από τó στόμα της άνήκουσα πράγματα για τά μυστήρια και τά θαύματα και τις όμορφές τού ούρανού. Αυτός ... θέλει, όμως "δεν έχει τά φτερά, δεν έχει χλαπατάρια". Κι έρχεται ή ώρα τού άποχωρισμού. Με γιατρεμμένα φτερά ή πεταλούδα ξαναγυρίζει στόν ούρανό, κι ή κατσαρίδος μένει για πάντα στη γή, συντριμμένος και καταδικασμένος γιατί διδάχθηκε την όμορφιά από τά μάγια τού τού έκανε ή πεταλούδα.

Πολύ όρθά έχει γραφή [Edwin Honig, Garcia Lorca, New York 1963], ότι ή ιδέα τού έργου σχετίζεται με τó θέμα ενός από τά πρώτα ποιήματα τού Φεντερίκο Γκαρθία Λόρκα, τού LOS encuentros de un caracol aventurero (Τά συναπαντήματα ενός σαλιγγαριού, που ήθελε περιπέτειες). "Ένα σαλιγγάρι άποφασίζει να πάη πολύ μακριά, ως την άκρη τού δρόμου! Κι άρχίζει τó ταξίδι του. Στο δρόμο συναντά ένα δικαστήριο μυρμηγκιών. "Ένα μυρμηγκί πρόκειται να έκτελεσθί, γιατί κατεπάτησε τούς νόμους της εργασίας. Διέπραξε τó έγκλημα να δθί ένα άστέρι! Τό σαλιγγάρι έρωτá τόν μελλοθάνατο, τί είναι άστέρι, γιατί ποτέ του δεν είδε τέτοιο πράγμα. Και τó μυρμηγκί τού διηγείται τά θαύματα τού ούρανού. Μιά μέλισσα που πετá τριγύρω, λέει, θά άποκρίτη την ψυχή του στόν ούρανό, σ' άστρα. Τό σαλιγγαράκι, έτσι, άποκρίτη την πρώτη και βασική πείρα της ζωής του: ίσοδυναμεί με αυτοκτονία να βλέπη κανείς άστέρια και τó ... τέρμα τού δρόμου.

Θά μπορούσε κανείς συνοπτικά να πθί ότι ή ρήξη της ψυχής με την πραγματικότητα είναι ή κεντρική ιδέα τού έργου, που θά την ξαναβρούμε όχι μόνο στην ώριμη πιá παραγωγή τού Λόρκα, αλλά σε όλη την αντίληψη της όμορφιάς τού δονκιχωτισμού της ζωής, που την άρχέτυπη έκφρασή του έχάρισε στους ανθρώπους ό Φερβάντες.

[Τό έργο τού Φεντερίκο Γκαρθία Λόρκα δεν γνώρισε πολλές μεταφράσεις: άναφέρω την μτρφ. τών J. Graham - Lujan και R. O'Connell, The Butterfly's Evil Spell, Five Plays, comedies and tragicomedies, Norfolk 1963.—William Oliver, The Spell of the Butterfly, Columbia University, Νέα Υόρκη 1957 και την μτρφ. τού André Belamich, Le malefice de la phalène, F. G. Lorca, Oeuvres Complètes, Tome III, Théâtre, Gallimard, Paris, 1946].

## ΟΙ ΜΑΡΙΟΝΕΤΕΣ ΤΟΥ ΚΑΤΣΙΠΟΡΡΑ

ΤΡΑΓΙΚΩΜΩΔΙΑ ΤΟΥ ΔΟΝ ΚΡΙΣΤΟΒΑΛ  
ΚΑΙ ΤΗΣ ΚΥΡΑ ΡΟΖΙΤΑΣ

(LOS TITERES DE CACHIPORRA)

TRAGICOMEDIA DE DON CRISTOBAL Y LA SENA ROSITA

ΦΑΡΣΑ ΓΙΑ ΚΟΥΚΛΟΘΕΑΤΡΟ ΣΕ ΕΞΗ ΕΙΚΟΝΕΣ  
ΚΑΙ ΜΙΑ ΠΡΟΣΦΩΝΗΣΗ

Στις 5 Ιανουαρίου 1923 ό Λόρκα με τόν Manuel de Falla ώργάνωσαν στη Γρανάδα, με την ευκαιρία τού έορτασμού της ημέρας τών δώρων τών Βασιλέων Μάγνων, μιάν fiesta για παιδιά με παράσταση κουκλοθεάτρου. Τό πρόγραμμα: Οι "δύο πολυλογά-

δες" (Los dos habladores) του Θερβάντες με μουσική από την "Ιστορία του Στρατιώτη" του Στραβίνσκυ. "Η ιεροτελεστία των Βασιλέων Μάγων", με μουσική των Pedrell και Roméu σε ένορχήστρωση για σπέμπουλο και λαγούτο από τον M. de Falla, που συνώδεσε και ο ίδιος τραγούδι ή Isabel Garcia Lorca, αδελφή του ποιητή και η Laurita Giner de los Rios και "Το κορίτσι που ποτίζει τον βασιλικό και ο αδιάκριτος πρίγκιπας" (La niña que riega la albahaca y el principe preguntón), με μουσική του Ντεμπυσσύ κ.ά. και με σκηνικά ζωγραφισμένα από τον ίδιο τον Λόρκα.

Για το έργο αυτό του Λόρκα (φαντάζομαι ότι πρόκειται για θεατρική διασκευή παραμυθιού από τον ποιητή) τίποτα σχεδόν περισσότερο από τον τίτλο δεν είναι γνωστό, μέχρι στιγμής τουλάχιστον. Το κείμενο, χαμένο ή όχι, μένει πάντως ανέκδοτο. [Για την παράσταση αυτή βλ. Mora J. Guarnido, Crónicas granadinas. El Teatro Cachiporra de Andalucía στο El Sol, 18 Ιανουαρίου 1923].

Το 1927 ο Λόρκα έπεχειρήσε μια νέα εξόρμηση με παραστάσεις κουκλοθεάτρου, πάλι συνεργαζόμενος με τον Falla. "Η άπασχόλησή του με τα νευρώσαστα τον έκανε να γράψη την "Τραγικωμωδία του Δόν Κριστόπαλ και της Κυρά Ροζίτας". Φαίνεται ότι το έργο το έτελειωσε το 1928, έφ' όσον σε συνέντευξή του [προς τον Ernesto Giménez Caballero, της Gaceta Literaria, στις 15 Δεκεμβρίου 1928], μεταξύ των τελειωμένων έργων του ανέφερε και το "Los títeres de Cachiporra".

Το έργο παίχθηκε μετά τον θάνατο του ποιητή, τέλη του 1937 στο θέατρο "Zarzuela" της Μαδρίτης, κάτω από την διεύθυνση των F. L. Garin, R. Alberti και M. T. León. Το κείμενο έμεινε ανέκδοτο μέχρι του 1948, όποτε το εξέδωσε ο Juan Quintero Zamora [Una obra inédita de F. G. L. στο Raíz, Cuadernos literarios de la Facultad de Filosofía y Letras, άρ. 3-4, Μαδρίτη 1948-49 και από εκεί άνεδημοσιεύθη στα Obras Completas του 1962. Το κείμενο ύπηρεχαν πολλά χειρόγραφα και διάφορα πρόχειρα αυτόγραφα του ποιητή στην κατοχή της οικογενείας του. [Για το θέμα βλ. κυρίως: Sara Bianchi, El guiñol en García Lorca, Cuadernos del Unicornio, Buenos Aires 1953.—Guillermo de Torre, F. G. L. y sus orígenes dramáticos, Losada, Buenos Aires 1953.—Bernardo Mane, Retablillo titiritero bajo el cielo español, στο La Prensa, Buenos Aires 14 Νοεμβρίου 1954. Στα έλληνικά έχουμε ένα σημείωμα της Ίουλίας Ίατρίδη "Το κουκλοθέατρο του Λόρκα", "Θέατρο" τ. 1, σ. 38, Δεκέμβρ. 1961].—Ός προς τις μεταφράσεις βλ. κυρίως J. Graham-Lujan και R. L. O'Connell, Fives Play: comedies and tragicomedies (Billy-Club Puppets,

Tragicomedy of Don Cristobal), έ.ά. William Oliver, The tragicomedy of Don Cristobita and Dona Rosita, New World Writing, άρ. 8 N. York 1955, και André Belamich, Le guignol au gourdin, F. G. Lorca, Oeuvres Complètes, Tome III, Théâtre, Gallimard, Paris, 1946].

¶

Ο πατέρας της Δόνια Ροζίτας θέλει να την παντρεύη με τον πλούσιο γέρο τον Δόν Κριστομίπα, τον άνελέγτο τρομοκράτη των φτωχών. Εκείνη αγαπά ένα φτωχό νέο, τον Κοκολίτσε. Τελικά όμως ύποκύπτει και δέχεται από ανάγκη τον γάμο με τον άπαισιο γέρο. Την ημέρα του γάμου εμφανίζεται ο Κουρρίτο, παιδικός φίλος της Δόνια Ροζίτας και την διεκδικεί. Ο Δόν Κριστομίπα, που είναι θεώρατος με πράσινη κοιλιά και ξύλινο κεφάλι κυνηγά και τους τρεις νέους για να τους σκοτώση, αλλά σκουντουφλά, πέφτει κάτω και...σκάει! Κι έτσι αποδευνύεται ότι ο Δόν Κριστομίπα δεν ήταν άνθρωπος...άλλα ο φόβος των ανθρώπων. Οι δυο έραστές που άπομένουν ή Δόνια Ροζίτα και ο Κοκολίτσε ... ζούν αυτοί καλά και έμεις καλύτερα. Την ίδια ύπόθεση παραλλαγμένη θά την βρούμε ξανά στο "Retablillo" (βλ. κατ. την άνάλυση για το κουκλοθέατρο).

## ΜΑΡΙΑΝΝΑ ΠΙΝΕΝΤΑ

(MARIANA PINEDA)

### ΛΑΪΚΗ ΜΠΑΛΑΝΤΑ ΣΕ ΤΡΕΙΣ ΕΙΚΟΝΕΣ

Τέλειωσε το έργο στις 8 Ιανουαρίου 1925 στη Γρανάδα. Τον ίδιο χρόνο φιλοξενούμενος στο Καδακές από την οικογένεια Dali το διάβασε στον Salvador και στην αδελφή του Ana-Maria. Στις 24 Ιουν. 1927 ο θίασος της Μαργαρίτας Xirgu άνεβάζει το έργο στο θέατρο "Goya" της Βαρκελώνης με σκηνικά του Dali. Η παράσταση σημείωσε έπιτυχία. Τον ίδιο χρόνο στις 12 Οκτωβρ. ο ίδιος θίασος παρουσιάζει το έργο στο θέατρο "Fontalba" της Μαδρίτης με σκηνοθεσία του S. Dali. [Κριτικές για το έργο έγραψαν οι M. R. C. στη La Vanguardia της Βαρκελώνης 26 Ιουν. 1927, F. Ayala, στην Gaceta Literaria της Μαδρίτης άρ. 13, 1 Ιουλ. 1927 και άρ. 20, 15 Οκτωβρίου 1927. Diez-Canedo (συνέντ. του Φεντερίκο Γκαρθία Λόρκα στην El Sol της Μαδρίτης 13 Οκτ. 1927. M. Machado στη La Libertad της Μαδρίτης, 13 Οκτ. 1927. F. M. Almagro, στην La Voz της Μαδρίτης, 13 Οκτ. 1927. Floridor, στην ABC της Μαδρίτης, 13 Οκτ. 1927. έπ. μια συνέντευξη του L. στην Gaceta Literaria της Μαδρίτης, άρ. 21, 1 Νοεμ. 1927].

Παράσταση της "Θαυμαστής μπαλωματούς" του Λόρκα στο Κίνγκ'ς Κόλλετζ του Λονδίνου, με σκηνικά του Γκρεγκόριο Πιρέτο





Σκημή από το "Ματωμένο γάμο" στο θέατρο "Studio des Champs-Élysées". Σκηνοθεσία Μωρίς Ζακεμόν. Παρίσι, 1951

Το κείμενο δημοσιεύθηκε (στη La Farsa, έτος II, αρ. 52, 1 IX 1928) με τρία σκίτσα του F. G. L., μια γελοιογραφία του L. από τον Emilio Ferrer και με σχέδια των σκημικών από τον Barberol. Έδημοσιεύθη επίσης στο Σαντιάγο της Χιλής το 1928 (έκδ. Moderna). Την Πινέντα του ο Λόρκα αφιέρωσε στην Xirgu: "A la gran actriz Margarita Xirgu".

Το 1933 η Lola Membrives ανέβασε το έργο στο Buenos Aires με σκηνοθεσία της ίδιας. Ο ίδιος ο Λόρκα σε συνέντευξή του για το έργο (La Nacion 29 Φεβρ. 1933, Buenos Aires) είπε ότι η Μ.Π. ήταν μία θερμή συγκίνηση των παιδικών του χρόνων. Τραγουδούσε με τ' άλλα παιδιά τη μπαλάντα της Μαριάννας στους δρόμους της Γρανάδας. Του φαινόταν η "ιστορική" γυναίκα του μαρτυρίου που αντιπροσώπευε το ίδιο το πνεύμα της Γρανάδας. Ωμολόγησε ότι ήταν, αν όχι το πρώτο, ένα από τα πρώτα έργα του κι αισθάνονταν γι' αυτό μία "συγκίνηση μνηστήρος". Μετά το θάνατο του ποιητή το έργο εξεδόθη το 1937 στο Buenos Aires (έκδ. Argentores) και το 1938 (έκδ. Losada τ. V, επανόληψ. 1943 και 1948) και στο Μεξικό το 1945 (Isla). Το 1937 παρουσιάστηκε στο θέατρο "Principal" της Βαλένθιας με την ευκαιρία του Β' Διεθνούς Συνεδρίου των Συγγραφέων, από τον Manuel Altolaguirre. Έπιμελημένη έκδοση του κειμένου έγινε στα Obras Completas του 1962 με την έποπτεία της αδελφής του Λόρκα, Isabel.

Οι σημαντικότερες ξένες μεταφράσεις του έργου είναι: στα αγγλικά του Graham-Lujan, Tulane Drama Review, τ. 7 αρ. 2, 1962· στα γερμανικά του Enrique Beck στα Dramatischen Dichtungen, Wiesbaden, Insel Verlag 1954· στα γαλλικά του André Massis, Παρίσι 1946· στα ιταλικά του Nardo Linguaso, στο Il Dramma του Τορίνου τ. 12-13, 15 V, 1946· στα ιταλικά, για τα έργα του L. γενικώς, πρέπει να προστεθεί του Vittorio Bontinni, Teatro, Τορίνο· στα ελληνικά η μτφρ. του Τάκη Δραγκώνα, Αθήνα 1960. Η άναφερθείσα γαλλ. μτφρ. του Massis παίχθηκε στο "Théâtre Charles de Rochefort", στο Παρίσι το 1946.



Το θέμα της Μαριάννας Πινέντα αναπτύσσεται μέσα στο περιβάλλον των επαναστατικών ιδεών των αρχών του 19ου αι., που ώδηγησαν στην εξέγερση για την εκθρόνιση του βασιλέως της Ισπανίας Φερδινάνδου του Ζ'. Η Μαριάννα Πινέντα αγαπή τον

ηγέτη των δημοκρατικών και για χάρη του φιλοτεχνεί την επαναστατική σημαία. Η επανάσταση καταπνίγεται κι ενώ οι επαναστάτες καταφέρνουν να φύγουν από την Ισπανία, η Μαριάννα συλλαμβάνεται. Η άρνησή της να προδώσει το πρόσωπο που αγαπή την οδηγεί στο θάνατο.

Η δραματοποίηση της λαϊκής μπαλάντας που έπεχειρήσε ο Λόρκα με την Μ. Π. θα μπορούσε να τοποθετηθεί μέσα στο κλίμα του ρομαντισμού από την άποψη του περιεχομένου, της εκφράσεως και της ήθογραφής. Το θέμα του το παίρνει από μια ιστορική παράδοση που έμεινε λαϊκά ζωντανή, η δραματουργική δομή είναι στατική σε μορφή, σε θεατρική έννοια, εξέλιξη· στοιχείο πρωταγωνιστικό είναι ο λόγος, που όμως δεν συναρθρώνει τη δράση και την ψυχογραφική ανέλιξη των ήρώων, άλλ' απλώς τους δίνει φωνή. Η ήθογραφηση της ήρωίδας είναι θεματογραφικά προδιαγεγραμμένη. Η Μαριάννα Πινέντα αυτοαναλύεται σε σχηματισμούς λυρικής εξάρσεως. Το έργο, πράγμα που δεν θα το επαναλάβει στην δραματολογία του ο Λόρκα, έχει σημεία a priori έπαφής μ' ένα "έτοιμο" άχροατήριο, που συγκινείται "ιστορικά" με το θέμα.

Ο Λόρκα δεν προβάλλει την Μαριάννα του ως σύμβολο μιās δημοκρατικής εξέγερσεως. "Όπως ο ίδιος εξομολογήθηκε σε συνέντευξή του ("El Sol" 13 Οκτ. 1927) η ήρωίδα του μπαίνει σ' ένα άγωνά, επειδή ο έρωσ προς ένα συγκεκριμένο πρόσωπο τ' επιβάλλει. Η σημαία της ελευθερίας είναι γι' αυτήν το πιο πολύτιμο πράγμα, γιατί την θεωρεί δώρο ψυχής του αγαπημένου κι όταν αυτός την εγκαταλείψει στα νύχια του έχθρου που τυχαίνει να είναι και αντίληγός του, αποφασίζει να σηκώσει μονάχη το σταυρό του μαρτυρίου της, να γίνει αυτή η εκπρόσωπος μιās ιδέας, γιατί αντίλαμβάνεται πως μόνον έτσι θα μείνει για πάντα στην καρδιά του έραστή της, που άγάπησε περισσότερο απ' αυτήν την ιδέα, που αντιπροσωπεύει ή θυσία της: "Είμαι ή ελευθερία γιατί ο έρωτας το θέλησε".

Ο Λόρκα αποφεύγει τον κίνδυνο ενός επιφανειακού πατριωτικού έργου και μιās συμβατικής εξωγενούς συγκινήσεως με την επέμβαση, άκριβώς στο κρίσιμο σημείο, της ποιησεως του. Κατορθώνει να "έμπνευση" την όλη σύνδεση του δράματός του μ' έναν ευγλωττο λυρισμό, με την μουσική, το τραγούδι, την κίνηση, την έκφραση, το φώς. Έτσι οι απόπειρες της ρητορείας, του πλατυσμού ώρισμένων σκημών, του λόγου που ξεχνά πολλές φορές την άνάγκη της θεατρικής αφαιρέσεως, συγχωνεύονται και συγχωρούνται στο συνολικότερο μελικό αποτέλεσμα.

**ΜΟΝΟΠΡΑΚΤΑ: ΤΟ ΚΟΡΙΤΣΙ, Ο ΝΑΥΤΗΣ ΚΑΙ Ο ΣΠΟΥΔΑΣΤΗΣ.— Ο ΠΕΡΙΠΑΤΟΣ ΤΟΥ ΜΠΑΣΤΕΡ ΚΗΤΟΝ.— ΧΙΜΑΙΡΑ**

(TEATRO BREVE: LA DONCELLA, EL MARINERO Y EL ESTUDIANTE.— EL PASEO DE BUSTER KEATON.— QUIMERA)

Τον Ιανουάριο 1927 δημοσιεύει διαφόρους διαλόγους (La Gaceta Literaria της Μαδρίτης), μεταξύ των οποίων και τον "Περίπατο". Τον Άπριλιο του 1928 στο δεύτερο τεύχος του Gallo (εξεδόθη τον προηγούμενο μήνα στη Γρανάδα από φοιτητική όμάδα με κύριο ώργανοτή το Λόρκα) δημοσιεύονται "Το κορίτσι κλπ." και ο "Περίπατος". Το 1940 εκδίδεται στη Ν. Υόρκη (Instituto de los Españas) ή "Χιμαίρα". Το 1954 δημοσιεύεται ο "Περίπατος" με υπότιτλο "Ένα άγνωστο θεατρικό έργο του F. G. L." (Annales, Organo de la Universidad Central del Ecuador τ. LXXXII, αρ. 337· έπ. αὐτ. τὰ σκίτσα Leyenda de Jerez και Nostalgia). Δημοσιεύονται και τὰ τρία έργα στο Espiga του Buenos Aires (αρ. 16-17, 1952-53). Τὰ τρία κείμενα εξεδόθησαν στα Obras Completas του 1962· τὰ δύο πρώτα βάσει της δημοσιεύσεως του Gallo και το τρίτο βάσει της γαλλικής εκδόσεως (βλ. κατ.).

Από τις ξένες μεταφράσεις: στα γαλλικά, Claude Couffon, Petit Théâtre· textes recueillis et traduits· Les Lettres Mondiales, Παρίσι 1951 (εικονογρ. από τον Dubout)· στα γερμανικά: Drei kurze spiele (Die jungfer, der Matrose und der Student, Buster Keaton's Spaziergang, Chimäre), Die kleinen Bücher der Arche, 213, Ζυρίχη 1956· στα αγγλικά: Edwin Honig, Some little known Writings of F. G. L., New Directions, αρ. 8, Norfolk 1944. Tim Reynolds, Buster Keaton's Promenade, Chimera, The Virgin, the Sailor and the Student, Accent, 1957· William Oliver, Buster-



Keaton's Constitutional, The Lass, the Sailor and the Student, Columbia University, Νέα Υόρκη 1957. Στά ελληνικά: Νίκου Σπάρια, Τρία Μονόπρακτα (Ή Παρθένος, ο Ναύτης και ο Σπουδαστής· ό περιπάτος του Μπ. Κήτον· Χίμαιρα) "Νέα Πορεία" Θεσ/νίκη 1961.

Ή υπόθεση του "Μπάστερ Κήτον" είναι καθαρή παντομίμα, που ταιριάζει περισσότερο στον κινηματογράφο. Στην πραγματικότητα δέν υπάρχει υπόθεση· είναι κωμικές σκηνές με ελάχιστο διάλογο, πολλές φωνές και θορύβους. Κύριος παράγων είναι ή εικόνα και ή κίνηση.

"Τό κορίτσι κλπ." ανοίγει μιá ατμόσφαιρα όνειρου και παραμυθιού και σά λόγους και σάν εικόνα και σά δράση έντονο τό στοιχείο τής αφαιρέσεως και ή όμίχλη του μη πραγματικού. "Ενα κορίτσι κεντά στο μαξιλάρι της όλα τά γράμματα του αλφαβήτου για να μπορέ ή άνδρας που θά έλθη κάποτε, να τή φωνάξει μ' όποιο όνομα θέλει. Ή μάνα της τήν θεωρεί αδιάντροπη. Κάτω από τό μπαλκόνι της εμφανίζεται ένας ναύτης και έκτυλισσεται μιá ειδυλλιακή σκηνή με ύπολανθάνοντα έρωτισμό. Κατόπιν, ένας σπουδαστής ή έπακολουθε ή ίδια σκηνή. Τέλος και ό δυό φεύγουν για τήν άπουσία, για ό,τι χάνεται, για τό χιμαιρικό στοιχείο τής ζωής, που μόλις μπορεί να ξεπηγάσει μέσ' άπ' τή μάταιη φλυαρία τών ανθρώπων.

Τό ίδιο υπερρεαλιστικό υπόβαθρο και στήν "Χίμαιρα". Μιά θλίψη στήν ατμόσφαιρα για τήν άπουσία, για ό,τι χάνεται, για τό χιμαιρικό στοιχείο τής ζωής, που μόλις μπορεί να ξεπηγάσει μέσ' άπ' τή μάταιη φλυαρία τών ανθρώπων.

## Η ΘΑΥΜΑΣΤΗ ΜΠΑΛΩΜΑΤΟΥ (LA ZAPATERA PRODIGIOSA)

### ΦΑΡΣΑ ΥΠΕΡΒΑΛΛΟΥΣΑ ΣΕ ΔΥΟ ΠΡΑΞΕΙΣ ΚΑΙ ΕΝΑ ΠΡΟΛΟΓΟ

Τό έργο αυτό άρχισε να τό γράφει ή Λόρκα λίγο μετά τήν "Μαριάννα Πινέντα" τό 1926, κατά τή δήλωση του ίδιου σε συνέντευξη του ("Nacion", 30 Νοεμβρ. 1933, Buenos Aires). Ανέβηκε στις 24 Δεκεμβρ. 1930 στο θέατρο Español τής Μαδρίτης από τόν ήασο τής Marg. Xirgu, σε βραχύτερη μορφή (version de camara) σκηνοθετημένο από τόν ίδιο τόν ποιητή.

[Κριτική για τήν παράσταση έγραψαν: ό Andrenio στή La Voz τής Μαδρίτης 25 Δεκ. 1930, ό Diez-Canedo στήν El Sol 25 Δεκ., ό Fernandez Almagro στή La Voz τής Μαδρίτης 25 Δεκ., ό Ruano Gonzalez στήν Cronica του Buenos Aires στις 11 Ίαν.]. Τό 1933 τό έργο παίχθηκε στο Buenos Aires από τή Lola Membrives διανωθισμένο με μουσική του 18ου και 19ου αιώνας [E. Guibourg, La Zapatera fórmula teatral, στο Noticias Gráficas, Buenos Aires, 4 Δεκ. 1933].

Στις 18 Μαρτ. 1935 έδόθη ή "Μπαλωματού" σε άνεπτυγμένη μορφή (version ampliada) στο Coliseum τής Μαδρίτης με τή Lola Membrives και σκηνοθεσία του Λόρκα. [Κριτική για τό έργο έγραψαν: ό Agustin Espinosa στήν El Sol τής Μαδρίτης, 19 Μαρτ. 1935, ό F. στήν ABC τής Μαδρίτης, 19 Μαρτ., ό F. Almagro στήν "Ya" τής Μαδρίτης, 19 Μαρτ. και ό A. de Obregón στο Diario de Madrid, 19 Μαρτ. 1935].

Τό κείμενο έδημοσιεύθη στήν έκδ. Losada του 1938 (τ. III, σ. 105-90) και άνεδημοσιεύθη τό 1948. Διωρωμένο βάσει άυτογράφου του Λόρκα έδημοσιεύθη στα Obras Completas του 1962. Από τις ξένες παραστάσεις πρέπει να άναφερθώ ή του Όκτωβρίου του 1951 στο "Théâtre Eduard VII" στο Παρίσι με τούς M. Ozeray και R. Hermantier, που επανελήφθη στο "Théâtre de l'Humour" στο Παρίσι τόν Όκτ. του 1952. Επίσης ή θεατρική άπόδοση από τό B.B.C. τόν Ίούλιο του 1954 (L. Hale, "The Observer", Λονδ. 27 Ίουλ. 1954).

Στήν Ελλάδα ανέβηκε τό 1958 από τό "Εθνικό Θέατρο" σε μετάφρ. και σκηνοθ. Α. Σολομού. Στόν κύριο ρόλο ή Μ. Αρώνη. Από τις ξένες μεταφράσεις: στα γερμανικά του E. Beck, Die Wundersame Schustersfrau, στα Dramatischen Dichtungen, έ.ά. στα αγγλικά: R. L. O'Connell και J. Graham, The shoemaker's prodigious wife, Νέα Υόρκη 1954· του Roy Campbell, The Marvellous shoemaker's wife, Columbia University N. Υόρκη. Στα γαλλικά τής Mathilde Pomes, La savatière prodigieuse, La Magazine du Spectacle άρ. 1 Παρίσι 1946· στα ιταλικά του Nardo Linguasco, La Zapatera Prodigiosa, στο Il Dramma του Τουρίνου τ. 12-13, 15 Μαΐου 1946· στα ρωσικά τών A. Kagartliski (πεζό)

και F. Kelin (στίχοι)· στα ελληνικά, Α. Σολομού, Ή Θαυμαστή μπαλωματού, "Τρεις Γυναίκες", Άθήνα 1964.

Αν ή γυναίκα του Καίσαρος δέν έπρεπε μόνο να είναι αλλά και να φαίνεται τιμία, ή γυναίκα του μπαλωματή δέν έχει σκοπό να φαίνεται αλλά να είναι. Ή όμορφη δεκαοχτάχρονη μπαλωματού παραπονείται για τόν πενηντάρη της μπαλωματή, που ό Θεός τής έδωσε για άντρα. "Ό πειρασμός, τά νιάτα, τά τραγούδια, ή ίδια ή ζωή άπειλούν τήν τιμή της, και όι φήμες όργιάζουν." Όμως, τελικά, ή άφοσίωση στο μυστήριο του γάμου θά νικήση και θά θριαμβεύση ή συζυγική πίστη.

Τό έργο αυτό έρμηνεύει σαφώς τήν ένσυνείδητη τάση του Λόρκα έπιστροφής στις ρίζες τις άμάραντες που άρδεύουν αυτό που όνομάζουμε λαϊκό θέατρο, δηλαδή ουσιαστικό θέατρο. "Ό ίδιος ό ποιητής έξομολογήθηκε ότι ήταν μιá αντίδραση στις άφηρημένες άναζητήσεις του "κλειστού" (άν επιτρέπεται ό όρος) δυτικού θεάτρου (τις όποιες έπληροφορείτο από γράμματα τών φίλων του που βρίσκονταν στο Παρίσι). Ή λεπτή του ειρωνεία για τό συμβατικό θέατρο στόν πρόλογο του έργου τό επιβεβαιώνει. Ή "Μπαλωματού" έχει τήν έκφραση μιáς άπλοϊκής λαϊκής φάρσας, με όλη τήν άμεσότητα τής επικοινωνίας που προβλέπει ό όρος, χωρίς όμως τούτο να τήν έμποδίζει να δίνη ένα "πλήρη" χιμαιρικό γυναικεία που είναι "τύπος και άρχέτυπο συνάμα" κατά τήν διατύπωση του ίδιου του Λόρκα. Ένσαρκώνει όντως τό "μύθο τής αταπάτης μας". Έχουμε και έδώ έναν προδομένο έρωτα, άόριστο σάν πνοή άνέμου μέσα στο αίσθησιακό κορμί μιáς γυναίκας· προδομένο γιατί ήρθε σε ρήξη με τήν πραγματικότητα. Μέσα στήν άπλοϊκή όσο και άθώα ψυχή τής έκρηκτικής μπαλωματούς παλεύουν τό "θέλω" και τό "πρέπει", παλεύει ό αίσθησιασμός τής ζωής και ή αγιότης τών θεσμών, ή μόνιμη άντινομία τής ανθρώπινης ψυχής, στήν Ισπανική τής έκδοσης, ό δαιμονισμός δηλαδή με τό χριστιανικό μυστήριο. Τις έννοιες αυτές άν δέν τις "έπίσταται" τις ζή σε όλη της τή γλαφυρή άμεσότητα ή λαϊκή ψυχή, που τή γυναικεία της έκδοση άντιπροσωπεύει ή άξιοθαύμαστη μπαλωματού.

Ή γοητεία που άσκει τό έργο προέρχεται από αύτή τήν λαϊκή άμεσότητα· τό καστιλιάνικο ιδίωμα διανοθισμένο με τούς άνδαλουσιάνικους τύπους, ή κυριαρχία τής μουσικής στο ρυθμό, στο τραγούδι, στήν υπόκρουση και στή χορευτική κίνηση, ή εύλογία του μεταφορικού λυρισμού τής ποίησης του Λόρκα, ό έκρηκτικός διάλογος και ή αυτόχρημα λαογραφική πλοκή του θέματος δίνουν ένα ουσιαστικό θέατρο, που θά τό ζήλευε κ' ή Χρυσή Έποχή του Ισπανικού δράματος.

### Ό "Ματωμένος γάμος" στή Γερμανική Τηλέοραση (1962)



Ο ΕΡΩΤΑΣ ΤΟΥ ΔΟΝ ΠΕΡΛΙΜΠΛΙΝ  
ΜΕ ΤΗΝ ΜΠΕΛΙΣΑ ΣΤΟΝ ΚΗΠΟ ΤΟΥ  
(AMOR DE DON PERLIMPLIN  
CON BELISA EN SU JARDIN)

ALELUHYA EROTICA ΣΕ ΤΕΣΣΕΡΙΣ ΕΙΚΟΝΕΣ  
ΚΑΙ ΕΝΑ ΠΡΟΛΟΓΟ

Στις 15 Δεκεμβρ. 1928 σε συνέντευξή του στην Gaceta Literaria ο Λόρκα ανέφερε μεταξύ των τελειωμένων έργων του τον "Περλιμπλίν". Τον Ιανουάρ. του 1929 το συγκρότημα "El Caracol" με διευθυντή τον Cipriano Rivas Cherif άνήγγειλε την παράσταση του έργου. "Όμως ο Λόρκα το επεξεργάστηκε έως το 1931 τουλάχιστο και στις 5 'Απρ. του 1933 ανεβαίνει στο θέατρο "Beatriz" της Μαδρίτης από τον θίασο της Josefina Diaz de Artigas. [Έπ' εύκαιρία της παραστάσεως έγραψε ο Fernandez Almagro στο El Sol της Μαδρίτης, 6 'Απριλ. 1933].

Το κείμενο έδημοσιεύθη στα Obras Completas επί τη βάσει της έκδ. Losada, διωρθωμένο κατόπιν αντιβολής προς αυτόγραφο του Λόρκα. Έδημοσιεύθη για πρώτη φορά το 1938 (Losada 1938 t. I σ. 141-89) και άνεδημοσιεύθη το 1940.

Άπό τις ξένες μεταφράσεις του έργου χαρακτηριστικές είναι στα γερμανικά του E. Beck, In seinen Garten liebt Don Perlimplin liebt Belisa, Dramatischen Dichtungen, Wiesbaden Verlag 1954· στα αγγλικά των R. L. O'Connell και J. Graham, The love of D. P. for B. in his garden, Five Plays, New York 1941· των ίδιων με εισαγωγή του άδελφού του L. Francisco το 1954· στα γαλλικά, S. M. Soutou, Amour de D. P. et de B. dans leur jardin, Lyon 1945· J. Camp, Amour de D. P. avec B. en son jardin, Paris 1954.

Άπό τις πρώτες παραστάσεις έξω από την Ίσπανία, του έργου πρέπει να αναφερθούν, αυτή που έδόθη στο Παρίσι, στο "Studio des Champs Elysees", με σκηνοθεσία του M. Jacquemont τον Μάιο του 1948 και έπαναλήφθη το 1951. Επίσης η διασκευή σε όπερα με μουσική του Rietli στο Παρίσι (Φεστιβάλ του 20ού αιώνας) το 1952, με σκηνοθεσία των Yves Robert και Maria Morales. Κι άκόμα η διασκευή σε μπαλέτο του Luigi Nono στο Opernhaus του Βερολίνου με χορογραφία της Tatiana Gsovsky και σκηνογραφία J. P. Ponnelle.

Στην Ελλάδα ανέβηκε σε μετάφραση Νίκου Γκάτσου, "Ο Περλιμπλίν και η Μπελίσα" από το "Θέατρο Τέχνης" τον Φεβρ. του 1959 (Σκηνοθ. Κ. Κούν) στους βασικούς ρόλους ο Κ. Μπάκας και η Β. Ζαβιτσιάνου).

¶

Ο κύριος Περλιμπλίν, ένα πλούσιο γεροντοπαλλήκαρο, πείθεται από την οικονόμο του να πανδρευθή μία γειτονοπούλα του, την όμορφη και μικρή και ξελογιάστρα Μπελίσα, που από καιρό φαίνεται ν' αγαπά. Η Μπελίσα δέχεται με χαρά την πρόταση, έπειδη ξέρει ότι την συνοδεύει άφθονο χρήμα. Και η νύχτα του γάμου φθάνει...όχι όμως μόνη. Την ακολουθούν οι πέντε έραστές της γενναϊόδωρης γειτόνισσας! Μπροστά σε μία τέτοια έμπειρία, που του έπεφύλασσε ο γάμος, για τον όποιο έξ' άλλου έτρεφε μαύρα προαισθήματα, ο Περλιμπλίν παίρνει τη μεγάλη άπόφαση. Θα γίνει ένας άόρατος, φανταστικός έραστής και στέλνοντάς την να έρωτευθή, για πρώτη φορά πραγματικά στη ζωή της, έναν άνδρα, που δεν είναι παρά ένα πλάσμα του νοού. Έτσι και γίνεται. Η καρδιά της Μπελίσας πέφτει στην πηχίδα. Γεμάτη από έρωτα περιμένει τον άγνωστο, που ό άντρας της κυνηγά να σκοτώση! Ο μυστηριώδης νυμφίος έρχεται έπιτέλους τυλιγμένος σε μία μπερτα. Κι όταν η μπέρτα άνοιγει, ό Δόν Περλιμπλίν σωραίζεται κάτω μ' ένα μαχαίρι καρφωμένο επάνω του. Είναι ό πεθαμένος νικητής που κατάφερε να δώσει στην Μπελίσα αυτό που της έλειπε : την ψυχή του.

Στον Δόν Περλιμπλίν του ό Λόρκα εμφανίζει με θαυμαστή ώριμότητα μία νέα τεχνική που όί όροι της πρέπει να άναζητηθούν στις φάρσες του τέλους του ΙΖ' κι άρχές του ΙΗ' αι., στις συμβατικές Ιταλικές κωμωδίες, στο κουλκιοθέατρο, στο μπαλέτο και κυρίως στη παντομίμα. Οι χαρακτηριστες του έχουν την αφαιρετική των προσώπων του παραμυθιού, την κωμική παρουσία των νευροσπάτων, την έκφραστική κίνηση της όρχήσεως. Ο διωλιγμένος λόγος γίνεται μία ίσοκεφαλή διάσταση της όλης πλαστικής έκφράσεως. Για τον σκηνοθέτη ή σιωπή του κειμένου πρέπει να γίνει ένα "λάλον" ύφος. Δεν είναι όμως τόλμη να ειπωθή ότι

ό "Περλιμπλίν", ζεπερνά όλους τους μορφολογικούς προκατόχους του. Το έργο αυτό έχει συμπυκνώσει σε θαυμαστό αποτέλεσμα την πρωταρχική και άποκλειστική άρετή της δραματουργίας του Λόρκα. Ένα πολυδιάστατο ποιήμα που γίνεται θέατρο. Πολυδιάστατο γιατί λόγος, μουσική, εικόνες, φώς, όρχηση συνθέτουν μία "μίμηση πράξεως", γεμάτης από το άδιαίρετο καθημερινό στοιχείο της ζωής, το γέλιο και το κλάμα, μέσα σ' ένα θέαμα έρωτικής δοξολογίας, λιτό και άμεσο και ούσιαστικό, μέσα σε μιá άτμόσφαιρα έμφυχωμένη από λεπτή ευαισθησία και μελαγχολική διάθεση. Το έρωτικό ζευγάρι του Λόρκα στον "Δόν Περλιμπλίν" είναι μία κατάκτηση της δραματικής τέχνης από τις πιο κορυφαίες. Η ψυχή του θεατή καθάιρεται εις τα έξ' όν συνετέθη να κλάψη ή να γελάση με τον Περλιμπλίν; να τον δη σαν μία φάρσα μοιχείας που προκαλεί το άμεσο γέλιο ή σαν ένα ειδύλλιο τραγικό που οδηγεί στο θάνατο; Είναι και τα δυό μαζί που πρέπει να τα δη σαν ένα, κατά τη συνταγή που ακολουθήσε πάντα ό Λόρκα για ένα "ούσιαστικό" θέατρο : "το θέατρο είναι σχολείο πόνου και γέλιου". Την ίδια συνταγή χρησιμοποιεί, σε έντονη θεματογραφική διαμόρφωση, στην "Μπαλωματού" και στον "Δόν Κριστόμπαλ".

Η ΠΑΡΑΣΤΑΣΗ ΤΟΥ ΔΟΝ ΚΡΙΣΤΟΜΠΑΛ  
(RETABLILLO DE DON CRISTOBAL)

ΦΑΡΣΑ ΓΙΑ ΚΟΥΚΛΟΘΕΑΤΡΟ

Έγραψε το έργο το 1931 βάσει νεανικών του σχεδίων. Στις 11 Μαΐου 1935, με την εύκαιρία του Έορτασμού του Βιβλίου στη Μαδρίτη παίχθηκε από το κουλκιοθέατρο "La Tarumba", που ήταν συνέχεια του θεάτρου "Cachiporra". Συνεργάστηκαν στην παράσταση αυτή ό γλύπτης Angel Ferrant και ό ζωγράφος Miguel Prieto. [Κριτικό σημείωμα για το κουλκιοθέατρο αυτό δημοσίευσσε ό A. Guiboury, στο Criterio, Buenos Aires, 26 Μαρτ. 1934].

Έδημοσιεύθη στην έκδ. Losada του 1938 (t. I σ. 191-218) και 1940. Η δημοσίευσή του στα Obras Completas του 1962 έγινε με βάση την παραπάνω έκδοση.

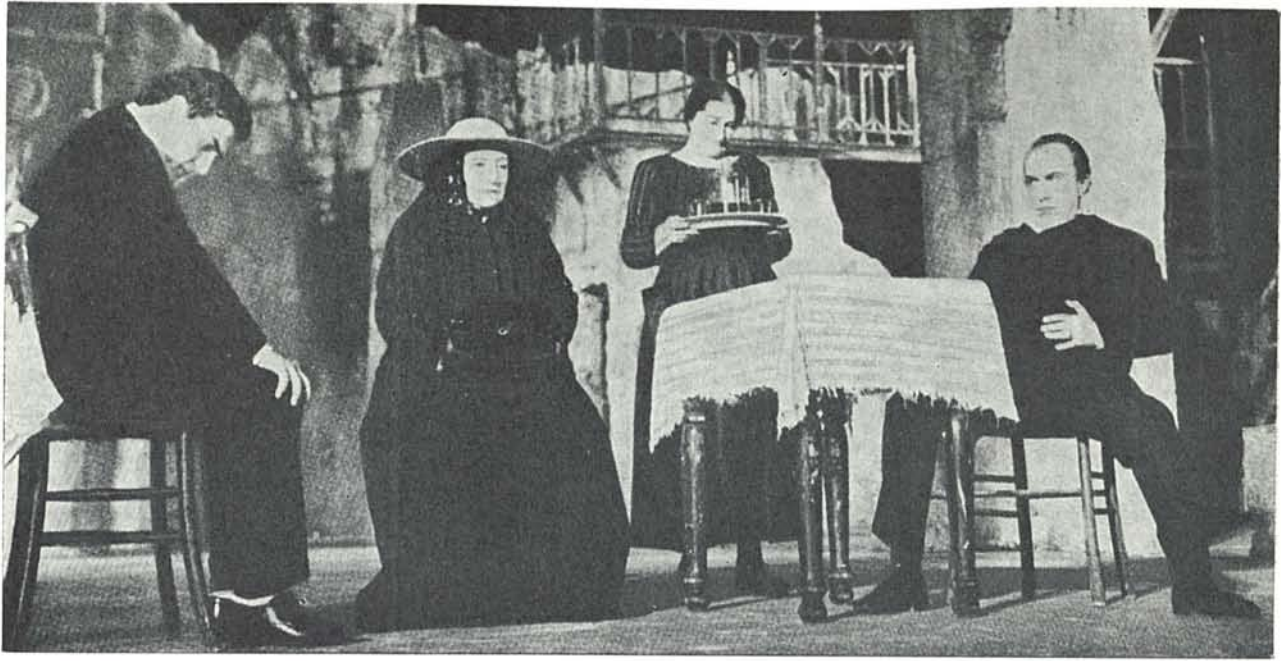
Άπό τις ξένες μεταφράσεις: στα αγγλικά του André Camp, Le petit rétable de don Cristobal, Παρίσι 1946 και 1954· R. Namia, Alger 1945· στα αγγλικά : του Edwin Honig, The Frame of Don Cristobal (Some little known writings of F. G. L.) New Directions άp. 8, Norfolk 1944. Στα ιταλικά : Dimma Chirone, Cuadretto di don Cristobal, στο Il Drama του Τουρίνου, 15 Μαΐου 1946. Στα γερμανικά : Das kleine Don Cristobal Retabel, Wiesbaden (Insel) 1960.

Άπό τις ξένες παραστάσεις : Άνέβηκε στο Παρίσι το 1952 στο "Studio des Champs Elysees", με σκηνοθεσία του M. Jacquemont.

¶

Το έργο είναι άποτέλεσμα της αγάπης του Λόρκα στο κουλκιοθέατρο, που ή επαφή του μ' αυτό τον έκανε να προβη στους πρώτους σκημικούς πειρατισμούς των νεανικών του χρόνων και του χάρισε μιá πλούσια θεατρική πείρα. Η υπόθεση είναι σχηματοποιημένη. Μετά από έναν πρόλογο, που είναι μιá σάτιρα για το δύσκολο ρόλο της ποιήσεως μέσα στην "έμπορική" κοινωνία, εμφανίζεται ό Δόν Κριστόμπαλ, που κάνει το γιατρό· σκοτώνει έναν άρρωστο και του παίρνει τα χρήματά του. Άγοράζει από τη μάνα της την αισθησιακή Ροζίτα και την παντρεύεται. Αυτή τον βάζει και κοιμάται και δέχεται τους έραστές της. Άποκτά δε σκημική άδεία στιγμιαίως πεντάδυμα, τα όποια του λέγουν ότι είναι δικά του. Ο Κριστόμπαλ έξω φρενών σπάει στο ζύλο την μάνα.

Ο Λόρκα διατηρεί στο έργο του αυτό πιστά τις συνταγές του κουλκιοθέατρου ως προς την δημιουργημένη σκημική παράδοση καθώς και την πηγαία λαϊκή και όμη σάτιρα, ακολουθώντας πιστά τον κανόνα που επιβάλλει ή άγροτική προέλευση του θεάματος. Ο διάλογος είναι γεμάτος από βωμολοχίες (που μάς φέρνουν στο νοού τον Άριστοφάνη και την όλη καταγωγή της Κωμωδίας) και αίσχρα ύπονοούμενα. Ο Λόρκα καταφέρει να διατηρήσει την πρωτόγονη φρεσκάδα του είδους, το άμεσο και λιτό ζετούλιγμα της δράσεως και "γυμνό" γέλιο. Η ήθογραφηση και οι κωμικές καταστάσεις θυμίζουν Καραγκιόζη στον "Έλληνα άναγνώστη". Η παρουσία του Λόρκα δεν φαίνεται φυσικά στο θέμα άλλα στην ποιητική άτμόσφαιρα και στον έξοχο ποιητικό λόγο, με τα όποια δένει ένα από τα πιο άγνά και άμεσα έπιτεύγματα της δραματουργίας του.



“Ο “Ματωμένος γάμος” από το “Teatro Stabile” της Φλωρεντίας στο ρωμαϊκό θέατρο του Φιέζολε (1965)

### ΣΑΝ ΠΕΡΑΣΟΥΝ ΠΕΝΤΕ ΧΡΟΝΙΑ (ASI QUE PASEN CINCO ANOS)

ΜΥΘΟΣ ΤΟΥ ΧΡΟΝΟΥ ΣΕ ΤΡΕΙΣ ΠΡΑΞΕΙΣ ΚΑΙ ΕΠΤΑ ΕΙΚΟΝΕΣ

Τὴν ἀνοιξη τοῦ 1930 ὁ L. καταπιάνεται μετὰ τὴν συγγραφή τοῦ ἔργου πού τὸ ὀλοκληρώνει τὸ 1931. Τὸν Ἰούνιο καὶ Ἰούλιο τοῦ 1936 ἡ Pura Ucelay κάνει δοκιμὲς γιὰ τὴν παράσταση στὸ Club Anfistora τῆς Μαδρίτης.

Τὸ ἔργο ἐξεδόθη στὴν Hora de España (ἀρ. 11, σ. 67-74, Valencia 1937) ἐπ. στὸ Repertorio Americano (San José, Costa Rica, 18 Δεκ. 1937)· στὴν ἐκδ. Losada τοῦ 1938, στὸ Buenos Aires (τόμ. VI, σ. 13-112). Ἀπὸ δακτυλογραφημένο ἀντίγραφο πού ἐχρησιμοποίησε γιὰ τὶς δοκιμὲς ἡ Ucelay μετὰ διορθώσεις τοῦ ἴδιου τοῦ Λόρκα, κατόπιν ἀντιβολῆς πρὸς τὸ κείμενο τῆς Losada, δημοσιεύθηκε στὰ Obras Completas τοῦ 1962.

[Γιὰ τὸ ἔργο κριτικὲς εἰσηγήσεις δημοσίευσαν οἱ Max Aub., Nota, στὴν Hora de España μετὰ τὴν εὐκαιρία τῆς ἀνωτ. ἐκδ., ὁ Carlos Dávila στὸ Revista de América, τ. II, σ. 158 Bogotà 1945 καὶ ὁ Ramon Xiráu, στὸ Prometheus, 2α ἐποχῆ, ἀρ. 2, Μάρτ. 1952, Μεξικό.

Ἀπὸ τὶς ξένες μεταφράσεις : στὰ γερμανικά τοῦ E. Beck, Sobald fünf Jahre vergehen, στὰ Dramatischen Dichtungen· στὰ ἀγγλικά τῶν R. O'Connell καὶ J. Graham, If five years pass, Νέα Ὑόρκη 1941· στὰ γαλλικά, Lorsque cinq ans auront passe, F. C. Lorca, Oeuvres Complètes, Tome V, Théâtre, Gallimard Paris 1946· στὰ ἐλληνικά τοῦ Κλείτου Κύρου, Σὰν περάσουν πέντε χρόνια, Θεσσαλονίκη 1962 καὶ Ν. Σημηριώτη, Ἀφοῦ περάσουν πέντε χρόνια, Ἀθήνα 1964.

¶¶

Στὸ διάστημα μεταξὺ τοῦ 1929-1931 ὁ ποιητὴς ἐπλήρωσε καὶ αὐτὸς τὸ φόρο τοῦ στὸν ὑπερρεαλισμὸ. Τὸ “Σὰν περάσουν πέντε χρόνια” καὶ τὸ “Κοινὸ” (El Público) ἀνήκουν ἀπὸ τὴν ἀποψη τῆς συγγραφῆς σ’ αὐτὴν τὴν περίοδο. Ὅμως ὑπάρχει συνέπεια στὴν ἀναζήτηση αὐτὴ πού πρέπει νὰ ἐρμηνευθῆ ὡς μία κλίση ἢ ἔστω μεταβατικὴ περιπέτεια τῆς συνολικῆς καλλιτεχνικῆς του ἰδιοσυγκρασίας. Εἶναι ἡ περίοδος τῶν ἀναζητήσεων του καὶ στὴν ποίηση· τὰ ἔργα ἀνήκουν στὴν ἴδια ἐποχὴ συγγραφῆς μετὰ τὰ ποιήματα γιὰ τὴ Νέα Ὑόρκη. Ὁ ποιητὴς δέχεται τὶς καθαρτῆρες ὅσο καὶ ψυχρὲς ριπὲς τοῦ γαλλικοῦ ὑπερρεαλισμοῦ, εἴτε ἀπ’ εὐθείας, εἴτε ἀπὸ τὰ ἀνακλαστικὰ φαινόμενα πού ἐπροξένησε στὴν ἰσπανικὴ παραγωγή μετὰ τὸν Alberti στὴν ποίηση καὶ τοὺς Gomez de la Serna καὶ Azorin στὸ θέατρο.

Παρ’ ὅτι ὑπάγεται σὲ μιὰ ὀπωσδήποτε καινούρια τεχνικὴ τὸ “Σὰν περάσουν πέντε χρόνια”, δὲν κατορθώνει νὰ προδώσῃ τὴν προσωπικὴ σφραγίδα τῆς ποιητικῆς του ταυτότητος. Ὑπάρχει

καὶ ἐδῶ ὁ προδομένος ἔρωσ στὴν ρήξη του μετὰ τὴν πραγματικότητα, πού ἐμφανίζεται μετὰ τὴν τυραννικὴ ψυχικὴ ἐμπειρία τῆς σχετικότητος (ματαιότητος) τοῦ χρόνου. Μέσα στὴν ἀτμόσφαιρα τοῦ “δεδομένου” μὴ πραγματικοῦ ὁ νέος περιμένει τὴν μνηστὴ του νὰ ἐπιστρέψῃ “σὰν περάσουν πέντε χρόνια”. Τὰ χρόνια ὅμως αὐτὰ ἔχουν περάσει καὶ εἶναι ἡ μνήμη μετὰ τὶς ἐφιαλτικὲς διαστάσεις τοῦ ὄνειρου πού διασπᾷ τὸ αἰώνιο ἀνθρώπινο ζευγάρι σὲ φευγαλέα φάσματα τῶν δύο ἐγῶ πού τὸ ἀποτελοῦν. Οἱ ἀρσενικὲς φυσιογνωμίες εἶναι σκιὲς πού προβάλλει τὸ ὑποσυνείδητο τοῦ νέου καὶ οἱ θηλυκὲς, μεταμορφώσεις τῆς μιᾶς καὶ μοναδικῆς γυναίκας. Τὰ πρόσωπα δὲν ἔχουν ὀνόματα, εἶναι σύμβολα, εἶδωλα τοῦ μὴ πραγματικοῦ. Ἡ σκηνὴ παίρνει τὴν σκηνογραφία τοῦ ὄνειρου καὶ ὁ χρόνος “λειτουργεῖ” κατὰ ἕνα τρόπο ἀντιστρόφως ἀνάλογο πρὸς τὴν ἐκτύλιξη τῆς εἰκονικῆς πλοκῆς. Ἡ θεατρικὴ ἐμφάνιση ἔχει καθαρῶς ἐξπρεσιονιστικὸν χαρακτήρα στὴν ἀλληλουχία τῶν εἰκόνων, στὴν μεταμπίεση τῶν τύπων-κλειδιῶν (δακτυλογράφος, χαρτοπαλιότης, μανικιέν, παίκτης τοῦ ράγκμπυ, κλόουν) καὶ στὸν ἐσωτερικὸ συνδυασμὸ τῆς δραματικῆς πλοκῆς, πού τελεῖται μέσα στὴν ψυχὴ τοῦ θεατῆ. Τὸ “Σὰν περάσουν πέντε χρόνια” εἶναι ἡ δραματοποίηση ἐνὸς ὄνειρου.

Ὅσο καὶ ἀν ξεμακραίνει ὅμως, ὅσο καὶ ἀν ἀμαρτάνει ὁ Λόρκα ὡς πρὸς τὴν ἐντολὴ τοῦ “προωρισμένου” γι’ αὐτὸν λυρικοῦ στίγματος, δὲν μπορεῖ, ἀκόμη καὶ σ’ αὐτὸ τὸ ἔργο, νὰ πάῃ πολὺ μακριὰ ἔξω ἀπὸ τὸν ἑαυτό του. Ἐνας οὐσιαστικὸς λυρισμὸς συναρθρώνει τὸ ἔργο καὶ ἡ ἀτμόσφαιρα τοῦ ὄνειρου κερδίζει μιὰ πλαστικότητα εἰκαστικοῦ κάλλους. Ὁ συγκινησιακὸς του τροπισμὸς πρὸς τὴν ἀμεσότητα καὶ οὐσιαστικότητα τῆς λαϊκῆς δημιουργίας, ὁ αὐστηρὰ προσωπικὸς τόνος τῆς ἐκφράσεώς του δὲν θὰ ἐπιτρέψῃ τὴν ἐνταξὴ του σὲ μιὰ συγκεκριμένη σχολή. Μετὰ τὴν ἀσωτία του θὰ ἐπιστρέψῃ πρὸ ἀκραιωμένους καὶ πλησίστιος στοὺς ἐφεστῆτες θεοῦς.

### ΤΟ ΚΟΙΝΟ (EL PUBLICO)

ΣΚΗΝΕΣ ΑΠΟ ΕΝΑ ΔΡΑΜΑ ΣΕ ΠΕΝΤΕ ΕΙΚΟΝΕΣ

Σκηνὲς τοῦ ἔργου δημοσιεύονται τὸ 1934 στὸ Los Cuatro Vientos τῆς Μαδρίτης (ἀρ. 3, 1934)· ἀναδημοσιεύονται στὴν ἐκδ. Losada τοῦ 1938 (τόμ. VI, σ. 113-39). Ἡ δημοσίευσή του στὰ Obras Completas τοῦ 1962 ἐγίνε βάσει τῆς παραπάνω ἐκδόσεως. Τὸ ἔργο λέγεταὶ ὅτι ὀλοκληρώθηκε ἀπὸ τὸν Λόρκα, πού τὸ θεωροῦσε, αὐτὸς καὶ οἱ φίλοι του, πού τὸ ἄκουσαν, ὡς σημαντικὸ. Ἀπὸ φίλους του πάλι ὑπάρχει ἡ πληροφορία ὅτι πρὸ τοῦ θανάτου του εἶχε τελειώσει πέντε σκηνὲς τοῦ ἔργου· ἐπέτρεψε δὲ νὰ πωθοῦν μόνο δύο σκηνὲς. Φαίνεται πιθανὸν ὅτι ὑπάρχουν πρόσωπα πού κατέχουν τὸ κείμενο.

Ἐπίσης μεταφράσεις : στὰ γ α λ λ ι κ ἄ , στὴ La Nouvelle Revue Française, Παρίσι 1955 καὶ στὰ ἀ γ γ λ ι κ ἄ , Ben Belitt, The Audience, Evergreen Review, ἀρ. 6, Νέα Ὑόρκη, 1958.

¶

Ἐπάνω στὸ ἔργο δὲν μπορεῖ νὰ γίνη υπεύθυνη κρίση, ἐφ' ὅσον σώζονται δύο σκηνές (ἡ Reina Romana = Ἡ Ρωμαία Βασίλισσα καὶ τὸ cuadro quinto). Διαφαίνεται ὅτι κινητήρια ἰδέα τοῦ Λόρκα ἦταν νὰ μιλήσῃ ἐναντίον τοῦ ἐμπορικοῦ θεάτρου. Ὡς πρὸς τὴν τεχνική, ὅσα εἶπαμε γιὰ τὸ "Σὰν περάσουν πέντε χρόνια" ἰσχύουν καὶ ἐδῶ. Ὑπάρχει ἡ ἀτμόσφαιρα τοῦ μὴ πραγματικοῦ, καὶ τὰ πρόσωπα εἶναι εἰδῶλα, φηγοῦρες, ποὺ ὑπακούουν σ' ἕναν αὐτοματισμὸ νευροσπάσεων. Πρόθεσή του καὶ ἐδῶ ἡ ἀπεικόνιση μιᾶς ρήξεως μετὰ τὴν πραγματικότητα στὴ σφαίρα τῶν τυποποιημένων ἰδεῶν καὶ τῆς συμβατικῆς ὑποκριτικῆς ἠθικῆς τῆς ἀστικῆς κοινωνίας. (Βλέπε καὶ ἄρθρο R. M. Nadal).

## ΜΑΤΩΜΕΝΟΣ ΓΑΜΟΣ (BODAS DE SANGRE)

ΤΡΑΓΩΔΙΑ ΣΕ ΤΡΕΙΣ ΠΡΑΞΕΙΣ ΚΑΙ ΕΠΤΑ ΕΙΚΟΝΕΣ

Τὸ ἔργο ἀνέβηκε στὶς 8 Μαρτ. 1933 ἀπὸ τὸν θίασο τῆς Josefina Diaz de Artigas στὸ θέατρο "Beatriz" τῆς Μαδρίτης [Κριτικὴ γιὰ τὴν παράσταση : A.C. στὴν A.B.C. τῆς Μαδρ., 9 Μαρτ. 1933, F. Almagro στὴν El Sol τῆς Μαδρ. 9 Μαρτ. E.A. στὴ Hoja Literaria τῆς Μαδρ. 1933. P. Massa, στὴ Cronica τῆς Μαδρ. 9 Ἀπρ. 1933.] Τὸ 1935 ἀνεβαίνει στὸ Buenos Aires ἀπὸ τὴ Lola Membrives. Τὸ 1938 διασκευασμένο γιὰ κινηματογράφου, παίχθηκε στὸ Buenos Aires.

Τὸ κείμενο ἐξεδόθη στὴ Μαδρίτη (Cruz y Raya) τὸ 1935 καὶ σὲ πολυτελῆ ἐκδ. τὸ 1936 ἐπ. τὸ 1936 στὸ Buenos Aires (Coleccion Argentores)· τὸ 1937 στὸ Σαντιάγο τῆς Χιλῆς (Editorial Moderna)· στὴν ἐκδ. Losada τὸ 1938 (τέμ. I, σ. 25-140)· τὸ 1940 στὴ La Habana (Grafos, VIII, ἀρ. 86)· τὸ 1944 στὴν ἐκδ. Losada. Ἡ ἐκδ. Losada ἔχει ἀκολουθήσει, ὅπως βεβαιώνει ἡ Marg. Xirgu στὸν πρόλογο τῆς ἐκδ. τοῦ 1938 "τὸ πρωτόγραφου τοῦ F.G.L. ποὺ ἔχω στὰ χέρια μου καὶ ποὺ περιέχει τὶς τελευταῖες διορθώσεις τοῦ συγγραφέως"· ἡ δημοσίευσή του στὰ Obras Completas τοῦ 1962 ἀκολουθεῖ τὴν ἐκδοσὴ Losada σὲ ἀντιβολὴ μετὰ τὴν πρώτη ἐκδ. τοῦ 1933 (Cruz y Raya).

Ἐπίσης μεταφράσεις : Στὰ ἀ γ γ λ ι κ ἄ τοῦ Gilbert Neiman, Blood Wedding, στὶς New directions in prose and

poetry, Norfolk, Connecticut 1939· τῶν R. L. O'Connell καὶ J. Graham - Lujan, Blood Wedding, (Three Tragedies of F.G.L.) Νέα Ὑόρκη 1947. J. A. Weissberger, Bitter Oleannder, Νέα Ὑόρκη 1935· J. Langdon-Davies-P. Weissberger, Marriage of blood, London 1939. Στὰ γ ε ρ μ α ν ι κ ἄ : E. Beck, Bluthochzeit στὰ Dramatischen Dichtungen, ἐ.ἀ.

Στὰ γ α λ λ ι κ ἄ : M. Auclair-J. Prévost, La noce meurtrière, στὸ La Nouvelle Revue Française, ἀρ. 295, 296, 297, Παρίσι 1938· τῶν ἰδίων μετὰ συνεργασία τοῦ Paul Lorenz στὸ Παρίσι τὸ 1946 (ἐκδ. Gallimard ἐπ. τὸ 1953) μετὰ τίτλου, Noces de Sang· Robert Namia, Noces de Sang, Alger (Charlot). Στὰ ἰ τ α λ ι κ ἄ : G. Valentini, Nozze di sangue, στὸ Il Dramma, ἀρ. 410-411, Τουρίνο I, X, 1943 [Γενικῶς γιὰ τὸ ἰσπανικὸ θέατρο στὴν ἰταλικὴ βλ. Elio Vittorini, Teatro Spagnolo, Milano (Bompiani. Coll. Pantheon) καὶ Vittorio Bodini, Teatro (τ. XXVIII Einaudi) Milano 1952.] Στὰ ρ ω σ ι κ ἄ : F.V. Kelin καὶ A.V. Fecralsky, Krovavaja svad'ba, Moskova, Leningrand, Iskustvo 1939. Στὰ σ ο υ η δ ι κ ἄ : Karin Alin καὶ Hjalmar Gullberg, Blodsbrölop, Stockholm 1947.

Στὰ ἑ λ λ η ν ι κ ἄ : Ν. Γιάτσου, Ματωμένος Γάμος (α' ἐκδ. 1948, τελευταί. 1964), Γ. Σεβαστικόγλου, "Ματωμένα Στέφανα", "Τετράδιο" φύλλο α'. Κ. Κοτζιά, "Ματωμένος Γάμος".

Ἐπίσης μεταφράσεις : Τὸ 1934 ἀνέβηκε στὴ Νέα Ὑόρκη (Neighborhood Playhouse, Lyceum Theater) μετὰ μτφρ. Jose Weissberger. Ἐπίσης τὸ 1935.

Τὸ Μάτιο τοῦ 1938 ἀνεβαίνει ἀπὸ τὸν θίασο Le Rideau de Paris στὸ Παρίσι, "Théâtre de l'Atelier", σὲ μτφρ. τῶν M. Auclair καὶ J. Prévost καὶ μετὰ σκηνοθεσ. M. Herrand· τὸ ρόλο τῆς ἀρραβωνιαστικῆς κράτησε ἡ Germain Montero. Ἐπίσης τὸ 1951 στὸ Παρίσι στὸ Studio des Champs Elysées, μετὰ σκηνοθεσία τοῦ M. Jacquemont. [Κριτικὴ τῶν M. Lebesque, Th. Maulnier, J. Lemarchand στὸ Théâtre de France II, Παρίσι 1953.] Ἡ πρώτη γερμανικὴ παράσταση ἔγινε στὴ Στουτγάρδη σὲ μτφρ. τοῦ E. Beck· ἀνέβηκε καὶ στὸ Βερολίνο στὸ Schlossparktheater.

Διασκευὴ τοῦ ἔργου ἀπὸ τοὺς Denis Aplvor καὶ Alfred Rodrigues, μετὰ μουσικὴ τοῦ Aplvor, σκηνικὰ καὶ ἐνδυμασίες τῆς Isabel Lambert, μετὰ μτφρ. Doreen Tempest κ.ἀ. ἀνέβηκε ἀπὸ τὸ συγκρότημα Sadler's Wells Theatre Ballet στὸ ὁμώνυμο θέατρο τοῦ Λονδίνου. [βλ. A. L. Haskell, The Ballet Annual, London 1953.]

Ἐπίσης ὁ Luigi Nono μετὰ τὸν "Περλιμπλίν", ἀνέβασε τὸ ἔργο στὸ Βερολίνο διασκευασμένο σὲ ὄπερα.

¶

"Τέγμα" στὸ Lincoln Center μετὰ τὴν Γκλόρια Φόστερ. (1967)



Θέμα τοῦ ἔργου, ὅπως ὁ τίτλος συνοπτικῶτα δηλώνει, εἶναι ἕνας γάμος ποὺ ὁ προδομένος ἔρωσ — καὶ ἐδῶ — τὸν ὀδηγεῖ στὸ θάνατο. Ἡ ὑπόθεση ἐκτυλίσσεται δραματουργικὰ σὲ τρεῖς ἀπλές φάσεις : ἀρραβῶνες, γάμος, θάνατος. Κάθε μία τους ἀποτελεῖ καὶ θεατρικὴ πράξη. Ἡ μάνα τοῦ νέου καὶ ὁ πατέρας τῆς νέας ἀρραβωνιάζονται τὰ παιδιά τους. Ἐνα σύννεφο ὁμοῦ ἀπειλεῖ ἀπὸ τὴν πρώτη ἀρχὴ τὴ χαρὰ τοῦ γάμου ποὺ θὰ ἐπακολουθήσῃ. Ἡ νύφη εἶναι ἀκόμα ἐρωτευμένη μετὰ τὸν Leonardo, παντρεμένο καὶ πατέρα ἑνὸς παιδιοῦ, ποὺ ζεῖ στὴν ἴδια περιοχὴ ἢ τῆς γυναίκα του καὶ τὴν πεθερὰ του. Τὴν οἰκογένεια τοῦ ἀντιζήλου χωρίζει αἷμα μετὰ τὴν οἰκογένεια τοῦ γαμπροῦ. Οἱ Felix ἔχουν σκοτώσει τὸν πατέρα καὶ τὸν ἀδελφὸ τοῦ. Τὴν ἀπειλὴ τοῦ αἵματος ποὺ πλανιέται πάνω ἀπ' τὴν γαμήλια ἀτμόσφαιρα τὴν συλλαμβάνει ἡ μάνα τοῦ γαμπροῦ. Τὸ πρωὶ τοῦ γάμου ὁ Leonardo ἐπισκέπτεται τὴν νύφη ὁμοῦ ἐκεῖνη ἀρνεῖται τὶς προτάσεις του καὶ προσπαθεῖ νὰ πιασθῇ ἀπὸ τὸ γάμο σὰν ἀπὸ σανίδα σωτηρίας, γιὰτὶ φοβᾶται τὸν ἑαυτὸ τῆς. Μόλις ὁμοῦ τελειώνει ἡ γαμήλια τελετὴ ὑποκύπτει στὸ πάθος τῆς. Φεύγει μαζί μετὰ τὸν Leonardo. Ὁ γαμπρός μετὰ τὴν προσβολὴ στὴν καρδιά του σὰν μαχαίρι παίρνει τὸ δρόμο τοῦ δάσους, ὅπου κρύβεται τὸ ζευγάρι τῶν μοιχῶν. Οἱ σκηνικὲς ἀλληγορίες τοῦ θανάτου καὶ τῆς σελήνης καθὼς καὶ ὁ τραγικὸς χορὸς τῶν ξυλοκόπων προετοιμάζουν τὴν ἀτμόσφαιρα τοῦ αἵματος. Οἱ δύο ἄντρες θὰ ἀναμετρηθοῦν μετὰ μαχαίρια στὸ χέρι καὶ θὰ σκοτωθοῦν καὶ οἱ δύο. Δὲ μένει παρὰ ὁ θρήνος τῶν γυναικῶν, τῆς μάνας, τῆς πεθερᾶς, τῆς νύφης καὶ τοῦ χοροῦ τῶν μοιρολογητῶν, γιὰ νὰ λείψουν μετὰ τὸν πανάρχαιο θρήνο αὐτὸν τὸν γάμο τοῦ αἵματος.

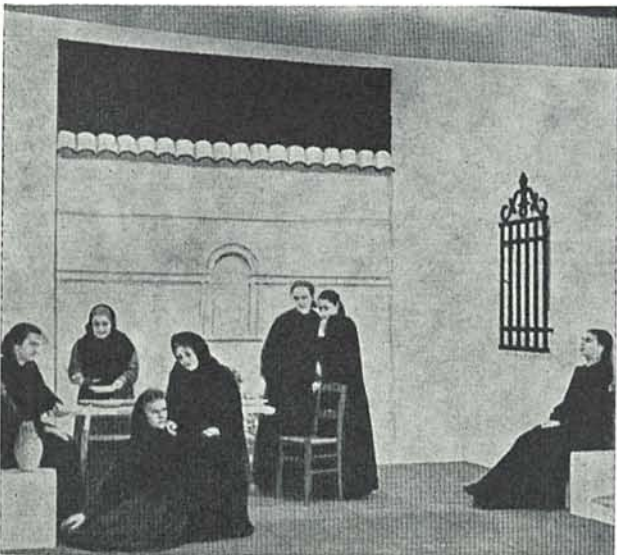
Ὁ "Ματωμένος Γάμος" ἀποτελεῖ τὴν κορυφὴ τῆς δραματουργίας τοῦ Λόρκα. Ἐδῶ ὁ ἐπικαιρισμὸς τῶν καλλιτεχνικῶν ρευμάτων, ἡ διακόσμηση, οἱ σκηνικὲς ἀναζητήσεις ἐξαφανίζονται. Ὁ ποιητὴς βρῖσκει τὴν εὐλογημένη ὥρα τῆς ταυτίσεώς του μετὰ τὸ τραγοῦδι τοῦ λαοῦ του καὶ μᾶς δίνει ἕνα κομμάτι ἀθανάσιας,

ένα ουσιαστικό θέατρο. Το cante jondo, το πάθος της ανδαλουσιάνικης γής, το χρώμα και ο ήλιος και το αίμα των πλασμάτων της, μεταμορφώνονται, με μία θαυμαστή φυσικότητα, σε δράμα. 'Ός προς τις πηγές του έργου έχουν γραφή πολλά. 'Η παρηγουριώτικη ατμόσφαιρα της σκηνης του γάμου θυμίζει Lore de Vega ή αρμονική σύζευξη μουσικής και θεατρικής δράσεως είναι δάνειο από την Ισπανική κωμωδία ή αντίληψη της τραγικής συνθέσεως δείχνει επίδραση του D'Annunzio και του Valle-Inclan κι ακόμα ξένες αντιστοιχίες : ή σαιξπηρική νύχτα με τους ξυλοκόπους και ή ατμόσφαιρα του θανάτου που φέρνει στο νου τον συμβολισμό του Maeterling. "Όμως όλα αυτά είναι μοιραία συμπτώματα της επιστροφής του ποιητή στις ρίζες του λαού του αυτό που εννοούμε δάνειο λέγοντας, πηγή ή αντιστοιχία δεν είναι τίποτ' άλλο παρά όμολογο αποτέλεσμα κοινής αρδεύσεως και άρα ανάλογης καρποφορίας. 'Ο L. πέτυχε τή φλέβα του νερού σκάβοντας βαθειά στα παρθένα στρώματα της γής του, για να εύρη, όχι θέμα ή τεχνική, αλλά τήν " πρώτη " ποίηση, που δεν είναι βιβλίο, αλλά ή ίδια ή αντίστροφη ύψη της ζωής, που λειτουργεί όπως λειτουργεί ό χυμός μέσα στον κορμό του δένδρου, όπως λειτουργεί το αίμα στο σώμα του ανθρώπου. Αυτή τήν ποίηση μετεμόρφωσε σε θέατρο μ' ένα τρόπο άπλο και άβιαστο και άρα ουσιαστικό.

Τό θέμα του "Ματωμένου Γάμου" δεν έχει ούτε ίχνος εύρηματος. Είναι θέμα των δημοτικών τραγουδιών κάθε λαού (συγγενές π.χ. με τό ελληνικό ακριτικό, 'Η 'Αρπαγή της Γυναίκας του 'Ακρίτη) είναι κάτι που συνέβη, που συμβαίνει ή που μπορεί να συμβή. Οι φίλοι του έλεγαν πως τό έργο είναι δραματοποίηση ενός πραγματικού επεισοδίου, που έγινε στην επαρχία της 'Αλμερίας, για τό όποιο αφιέρωσαν πολύ χώρο οι εφημερίδες ('Η ίδια πληροφορία δίνεται και για τό θέμα της "Μπερνάντα 'Αλμπα"). 'Ο ποιητής πήρε άπλως ένα κομμάτι ζωής και δεν τό προσέφερε τόν εγκέφαλο μιās ψυχολογικής αναβιώσεως ή ενός ψυχρού στοχασμού· τό έδωσε τή φωνή του ή ακόμη καλλίτερα : μετέφρασε, με λέξεις, μουσική και κίνηση, τή φωνή των πραγμάτων. Γι' αυτό και ή θεατρική του τέχνη μίλησε κατά πρώτο στην καρδιά, όπως κάθε ουσιαστική τέχνη.

Τόν όρο " τραγωδία " τόν έχρησιμοποίησε με άπόλυτη συνείδηση της έννοιας του. 'Εντάσει τό μύθο μιās γνωστής κατά τά άλλα πλοκής μέσα στα λιτά αλλά δημιουργημένα, και άρα αόστηρά, πλαίσια της δραματικής αντίληψης. 'Υπάρχει κι έδώ ή σύνθεση του έπικού (διαλογικού) με τό λυρικό (χορικό) στοιχείο· υπάρχει ή πρόταση, ή κορύφωση και ή καταστροφή· υπάρχει τό υπερφυσικό στοιχείο που έπεμβαίνει (άλληγορίες του θανάτου και της σεληνης) και ή αντίληψη μιās βασικής " αρχαϊκής " ήθογραφής : ό άνθρωπος παλεύει με τή μοίρα που φέρνει μέσα του, σαν τήν πιό άμεση και πιό " δική " του πραγματικότητα. Κι έδώ ή " κάθαρση " ισοδυναμεί με τήν ήρεμη γνώση των " δεδομένων " δυνατοτήτων της ανθρώπινης ζωής. (Στό σημείο αυτό, υπάρχει ή πληροφορία, ότι τόν έβρήθησε ή Xirgu· τό έργο έτελείωσε με τό

'Η "Μπερνάντα 'Αλμπα" στο θέατρο "Studio des Champs Elysees" με σκηνοθεσία του Μωρίς Ζακεμόν. Παρίσι, 1953



"Τό σπίτι της Μπερνάντα 'Αλμπα" στο Lyric Players Theater

λόγο της Μάνας : " εύλογημένο τό όνομά Σου Κύριε που μιās χαρίζεις τήν ανάπαυση " ή μεγάλη πρωταγωνίστρια του έζήτησε να " σπάση " τή σκληρότητα του τέλους κι ό L. υπακούοντας προσέθεσε τό τελικό χορικό σαν ανακουφιστική λυρική έξοδο από τήν ένταση).

'Ο ποιητικός λόγος, αυτή ή "φαία ούσία" του "Ματωμένου Γάμου" φθάνει σε ύψη οικουμενικής ποιότητας, χωρίς να προδώσει ούτε σε μία φράση του τήν ιθαγένεια της προέλευσεώς του. Κατορθώνει να συγκατήση τήν ισοκεφαλία με τό δημοτικό λόγο και τήν άπλοική άρετή του, χωρίς όμως να τόν αναμασά, να τόν φωτογραφίζει, να τόν κάνει λαογραφικό αντίγραφο. Τρέφει, άπλως, τά κύτταρά του από τις ζωογόνες του ούσιες, γι' αυτό και τό έργο του έχει τήν ίδια " βιολογική " άμεσότητα, τις ίδιες " σκοτεινές " αισθήσεις με τό φυσικό προϊόν.

## ΓΕΡΜΑ (YERMA)

ΠΟΙΗΜΑ ΤΡΑΓΙΚΟ ΣΕ ΤΡΕΙΣ ΠΡΑΞΕΙΣ ΚΑΙ ΕΞΗ ΕΙΚΟΝΕΣ

Στις 29 Δεκεμβρίου 1934 ή Margarita Xirgu ανεβάζει τή " Γέρμα " στο θέατρο Español της Μαδρίτης με σκηνοθέτιό τού Burmann. [Κριτικές για τήν παράσταση έδημοσίευσαν ό A. C. στην ABC Μαδρίτης, 30 Δεκ. 1934, ό C. R. Avecilla στην El Pueblo της Μαδρίτης, 1 'Ιαν. 1935, ό C. Barga στο Diario de Madrid, 7 'Ιαν. 1935, ό S. J. στο Repertorio Americano 23 Φεβρ., ό Diez-Canedo στην LaVoz της Μαδρ. 31 Δεκ. 1934, ό F. Almagro στην El Sol της Μαδρ. 30 Δεκ. 1934, ό E. Haro, στη La Libertad της Μαδρ. 30 Δεκ. 1934, ό Eusebio Luengo στην Letra της Μαδρ. άρ. 1, 1935, ό Marin Alcalde στην Ahora της Μαδρ., 31 Δεκ. 1934, ό A. Mori στην El Liberal της Μαδρ. 30 Δεκ. 1934, ό Novas Calvo, στη La Habana 1935, τ. I, ό A. Obregón στο Diario de Madrid, 31 Δεκ. 1934, ό Valentin Pedro στην El Hogar του Buenos Aires, 15 Μαρτ. 1935.]

Οι ήθοποιοι της Μαδρίτης έδημοσίευσαν μιάν ανακοίνωση (El Sol της Μαδρ.) στις 31 'Ιαν. 1935 προτείνοντας να δώση γι' αυτούς μιá ειδική παράσταση ή Xirgu. Σχεδιάζεται επίσης ένα συμπόσιο προς τιμήν του Φεντερικό Γκαρβία Λόρκα με τήν ευ-

καιρία της επιτυχίας της "Γέρμα". Ο ποιητής δεν δέχεται την εξαιρετική τιμή. Έτσι αποφασίζουν να τιμήσουν τον συγγραφέα του έργου με ένα μνημόνιο ονομαστοί δημιουργοί της Ισπανίας, όπως οι Victorio Macho, Juan Ramon Jimenez, Alejandro Casona, Adolfo Salazar, Ramon del Valle-Inclan, κ.ά.π. Στις 12 Μαρτ. 1935 με την ευκαιρία της εκατοστής παραστάσεως του έργου ο L. απαγγέλλει στο θέατρο Español τον "Θρήνο στον Τζουρμάχο" (Llanto por Ignacio Sanchez Mejias). [Για την ανάγνωση αυτή έγραψε η El Sol της Μαδρ. στις 12 και 13 Μαρτ. 1935]. Η τελευταία παράσταση της "Γέρμα" έδωσε στις 2 'Απρ. του 1935. Τον Ιούλιο του 1960 το Teatro Eslava της Μαδρίτης παρουσιάζει για πρώτη φορά μετά το 1937 έργο του L. και σημειώνει με την "Γέρμα" μία θριαμβευτική επιτυχία στο "Φεστιβάλ των δύο Κόσμων" στο Σπολέτο της Ιταλίας. Στις 21 'Οκτωβρίου του ίδιου έτους παράσταση του έργου στη Μαδρίτη, μετά 26 χρόνων απουσία του L. από τα Ισπανικά θέατρα, που σημειώνει θρίαμβο.

Το κείμενο του έργου εξεδόθη το 1937 στο Buenos Aires (έκδ. Anaconda)· το ίδιο έτος στο Σαντιάγο της Χιλής (έκδ. Moderna), στη Λίμα (έκδ. Latina). Το 1938, στις έκδ. Losada (τόμ. III, σ. 9-104), στο Σαντιάγο (έκδ. Iberia) και άνεδημοσιεύθη στις έκδ. Losada (1944, 1946, 1948, 1949). Το κείμενο έδημοσιεύθη στα Obras Completas του 1962 βάσει της έκδ. Losada.

Από τις ξένες μεταφράσεις: στα γερμανικά του E. Beck (Dramatischen Dichtungen, ξ. ά.)· έπ. στο Spectaculum, III 1960 Frankfurt· στα αγγλικά των R. O' Connell και J. Graham, Νέα Υόρκη 1941· των ίδιων, Three Tragedies, 1947· στα γαλλικά των M. Auclair (J. Prévost και P. Lorenz) Παρίσι, Gallimard 1946· έπ. 1953. E. Vauthier, Bruxelles 1939· Joan Vict. (P. Seghers, Le théâtre Vivant, τ. 2) Παρίσι 1947· Jean Camp, από το L'Avant. Scène, journal du Théâtre, άρ. 98, Παρίσι 1954· στα ιταλικά του Luggero Jacobi, Edizioni del Secolo, Roma 1944· στα σουηδικά των K. Alin και H. Gullberg, Stockholm 1947. Στα ελληνικά του Α. Σολομού, "Τρεις Γυναίκες", Αθήνα 1964. Από τις ξένες παραστάσεις: Η "Γέρμα" ανέβηκε στις 30 Μαΐου 1948 στο Studio de Champs Elysées σε μτφρ. Jean Camp σκηνοθ. Maurice Jacquemont (συνεργ.) Jeanne Guyon και μουσική Marcelle Schweitzer. Ανέβηκε ξανά στο Théâtre de la Huchette στο Παρίσι σε μτφρ. του Jean Camp σκηνοθ. του Guy Suares και μουσική του René Lafforgue. Στο ρόλο της Γέρμας η Domitilla Amaral. Γερμανική παράσταση στο Göttingen. Στην Ελλάδα ανέβηκε τον Μάρτ. του 1961 από το "Εθνικό Θέατρο" (Μτφρ. σκηνοθ. ενδυμ. Α. Σολομού· στον κεντρικό ρόλο η Α. Συνοδιού).

¶

Θέμα του έργου είναι η άνικανοποίητη μητρότης. Η Γέρμα (που το όνομά της σημαίνει άγωνα, στείρα, στέρφα) δεν περιμένει από τον άντρα της, ούτε έρωτα, ούτε χρήμα· περιμένει παιδιά. Όμως ο Χουάν δεν έχει τη φλόγα ν' ανάψει μέσα της μια καινούρια ζωή. Ο βοσκός Βίκτωρ, που θα μπορούσε να της χαρίσει την ευγονία, γιατί έχει τη φυσική δύναμη της γής που της ταίριαζει, δεν είναι δικός της. Ο άνδρας της, γεμάτος υποψίες, φέρνει μέσα στο σπίτι τους τις δυο αδελφές του να την παρακολουθούν. Η άγωνία της γυναίκας φθάνει σε ύστερία. Κι έτσι, μια άγρια, που βρίσκεται με τον άνδρα της στο εξωκλήσι ενός άγιου γονιμικού — τελευταία έλπίδα της — όταν εκείνος της όμολογή μ' ένα άνιερο σαρκασμό, πως είναι ενθουσιασμένος που δεν έχει παιδιά, η Γέρμα σε μια έσωτερική έκρηξη της άπογνώσεώς της τον πνίγει.

Υπάρχει κι εδώ το θέμα του προδομένου έρωτος· μια ύβρις ανάλογη μ' εκείνη του "Ματωμένου Γάμου". Ο,τι δεν συναρμολόγεται με το μυστήριο της φύσεως, τιμωρείται σκληρά. Η Γέρμα είναι μια καταραμένη άγωνα γή, γιατί ό έρωσ του άρσενικού, που της έδωσαν γι' άντρα, περιφρονεί τον μοναδικό σκοπό της ζωής, τη συνέχειά της. Μέσα στον Χουάν η Γέρμα βλέπει το παιδί της που δεν έρχεται. Καί μέσα στην δεισιδαιμονία πανάρχαια καρδιά της πιστεύει ότι είναι ό άντρας που δεν άφίνει το παιδί της να βγεί στο φώς, γιατί δεν τό έπιθυμεί. Η Γέρμα δεν είναι μοιχαλίδα· γι' αυτό την μονάχα ένας άνδρας υπάρχει, ό άνδρας που εύλόγησε ή εκκλησία για σύντροφό της και γι' αυτό μονάχα μια έλπίδα παιδιού, του δικού του. Κι όταν χάσει τη μόνη αυτή έλπίδα, σκοτώνει τον Χουάν επιλέγοντας τραγικά: "σκότωσα το παιδί μου". Στη "Γέρμα" διαπιστώνει κανείς μιάν έξαρση του δραματικού στοιχείου. Το θέμα δίνει χώρο σε έκτενέστερη ήθογραφική ανάλυση, εκθέτοντας το κύριο πρόσωπο σε πρόσφορη ψυχολογική ανάλυση. Η σύγκρουση εδώ έχει τη φιλοδοξία της αναπτύξεως σε βάθος της τραγικής άντινομίας. Η ρήξη με την πραγματικό-



"Το σπίτι της Μπερνάρτα "Άλμα" από τον Ισπανικό θίασο της Μ. Καμπαγιέρο, με σκηνοθεσία Χουάν Μπάρντεμ (1965)

τητα ήθιοποιείται στη "Γέρμα" σε διανοητικώτερο σχηματισμό απ' ό,τι στο "Ματωμένο Γάμο". Ο L. μάς προσφέρει μια ψυχή γυναίκας, μέσα στην όποία αντίθεται το πανάρχαιο γονιμικό αίτημα της ζωής με την απαγόρευση του άπολύτου χριστιανικού "πρέπει". έπειδή δεν μπορεί να τη συμβιβάσει κι ούτε να συμβιβασθί με τον ψυχρό όρθολογισμό του άνδρός της, σκοτώνει, στην πραγματικότητα μέσα της, το αίτιο της συγκρούσεως, τό πάθος της έλπίδας για τό παιδί της. Η τάξη των πραγμάτων άποκαθίσταται κι εδώ με τό θάνατο. Η προδομένη φύση εκδικήθηκε. Το λυρικό στοιχείο, τραγούδι και χορικά, συνοδεύουν, υπογραμμίζουν ή χρωματίζουν την εξέλιξη μιās δράσεως αυτόχρονα έσωτερικής, ψυχικής. Η πρόθεση του L. στη Γέρμα είναι ελληνικώτερη, δηλ. "τραγικώτερη" απ' ό,τι στο "Ματωμένο Γάμο"· ύστερεί όμως άπέναντί του σε δύο ουσιαστικά στοιχεία, στην αντίληψη της ποιητικής ενότητας του συνόλου και στη θαυμαστά λιτή άμεσότητά του.

#### ΔΟΝΙΑ ΡΟΖΙΤΑ Η ΓΕΡΟΝΤΟΚΟΡΗ "Η Η ΓΛΩΣΣΑ ΤΩΝ ΛΟΥΛΟΥΔΙΩΝ"

(DONA ROSITA LA SOLTERA O EL LENGUAJE DE LAS FLORES)

ΠΟΙΗΜΑ ΤΗΣ ΓΡΑΝΑΔΑΣ ΤΟΥ 1900 ΧΩΡΙΣΜΕΝΟ ΣΕ ΔΙΑΦΟΡΟΥΣ ΚΗΠΟΥΣ ΜΕ ΣΚΗΝΕΣ ΓΙΑ ΤΡΑΓΟΥΔΑΙ ΚΑΙ ΧΟΡΟ

Την έμπνευση της ιδέας του έργου συνέλαβε ό Λόρκα τό 1924, τό έτελείωσε όμως λίγο πριν από την 14 Αυγ. του 1935. Το ίδιο έτος έκανε μια διάλεξη για τό έργο αυτό στο θέατρο Studium για τον θίασο της Margarita Xirgu. Το έργο ανέβηκε τελικώς στο Principal Palace της Βαρκελώνης με τον θίασο της Xirgu, στις 13 Δεκ. του 1935. Έσημείωσε μεγάλη επιτυχία ή παράσταση. Η κριτική επανηγύρισε τό νέο φανέρωμα του L. Ο ίδιος ό ποιητής είπε για τό έργο του αυτό σε συνέντευξή του (μετά την παράσταση της "Γέρμας", στο El Sol της Μαδρίτης, 1 'Ιαν. 1936): "ένα έργο στο όποιο έχω βάλει τό καλλίτερο αίσθημά μου"· κι άλλου πάλι ("Μια μεγάλη θεατρική μυσταγωγία στη Βαρκελώνη" στη Cronica της Μαδρίτης, 15 Δεκ. 1935): "... την κωμωδία μου" είπα, κωμωδία θά έπρεπε μάλλον να πώ δράμα· δράμα με άξιώσεις κωμωδίας, με θέμα την Ισπανική σεμνοτυφία και την δίψα της για ήδονή".

[Για τὸ ἔργο του ἐπίσης ἔδωσε συνεντεύξεις στὸ El Sol τῆς 1 Ἰαν. 1935 καὶ 23 Μαΐου 1935 καὶ στὴ La Nacion τοῦ Buenos Aires, 24 Νοεμβρ. 1935. Κριτικὴ γιὰ τὴν παράσταση στὴν Βαρκελώνη στὸ El Sol, Μαδρ. 15 Δεκ. 1935 καὶ Cronica τῆς Μαδρ.]. Τὸ ἔργο ἀνέβηκε ἐπίσης στὸ θέατρο Odeon τοῦ Buenos Aires τὸ 1937 (Γιὰ τὸ ἔργο κρίσεις στὸ Sur τοῦ Buenos Aires VII, ἀρ. 33, στὸ Criterio τοῦ Buenos Aires, ἔτος X ἀρ. 480, καὶ στὸ El Hogar, 14 V 1937).

Ἡ " Δόνια Ροζίτα " ἐξεδόθη τὸ 1938 στὸ Buenos Aires (ἐκδ. Losada τ. V. σ. 9-129).

Ἀπὸ τὶς ξένες μεταφράσεις: στὰ γερμανικὰ τοῦ E. Beck, Dona Rosita bleit ledig (ἔ.ἀ.)· στὰ ἀγγλικὰ τῶν R. O'Connell καὶ J. Graham (ἔ.ἀ.)· στὰ γαλλικὰ τῶν Marcelle Auclair καὶ J. Prévost, Dona Rosita ou le Langage des fleurs, Théâtre de France III, Παρίσι 1953. Μετὰ διαφορὰς γνώμες τῶν γάλλων κριτικῶν.

Ἀπὸ τὶς ξένες παραστάσεις πρέπει νὰ ἀναφερθοῦν: τοῦ Joseph Gielen στὸ Burgtheater τῆς Βιέννης, μετὰ σκημικὰ τοῦ Teo Otto, καὶ ἐνδυμασίες τοῦ Eni Knippert (1935;). Ἡ πρώτη γερμανικὴ παράσταση τοῦ ἔργου στὸ Μόναχο (μτφρ. E. Beck) τὸ 1951. Ἡ γαλλικὴ παράσταση τὸν Δεκ. τοῦ 1952 στὸ Théâtre des Noctambules (μτφρ. M. Auclair καὶ M. Prévost), μετὰ σκηνοθεσία τοῦ Claud Régy· στὸ ρόλο τῆς ἡρωίδας ἡ Sylvia Monfort. Στὴν Ἑλλάδα ἀνέβηκε στὸ " Ἐθνικὸ Θέατρο " τὸν Φεβρ. τοῦ 1959 (σὲ μετάφραση τοῦ Ἀ. Σολομοῦ, Τρεῖς Γυναίκες, πού ἐξεδόθη τὸ 1964) μετὰ σκηνοθ. Σολομοῦ· στοὺς πρώτους ρόλους ἡ Κυβέλη ἢ Συνοδινὸ καὶ ἡ Καλογερίκου.

¶

Ἡ " Δόνια Ροζίτα " ἔχει ὡς θέμα τὸ δράμα τῆς γεροντοκόρης τῆς ἰσπανικῆς ἐπαρχίας, ἐκεῖ γύρω στὰ 1900. Ἡ ὑπόθεση ἀρχίζει στὰ 1890, συνεχίζεται στὰ 1900 καὶ τελειώνει στὰ 1910. Σ' αὐτὸ τὸ διάστημα παρακολουθοῦμε τὴν κεντρικὴ ἡρωίδα νὰ γεροντὰ περιμένοντας τὸν ἀρραβωνιαστικὸ τῆς πού τῆς εἶχε ὑποσχεθῆ ὅτι θὰ ἐπιστρέψῃ γιὰ νὰ τὴν παντρευθῆ. Μ' ἓνα γεροντικὸ " φόντο ", τὸ θεῖο καὶ τὴ θεὰ τῆς, ἡ Ροζίτα μαραίνεται σὰν τὸ τριαντάφυλλο, πού κατῶρθωσε νὰ φτιάξῃ ὁ θεῖος τῆς ὁ βοτανολόγος, μιᾶς ἐφήμερης ματαίας ὁμορφιάς: κόκκινο τὸ πρωί, ρόδινο τὸ μεσημέρι, ἄσπρο τὸ ἀπόγευμα καὶ νεκρὸ τὴ νύχτα. Αὐτὸ εἶναι τὸ ἀδυσώπητο νόημα τῆς " γλώσσας τῶν λουλουδιῶν ", πού ἡ ἀλληγορία τῆς θὰ εὔρη τὴν ἐπαλήθευσή τῆς στὸ πρόσωπο τῆς Ροζίτας.

Τὸ ἔργο δὲν εἶναι ἐκτύπωση μιᾶς κοινωνικῆς " ὥρας ", μιᾶς

ἐποχῆς ἢ μιᾶς ἀντιλήψεως· δὲν εἶναι ἡθογραφία δηλ. οὔτε ὁμοῦ ἔργο " ψυχολογικὸ " κατὰ τὴν ἔννοια πού ἀντιλαμβάνεται τὸν ὄρο τὸ δυτικὸ θέατρο. Ὁ L. δὲν ἔχει οὔτε τὴν πρόθεση οὔτε τὴν ψυχικὴ συγγένεια νὰ δώσῃ ἔργο, ὅπου ἡ ἀνάλυση τῶν καταστάσεων νὰ προϋποθέτῃ διανοητικὸ ἐργαστήριον. Ὁ ποιητὴς θέλει νὰ μιᾶς μεταφέρῃ τὴν εὐωδιὰ ἐνὸς ρόδου στὶς διαστάσεις μιᾶς ἀνθρωπίνης υπάρξεως. " Ὅσο κι ἂν τὸ θέλησε ἴσως, ἡ Δόνια Ροζίτα του δὲν εἶναι ὅμοια μιᾶς κοινωνικῆς καταστάσεως ἢ ψυχολογικῆς " τύπος ", εἶναι πλάσμα ἀρχέτυπο σὲ ἀλληγορικὴ διάσταση, καθαρὴ ἔκφραση ἐνὸς ἀτόφου λυρισμοῦ. Δὲν εἶναι ἡ ἀτιμώφαιρα τῆς Γρανάδας, πού δὲν ὑπάρχει ἴσως πιά, δὲν εἶναι τὸ ἡθικὸ πρόβλημα, πού ἔχει παῖσει νὰ συγγινῆ σὰν θέμα τῆ σύγχρονη πραγματικότητος, εἶναι ἡ ποίηση πού ἐξαφανίζει τὸ ἐπικαιρικὸ καὶ διασώζει τὴ δροσιά τοῦ ἔργου. " Ἐχοῦμε κι ἐδῶ ἓνα προδομένο ἔρωτα-στοιχεῖο οἰκειο στὸν L.— πού τὴν ὁμορφία του τὴν ἐμάρανε ἡ ρῆξη μετὰ τὴν πραγματικότητα " ἀπλῶς ἔτσι, χωρὶς θύτες καὶ θύματα, χωρὶς προβληματισμούς, χωρὶς " νοήματα "· μόνον μετὰ ἄμεση ἀνανάκληση τῆς ἀλληγορίας στὴν ψυχὴ κάθε ἀνθρώπου, πού κρῦβει, ποῖός λίγο ποῖός πολύ, " τὸ μακρυνὸ ρόδο " μιᾶς Δόνιας Ροζίτας, πού ἀνεπίστρεπτα μαράθηκε. Γι' αὐτὸ, κωμωδία ἢ Δόνια Ροζίτα! Κωμωδία τῆς ζωῆς. Πικρὸ χαμόγελο πείρας γιὰ ὅ,τι φεύγει.

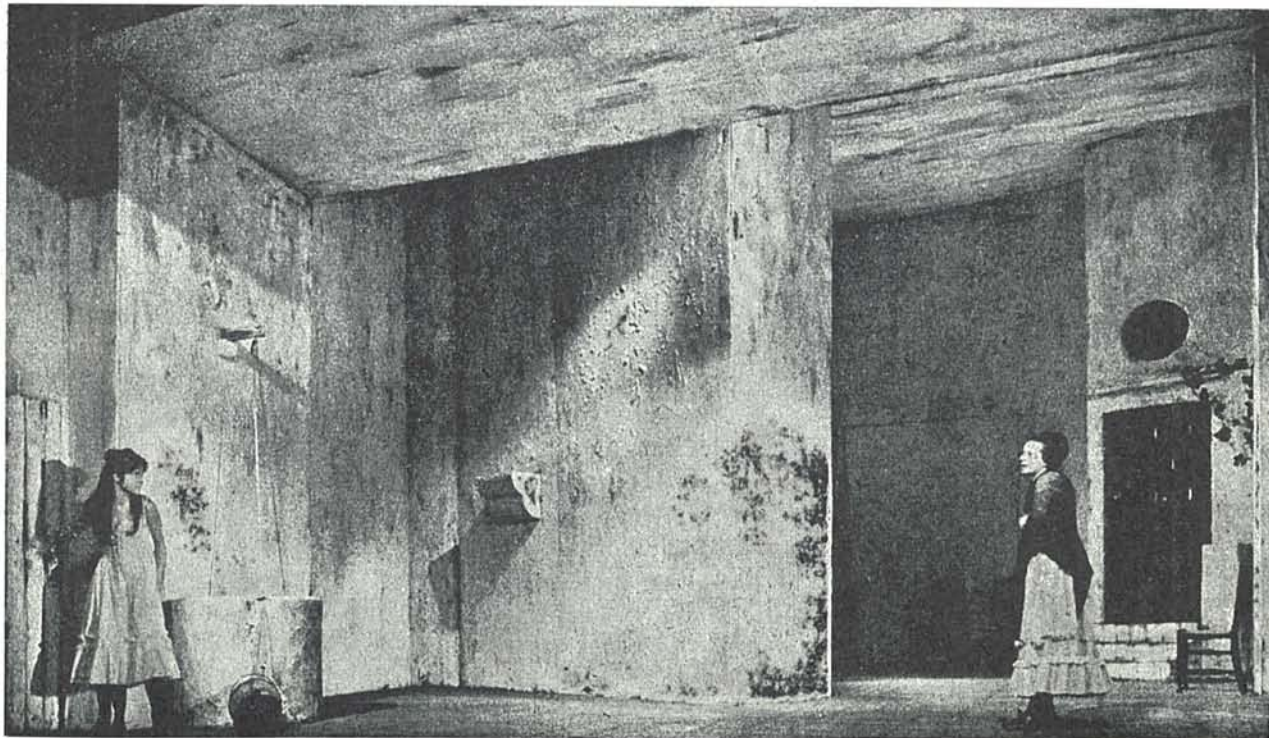
## ΤΟ ΣΠΙΤΙ ΤΗΣ ΜΠΕΡΝΑΡΝΤΑ ΑΛΜΠΑ (LA CASA DE BERNARDA ALBA)

ΔΡΑΜΑ ΜΕ ΘΕΜΑ ΤΙΣ ΓΥΝΑΙΚΕΣ ΠΟΥ ΖΟΥΝ  
ΣΤΑ ΧΩΡΙΑ ΤΗΣ ΙΣΠΑΝΙΑΣ

Στις 19 Ἰουνίου 1936 ἐτελείωσε τὸ ἔργο κι ἔκανε τὴν πρώτη ἀνάγνωσή του, μετὰ λίγες ἡμέρες, στὸ σπίτι τοῦ ἱατροῦ Eusebio Oliver στὴ Μαδρίτη, σὲ μερικοὺς φίλους του, μετὰ τῶν ὁποίων οἱ Damaso Alonso, Jorge Guillen, Guillermo de Torre κ.ἄ. Ἐπρόκειτο νὰ ἀνεβασθῆ τὸν Ὀκτώβριο τοῦ 1936 στὸ θέατρο Español, καὶ φυσικὰ δὲν ἐπραγματοποιήθη λόγῳ τοῦ θανάτου του. Ἡ " πρώτη " ἐδόθη μετὰ θάνατον στις 8 Μαρτίου τοῦ 1945 στὸ θέατρο Avenida στὸ Buenos Aires. [Βλ. κριτικὸ σημεῖωμα τοῦ A. de la Guardia, στὸ Latitud, I, ἀρ. 3, Buenos Aires 1945].

Τὸ κείμενο ἐξεδόθη ἀπὸ τὸν Adolfo Salazar, Un drama inédito de F.G.L. στὸ El Universal τοῦ Caracas, II, XI 1938. Ἐδημοσιεύθη στις ἐκδ. Losada (1946 καὶ 1949). Ἡ δημοσίευσή του στὰ Obras Completas τοῦ 1962 ἔγινε βᾶσει τῆς ἐκδ. Losada.

"Τὸ σπίτι τῆς Μπερνάρντα Ἀλμπα" στὸ Schlosspark - Theater. Σκηνοθεσία Πάντοκ, σκημικὰ Γιόζεφ Σβόμποντα. Βερολίνο, 1967



'Από τις ξένες μεταφράσεις: στα γερμανικά τών E. Beck Bernarda Alba's Haus (Dramatischen Dichtungen ξ.ά.)· στα άγγλικά τών R. O'Connell και J. Graham, Three Tragedies ξ.ά. στα γαλλικά: Jean-Marie Creach (έισαγ. τού Jean Cassou, La maison de Bernarda Alba, στα Cahiers d'Expression Populaire άρ. 1, Παρίσι 1946. Έπ. στο France-Illustration, Παρίσι 1955· στα σουηδικά: τών K. Alin και H. Gullberg, Bernardas Hus ξ.ά. Στα έλληνικά: τού N. Γκάτσου, τού Γ. Κότσιρα (Νέα Πορεία, τ. 27 Θεσ)νίκη 1957) και τού Π. Κατσέλη.

'Από τις ξένες παραστάσεις: πρώτη γερμανική παράσταση τόν Φεβρ. τού 1952 στο Schlossparktheater τού Βερολίνου σέ μτρ. τού E. Beck. Τόν Νοέμβρ. τού 1951 ανέβηκε στο Παρίσι στο Théâtre de l'Oeuvre σέ μτρ. S. M. Creach με σκηνοθ. M. Jacquemont. 'Επίσης τού 1953 στο Studio des Champs Elysées. Τό έργο ανέβηκε ακόμα στο Λονδίνο και στην Πράγα. Στην Ελλάδα παίχθηκε τó 1954 στο "Θέατρο Κοτοπούλη" σέ μτρ. N. Γκάτσου και σκηνοθ. 'Α. Μινωτή (στον κεντρικό ρόλο ή K. Παξινού) και τó 1962 επανελήφθη στο "Εθνικό Θέατρο". 'Επίσης στη "Θυμέλη" Θεσσαλονίκης τόν Οκτ. 1963 με σκηνοθ. Π. Κατσέλη (στον κεντρικό ρόλο ή 'Α. Κατσέλη).

Θεματική ιδέα τής "Μπερνάρντα Άλμπα" είναι ή τυφλή δεισιδαιμονία προσκόλληση στους έθιμικούς τύπους τών άπαγορευτικών προλήψεων, πού, περιφρονώντας την ανθρώπινη φύση, οδηγεί με άκριβεια στο θάνατο. "Άλλη φάση εδώ τού προδομένου έρωτος, πού ή φύση τιμωρεί για λογαριασμό του.

'Η οικογένεια τής Μπερνάρντα Άλμπα, πού άποτελείται από τή χήρα μάνα και τις τέσσερις κόρες τής, πενθεί τόν πρόσφατο θάνατο τού άφέντη τού σπιτιού. Μετά την κηδεία και τούς θρήνους, κατά τó έθιμο, πού αναλαβαίνει να τή τήρηση με θρησκευτική ύστερία ή μάνα, τó σπίτι θά κλείση τις πόρτες του στη ζωή για πολλά χρόνια. Μπροστά στην άδυσώπητη αυτή πραγματικότητα πλέκεται ένας "ψυχικός" πόλεμος μεταξύ τών αδελφών, πού είναι έρωτευμένες, κάθε μία με τόν τρόπο τής, με τόν Pepe el Romano. Τό σκάνδαλο δέν άργεί να ξεσπάση. Στα χέρια τής μικρότερης αδελφής ανακαλύπτεται ή φωτογραφία τού άπαγορευμένου άρσενικού, πού τής την έπηρεσά μιά άλλη αδελφή ή πιό μεγάλη αδελφή, ώριμη πιά, πού θεωρεί μνηστήρα της τόν Pepe, δέχεται καιριο πλήγμα και τó σπίτι συνταράζεται σαν από σεισμό. 'Η μάνα άποφασίζει να άποκαταστήση την τάξη. Καιροφυλακτεί τόν άνδρα πού σαν πειρασμός πολιορκεί τó σπίτι καβάλλα στο άλογο του και τόν πυροβολεί. 'Η μικρότερη κόρη πού νομίζει ότι πέθανε αυτοκτονεί. 'Η μάνα όμως θά μείνη στις έπάλξεις τού άδυσώπητου χρέους. Κανείς δέν θά μάθη τίποτα· κανένα σκάνδαλο δέν θά ξεσπάση. 'Η τελική τραγική έντολή της θά είναι: " 'Η θυγατέρα μου πέθανε παρθένα· φθάνουν πιά τά κλάματα· σιωπή, έπια, σιωπή ". Και ή τάξη τών πραγμάτων άποκαθίσταται. Όπως τó θέλησε ό μακάβριος τύπος, τó σπίτι τής Μπερνάρντα Άλμπα όλοκληρώνει τόν προορισμό του: γίνεται ό τάφος τών ζωντανών.

'Η άτμόσφαιρα τού έργου έχει τó νεκρώσιμο ύφος μιάς άπολιθωμένης διατάξεως ανθρώπινων μορφών, πού επιδεικνύουν τó πένθος τους, ως μόνο διακριτικό στοιχείο τής ζωής τους. Μοιάζει με τις παλαιές κερνισμένες φωτογραφίες πού όταν τις άραδιάζουμε μās ζυπνοών μιά μνήμη θανάτου. 'Ο ίδιος ό L. έδωσε την παρακάτω σκηνοθετική οδηγία για τó έργο του: " 'Ο ποιητής συμβουλεύει οι τρείς πράξεις τού έργου να έχουν τόν χαρακτήρα ενός documental fotografico".

Στη "Μπερνάρντα Άλμπα" τó άγαπημένο θέμα τού L., ή ρήξη με την πραγματικότητα έχει την πιό χαρακτηριστική άπεικόνιση. "Ένα σπίτι μόνο από "μαύρες" γυναίκες, κλειστό κι άπόρητο, στην πολιορκία τού άνδραλοισιάνικου Αδούστου· κι άπέναντί τους ό άόρατος πρωταγωνιστής τού έργου, ό Pepe el Romano, ό καβαλλάρης, πού άν και ποτέ δέν βγαίνει στη σκηνή, όμως ή παρουσία του είναι ή μόνη πού την γεμίζει με ζωή. Είναι ή προσωποποίηση τού πειρασμού, ό άρσενικός σατανάς τού έρωτος, ό άνομος πόθος, πού έρχεται να μολύνη την επίτελεση ενός ίερο χρέους. Δέν είναι ό "τύπος" πού κάνει την μάνα να γίνη τó θυμά τής μαρτυρικής έκλογής. Είναι οι ιδέες μέσα στις όποιες έζησε και άνέθερε τις κόρες τής· είναι δηλ. ή δική τής πραγματικότητα. 'Ιερότης και ευσέβεια επιβάλλουν την τήρηση τού χρέους· ό έρωσ είναι άμαρτήρια. Πρωτείκος πόλεμος τού ένστικτου και τού "πρέπει", τών είδωλοατρικών γονιμικών δαιμόνων, με την χριστιανική απέχθεια στη σάρκα. Είναι δηλ. με τόν τρόπο τής ή Μπερνάρντα Άλμπα μιά ήρωίδα· μένει όλόκληρη, γνησία και πιστή στην άποστολή τής, πού άν για τούς τρίτους

είναι μιά μακάβρια προσκόλληση σέ βλακώδεις τύπους, για έκείνην είναι τó νόημα τής ίδιας τής ζωής. 'Η Μπερνάρντα Άλμπα είναι τó πανάρχαιο είδωλο τής μητριαρχίας. Άν αυτή κρατηθί στο ύψος τής, θά κρατηθί στο ύψος τής ή τάξη τών πραγμάτων πού καθιέρωσαν παραδόσεις αιώνων. 'Η Άλμπα δέν είναι ή "διαφωτισμένη" μικραστή πού συμβιβάζεται και συνθηκολογεί. Είναι τó άσυμβίβαστο έθιμο, πού με τις άπαγορεύσεις του συνθέει μιά κοινωνία στον διαρκή πόλεμό της με την "γυμνή" φύση· άπαίσια ή όχι αυτό δέν ενδιαφέρει. Είναι ή κοινωνία τής. Δέν είναι ύποκριτική άπέναντί τής· τηρεί άπλως τόν άπαρασάλευτο κανόνα τής, πού είναι κανόν και τής δικής τής ψυχής. "Ό,τι είμαστε ύποχρεωμένοι να συγχωρήσουμε στην Άντιγόνη τού Σοφοκλέους, τόν "κόσμο" τής, δηλαδή, δέν πρέπει να τó άρνηθούμε στην Μπερνάρντα. Έχει κι αυτή τó δικό της κόσμο. 'Ο Άόρια προσπάθησε σ' αυτό τó έργο να μείνη άποκλειστικά άφειρωμένος στην δραματική άνέλιξη. 'Ο Adolfo Salazar, πού παρευρισκόταν στην πρώτη άνάγνωση τής Μπερνάρντα Άλμπα, γράφει ότι κάθε φορά πού έτελειε τó διάβασμα μιάς σκηνής άναφωνούσε ό L. με ένθουσιασμό: " Όύτε μιά σταγόνα ποιήσεως· πραγματικότης· ρεαλισμός!". Αυτή ήταν ή πρόθεσή του· ν' άφήση ελεύθερο τόν τραγικό λόγο χωρίς τή διακοσμητική τής λυρικής ύπογραμμίσσεως. Είμαι όμως βέβαιος πως έχρησιμοποίησε έντελώς συμβατικά και έπικαιρικά τούς όρους. Τό "Σπίτι τής Μπερνάρντα Άλμπα", μπορεί να μη έχει τή διάταξη τής δομής, όπου πεζός λόγος και έμμετρος, διαλογικό στοιχείο και τραγούδι συνθέτουν ένα θεατρικό είδος. Όμως κάθε άλλο παρά ρεαλιστικό έργο, τουλάχιστο με τή δημιουργική άντίληψη τού όρου, είναι ή Μπερνάρντα Άλμπα. Είναι από τó κεφάλι μέχρι τά νύχια τής ποιητικό θέατρο. 'Η στατικότητα τών φάσεων τής έκτυλιξεως τού δράματος μένει στη σκηνική έπιφάνεια. 'Η ποιήση, ύψηλή ποιήση, εισχωρεί σέ κάθε πτυχή τής ψυχής· "ελκόνας" και τής χαρίζει πάθος και ζωή και συγκίνηση. Ποίηση δέν είναι φυσικά μιά συγκεκριμένη διάσταση τού λόγου προκειμένου μάλιστα για τó θέατρο· είναι μιά πλαστική τών έπιφανειών του, ή μεταφορική ούσία τού περιεχομένου του. Τό μεταίσημα πού μās άφίνει δέν είναι ή περιγραφή μιάς ύποθέσεως, αλλά ή μνήμη ενός θρηνητικού τραγουδιού, τά φαία χρώματα μιάς ζωγραφιάς.

## ΕΡΓΑ ΑΝΕΚΔΟΤΑ — ΧΑΜΕΝΑ ( )

### Η ΘΥΣΙΑ ΤΗΣ ΙΦΙΓΕΝΕΙΑΣ (EL SACRIFICIO DE IFIGENIA)

Τόν Μάιο τού 1927 στο Καδαξές εργάζεται τó άγνωστο έργο του, με τή συντροφιά τού Salvador Dali και τού Regino Sainz de la Maza. Σέ γράμμα του στην Άννα Μαρία Νταλί, αδελφή τού Σαλβαντόρ γράφει: " Έτσι μπόρεσα να τελειώσω την "Ιφιγένεια" μου, άπ' την όποία θά σου στείλω άπόσπασμα ". Τό έργο παραμένει άνέκδοτο (άν δέν έχει χαθί).

### Η ΚΑΤΑΣΤΡΟΦΗ ΤΩΝ ΣΟΔΟΜΩΝ (LA DESTRUCCION DE SODOMA)

ΤΡΑΓΩΔΙΑ

Την 1η 'Ιανουαρίου 1935 μετά την έπιτυχή " πρώτη " τής Γέρμα σέ συνέντευξή του (El Sol, Μαδρ. 1 'Ιαν. 1935) δηλώνει: " Τώρα πρόκειται να τελειώσω την τριλογία πού αρχίζει με τόν Ματωμένο Γάμο, συνεχίζεται με την Γέρμα και τελειώνει με την Καταστροφή τών Σοδόμων. Άντικαμπάνομαι φυσικά ότι ό τίτλος του είναι βαρύς και επικίνδυνος· αλλά προχωρώ στο δρόμο μου... 'Η Καταστροφή τών Σοδόμων είναι σχεδόν έτοιμη ". Τό 1936, πρò τού θανάτου του, εξακολουθούσε να την γράφει.

### ΤΑ ΟΝΕΙΡΑ ΤΗΣ ΕΞΑΔΕΛΦΗΣ ΑΥΡΗΛΙΑΣ (LOS SUEÑOS DE MI PRIMA AURELIA)

Τίποτα εκτός από τόν τίτλο δέν είναι γνωστό για τó έργο αυτό.

### ΤΟ ΚΟΡΙΤΕΙ ΠΟΥ ΠΟΤΙΖΕΙ ΤΟΝ ΒΑΣΙΛΙΚΟ ΚΑΙ Ο ΑΔΙΑΚΡΙΤΟΣ ΠΡΙΓΚΙΠΑΣ (LA NINA QUE RIEGA LA ALBAHACA Y EL PRINCIPE PREGUNTON)

(Βλέπε άνωτ.: Οι Μαριονέτες τού Κατοισπόρρα).

ΤΑΣΟΣ ΛΙΓΝΑΔΗΣ





1962: 'Η Κατίνα Παξινού, Μπερνάρντα, στο 'Εθνικό. Κόρες της: Π. Παπαδάκη, Ρ. Μυράτ, Καπιτσίνα, Χατζηαργύρη και Βαλάκου

# Ο ΒΑΡΔΟΣ ΤΗΣ ΜΕΣΟΓΕΙΟΥ

Τοῦ ΑΛΕΞΗ ΜΙΝΩΤΗ

Ἡ ποίηση προετοίμασε τὸν Γκαρθία Λόρκα γιὰ τὸ θέατρο. Τὸ δραματικό του ἔργο γενήθηκε ἀπὸ τὴ βαθύτατη κατανόηση τῆς λαϊκῆς λυρικῆς παράδοσης τῆς πατρίδας του κι ὠρίμασε κάτω ἀπὸ τὴ λαύρα τοῦ μεσογειακοῦ ἡλίου.

Γέννημα καὶ θρέμμα τῆς Ἀνδαλουσίας ἀνατράφηκε, κοντὰ σὲ ἀπλούς ἀνθρώπους γεμάτους βάσανα, ὄνειρα, προλήψεις κι ἀνεκπλήρωτους πόθους. Σ' ἓνα μικρόκοσμο, ὑποταγμένο στὴ λαχτάρα τῆς ἐπαρχίας, πού ἀνατριχιάζει καὶ λαγγεῖ μέρα - νύχτα ἀκούοντας τὰ μακρόσυρτα φλαμιέγκος πού φτάνουν ἀπ' τὰ τσαντήρια τῶν τσιγγάνων τὰ στημένα ὀλόγυρα στὸ Φουεντεβακέρος, ὅπου ἀναστήθηκε. Τὸ χωριὸ αὐτὸ βρίσκεται κοντὰ στὴν παλιὰ πόλη τῆς Γρανάδας πού ἦταν κάποτε Μαυριτάνικη πρωτεύουσα τῆς Ἰσπανίας καὶ πού ὡς τὰ σήμερα διατηρεῖ, καθὼς λένε, τὸν ἴδιο χαρακτήρα καὶ τὰ ἴδια ἡθογραφικὰ ἰδιώματα.

Ἄν καὶ δὲν μπόρεσε νὰ μιλήσει, ὅπως ἀναφέρουν οἱ βιογράφοι του, ἴσαμε πού ἔγινε τριῶ χρονῶ καὶ δὲν περπάτησε παρὰ μόνο σὰν πάτησε τὰ τέσσερα, ἐξαιτίας μιᾶς παιδικῆς ἀρρώστιας, σὲ ἡλικία δυὸ χρονῶ τραγουδοῦσε κιόλας χωρὶς λόγια λαϊκοὺς σκοποῦς κι Ἀραβίτικα λυπητερά τραγουδιὰ γεγονὸς πού δείχνει μιὰ ἐμφυτὴ μουσικὴ προδιάθεση, πού χάρη στὴν ἐνθάρρυνση καὶ τὴ φροντίδα τῆς μητέρας του, μιᾶς δασκάλας μ' ἐξαιρετικὴ παιδείωση, ὅπως βεβαίως ὁ ἴδιος, ἀναπτύχθηκε τὸ βασικὸ καλλιτεχνικὸ ἐνδιαφέρον τῆς πρώτης του νιότης πού κράτησε ὡς τὸ τέλος τοῦ δημιουργικοῦ του βίου. Ἡ φοίτησή του στὸ Κολέγιο "Καρδιά τοῦ Χριστοῦ" στὴ Γρανάδα καὶ κατόπι στὴ Residencia, Οἶκο τοῦ Φοιτητῆ τοῦ Πανεπιστήμιου τῆς Μαδρίτης διαμόρφωσαν τὸν καλλιτεχνικὸ του χαρακτήρα κ' ἔθρεψαν τὸ πνεῦμα του μ' ἑλληνας, ρωμαίους κι ἀραβες κλασσικούς. Ἡ προσωπικότητά του ὅμως, σὰ γεννημένου ποιητῆ, φανερώθηκε καὶ στερεώθηκε πρὶν ἀπὸ τὴν ὑψηλὴ μάθηση.

Τὰ πρῶτα του ποιήματα ἦταν ἀπόπειρες τῆς φαντασίας του νὰ διατυπώσει σὲ στίχους, νὰ περικλείσει σὲ λέξεις, ἄμεσες συγ-

κινήσεις κ' ἐντυπώσεις πού ἐκφράζονται συνήθως μὲ μουσικοὺς ἤχους ἢ ζωγραφικὰ χρώματα. Ἔτσι ὀνοματίζει τὸ νοτιά "μελαχροινό", τὸ βοριά "σιλιβωτὴ τῶν ἀστρων" ἢ "λευκὴ ἀρκοῦδα", τὸν οὐρανὸ τὸν περιγράφει "γεμάτο στάχτες" πού ξασπρίζει τὰ χωράφια. Τὰ παιδιὰ τὰ βλέπει νὰ τρώνε τὸ φεγγάρι "σὰν νὰ 'ταν δαμάσκηνο" κι ἄλλα τέτοια εὐφάνταστα λεκτικὰ εὐρήματα. Ἀπίθανες σουρεαλιστικὲς ἀποκλίσεις ἀπὸ τὶς στέρεες λαογραφικὲς του βάσεις, πού φανερώνουν πὼς σὰν πληθωρικὸς καλλιτέχνης εἶχε ἀπὸ ἐνστικτο μὴν ἀκαταμάχητη παρόρμηση νὰ ἐκφράζεται μὲ κάθε εἶδους ποιητικὸ μέσο καὶ κάθε τεχντροπία.

Κι ὅμως, ὁ πλούσιος ποιητικὸς του κόσμος ὀρθώθηκε, κυρίως μὲ τὸ θεατρὸ του, μέσα στὰ στενὰ σύνορα ἐνὸς βασικοῦ θέματος καὶ μιᾶς ἀπλῆς ἀνάλογης φιλοσοφίας. Ἀξιοσημειωτὴ εἶναι ἡ ἐπιμονὴ καὶ παραμονὴ του στὰ θέματα τιμῆς, ἀνεκπλήρωτης ἀγάπης, χαμένου ἔρωτα κι ἀταίριαστων γάμων πού καταλήγουν σ' αἱματοχυσία καὶ θάνατο.

Τὰ θέματα τοῦτα περιέχουν ἰδέες καὶ συμβατικότητες ἐνσωματωμένες σ' ὅλη σχεδὸν τὴν Ἰσπανικὴ Λογοτεχνία — μόνο πού ὁ Λόρκα τὰ προίκισε μὲ μιὰ πνευματικὴ διάρκεια βαφτίζοντάς τα σὲ μιὰ σύγχρονη αἰσθησιακὴ πραγματικότητα, λυτρώνοντάς τα ἀπὸ τὸ μυστικιστικὸ καθολικισμό.

Ἡ διασπορὰ τῶν πλούσιων ταλάντων του σὰ ζωγράφου, μουσικοσυνθέτη, λυρικοῦ ποιητῆ, πρωτοπόρου διανοούμενου, ἐμφυχωτῆ, δὲν κράτησε παρὰ ὅσο χρειαζόταν γιὰ λογιῆς - λογιῆς χρήσιμους πειραματισμοὺς πού βαθμιαίᾳ τὸν ὀδήγησαν στὸ θέατρο, τὸ κέντρο τῆς πνευματικῆς καὶ ποιητικῆς του λειτουργίας. Παλεύοντας γιὰ καιρὸ μεταξύ ἀφηρημένων λυρικῶν μορφῶν, σουρεαλιστικῶν σχεδιασμάτων καὶ συγκεκριμένων δραματικῶν δυνάμεων, ἔφτασε τέλος στὸ λόγο καὶ τὴ δράση τοῦ θεατρικοῦ ἔργου, πού τοῦ χάρισε τὴ δυνατότητα νὰ ζωντανεύει στὴ σκηνὴ τὸ σάλαγο τῶν ἐνστικτικῶν καὶ τῶν παθῶν πού ἐλευθερώ-



Ἡ Ἀντέλα, ἡ ὁμορφότερη ἀπὸ τὶς κόρες τῆς Μπερνάρντα κρεμάστηκε πάνω ἀπ' τὸ μαύρο κι ἀραχλο χῶμα ποὺ μύλις εἶχε ἀνταμωθεῖ με τ' ὄμορφο παλληκάρη, τὸν Πέπε Ρομάνο. Ἡ Μπερνάρντα δείχνει τὸ πτώμα τῆς στὶς ἄλλες καὶ κραυγάζει ἀπεγνωσμένα: "Πέθανε παρθένα! ἀκοῦτε; παρθένα! Ἄς τὴ ντύσουμε στὰ κατάλευκα". Ὁ ξεπερασμένος πολιτισμὸς με τοὺς σκληροὺς νομογνώμονες μονολογεῖ. "Ἐχει χάσει πιά τὴ συνοχὴ καὶ τὴ σοβαρότητά του στὴν πορεία τοῦ χρόνου. Φωνάζει πάνω ἀπ' τὰ ἐρείπιά του καὶ κανένας δὲν ἀκούει. Ὅλων οἱ καρδιές εἶναι με τὴν ἀδικοχαμένη κοπέλα. Τὸ πατροπαράδοτο αἰσθηματῆς τιμῆς, ἐδῶ σὲ μιὰ ὥμῃ του σύγκρουση με τὸ καταπιεσμένο ἐρωτικό ἐνστικτο χρεοκοπεῖ με πάταγο, γιατί ἡ τιμὴ πιά δὲν πραγματοποιεῖ ἕνα θρίαμβο τῆς κοινωνικῆς ἀνωτερότητας καὶ πειθαρχίας ἢ ἠθικῆς εὐθιξίας, ἀλλὰ ἐκδηλώνεται σὰν μιὰ αὐθαίρετη πράξη. Παρουσιάζεται σὰν ἕνα τρομακτικὸ φάσμα ἐνὸς ξεπερασμένου πολιτισμοῦ ποὺ χεῖ χαμένο ἀπὸ πολλὸν καιρὸ τὸν ὄργανικό του σύνδεσμο με τὸν ἄνθρωπο, καὶ ποὺ τὸν δυναστεύει τώρα παράκαιρα με τὴν παγερὴ ἀρπάγη τοῦ πατριαρχικοῦ νόμου. Ἐνὸς νόμου ἀνεδαφικοῦ ποῦ, ἀντὶ νὰ τονώνει ἀληθινὰ τὸ τόσο πολὺτιμο αἰσθηματῆς τιμῆς, τὸ ἐξουθενώνει. Ποῦ, ἀντὶ νὰ θερμαίνει τὴ ζωὴ, τὴν παγώνει καὶ τὴν πεθαίνει.

Τούτη εἶναι ἡ κοινωνικὴ, ἄς ποῦμε, πλευρὰ τοῦ ἔργου. Ἡ ἄλλη, ἡ καθαρὰ ποιητικὴ, στηρίζεται ἐπὶ ἰσχυρὸ καὶ βαθύτατο ἀνθρώπινο δράμα. Γιατί ἂν ὁ Λόρκα ἀσκεῖ ἀπὸ τὴ μιὰ μεριά κοινωνικὴ κριτικὴ καὶ ἀρνιέται ἀχρηστες κ' ἐπικίνδυνες ἠθικὲς δοξασίες καταδικάζοντας αὐτοὺς ποὺ τὶς ἀντιπροσωπεύουν, ἀπ' τὴν ἄλλη ἡ συμπόνια του γιὰ τὸν ἄνθρωπο ποὺ βρίσκεται στενεμένος ἀνάμεσα Φύσης καὶ Κοινωνίας, τὸν κάνει νὰ ξεπερνᾷ ἀπόψεις καὶ θέσεις, καὶ κατορθώνει με πλήρη δραματικὴ ὀριμότητα νὰ τὸν βλέπει ταυτόχρονα σὰν θύτῃ καὶ θύμα μαζί. Ἐτσι ἡ ἥρωίδα τοῦ ἔργου, ἡ Μπερνάρντα, δὲ διαγράφεται σὰ μιὰ παθιασμένη μέγαιρα ποὺ εὐχαριστιέται νὰ βασανίζει τοὺς ἄλλους, παρὰ ἐνσαρκιώνεται

σὰ μιὰ τραγικὴ μορφή. Θύμα καὶ αὐτὴ ἡ ἴδια μιᾶς ἐξουστλημένης κοινωνικῆς παράδοσης, τῆς ὁποίας εἶναι γνήσιος ἀντιπροσωπευτικὸς τύπος. Ἡ Μπερνάρντα πιστεύει πὺς ἔχει δίκιο, ἐνῶ ἔχει ἄδικο. Ἀλλὰ πιστεύει πραγματικὰ με περηφάνεια, μ' ἀρχοντιά, αὐταπάρηση καὶ φυσικά με μεσογειακὸ πάθος. Κι ὁ Λόρκα τὴν οἰκτερεῖ μὲν, τὴν ἀποδοκιμάζει, ἀλλὰ τὴν πονεῖ σὰν τὴ μάνα του, σὰν τὴν πατρίδα του τὴν ἴδια.

Ἡ στερηρὴ ἀρχιτεκτονικὴ καὶ ὁ ἐντονος ρεαλισμὸς αὐτοῦ τοῦ καλύτερου καὶ τελευταίου, ἀλλοίμονο, ἔργου τοῦ Λόρκα τὸ κάνουν νὰ διακρίνεται ἀπὸ τὰ προηγούμενά του — ποιητικὲς εἰκόνας, πρωτοτυπία ὕφους, λυρικὴ ἔκφραση, μουσικὴ τῶν λέξεων δὲ μᾶς ἀποσποῦν ἀπὸ τὸν φυσιολογικὸ παλμὸ τοῦ δράματος. Εἶναι φανερὸ πὺς ὁ ἀδικοχαμένος Βάρδος τῆς Μεσογείου ἐπέδωκε τελικὰ ἕνα πῦρ ἰσχυρὸ συμβολικὸ θεμέλιο γιὰ τὸ δράμα τῆς λαϊκῆς ἰσπανικῆς παράδοσης.

"Ὅταν παιζόταν στὸ θέατρο "Ρεξ" ἢ "Μπερνάρντα", ἦρθε ἕνα βράδυ νὰ δεῖ τὸ ἔργο, περαστικὸς ἀπ' τὴν Ἀθήνα, ὁ ἰσπανὸς μαρκήσιος Quevas, ὁ ἰδρυτὴς τοῦ φημισμένου χορευτικοῦ μπαλέτου. Τὸν ἔφερε κάποιος ἀπὸ τὴν Ἰσπανικὴ Πρεσβεία.

Στὸ τέλος τῆς παράστασης ζήτησε νὰ δεῖ τὴν πρωταγωνίστρια ποὺ τὴν εἶχε κάποτε γνωρίσει προσωπικὰ στὴν Ἀμερικὴ.

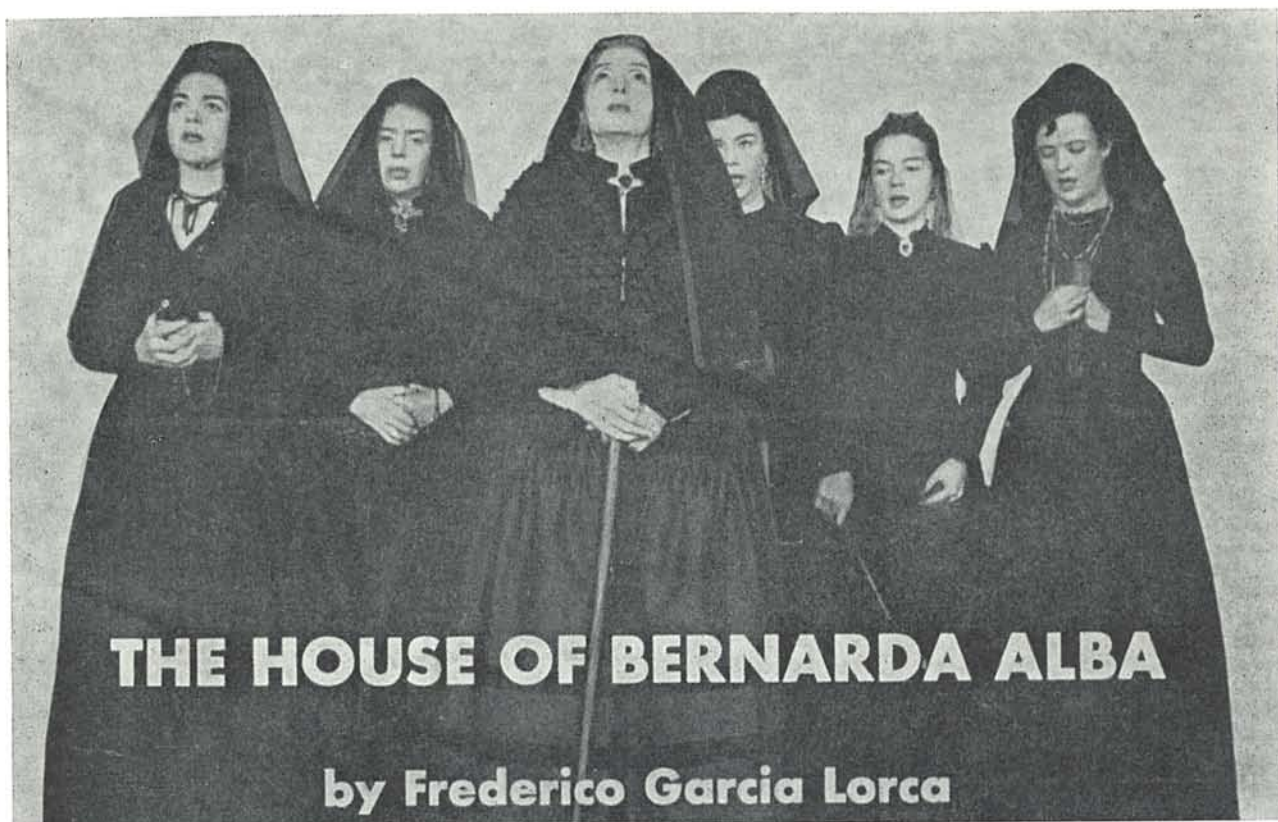
Εἶπε ἐνθουσιασμένος πολλὰ καλὰ γιὰ τὸ παίξιμο τῶν ἡθοποιῶν, γιὰ τὴ σκηνογραφία, γιὰ ὅλη τὴν παράσταση ποὺ τὸν ἐντυπωσίασε πάρα πολὺ γιὰ τὴν πιστότητά της στὸν ἡθογραφικὸ χαρακτήρα καὶ τὸν ἰδιωματικὸ ρυθμὸ τοῦ ἔργου, ποὺ μόνον Ἰσπανὸς θὰ μπορούσε ἀπὸ ἄμεση ἐμπειρία καὶ φυσιολογικὴ αὐθεντικότητα νὰ πετύχει.

Μὲ ρώτησε πόσον καιρὸ καὶ ποῦ ἔζησα στὴν Ἰσπανία. Ἡ ἐκπληξή του, ὅταν τοῦ εἶπα πὺς οὔτε καν τὴν ἔχω ἐπισκεφθεῖ ποτέ, μετρούσθηκε σὰν ἔμαθε πὺς εἶχα γεννηθεῖ καὶ μεγαλώσει στὴν Κρήτη.

ΓΑΛΕΞΗΣ ΜΙΝΩΤΗΣ

Ἡ σκηνὴ τῆς ἀνταρσίας: Κατίνα Παξινού, Βαλάκου (Ἀντέλα) καὶ Χατζηαργύρη. Σκηνοθεσία Ἀλέξη Μινωτῆ (Ἐθνικὸ, 1962)





## THE HOUSE OF BERNARDA ALBA

by Federico Garcia Lorca

# ΜΙΑ ΜΕΣΟΓΕΙΑΚΗ ΜΠΕΡΝΑΡΝΤΑ

Της ΚΑΤΙΝΑΣ ΠΑΕΙΝΟΥ

Είχα την άτυχία, και την τύχη μαζί, να ζήσω τη φοβερή περιπέτεια του τελευταίου μεγάλου πολέμου στην Αγγλία, να τορπιλιστώ στον Ατλαντικό φεύγοντας για την Αμερική, και να βρεθώ επίτελους στη Νέα Υόρκη, ύστερα από την άπιστευτη εκείνη ύδωσση, αποξενωμένη από πατρίδα, δικούς και φίλους.

Όταν τέτοιες φοβερές δοκιμασίες περάσουν, τις αποξεχνάει σιγά-σιγά κανένας. Μά τις μικρές, τις σκληρές καθημερινές δοκιμασίες που ζήσα στην αρχή όταν αποβιβάστηκα χωρίς ρούχα, χωρίς χρήματα, χωρίς γνωριμίες, ξένη μέσα σε ξένους, σ' έναν απέραντο τόπο, δεν τις λησμόνησα ποτέ.

Η μοίρα, λέω, το θέλησε κάποτε κ' έβαλε τέλος σ' αυτά τα τιποτένια μου βάζανα όταν, σαν από μηχανής θεός, μου παρουσιάστηκε ο ρόλος της Πιλάρ στην ταινία "Για ποιόν χτυπά ή καμπάνα". Είχα παίξει στο μεταξύ την Έντα Γκάμπλερ του Ίψεν στο Μπρόντγουαίη, άλλ' οι κινηματογραφικοί πράκτορες δεν την θεωρούσαν σχετική με το ρουστικό Ισπανικό ρόλο και δέ μου 'καναν τότε καμιά πρόταση.

Η "Παραμάουντ" είχε από καιρό δοκιμάσει πολλές όνομαστές πρωταγωνίστριες του θεάτρου και του κινηματογράφου που δεν ικανοποιούσαν το σκηνοθέτη της ταινίας για λόγους φυσικής εμφάνισης και κατάλληλης ιδιοσυγκρασίας.

Αναφέρω αυτή την ταινία από το μυθιστόρημα του Χεμινγκουαίη γιατί απ' αυτήν δόθηκε ή αφορμή να μου αναθέσουν αργότερα για τη σκηνή το ρόλο της Μπερνάρντα "Αλμπα στο δμώνυμο και το σπουδαιότερο έργο του Λόρκα.

Όταν τελικά μετά τα δοκιμαστικά που γιναν στο Χόλλυγουντ μου δόθηκε ο ρόλος της Πιλάρ, είδα στο στούντιο διάφορα σκίτσα για τα κοστούμια σχεδιασμένα από τους καλλιτέχνες της εταιρίας. Χωρίς να 'χω καμιά συγκεκριμένη γνώση για το πώς θά 'πρεπε να 'ταν ντυμένη ή Πιλάρ, με το μεσογειακό μου ένστικτο τὰ βρήκα ανάμυστα, σαν πολύ φανταχτερά,

και κάπως δειλά έφερα τις αντιρρήσεις μου, προσπαθώντας να εξηγήσω πώς ο χαρακτήρας που με κάλεσαν να υποδυθώ, δέ διέφερε και πολύ από τις παρόμοιου τύπου γυναίκες της νησιώτικης Ελλάδας. Στις αντιρρήσεις μου αυτές συνάντησα το ειρωνικό χαμόγελο του σκηνοθέτη Σάμ Γούντ που με ρώτησε: πώς μπορώ να ξεχωρίσω πώς ντύνονται οι Ισπανίδες αφού ποτέ, όπως είχα πει, δεν είχα πάει στην Ισπανία. Δικαιολογήθηκα πώς εμείς οι μεσογειακοί δέ διαφέρουμε και πολύ στο ντύσιμο, και δεν ξέρω βέβαια ακριβώς, αλλά φαντάζομαι πώς περίπου πρέπει να 'ναι το κοστούμι της Πιλάρ. Τόν προκάλεσα, αν ήθελε να δοκιμάσει την κρίση μου, να μ' άφηνε να διαλέξω πρόχειρα από το βεστιαριο του στούντιο ό,τι νόμιζα κατάλληλο. Βέβαιος για την άπουγία μου αλλά και γεμάτος περιέργεια συμφώνησε και μ' έστειλε στα εργαστήρια να ντυθώ όπως νόμιζα, πράγμα που 'κανα άμέσως με τη βοήθεια της διάσημης ένδυματολόγου Ήντιθ Χέντ.

Όταν την επομένη παρουσιάστηκε ντυμένη σά ρωμιά νησιώτισσα, ο Ισπανός τεχνικός σύμβουλος της ταινίας, που 'χε καλέσει επίτηδες στο γραφείο του ο Σάμ Γούντ, μόλις με είδε φώναξε: Αυτή, μάλιστα! Αυτή είναι ή Πιλάρ! Έτσι ντυμένη δραματικά, κι όχι με τὰ ρούχα που της ετοίμαζαν.

Έτσι, το αυτοσχέδιο κοστούμι μου κατακυρώθηκε μαζί με το πενταετές συμβόλαιο που υπέγραψα με την εταιρία. Η ταινία γυρίστηκε, πέτυχε, εγώ για την Πιλάρ πήρα το Όσκαρ, και χιλιάδες άνθρωποι για μήνες έμπαιναν στους κινηματογράφους της Αμερικής να τη δουνε. Ο Φρανθίσκο Γκαρθία Λόρκα, καθηγητής της Ισπανικής φιλολογίας στο Πανεπιστήμιο Κολούμπια, αδερφός του μεγάλου ποιητή, ένθουσιάστηκε τόσο όταν την είδε, που αποφάσισε να προτείνει ν' άνεβαστεί στο Μπρόντγουαίη το έργο του αδελφού του "Το σπίτι της Μπερνάρντα Αλμπα", μ' έμένα στον κεντρικό ρόλο. Συμφώνησε τελικά με τόν κορυφαίο Αμερικανό σκηνογράφο Στούαρτ Τσένι που άνελαβε όχι μόνο να σχεδιάσει τὰ σκηνικά

και τα κοστούμια, αλλά να γίνει ο παραγωγός της παράστασης με προσωπική οικονομική του ευθύνη.

Τόν ίδιο καιρό ολοκληρώνονταν οι ενέργειες για να ιδρυθεί το Έθνικόν Αμερικανικό Θέατρο κ' οι επικεφαλής της κίνησης γύρω απ' αυτό μου πρότειναν να πάρω μέρος σαν μέλος του πρώτου Έθνικου Θιάσου παίζοντας σε έργα ρεπερτορίου με τα όποια θα το εγκαινιάζαν. Και πραγματικά τότε ιδρύθηκε το Α.Ν.Τ.Α. (δηλαδή Αμερικανικό Έθνικόν Θέατρο και Ακαδημία) που άνοιξε τις πύλες του, στο ομώνυμο θέατρο, στους 54 δρόμους του Μπρόντγουαϊ, τα Χριστούγεννα του 1950. Το θίασο αποτελούσαν έκλεκτοι Αμερικανοί πρωταγωνιστές όπως ή Έλεν Χέιζ, ο Χοσέ Φερέρ, ο Κάρλ Μόλντεν, ο Τζόν Γκάρφιλντ και άλλοι πασίγνωστοι ήθοιοι. Το έργο του Λόρκα περιελήφθη στο πρόγραμμα και παίχτηκε μετά τις γιορτές με μεγάλη επιτυχία.

Τεχνικός σύμβουλος της παράστασης ήταν στις δοκιμές ο ίδιος ο Φρανθίσκο Λόρκα. "Όπως είναι γνωστό "Το σπίτι της Μπερνάρντα Αλμπα" είχε πρωτοπαίχτει στο Μπουένος-Αϊρες κι ο Φεντερίκο Γκαρθία Λόρκα είχε καθορίσει σε επιστολή του τις λεπτομέρειες και τον τρόπο που επιθυμούσε να παιχτεί, κ' έδινε συμβουλές πολύ χρήσιμες για κάθε ήθοιο της διανομής. Θυμάμαι με συγκίνηση όταν μου διάβασε την επιστολή του αδικοσκοτωμένου αδελφού του, που 'δινε μεγάλη σημασία στον τρόπο με τον οποίο ήθελε να προφερθούν τα τρία τελευταία λόγια της Μπερνάρντα: "Σιωπή, σιωπή, σιωπή". Από τον ίδιο έμαθα ακόμα πως η Μπερνάρντα ήταν ύπαρξή του πρόσωπο και μάλιστα γειτόνισσά τους. Το κτήμα τους στο Βαλντερρουμπίο συνόρευε με το δικό της. "Ήτανε μια γυναικία σκληρή, τρεις φορές παντρεμένη μ' επτά κόρες, όλες ανύπαντρες, μεγαλοκοπέλες, εκτός απ' τη μικρότερη που ήταν κ' ή πιό όμορφη.

Τα κτήματά τους είχαν ένα κοινό πηγάδι και μοιραζόντουσαν το νερό. Μιά φορά τ'ό χρόνο, σε μια γιορτή σμίγανε οι κόρες της Μπερνάρντα με τους αδελφούς Λόρκα και τρώγανε καρπούζια γύρω απ' τ'ό πηγάδι. Οι Λόρκα ωστόσο, κάθε μέρα ακούγανε τις φωνές και τ'ό ξύλο που έπεφτε στο γειτονικό σπίτι και προσπαθούσαν να κρυφολέπουν από τ'α παράθυρα τί γινότανε στο διπλανό νοικοκυριό.

"Όλ' αυτά που μου διηγότανε ο Φρανθίσκο διασέτευσαν μέσα μου αυθεντικά, την προσωπικότητα της Μπερνάρντα κ' εγώ, μ' ένα δέος ανάμιχτο με γοητεία, έστησα στη φαντασία μου τόν τραχύ χαρακτήρα αυτής της ατόφιας Ισπανίδας, της σκληρής σαν τ'ό απότιστο χώμα της πατρίδας της. Ρίχτηκα με πάθος στη σπουδή του ρόλου που 'νιωθα πως μου πήγαινε πολύ. "Αν όμως τ'α πράγματα για μένα τ'η μεσογειακή δ'ε φανέρωναν άκατανίκητες δυσκολίες, οι Αμερικανίδες συνάδελφοι που 'παίζαν τ'ους ρόλους τ'ων κοριτσιών, συνάντησαν μεγάλα εμπόδια, γιατί δ'εν τ'ους ήταν καθόλου εύκολο ν' αλλάξουν τ'ην άγγλοσαξωνική τους ιδιοσυγκρασία και ν'α μπουνε στο μεσογειακό κλίμα. Αλλάχτηκαν τρεις Πόνθιες και κατάφυγαν στη Λατινική Αμερική για ν'α βρουν ήθοιοι που ν' ανταποκρίνεται στις ήθογραφικές απαιτήσεις του ρόλου. Μιά νέα, αλλά καθιερωμένη ήδη πρωταγωνίστρια στο Μπρόντγουαϊ, που 'χε άποφαιτήσει τόν ίδιο χρόνο με τ'ον Μάρλον Μπράντο από τ'ό "Ακτορς στούντιο", γνωστή σ' όλους κι από τ'ον Κινηματογράφο, ή Κιμ Στάνλεϋ, έπαιξε τ'ην Άντελα, άρεσε και συγκίνησε κιόλας πολύ.

"Έχω κρατήσει μια ευγνώμονα ανάμνηση απ' αυτή τ'ην εμπειρία μου στη σκηνή του Α.Ν.Τ.Α. με τ'ό έργο του Λόρκα, όπως κι άργότερα με τ'ην παράσταση στην Τηλεόραση του Β.Β.Σ. στο Λονδίνο με τ'ον "Ματωμένο γάμο", όπου έπαιξα τ'η Μάνα κι όπου καλλιτεχνικός σύμβουλος της παραγωγής ήταν ο Ραφαέλ Μαρτινέθ Ναντάλ, ο επιστήθιος φίλος και συνεργάτης του Φεντερίκο Γκαρθία Λόρκα στην περίφημη "Μπαρράνα" μαζί με τ'ον Σαλβαντόρ Νταλί. Οι κριτικές κ' ή ύποδοξη του Κοινού και στις δυό μεγάλες χώρες ήταν άποθεωτική.

Στ'ην Ελλάδα, και στα δυό ανέβασματά του Μινωτή στο "Ρέξ" και τ'ό Έθνικόν, ήμουνα πιό τυχερή, παίζοντας τ'η Μπερνάρντα μ' εξαίρετικά ταλαντούχους συναδέλφους, τ'ης ίδιας με μένα καταγωγής, στη θεσπέσια μετάφραση του Νίκου Γκάτσου και τ'α ώραϊα σκηνικά του Γιάννη Τσαρούχη.

"Έτσι ο δεσμός μου με τ'ό έργο του Λόρκα έγινε βαθύς και πάντα νοσταλγώ ν'α ξαναπαίξω τ'η Μπερνάρντα σε μια μελλοντική επανάληψη, και τ'η Μάνα του "Ματωμένου γάμου" ελληνικά, στη σκηνή του Έθνικου ή όπου και ν'α.

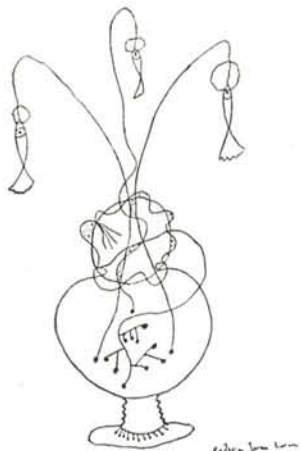
KATINA ΠΑΞΙΝΟΥ

1954: Πρώτη παρουσίαση της "Μπερνάρντα Αλμπα" στην Ελλάδα, από τ'ον Αλέξη Μινωτή στο "Ρέξ". Η Κατίνα Παξινού (Μπερνάρντα), με τ'η Βούλα Ζουμπουλάκη (Μαρτίριο), τ'ην Τζένη Καρέζη (Άντελα) και τ'η Σούλα Αθανασιάδου (Αμέλια)



# CANTO DE LA MUJER...

Τοῦ ΜΑΡΙΟΥ ΠΛΩΡΙΤΗ



Ὁ λυρικός Λόρκα κι ὁ δραματικός Λόρκα εἶναι, βέβαια, ἀξεχώριστα ἐνωμένοι, μιὰ κ' ἡ ποίησή του ἦταν συχνά τόσο "δραματική" καὶ τὸ θέατρό του πάντα τόσο λυρικό. Ὡστόσο, ἂν ὑπάρχει κάποια διαφορά ἀνάμεσά τους εἶναι, θὰ λέγαμε, διαφορά "φύλου": τὰ ποιήματα τοῦ Λόρκα εἶναι ἀντρικά ποιήματα· τὸ θέατρό του εἶναι θέατρο γυναικεῖο.

Ὁ λυρικός Λόρκα τραγουδάει πολὺ περισσότερο τῆ γῆ τῆς Ἰσπανίας, τῆ σιωπῆ καὶ τῆ νύχτα, τὸ φεγγάρι καὶ τὸ θάνατο, τίς πολιτείες καὶ τοὺς ταίγγανους, παρὰ τῆ Γυναίκα. Τὸ δίχως ἄλλο, ὁ ἐρωτᾶς δὲ λείπει, προπάντων ἀπ' τὰ νεανικότερα ποιήματά του. Ἄλλ' οἱ γυναικεῖες μορφές του μένουν ἀόριστες, φευγαλέες, ἐμπροσθοσκοπικὰ σκίτσα ἢ ἀπότομα σπηροειδέματα περαστικοῦ πόθου. Κι ὅσο ὀριμαίνει ἡ ποίησή του, τόσο πιὸ "ἀντρικὴ" γίνεται, γιὰ νὰ κορυφωθεί στὸν ἐξοχο ἐκεῖνο "Θρήνο γιὰ τὸν Ἰγνάθιο Σάντσεθ Μεχίας".

Ὡστόσο ἀντίθετα, στὸ θέατρό του κυριαρχεῖ ἐξαρχῆς ἡ Γυναίκα. Ἀπ' τῆ "Μαριάννα Πινέντα" ὡς τῆ "Μπερνάρντα Ἀλμπα", μιὰ σειρά ἀπὸ γυναίκες ἀπέναντι στὴ μοῖρα τῆς ἐρωμένης, τῆς συζύγου, τῆς μητέρας, ἀνάμεσα στὶς Συμπληγάδες τοῦ ἔρωτα καὶ τοῦ χρέους, τοῦ νοῦ καὶ τοῦ κορμοῦ. Κορυφωμα συμβολικό, τὸ "Σπίτι τῆς Μπερνάρντα Ἀλμπα", αὐτὸ τὸ θαυμαστὸ γυμνὸ, ἀποκλειστικὰ "γυναικεῖο" δράμα τῆς ἐγκάθειρης καὶ τῆς αὐτοτυραννίας.

Ἡ ἀντίθεση τούτη δὲν εἶναι, ὡστόσο, ἀντίφαση. Μιὰ εἰκόνα, ἓνα ὄραμα, μιὰ συγγίνηση, ἓνα ὄνειρο, μιὰ ὀδύνη, φτάνουν γιὰ ἓνα λυρικό τραγούδι. Ἀλλὰ τὸ θέατρο γυρεῖει πρόσωπα πλήρη, χαρακτήρες σὲ "κρίση", πάλη κι ἀγώνα μὲ τοὺς ἄλλους καὶ μὲ τὸν ἐαυτό τους. Καί, στὴν Ἰσπανία τοῦ Λόρκα, τὰ ἀληθινὰ δραματικὰ πρόσωπα ἦταν προπάντων οἱ γυναίκες. Τὰ πάθη τῶν γυναικῶν, τῶν ἀντρῶν, τῶν ἐραστῶν ξεσποῦσαν τελικὰ σὰ μαῦρα κύματα ἐπάνω τους, κι αὐτὲς ἀνήμπορες, φυλακισμένες στὴν ἀδυναμία τοῦ φύλου τους καὶ στοὺς βουβούς τοίχους τῆς κοινωνικῆς πρὸληψης, ἔπρεπε νὰ πνίγουν καὶ νὰ θάβουν μέσα ἐκεῖ τοὺς πόνους καὶ τοὺς πόθους τους, τὸ καρπὸ τους αἶμα καὶ τὰ καφετέρια τους δάκρυα. Μιὰ μακρόχρονη ὑποταγὴ καὶ καρτερία, πού τῆ σπαθίζον ξαφνικά, ἀπελπισμένα ξεσπάσματα, ἀπρόσμενες κραυγές, χειρονομίες ἀπόγνωσης, εἶναι ἡ "θεωρία" τῶν γυναικῶν τοῦ Λόρκα — μιὰ λιτανεῖα τοῦ Ἀνικανοποίητου καὶ τοῦ Ἀπελπισμοῦ, πού μόνη τῆς λύτρωση ἀπομένει ὁ θάνατος.

Καὶ — νομίζω — μιὰ ἀπ' τίς αἰτίες τῆς ἀπήχησής πού 'χε ὁ ταίγγανος - ποιητῆς στὴ χώρα μας, εἶναι, σίγουρα, ἡ συγγένεια τῶν γυναικῶν "του" μὲ τὴν Ἑλληνίδα — αὐτὴν πού, ὡς τελευταῖα ἀκόμα (οἱ μανάδες κ' οἱ γιαγιάδες μας) ἦταν ἡ Ἑστιάδα τοῦ σιωπηλοῦ πόνου καὶ τῆς χωρὶς παράπονο θυσίας.

## Η ΣΚΗΝΟΓΡΑΦΙΑ ΣΤΟ ΛΟΡΚΑ

Τοῦ ΓΙΩΡΓΟΥ ΒΑΚΑΛΟ

Δούλεψα σκηνογραφίες γιὰ τρία κομμάτια τοῦ Λόρκα. Τῆ "Δόνα Ροζίτα" μὲ τὸν Ἀλέξη Σολομό καὶ τὸν Ἀντώνη Φωκᾶ πού 'κανε τὰ κοστύμια, στὸ Ἐθνικό. Τὸν "Δὸν Περλιμπλὶν καὶ τὴν Μπελίσα" μὲ τὸν Κάρλο Κουὶν στὸ "Θέατρο Τέχνης", καὶ τὸ "Ματωμένο γάμο" στὸ Κρατικὸ Βορείου Ἑλλάδος, πάλι μὲ τὸ Σολομό, καὶ τὴν Κυβέλη στὸ ρόλο τῆς Μάνας.

Ὁ Λόρκα μοιάζει εὐκόλος γιὰ τὸ σκηνογράφο. Τὰ σπανιόλινα φολκλορικὰ στοιχεῖα, τὰ ποιητικὰ εὐρήματα, οἱ σκηναϊκές του ὑποδείξεις, τὸ λυρικό κλίμα, εἶναι ἀβανταδόρικα. Τὸ νομίζεις, πρὶν καταπιεσθεῖς μὲ τὸ ἔργο. Ὑστερα βλέπεις τί αὐστηρότητα ὑπάρχει, τί δεσμοὶ μὲ τὴν πραγματικότητα, πόσο τὰ φολκλορικὰ στοιχεῖα στέκουν ψεύτικα γιὰτί, κάτω ἀπὸ τὸ λυρικό ὕφος καὶ σὰ λόγια ἀκόμα, ὑπάρχει κάτι κοφτερὸ καὶ τραχὺ.

Τὸ ροζ δωμάτιο, τὸ κίτρινο δωμάτιο, στὸ "Ματωμένο γάμο" μυρρίζουν ἀσβέστη. Οὔτε ὁμως μὲ τὸ ρεαλισμὸ μπορείς νὰ βρεῖς τὴ λύση. Ἵπάρχει κίνδυνος μὲ τὰ ρεαλιστικὰ σκηναϊκὰ νὰ τονιστοῦν τὰ ἠθογραφικὰ στοιχεῖα, καὶ νὰ δώσουν αὐτὰ τὸ χαρακτηρισμὸν τους στὸ ἔργο, ἐνῶ εἶναι μονάχα τὸ σῶμα του.

Στὸν "Περλιμπλὶν καὶ τὴ Μπελίσα" μ'πορεῖς νὰ κάνεις παιχνίδι, ἀλλὰ καὶ πάλι ὄχι ἐφευρημένο, μιὰ καὶ τὸ ἴδιο τὸ ἔργο ριζώνει σὲ γερὰς θεατρικὲς παραδόσεις πού πρέπει νὰ τίς θυμηθεῖς κάνοντας τὰ σκηναϊκὰ του. Στῆ "Δόνα Ροζίτα" ὁμως καὶ στὸ "Ματωμένο γάμο" δὲν μ'πορεῖς νὰ κάνεις παιχνίδι. Ἄλλὰ καὶ τί ἐνότητα μ'πορεῖ νὰ 'χεῖ ἓνα ρεαλιστικὸ σκηναϊκὸ, πού ξαφνικὰ πρέπει νὰ ἐπιτρέπει νὰ κινηθοῦν οἱ φανταστικὲς μορφές τοῦ Εὐλοκόπου, τοῦ Φεγγαριοῦ, καὶ τῆς Γριάς τοῦ Θανάτου, στὴ σκηνὴ τοῦ δάσους.

Χρεάζεται πάντα μιὰ προέκταση στὸ σκηναϊκὸ τοῦ Λόρκα, πού ἐγὼ ψάχνω στὴν κλίμακα τῶν χρωμάτων μου, γιὰ νὰ προειδοποιεῖ γι' αὐτὰ τὰ ἐντελῶς ἐλεύθερα ποιητικὰ μέρη. Ἄλλωστε, ἀπὸ τέτοια ἐμπνευση βγαίνει ὁ λόγος τοῦ Λόρκα πού 'ναι σημαντικὸ στοιχεῖο στὸ θέατρό του.

Συνήθως, τῆ σκηνὴ τοῦ δάσους στὸ "Ματωμένο γάμο" τῆ δίνουν μὲ "ἀλήθεια" γιὰ ν' ἀποφύγουν τὸ ρομαντισμὸ. Ἐγὼ θὰ 'θελα νὰ τὴν ἔδινα καθαρὰ φανταστικὴ, μὲ μιὰ γύμνια ὁμως νεκρικὴ, ἴσως χωρὶς καθόλου δέντρα, καὶ δὲν τῆ βλέπω καθόλου ρομαντικὴ ἔτσι.

Ἐχομε συνδέσει τὸ Λόρκα μὲ τὴν Ἰσπανία καὶ μὲ τὴν ἀγάπη του στὸ χῶμα τῆς καὶ τοὺς ἀνθρώπους τῆς. Παραμελοῦμε δ,τι ἔτσι ἢ ἄλλιῶς συνδέεται μὲ τὸν ὑπερρεαλισμὸ. Στὸ κλίμα του γονιμοποιήθηκε καὶ τὸν γονιμοποίησε. Ἀλλὰ ὁ ὑπερρεαλισμὸς εἶναι δύσκολος στὴ σκηνή, κυρίως ἓνας ὑπερρεαλισμὸς χωρὶς τὰ τυπικά του σύμβολα, ἀλλὰ μὲ τὴν ἀμεση σύνδεση τοῦ ποιητικοῦ καὶ τοῦ πραγματικοῦ πού κάνει ὁ Λόρκα.

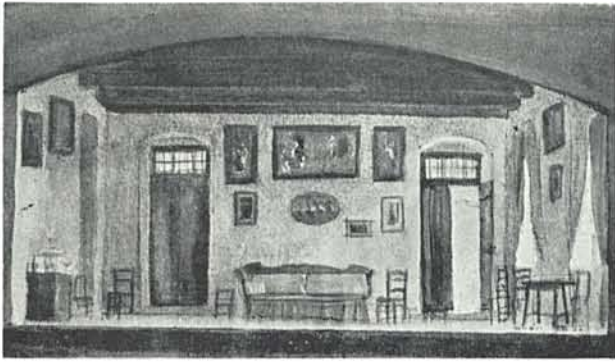
Εἶναι κι αὐτὸς ἓνας λόγος πού τόσες φορές πῆρα θέματα στὴ ζωγραφικὴ μου ἀπὸ τὴν ποίησή τοῦ Λόρκα. Κ' ἐκεῖ ὑπάρχει ἓνας κίνδυνος κ' ἓνας πειρασμός. Εἶναι τόσος οἱ λαμπερὲς εἰκόνας πού δίνει στὴν ποίησή του, ὥστε μ'πορεῖ νὰ σὲ παρασύρει σὲ μιὰ ζωγραφικὴ εἰκονογραφικὴ. Τὰ σύμβολά του, τὸν ταῦρο, τὸ αἶμα, τὰ μεταχειρίστηκα. Μεταχειρίστηκα ἀκόμα τὸν τρόπο τοῦ συνειρμοῦ του.

Τώρα πού γνῶρισα τὰ σχέδιά του βλέπω πῶς, περίεργα, χωρὶς νὰ τὰ 'χω δεῖ, στάθηκα πολὺ κοντὰ στὸ ὕφος του. Ἦταν μιὰ ὀλόκληρη ἐποχὴ πού λειτουργοῦσε μ' αὐτοὺς τοὺς τρόπους, κι ὁ Λόρκα ἀνῆκε σ' αὐτή. Ὅπως ἐπίσης μιὰ ἐποχὴ ὀλόκληρη πού 'ζησε μὲ τὸ Λόρκα. Τότε περισσότερο παίρναμε ἐξωτερικὰ στοιχεῖα του.

Ἐγὼ πάντως, σῆμερα, δὲ βλέπω τὸ Λόρκα ὅπως ἄλλοτε, δὲν κάνω ζωγραφικὴ μὲ θέματα του, κι ἂν τὸ 'κανα, θὰ τὸ 'κανα μὲ πολὺ διαφορετικὸ τρόπο, ὄχι δουλεύοντας μὲ τὰ σύμβολά του, ἀλλὰ προσπαθώντας ν' ἀποδώσω τὸ κλίμα του πού χωρεῖ τὸ Φεγγάρι, τὸ Θάνατο καὶ τὸν Εὐλοκόπο, ὅπως στὴ σκηνὴ τοῦ δάσους.



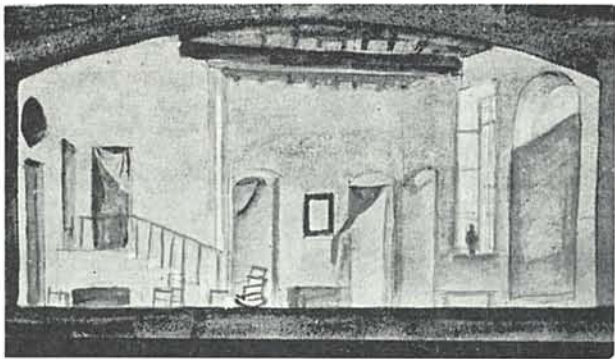
# ΕΛΛΗΝΙΚΑ ΣΚΗΝΙΚΑ ΓΙΑ ΤΟ ΛΟΡΚΑ



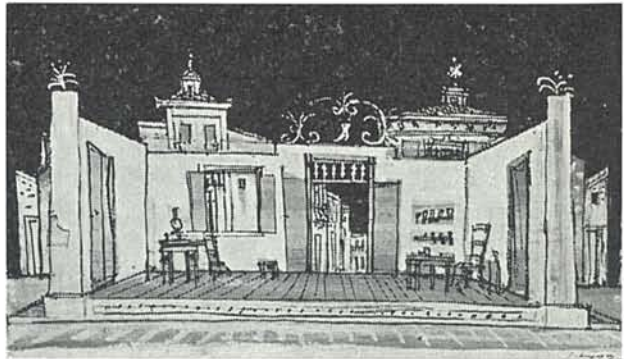
Ι. Τσαρούχη : " Μπερνάρντα "Άλμπα", Α' Πράξη.



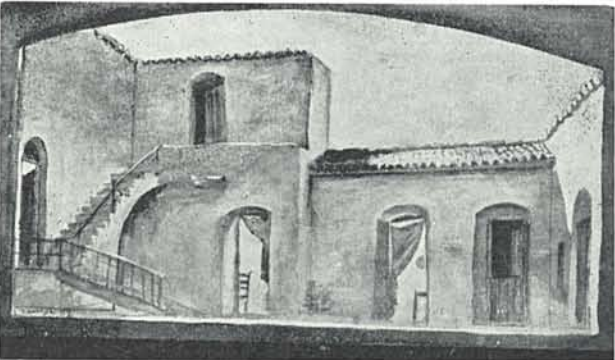
Ι. Μόραλη : " Θαυμαστή μπαλωματού". Μόνιμο φόντο.



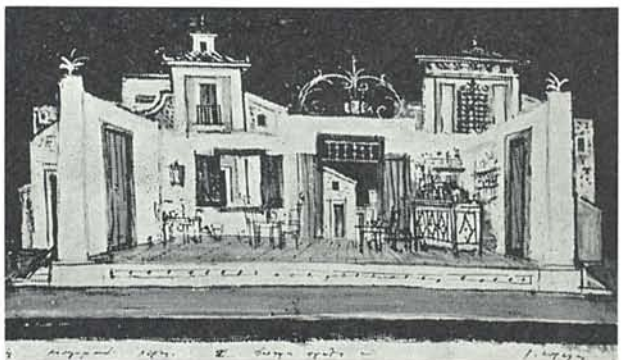
Ι. Τσαρούχη : " Μπερνάρντα "Άλμπα", Β' Πράξη.



Ι. Μόραλη : " Θαυμαστή μπαλωματού", Α' Πράξη.



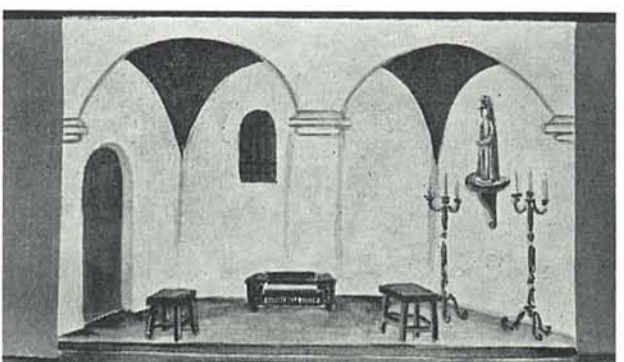
Ι. Τσαρούχη : " Μπερνάρντα "Άλμπα", Γ' Πράξη.



Ι. Μόραλη : " Θαυμαστή μπαλωματού", Β' Πράξη.



Γ. Βακαλό : " Ματωμένες γάμος", Α' Πράξη.



Γ. Βακαλό : " Ματωμένες γάμος", Γ' Πράξη.

# Η ΑΝΤΡΟΒΟΥΛΗ ΜΠΕΡΝΑΡΝΤΑ

ΚΟΡΥΦΩΣΗ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ ΤΟΥ ΛΟΡΚΑ

Του ΠΕΛΟΥ ΚΑΤΣΕΛΗ

“Το σπίτι της Μπερνάρντα “Αλμπα” ανήκει στις λαϊκές τραγωδίες του Λόρκα. “Έργα ώριμότητας: “Ματωμένος γάμος”, “Γέρμα”, “Μπερνάρντα “Αλμπα”. Μία τριλογία, που προοδευτικά ανανεώνει το δραματικό είδος και την εκφραστική ολοκλήρωση του θεατρικού συγγραφέα. Κορφή της δραματουργικής του προσφοράς ή “Μπερνάρντα “Αλμπα”. Με το έργο αυτό έκλεισε ο ζωικός κύκλος του εξέχαστου δραματικού ποιητή. “Όταν τέλειωσε τη συγγραφή του — λίγους μήνες πριν απ’ τον τουφεκισμό του — ήταν 36 χρονών! Κι από τότε δεν ξανακούστηκε μία φωνή τόσο δυνατή, τόσο πλούσια, και τόσο γνήσια πάνω στη Σκηνή του κόσμου. Φωνή που πήγαζε από τα ιερά τεμένη της μεγάλης παράδοσης του κλασικού θεάτρου, και που, ανανεωνόταν με πάθος, με ατομικό στοχασμό και με πρωτακουστούς ρυθμούς. “Έκφραση μεστής κ’ έντονης ζωής. Σύλληψη τώρα πλαστική, έκφραση ατομισμού” τάση προς το αντικείμενο. “Άμεση επικοινωνία με τη φύση, πάθος για τη ζωή. Σύγκρουση Ισχυρών θελήσεων. Και νά ή τραγωδία, λουλούδι πληρότητας. Κορύφωση της δραματικής του τέχνης ή Μπερνάρντα “Αλμπα.

Μά στο άπώτατο αυτό σημείο δεν έφτασε ο Λόρκα έτσι άμεσα κ’ αφινιδιαστικά. “Η εποχή δεν ήταν πρόσφορη για την τραγωδία. Μέσα του όμως κυριαρχούσε ο ιερός δαίμονας, ο ακόρεστος έρωτας της ζωής — το πιο ουσιαστικό στοιχείο της ισπανικής ποίησης. Κι όπως έλεγε ο ίδιος: “Πρέπει να αναζητήσουμε πίσω στην περιοχή της τραγωδίας, την παράδοση του δραματικού μας θεάτρου. Αυτό είναι χρέος για μās. Οι καιροί μās ζητούν κωμωδίες και φάρσες. Μά εγώ θέλω να δώσω στο θέατρο, τραγωδία”. “Ός το 1934, που διατύπωσε αυτή τη λαχτάρα, ο ποιητής μας είχε δοκιμαστεί, πρώτα σε αγώνες σκληρούς και μακρούς. Πορεύτηκε μέσα από τους περιπλοκούς και γοητευτικούς δρόμους της φαντασίωσης. Στράγγιξε όλους τους χυμούς, το μέλι και το κεντρί της φαντασμαγορίας. Τραγουδούσε, σαν πλανηταγμένος γρύλλος του καλοκαιριού, το γοητευτικό θέαμα της ζωής. Σά γλεντοκόπος πάλι και ειρωνιστής άντλει διάκοπα ένα τσουχτερό χιούμορ μέσα από τις περιπλοκές της ζωής, από τις παραξενιές και τὰ πάθη των συμπατριωτών του. Γράφει κωμωδίες, σενάρια για τὸ κουνκλόθεατρο, μονόπρακτες φαντασίες, ποιητικές αλληγορίες.

“Αλλά και στις κωμωδίες του ακόμα προβάλλει σαν μία αγωνία ή στυγνή πραγματικότητα κι ο άδυσώπητος αγώνας για την ύπαρξη. Σ’ αυτή την éναλλαγή της φαντασίας και του ρεαλισμού, σ’ αυτό τὸ ἀλληλογώνεμα τὸ κωμικοῦ και δραματικοῦ, βρίσκεται ὅλη ἡ δύναμη κ’ ἡ γοητεία τῶν πρώτων του έργων. Κι ὅσο κι ἂν περιπλανιέται στὸ χῶρο τῆς φαντασίας και τῆς ἀλληγορίας, προβάλλει ἔντονα πάντα τὸ πάθος του για τὴ ζωή. Τὸ ποτάμι τῆς ζωῆς ὅμως δὲν κυλάει πάντα ἡρεμα. “Έχει

ἀναβρασμούς, πτώσεις, καταστροφικά κατεβάσματα. “Έτσι ἀφήνει τὸς μετεωρισμούς ἀνάμεσα ὄνειρου και πραγματικότητας. Κι ἀποστάζοντας ἀπὸ τὸ δάκρυ και τὸ γέλιο ὅλη τὴν ἀκριβή τους πεμπτοσύνη, προσγειώνεται τελειωτικά στὴν πραγματικότητα τῆς ζωῆς για νὰ τὴν ἀτενίσει τώρα ἄμεσα, “παρουσιάζοντας τὸ αἰώνιο και ἀμετάβλητο που ὑπάρχει πέρα ἀπ’ τὸν πέλο τῶν αἰσθήσεων”.

“Η διερεύνηση προκαλεί τὸ ἐρώτημα: “Απὸ ποῦ πηγάζει ὅλος αὐτὸς ὁ τραγέλαφος, ὅλη αὐτὴ ἡ φαντασμαγορία κ’ ἡ παραδοξολογία τῆς ζωῆς, με τίς τόσες κρίσεις κ’ ἐναλλαγές τῆς; Σημεῖο ἐκκίνησης, ἐποπτικό ἐπίπεδο, πάντα τὸ ἴδιο: “Η ζωή τῆς Ισπανικῆς ὑπαίθρου. “Η φυσική, ἡ ἀφτισιδωτὴ ζωὴ στὰ χωριά τῆς Ισπανίας που διατήρησε ἀναλλοίωτα τὰ κύρια γνωρίσματα τῶν ἐθνικῶν χαρακτήρα. Κ’ ἡ ζωὴ αὐτὴ ὁράται τώρα κι ἀναπλάθεται μέσα ἀπὸ τὴν εὐαισθησία και τὴ γνώση ἑνὸς γεννημένου ποιητή. “Η ἐνοραματικὴ διεξόδηση τῶν δημιουργοῦ ψαίνει τὰ κέντρα τῆς, τὴ βαθύτερη οὐσία τῆς. Κι ἀπὸ κει ἀναδύεται μιὰ ἄλλη μορφή, μιὰ πραγματικότητα, που δὲν ἔχει καμιά σχέση με τὰ ρομαντικά ἢ ρεαλιστικά ὁμοιώματά τῆς που μās ἔδωσαν — στὸ ἐντυπωσιακὸ ἐκεῖνο εἶδος δράματος — οἱ συμπατριῶτες του ὁμότεχοι, οἱ ἀδελφοὶ Quintero, ὁ Martinez Sierra ἢ κι αὐτὸς ἀκόμα ὁ πολυπράγμονας και εὐστροφος Jacinto Benavente, που τιμήθηκε με τὸ βραβεῖο Νόμπελ. “Η πραγματικότητα που ἀνακάλυψε ὁ Λόρκα δὲν ἀναδεικνύει τὸν παθιάρη Ἰσπανό, τὸν ξεπεσμένο και ἀποθαρρημένο που ξοδεύεται στὸν καυμὸ και τὴ νοσταλγία μιᾶς μακρινῆς εὐμάρειας και μιᾶς ἀφεντιάς, που τὴ στόλιζε μιὰ ἐπιπλαστὴ εὐγένεια και μιὰ στενεμένη συμβατικὴ ἠθική.

Γιὰ τὸν Λόρκα ὅ,τι βαθύτερα ἀντιπροσωπεύει τὴ γνήσια Ἰσπανικὴ ψυχή, εἶναι μιὰ ἀδάμαστη φύση, μιὰ μυστικὴ δύναμη, μιὰ ἐκμάδα ζωῆς, μιὰ ὑπερφηάνεια που τὴν ὑψώνει στὸ κέντρο τῆς ζωῆς — δημιουργὸ και καταλυτὴ τῆς. “Ατενίζοντας τούτῃ τὴν ἀποκάλυψη ὁ Λόρκα, καθὼς γράφει τὴ “Μπερνάρντα”, ἀναφωνεῖ ἔξοφρονος ἀπὸ χαρά: “Αὐτὸ εἶναι ἡ πραγματικότητα, ἡ πραγματικότητα!” “Θαυμαστάς θελήσεις προβάλλουν μπροστά του, ἀκατάβλητες δυνάμεις που διαφεντεύουν τὸ δικιο τῆς ζωῆς τους, τὴν ταυτότητά τους — ἀτενίζοντας ἄφοβα μοῖρα και θάνατο. Με τούτῃ τὴ σύλληψη τῶν ατομικῶν θελήσεων που διεκδικοῦν ἀναγνώριση, φτάνει ὁ Λόρκα στὴ περιοχή τῆς τραγικῆς σύλληψης τῆς ζωῆς. “Η σύγκρουση τούτων τῶν θελήσεων, ἡ ἀδιάσειστη πίστη στὸ φυσικὸ τους δικιο, ἡ εὐκρινεία, ἡ ἀμεσότητα τῆς ἐκφρασης, ἡ ἔνταση, ἡ ἀγριάδα τῶν ἰσχυρῶν τους ἐνστικτοῦ, οἰκοδομοῦν και στοιχειώνουν τὸ ἀμαχερὸ σπίτι τῆς Μπερνάρντα “Αλμπα.

Σπίτι τῶν πένθους και τῶν πόνθους. Σπίτι τῆς κατάλυσης και τῶν ὄργασμοῦ. Σπίτι τῆς τάξης και τῆς ἀνταρσίας. Και τὸ σπίτι αὐτὸ, τὸ κατοικοῦν μὸ-

“Ο Λόρκα. Τοῦ κουβανέζου φωτογράφου Ρέμπραντ (1930)





von Γυναίκες! Φορείς σκοτεινών δυνάμεων κι ακατάβλητων θελήσεων. Φορείς του πάθους και της γήινης πραγματικότητας. Καμιά αίσθηματολογία, κανένας γλυκασμός. Έχουν εξοστρακισθεί όλα τα παιχνιδίσματα της φαντασίας κι όλες οι λυρικές αποτροφές. Άκρα οικονομία, έγκράτεια κι αυστηρότητα. Άλλά μαζί και θερμή, παλλόμενη ζωή, όλο φλόγα και αίμα, που αναδίνεται από τα μυστικά κέντρα της γυναικείας φύσης. Το θήλυ, αποχωρισμένο και βίαια κρατημένο μακριά από το φυσικό του συμπλήρωμα, το άρρεν, θα προκαλέσει το σπινθήρα της ανάφλεξης. Πορεία του : το αναπόφευκτο.

Κι αυτή τη συγκλονιστική αίσθηση του αναπόφευκτου — που χωρίς αυτή δε νοείται καμιά τραγωδία — θα την έχουμε απ' αρχής με τη σύγκρουση του πένθους με τη χαρά της ζωής, του αστήρου έθιμοτυπικού κώδικα της τάξης με το ανυπότακτο πάθος. Ο έρωτας, σά μυστική θύελλα, ξεσπά για να σωριάσει τα μπεντένια που ύψωνουν ή τιμή, ή αξιοπρέπεια, το έθιμο. Κ' ή τυφλή μητρική εξουσία προβάλλει ανένδοτη για να στομάσει τις ενέργειες του πιο φυσικού νόμου της ζωής.

Η τάση του Λόρκα για τη χρησιμοποίηση των γυναικών σά βασικά πρόσωπα των έργων του, δεν είναι άμοιρη της βαθείας του πίστης πως στην παρουσία τους έχουμε την πιο βαθειά αίσθηση της ζωής που πηγάζει από τη φλογερή τους πίστη στο δίκιο των φυσικών τους ενστίκτων. Κ' εδώ ως θυμηθούμε τα λόγια του Μαίτερλιγκ :

“Οι γυναίκες κατοικούν στους πρόποδες του αναπόφευκτου και γνωρίζουν καλύτερα από μās τους δρόμους που φέρουν εκεί πάνω... Έχουν σχέσεις με τις πρωτόγονες δυνάμεις, σχέσεις που σ' εμάς είναι απαγορευμένες. Γι' αυτό έχουν καταπληκτικές βεβαιότητες, θαυμάσιες σοβαρότητες και διακρίνει κανένας πως αισθάνονται ότι υποστηρίζονται από τα χέρια των θεών”.

Και νά οι γυναίκες του Λόρκα που υποβαστάζουν επίμονα το βασικό θέμα των λαϊκών τραγωδιών του. Ιδιαίτερα στο “Σπίτι της Μπερνάρντα Άλμπα” όπου τα επί σκηνής πρόσωπα είναι γυναίκες. Κι ανάμεσά τους μιá μορφή, που τοποθετείται στο πάνθεο των μεγάλων ποιητικών μορφών που δημιουργήσε μέσα στο πέρασμα των αιώνων ή ύψηλή ποίηση του θεάτρου : Η Μπερνάρντα Άλμπα.

Τί είναι ή Μπερνάρντα Άλμπα ; Ένας συνηθισμένος τύπος άστικης ζωής, ζωντανεμένος μέσα στα καθιερωμένα κοινωνικά μας πλαίσια ; Μιá ηρώιδα ενός δράματος κοινωνικού ; Όχι ! Είναι ή ένσάρκωση του ατομισμού και της ελευθέρης από κάθε δέσμευση ισχυρής θέλησης. Μιá άγρια μητριαρχική φύση, σκληρή, άδυσώπητη, αποτρόπαιη για κάθε τι που αντιμάχεται στη θέλησή της. Ο δαίμονας της υπεροχής, της υπερηφάνειας και της εμπάθειας, θρασομανά μέσα της. Με άπόλυτη συνείσθηση της δυναμής της, ή αντίρβουλη τούτη ηρώιδα, βρίσκει το νόμο μέσα της και μάχεται για να επιβάλλει δεσποτικά το δίκιο της ζωής της. Και το δίκιο αυτό που ναι έκφραση της άτομικότητας και θεμελιώνεται πάνω σε πατροπαράδοτες αρχές, δοξασίες και πλάνες — ή και άμαρτήματα — γίνεται πάθος, θρησκεία, ήθικη, τιμωρός δύναμη.

Με άγρια χαρά το διαφεντεύει. Κανένας πλάι της. Άπο πουθενά δε ζητά βοήθεια. Το σπίτι της τό κλεισε με ψηλά τειχιά, το μετέβαλε σε στρατόπεδο και το κυβερνά. Έτσι όλομόναχη, ξεκομμένη από το περίγυρό της, περήφανη μέσα στη βαρύθυμη σκοτεινιά του πένθους της, ξεκινά για να διατηρήσει έναν κώδικα τιμής κι αξιοπρέπειας, ενάντια σ' όλες τις αντίξοότητες και σ' όλες τις αντιδράσεις του φυσικού νόμου. Με θαυμαστή συνέπεια φθάνει ως το έγκλημα. Κανένας ένδοιασμός, καμιά κάμψη. Έκθαμβίζεται μόνον και σιωπά κάποιες στιγμές, όταν οι φυσικές ροπές των θυγατέρων της έρχονται σ' αντίθεση με την άφύσικη τάξη που θέλει να επιβάλλει. Και τότε άνορθώνεται και έφορμά για να πνίξει στο σιδερένιο κλοιό του χεριού της την ίδια τη ζωή. Η άρετή μόνο να θριαμβεύσει ! Η λευκή άρετή ! Και μπρός στο πτώμα της κόρης της — που την έσπρωξε στην αυτοκτονία — καμιά μεταμέλεια, ούτε έχνος δοκιμασίας. Αντίθετα, θ' αντιμετώπισει κατάματα το θάνατο και θα θριαμβολογήσει έφευρισκοντας το μεγάλο ψέμα :

— Η κόρη της πέθανε άγνή ! Πέθανε παρθένα !

Η θυγατέρα της Μπερνάρντα Άλμπα δεν μπορούσε να πεθάνει άλλωτικά. Τέλος ! Ήσυχία ! Τσιμουδιά ! Άς ήχησουν διπλά οι καμπάνες ! . .

Δέος σε πιάνει μπρός στην τιτανική τούτη θ έ λ η σ η που φτάνει στη διαστροφή. Έκθαμβίζεσαι άτενίζοντας τούτη την



“Η Άλέκα Κατσέλη, Μπερνάρντα.” Θυμέλη” Θεσσαλονίκης 1963

εκδήλωση του ατομισμού που κατορθώνει να μεταβάλει μιá περιώδυνη ήττα, σε θρίαμβο.

Για πολλούς θεατές είναι άκατανόητη αισθητικά μιá τέτοια ύπαρξη, όπως άκατανόητη μένει στην άγριότητά της ή Κλυταιμνήστρα του Αισχύλου. Άλλά οι μορφές του ελευθέρου ατομισμού δεν έχουν καμιά σχέση με το “ήθικό άτομο”. Δεν αποζητούν την κοινωνική μας έγκριση, την κατανόηση ή τη συμπάθειά μας, όπως έγραφε ο Φώτος Πολίτης. Άρκουνται στην τραγική τους όμορφιά, στο τραγικό τους μεγαλείο και στην κατάφαση της ίδιας της ζωής, που εκφάνσεις του μυστηρίου της είναι.

Άν ή ήθοποιός που θα ένσαρκώσει τούτη την ηρώιδα κατορθώσει να δώσει από σκηνής αυτή τη γιγάντια έκφραση του άδάμαστου και άκρατου ατομισμού, άν δεν καταφύγει σε συναισθηματισμούς και δεν ενδώσει στον πειρασμό της άμβλυνης τούτου του άγριου μεγαλείου, τότε και μόνον θα έξυπηρετήσει την τραγική σύλληψη του έργου, στήνοντας την ηρώιδα στο ψηλό της βάθρο που ναι ή τραγωδία. Αυτό, άλλωστε, είναι και το κλειδί της κατανόησης του όλου έργου. Ο τραγικός τόνος ένυπάρχει όχι στα δραματικά και θλιβερά γεγονότα που προβάλλει και άναδεικνύει στη δράση. Ο τραγικός τόνος του έργου ένυπάρχει στην παρουσία και μόνον του στοιχείου αυτού της φύσης. Στην άγεφύρωτη αντίσταση αυτής της άδάμαστης στοιχειακής ύπαρξης προς όλες τις άλλες δυνάμεις που κυβερνούν τη ζωή.

Ένα άτομο ύψωνεται εδώ, πέρα από το κοινό μέτρο ! Διεκδικεί να γίνει αυτό ο θεσμοθέτης της ζωής. Άπομονωμένο από τα πάντα και τους πάντες κι άντλώντας δύναμη μόνο απ' τον έαυτό του, μάχεται να επιβάλλει ανένδοτα το άδυσώπητο δίκιο του. Αυτό είναι τραγωδία. Τί άν στο τέλος ο φυσικός θάνατος της κόρης θα συνοδευτεί από το θάνατο του μαρμασμού και του άδιέξοδου που θα σφιχταγκαλιάσει τη Μπερνάρντα, όσο κι άν αυτή στηλώνεται περήφανη, θριαμβική, άδάμαστη. Το άδιέξοδο, είναι το τέλος του μάταιου άγώνα που διεξάγει το τραγικό άτομο που δεν συμπαράτει και δεν συνεργάζεται με το κοινό πνεύμα. Παράλληλα είναι και το αναπόφευκτο της

καταστροφής. "Άλλο στοιχείο του τραγικού. Αυτό το στοιχείο, σά μαύρη απειλητική σκιά, πλανιέται μέσα στο έργο, σε κάθε αδιάλλακτη εκδήλωση της Μπερνάρντα. Τό νιώθει, τό αντιλαμβάνεται, φρικιά στην αίσθηση της παρουσίας του, ή οικονομός, ή παραμάννα τού σπιτιού, ή Πόνθια, πού 'ναι τό Γαμείο καί ή Παρακαταθήκη τού κοινοπραχτικού πνεύματος. Μάταια αγωνίζεται προειδοποιώντας, νά συνδιαλλάξει τά αδιάλλακτα :

**ΠΟΝΘΙΑ :** Μπερνάρντα, δέ θέλω νά σου μιλήσω, γιατί είσαι άράθυμη, καί φοβάμαι αυτό πού θά κάνεις. Μά μήν είσαι τόσο σίγουρη !

**ΜΠΕΡΝΑΡΝΤΑ :** Είμαι πάρα σίγουρη !

**ΠΟΝΘΙΑ :** Ποιός ξέρει άν τ' αστροπελέκι δέ σκάσει ξαφνικά. Ποιός ξέρει άν σε τούτο τό ξαφνικό δέ σου φύγει τό αίμα καί σταματήσει ή καρδιά.

**ΜΠΕΡΝΑΡΝΤΑ :** Τίποτα δέ θά συμβεί ! Γιατί στέκω εδώ κι άρρηπνάω ενάντια σ' όλες τις ύποψίες.

Νά ή άπάντηση τού υπερήφανου, τού ανένδοτου ατομισμού ! Καί ξεκινάει ή Μπερνάρντα ήρεμη καί υπερήφανη, μέσα στη σιγουριά της, για νά κοιμηθεί. "Απόψε θέλω νά κοιμηθώ καλά", λέει. Καί κεί, στη σιγουριά της, θά τή βρεί τό "ξαφνικό" καί θά τή σφενδονίσει ψηλά, σά φλογερό μετέωρο, για νά κάψει, καί νά καεί!..

Άλλά πώς σήμερα, με τί πρότυπα, με τί μέσα, νά πλησιάσεις τούτες τις μορφές, αυτά τά ήφαιστειακά κέντρα πού δέν άγγίζονται, ούτε θεώνται με τά κοινά μάτια ; Ή μολυσμένη λογική τού κοινοπραχτικού άστικού μας πνεύματος μάταια ύψώνει έρωτήματα γνωστικής μορφής. Μάταια προσπαθεί νά εξηγήσει με τή λογική ένα κοσμικό φαινόμενο, ένα στοιχείο της φύσης στά άγρια καταστροφικά ξεσπάσματά του!..

"Αν ό Θεός τού θεάτρου, δηλαδή τό μεταμορφωτικό δαιμόνιο βοηθήσει τόν ήθοποιό νά αναδυθεί μέσα από τά άπατα βάθη, τότε ποιά θά 'ναι ή ύψη του, ή κίνησή του, ή στάση του, ή φωνή του ; Ό Σαίξπηρ μās εξομολογείται πώς ό ήθοποιός σε

Μιά γεμανίδα Μπερνάρντα: Ή Σόνια Κάρζαου στό Ντάμμαντ



τέτοιες στιγμές είναι σε θέση νά προχωρήσει ως τά κέντρα της ζωής καί κεί νά μεταμορφωθεί καί νά μεταβάλει μορφή, στάση, κίνηση, φωνή, για νά κάνει ένα μακρινό πετρωμένο νά κλάψει καί νά κλάψουμε καί μείς.

Πώς είναι δυνατό νά ενοσάρκωσης τή Μπερνάρντα άν σάν ήθοποιός δέν ύποβληθείς στη δοκιμασία — όσο οδυνηρή κι άν είναι, ν' αλλάξεις, νά περιορίσεις τό μέταλλο της φωνής σου καί με τήν ένδοστητική φωνή — τήν πιό καταπονετική πού γίνεται για τις φωνητικές χορδές — νά μπορέσεις νά άποδώσεις τό σκληρό, τόν άμάλαγο, τό μονόχορδο τόνο της φωνής — πού όλο πρός τά κάτω καί κοφτά τραβάει — καί πού προσιδιάζει σ' αυτή τήν πνιγρή, διατακτική, ιδεόληπτη ήρωίδα ;

Ή άλύγιστη βούληση μιās σατραπίσσας, μιās δικτατόρισσας — για νά μιλήσω με τά κοινά μέτρα — δέ συγχωράει πολυτονίες καί φωνητικούς άκροβατισμούς. Δέν ύπάρχουν στη Μπερνάρντα καμπύλες, ούτε παιχνιδίσματα, ούτε πτυχώσεις για νά παίξει έλεύθερα ή φωτισκίαση. Άδρά τά επίπεδά της. "Ένας μονοκόμματος όγκος από λιθάρι ή άσάλλι όπως λέει ό άδελφός τού Λόρκα, Φρανθίσκο, καί συμπληρώνει : " Ή πιστική μονοτονία ένός τυραννικού καί κυριαρχικού χαρακτήρα εκφράζεται άκόμα καί στη μεγαλειώδη παρήχηση πού γίνεται με τήν καταποδιαστή παράταξη τών έπτά α, La casa de Bernarda Alba".

"Έτσι τή θέλησε τήν ήρωίδα του ό Λόρκα. Κι όπως εκείνος δέν επέτρεψε στόν έαυτό του καμιά παραχώρηση για νά μās συμφοιώσει ήθικά καί συναισθηματικά με τήν ήρωίδα του, άλλα τήν έπλασε ολοζώντανη καί με άσστηρή συνέπεια μέσα σ' όλη τήν άλύγιστη άγριάδα καί σκληρότητά της — όπως ό Αισχύλος τήν Κλυταιμνήστρα κι ό Σαίξπηρ τόν 'Ιάγο του — έτσι κ' ή ήθοποιός, ύπηρετώντας τόν ποιητή, δέν όφείλει νά κάνει καμιά παραχώρηση για τ' άβροδίατα αυτά τού όποιοιδήποτε άκροατή.

Είμαι χαρά καί λύτρωση ατομική νά βαδίζει ό ήθοποιός τόν δύσκολο, τόν τραχύ της άρετής τό δρόμο. "Όταν μάλιστα ό δρόμος αυτός, όδηγεί σ' άχνάρια τού ποιητή, ένός τέτοιου ποιητή σάν τόν Λόρκα, πού σ' όλη του τή ζωή στάθηκε άδούλωτος, άσυμβίβαστος. Ή τραγωδία είναι ένα είδος πού τό δημιουργεί τό πάθος κι ό άγώνας. Ό συναισθηματισμός, δηλαδή ή έξωτερική ώραιοποίηση, καί τά παιχνιδίσματα τού ταλέντου είναι ή άρνησή της.

III

Είναι καιρός, άν θέλουμε ή τέχνη μας νά 'ναι άληθινή καί νά μην προσβάλει τήν ανθρώπινη έννοια, νά γίνει βάρβαρη.

"Ή παλλόμενη, ή όλο αίμα ζωή, με τήν έμφαση της σκοτεινής μεριάς της είναι αναγκαία στην τέχνη", έλεγε, ό ομογάλακτος άδελφός τού Λόρκα, Ίρλανδός ποιητής Τζών Μιλνγκτον Σόνγκ. Αύστηρά, αύχημικά δράματα — με έντονη ζωική δράση καί ενέργεια, στην πιό βίαιη εκδήλωσή της, τέτοιες φωνές άλήθειας μās χρειάζονται. Φωνές πού ύψώνονται μέσα από έγκατα έμψυχων όντων, πού τις οιστηλατεί τό πάθος. Φωνές σάν τήν "Μπερνάρντα Άλμπα" τού Φεντερίκο Γκαρθία Λόρκα, αύτού τού έξοχου ποιητή της Ίσπανίας, πού οι σκοτεινές βάρβαρες δυνάμεις τού καιρού μας τού έπνιξαν τόσο γρήγορα τή χρυσή φωνή.

Τό τί θά πρόσφερε άν ζούσε μερικά χρόνια άκόμα ό Λόρκα, κανένας μας δέν μπορεί νά ξέρει.

Πάντως με τά έργα του — πού παίζονται σ' όλες τις σκηνές τού κόσμου — πραγμάτωσε ένα ιδανικό, αυτό πού λαχταρούμε οι άνθρωποι τού θεάτρου: "Έφερε τή γνήσια ποιήση στό θεάτρο. Τις σκηνές του, τις ξανάκανε άρένες, όπου μάχονται άψιά, θρασερά, Ζωή καί Θάνατος. Τις γιόμισε με άνθρώπους πού τραγουδάνε " με στόματα γιομάτα στουρνάρια καί ήλιο". Κι αυτό τό πνεύμα τό άγωνιστικό τό άντλησε από τήν πιό γνήσια πηγή του τή λαϊκή ψυχή.

Θ' άργήσει πολύ νά γεννηθεί

— "Αν δύναται νά γεννηθεί —

"Ένας Άνταλουζιάνος τόσο διάφανος

Τόσο γεμάτος περιπέτεια.

Τραγουδών τήν άρχοντιά του

Με λέξεις πού κλαίνε

Κι όνειρεύομαι στό θλιμμένο άνεμο

Στις έλιές ανάμεσα . . .

Με τούτους τούς στίχους, τούς δικούς του, τόν αναθυμάμαι πάντα καί τόν τιμώ.

ΠΕΛΟΣ ΚΑΤΣΕΛΗΣ

# ΛΟΡΚΑ

## Η ΕΠΙΔΡΑΣΗ ΤΟΥ ΠΟΙΗΤΗ ΣΤΟ ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ

ΤΟΥ ΓΙΑΝΝΗ ΣΙΔΕΡΗ

“ Ρίχτε τὸ δαχτυλίδι τοῦτο  
στὸ νερό!  
Ὁ γήσκιος ἀκουμπάει  
στὸν ὄμο μου! εἶμαι  
ἀπάνω ἀπὸ ἑκατὸ χρονῶν.  
Σιωπή!  
Μὴ μὲ ρωτᾶτε τίποτα!  
Ρίχτε τὸ δαχτυλίδι στὸ νερό!”

Εἶναι οἱ πρῶτοι στίχοι τοῦ Λόρκα πού γνώρισε ἡ ἑλληνικὴ γλώσσα· προφανῶς, μεταφραστῆς ὁ Ν. Κ. (Ν. Καζαντζάκης) — ὅπως τὸ σημειώνει ὁ Μάριος Πλωρίτης σ' ἕνα ἄρθρο του, πού θὰ τὸ δοῦμε παρακάτω. Τὸ περιοδικὸ “Κύκλος” (1933), στὴ σειρά “Σύγχρονη Ἰσπανικὴ ποίηση”, ἀρχίζει ἀπὸ τὴ σ. 236 νὰ τυπώνει στίχους τοῦ Λόρκα ὡς τὴ σ. 244· ὁ μεταφραστῆς γράφει κ' ἕνα μικρὸ πρόλογο ὅπου τὸν ποιητὴ τὸν βλέπει σὰ λυρικό καὶ γιὰ τὰ θεατρικὰ τὸν ἔργα δὲ γράφει τίποτα. Ζοῦσε δηλαδὴ ὁ ποιητὴς ὅταν δούλευε τίς μεταφράσεις τῶν στίχων του ὁ Καζαντζάκης. Τ' ὄνομά του γράφεται: Federico Garcia Lorca. Ὁ Μάριος Πλωρίτης θὰ μᾶς υπενθυμίσει ἐπιπλέον, στὴν κριτικὴ του γιὰ τὸ πρῶτο του παιγμένο ἔργο, πῶς οἱ Κλεῖτος Κύρου, Μαν. Ἀναγνωστάκης καὶ Ὁδ. Ἐλύτης εἶχαν ὡς τότε, κατὰ καιροῦς, ἐξελληνίσει ποιήματά του. Τιμὴ λοιπὸν καὶ ἀγάπη πρόσφερε στὸ Λόρκα κ' ἡ ἑλληνικὴ Λογοτεχνία, γιὰ τὴν τιμὴ καὶ ἀγάπη, εἶναι νὰ τυχαίνει σ' ἕναν ποιητὴ τὸ καλὸ, νὰ βρῆσκει ἀξίους μεταφραστῆς.

Τὸ θέμα Λόρκα εἶναι κάτι γεννημένο ἀναμεταξύ μας, θὰ ἤθελα νὰ πῶ πρὶν ἀπὸ λίγον καιρὸ· μπορούμε ἄρα νὰ διηγηθούμε καὶ προσωπικῶς μας ἀναμνήσεις ἢ ἐντυπώσεις, ὅταν τοῦτο χρειαστεῖ. Τ' ὄνομά του, καὶ μάλιστα σὲ σχέση μὲ τὸ Θεάτρο, ἐμεῖς τουλάχιστον τ' ἀκούσαμε γύρω στὰ 1942. Καὶ νὰ πῶς: Ἡ φροντίδα γιὰ τὴν ἐμφάνιση τοῦ “Θεάτρου Τέχνης” ἢ ἄμηση — οἱ δοκιμῆς δηλαδὴ — ξεκίνησαν τὴν Ἀνοιχτὴ σχεδόν, τῆς ἴδιας χρονιάς. Μέσα στὴν πρόοδο τῶν δοκιμῶν καὶ μέσα στὸν πυρετὸ τους, ἕνα στοιχεῖο ξεπρόβαλλε φυσικά, πάρα πολὺ ἔντονο, ἢ ἔγινε γιὰ τὸν πλουτισμὸ τοῦ δραματολογίου, ὅπως γίνεται μὲ κάθε ἀξιόλογο θίασο· τὰ ἔργα πού ξεδιαλέγονται, δὲν παίζονται, συνηθέστατα, τὴν ἴδια περίοδο, μένουν καὶ ἢ δὲν ἀνεβαίνουν ποτὲ ἢ παίζονται ἀργότερα, κατὰ τὴν τύχη τους, κατὰ τὴν ἀξία τους καὶ κατὰ τὴ δυνατότητά τους νὰ γεμίσουν ὀρισμένα κενὰ στὸ ἐνδιαφέρον τοῦ Κοινοῦ, τῶν σκηνοθετῶν καὶ τῶν ἀπόψεών τους. Τότε ἀκριβῶς ἔπεσε στὰ χέρια τοῦ Κάρουλο Κούν ὁ “Ματωμένος γάμος”· ποιὸς τοῦ τὸν εἶχε δώσει δὲν τὸ θυμᾶται τώρα· ἦταν μεταφρασμένος γαλλικὰ σὲ τρία τεύχη ἐνὸς περιοδικοῦ πού ἔπρεπε νὰ ἐπιτραποῦν γρήγορα. Σπενότατη συντροφιά τοῦ Κούν ἦταν τότε κ' οἱ Μάριος Πλωρίτης, Γιώργος Σεβαστίκογλου καὶ Ἀνδρέας Νομικός. Ἐκείνῳ μοιραστήκανε τὰ τεύχη καὶ ἀντιγράψανε τὸ κείμενο μὲ ξενύχτια· τὴ μετάφραση τὴν ἀναδέχθηκε ὁ Σεβαστίκογλου· σὲ τρία μερόνυχτα τὴν εἶχε τελειώσει, ἀφοῦ πρῶτα ἔγινε ὁ Μάκβηθ τοῦ ὕπνου του· ἔτσι πάντα οἱ συνεργάτες τοῦ Κούν, συνεχίζοντας τὴν ἀκάματη φιλεργία τῶν ἐργατῶν τοῦ θεάτρου μας μὲ τὴν πῶ δυνατὴ ἔνταση, στήνουν τὰ τρέπαιά τους, χωρὶς νὰ λογαριάζουν τὸν κόπο. Ὁ Γ. Σεβαστίκογλου, σκηνοθέτης μὲ σημασία σήμερα, ἔχει δώσει πολλὰ μεταφράσματα στὸ “Θεάτρο Τέχνης” ἐκτὸς ἀπὸ τὰ πρῶτότυπά του· ἡ πρώτη μετάφραση τοῦ Μάριου Πλωρίτη, σπουδαιότατο μεταξὺ τῶν ἑλλήνων μεταφραστῶν, εἶναι τὸ “Ἐταί εἶναι, ἄν ἔτσι νομίζετε”, τρίτο στὴ σειρά ἔργο τοῦ ἀγαπητοῦ θιάσου,

πού ἐκτρέφει ὁ Κάρουλος Κούν καὶ πού τὸν περιβάλλει ἡ θερμὴ, δίκαια, ἀγάπη μας· τὸν χαιρόμαστε καὶ γιὰ τὴν ἠθικὴ τοῦ ἴδρυτή του: Δὲν ἔχει τὴν ἀγωνία νὰ προβάλλει τίς σκηνοθεσίες του καὶ ν' ἀπαιτεῖ ἀπὸ τοὺς “ὀφιστάμενους” του νὰ τὸν προσκυνᾶνε σὰ Θεὸ — τί κρίθινος Θεός, ἀλήθεια, θὰ ἔταν τότε! — παρὰ φροντίζει καὶ φροντίζει ν' ἀξιοποιεῖ τοὺς ἄλλους, μεταφραστῆς, ἠθοποιούς, πρωταγωνιστῆς καὶ σκηνοθέτες. Γι' αὐτὸ θριαμβεῖ τῶσα χρόνια καὶ στέκεται γερός, ἀρροσιωμένος ὄχι στὴν ταπεινωτικὴ, γιὰ ὅποιον τὴν ἔχει, ἀντίληψη τοῦ ἐνὸς πρῶτου, ἀλλὰ γίνεται πηγὴ, πού ὅλο ἀνανεώνεται στὰ πρόσωπα καὶ στὴν ψυχὴ. Τὰ παραπάνω, γιὰ τὸ πῶς δηλαδὴ ἤρθε μέσα στὸ “Θεάτρο Τέχνης” ὁ “Ματωμένος γάμος”, μᾶς τὰ διηγήθηκε, σὲ ὑπόμνησή μας, ὁ Γ. Σεβαστίκογλου καὶ μᾶς τὰ συμπληρώσανε ὁ Μ. Πλωρίτης καὶ ὁ Κούν.

Στὰ 1945, ὁ Γ. Σεβαστίκογλου τύπωσε μὲ τὸν τίτλο “Τὰ ματωμένα στέφανα” τὴ μετάφρασή του στὸ “Τετράδιο”, ἀφοῦ, ὅπως μᾶς εἶπε, τῆς ἔκανε μὴ παραβολὴ μὲ τὸ πρῶτότυπο. Τὸν ἴδιο χρόνον τύπωσε καὶ ὁ Νίκος Γκάτσος μὴ δική του ἀπὸ τὸ Ἰσπανικόν, μὲ τὸν τίτλο “Ὁ Ματωμένος γάμος”, πού ἔχει ἐπικρατήσει (Ἐκδόσεις “Ἰκαρος”).

Στὴ 8 τοῦ Ἀπριλίου τοῦ 1948, τὸ “Θεάτρο Τέχνης” χαρίζει στὸ Κοινὸ μας τὴν “πρῶτη” τοῦ “Ματωμένου γάμου”. Τὸ Θεάτρο μας ὑποδέχεται στὴ σκηνὴ του ἕνα σπουδαῖο συγγραφέα στὴ μετάφραση τοῦ Ν. Γκάτσου πού προτιμήθηκε σὰν πῶ κατὰλληλη. Κι ἄλλο τοῦτο δεῖγμα γιὰ τὴν εὐθύτητα τοῦ “Θεάτρου Τέχνης”· ναι μὲν εἶχε ξεαγρυπνήσει ὁ Σεβαστίκογλου στὰ 1942, ἀλλὰ “φίλος μὲν Πλάτων...”. Οἱ σκηνογραφίες κ' οἱ ἐνδυμασίες ἦταν τοῦ Γιάννη Ἰσαρούχη κ' ἡ μουσικὴ τοῦ Μάνου Χατζιδάκι.

Μάνα, ἢ Βάσω Μεταξᾶ· Νύφη, ἢ Ἑλλή Λαμπέτη· Πατέρας τῆς Νύφης, Λυκοῦργος Καλλέργης· Λεονάρδο, Βασίλης Διαμαντόπουλος· Γυναίκα τοῦ Λεονάρδο, ἢ Τόνια Καράλη· Πεθερὰ, ἢ Ἄννα Παῖταζη· Γειτόνισσα, ἢ Ρίτα Μουσοῦρη· Τὸ Φεγγάρι, ὁ Ἀλέξης Δαμιανός· Ὁ Θάνατος (ζητιάνη), ἢ Ἀθηνᾶ Μιχαηλίδου· Πρῶτο κορίτσι ἢ Γεωργία Βαλιμᾶ, Δεύτερο κορίτσι ἢ Μαρίνα Κρασσᾶ, Τρίτο κορίτσι ἢ Κούλα Ἀγαγιώτου, Ἐνα κοριτσάκι ἢ Χαρ. Σαββοπούλου· Πρῶτος ξυλοκόπος, Λάκης Σκέλας, Δεύτερος ξυλοκόπος Τάσος Πολιτόπουλος· Παλληκάρη, Τάσος Λύδης. Ἐνα χορὸ στὴ β' πράξη τὸν διδάξε ὁ Ἀγγ. Γριμάνης.

Τὰ “Νέα” σημείωσαν γιὰ τὴν παράσταση, στὴν εἰδικὴ στήλη τους, τὴν ἴδια μέρα τῆς “πρώτης”, ὅτι “... θὰ προσλάβῃ πανηγυρικὸν χαρακτῆρα, διότι συμπίπτει μὲ τὴν λέπτυν ἐπέτειον (τοῦ “Θεάτρου Τέχνης”) ἀπὸ τὸν καιρὸ πού αὐτὸ ἱδρύθηκε ἀπὸ τὸν Κάρουλο Κούν. Πρὶν ἀπὸ τὴν παράσταση θὰ μιλοῦσε “ὁ διευθυντὴς δραματολογίου του” κ. Χουρμούζιος σχετικὰ μὲ τὰς ἑως τώρα πραγματοποιήσεις καὶ τοὺς σκοποὺς τοῦ Θεάτρου Τέχνης. Ὁ “Ματωμένος γάμος” εἶναι ἕνα βαθύτερο ποίημα, δημοτικὸ τραγῶδι. Ὁ συγγραφεὺς... ἐξετέλεσθη κατὰ τὸν ἰσπανικὸν ἐμφύλιον πόλεμον...”. Ὁ Λόρκα λοιπὸν ἀναγγέλλεται σὰν ἕνα πρόσωπο ἀγνωστο, πού ὁ θίασος τοῦ ἔχει πάρα πολλὴ ἀγάπη, ἀφοῦ γιορτάζει μὴ ἐπέτειό του, μ' ἔργο του. Ἡ ἴδια στήλη ἀναγράφει τὴν ἐπομένη: “Μ' ἐπιτυχίαν ἐδόθη χθὲς... ὑπολογίζεται ὅτι... θὰ κρατήσῃ τὸ πρόγραμμα... μέχρι τέλους τῆς χειμερινῆς σαίζον” — προφητεία πού βγήκε σωστὴ: παιζόταν ὡς τὴ 21 Μαΐου, Κυριακῆ, 67 παραστάσεις.

Ἡ Κριτικὴ δέχτηκε τὸν ποιητὴ θερμὰ, ὁ Αἰμ. Χ., ὁ Μ. Πλω-

ρίτης, ο "Θεατρικός" στα "Νέα", ή Άγλαία Μητροπούλου π.χ. στην "Ελληνική Δημιουργία". Οι κριτικοί θα δώσουν και πολλές πληροφορίες για το βίο τὰ έργα και για την καθιέρωσή του στην Εύρώπη, όπου είχε ήδη άρχισει να θεμελιώνεται σταθερά ή φήμη του.

Ο Αιμ. Χ. σημειώνει πώς το γαλλικό Κοινό γνώρισε το "Ματωμένο γάμο" στα 1938, όταν ή "Νέα Γαλλική Έπιθεώρηση" δημοσίεψε σε τρία συνεχή τεύχη της (Άπριλης, Μάης, Ιουνίου) το έργο, μεταφρασμένο από τους Μαρσέλ Ωγκλιερ και Ζάν Πρεβώ. Αυτή, βέβαια, τή μετάφραση μελέτησε ή συντροφιὰ του Κούν, πού είπαμε, κι απ' αυτή θα φιλοτέχνησε τή δική του ο Γ. Σεβαστίκογλου. Ο "Ματωμένος γάμος" είχε μεγάλη επιτυχία και στο Παρίσι όταν παίχτηκε, καθώς και λίγο πριν από τήν ελληνική "πρώτη" του "Γάμου" το "Σπίτι τής Μπερνάρτας" "Άλμπα" είχε κι αυτό στο Λονδίνο γνωρίσει ανάλογη επιτυχία.

"Όσο για τήν έρμηνεία, ο Αιμ. Χ. γράφει τὰ εξής: "Ο Κούν θέλησε να αξιοποιήσει πρωτίστως ό,τι ανθρώπινο υπάρχει στο "Ματωμένο Γάμο", ν' αναδείξει ό,τι έχει άμεση έπαφή με τόν ψυχισμό μας. Δεν έδωσε τόση σημασία — ή μάλλον έδωσε τόση όση δεν θα διέψευδε τόν πανανθρώπινο χαρακτήρα του έργου — στα γηγενή στοιχεία και αντίθετως επρόσθεσε και υπογράμμισε ό,τι είχε άμεση ανταπόκριση με τὰ δικά μας, ... ό,τι αληθινά χαρακτηρίζει τήν παράσταση του "Θεάτρου Τέχνης" είναι ο βαθμός τής τελειότητας πού επέτυχε ή διδασκαλία του κ. Κούν... εξήγησε από τους ήθοποιούς του να είναι τόσο άπληλαγμένοι από τό περιττό αλλά και τόσο έντονα ανάγλυφο στή δραματική επιφάνεια τής ποιήσεως, πού ενόμιζε κανείς ότι ή ποιήσις προσεφέρτετο με λιτές κινήσεις και όχι με στίχους..." (10 Άπρίλη).

Τὰ "Νέα": "... ή παράσταση υπελείφθη του έργου πού κι εκείνο έχει από ένα σημείο και πέρα μια ελαττωματικότητα..." (10 Άπρίλη).

Η Άγλαία Μητροπούλου δίνει κ' εκείνη εύσυνείδητα πολλές πληροφορίες και θέλει να βοηθήσει τόν αναγνώστη να δει τόν ποιητή μέσα στο κλίμα του πού 'ναι μια συνολική προσπάθεια πολύχρονη στην Εύρώπη για τήν επιστροφή τής ποιήσης στο θέατρο, πού τήν είχε διώξει ο νατουραλισμός και τό βουλεβάρτο: "Μετά τόν πρώτο πόλεμο σημειώνεται μια καινούρια τάση στο θέατρο πού χαρακτηρίζεται από μια οριστική απομάκρυνση όχι μόνο από τό Νατουραλισμό του δεκάτου ένατου αιώνα, αλλά και από όλες τις μορφές του Ευρωπαϊκού δράματος από τόν δέκατον εβδομον αιώνα κι' εδώ, και

μια άποφασιστική στροφή προς τήν Μεσαιωνική φάρσα, τήν Έλληνική Τραγωδία και τις χωριάτικες τελετές και πανηγύρια. Τὰ πρώτα σπέρματα τής κίνησης αυτής πού τόσα χρωστάει στο Θεάτρο Τέχνης τής Μόσχας και στο Μπαλέτο, θα μπορούσε ν' αναζητήσει κανείς στο Στρίντμπεργκ πού από τὰ 1888 έδωσε το τελειωτικό χτύπημα στην Άστική Τραγωδία κι αντί να υιοθετήσει τήν Ίφενικη άρχιτεκτονική, έβαλε στο δράμα το μονόλογο, τήν παντομίμα, τ' όνειρο ή τό χορό. Πριν από τό 1900 κιόλας έχουμε ένα λαμπρό μοπομικό έργο [;] τό Βασιλέα Ubu του Alfred Larry...". Συνεγίζει αναφέροντας τόν Apollinaire, τόν Obey, τόν Eliot... "και τέλος ο Φεντερίκο..., ο πιδ προικισμένος Ισως ποιητής τής γενιάς του...". Ο Λόρκα, ξεκινώντας από τήν κλασική Ίσπανική παράδοση, προσπάθησε να ξαναδώσει στο θέατρο αυτό πού νόμιζε πώς ήταν από τίς ουσιώδεις αρετές του: τό ολοκληρωμένο θέαμα...". Δέ θα 'ταν περιττό ν' ανατρέξει κανένας στις σελίδες αυτές τής Άγλαίας Μητροπούλου.

Για τήν παράσταση: "Η δουλειά του κ. Κούν μ' ένα τέτοιο έργο δεν ήταν καθόλου εύκολη. Κινδύνευε να δώσει όχι μόνο μια ήθογραφία ή αντίθετα να παρασυρθεί από τό συμβολισμό. Ο κ. Κούν ξέφυγε και τους δύο αυτούς σκοπέλους κρατώντας τό μέτρο ανάμεσα στο ρεαλισμό και τήν ποιήση πού αναδιιδονται απ' όλο τό έργο. Από τους ήθοποιούς του εκείνη πού 'φτασε στην τέλεια σύλληψη του ρόλου τής ήταν ή κ. Βάσω Μεταξά. Έίχε όλη τήν άντρίκια, θα έλεγε κανένας, άλυγισιά τής χαροκαμένης, κι ακατάβλητης γυναίκας και μητέρας. Ο κ. Β. Διαμαντόπουλος έδωσε όλη τήν άρρενωπή όξύτητα στο ρόλο του Λεονάρδο όχι όμως κι' όλο τό πάθος του Ίσπανού έραστή. Δεν μπορούσε κανένας, χωρίς να είναι παράλογα άπαιτητικός να περιμένει να δώσει ή Δις Έλλη Λαμπέτη όλους τους σκληρούς, τους φλογερούς, τους βραχνούς ήχους τής παθιασμένης μεσογειακής γυναίκας, μολαταύτα ή τόσο προικισμένη ήθοποιός του "Θεάτρου Τέχνης", κράτησε αξιόλογα τό ρόλο τής" (σ. 436-38).

Ο Μ. Πλωρίτης (10 του Άπρίλη), αφού είχε τυπώσει πριν από τήν παράσταση εν' άρθρο με τόν τίτλο "Φεδερίκο Γκαρθία Λόρκα, ο σιγγάνος-ποιητής του Ίσπανικού λαού" ("Έλευθερία", 6 Άπρίλη) (1), γράφει τήν κριτική του και σ' αυτήν, αφού μιλήσει για τή "Γέρμα" και για τή "Μπερνάρτα Άλμπα" δίνει πλατείς χαρακτηρισμούς για τόν ποιητή κ' επιλέγει: "Ο λόγος του — λόγος γνήσιος και τόσο πληθωρικά ποιητικός — αφήνει τήν καθημερινή μικρολογία και τήν πενιχρή αισθηματολογία και

(1) Εκεί ή πληροφορία πώς ο Καζαντζάκης είναι ο μεταφραστής.

1948: "Ματωμένος γάμος" στο Τέχνης, πρώτη παράσταση Λόρκα στην Ελλάδα. Ρ. Μουσούρη, Έλ. Λαμπέτη, Τ. Καράλη, Β. Μεταξά





Σκηνή από την πρώτη παράσταση του "Ματωμένου γάμου". Α. Χατζημάρκος, Β. Μεταξά, Έλλη Λαμπέτη, Α. Καλλέργης, Μ. Φωκά

υψώνεται σε ύμνο και θρήνο της απαιώνιας μοίρας του ανθρώπου. Αληθινά, αν γύρευε κανένας στο θέατρο του καιρού μας την επίβραση της τραγωδίας απλή και πηγαία κι ανόθευτη, μόνο στα έργα του Λόρκα θα μπορούσε να την ανταμώσει. Αυτό ακριβώς το τραγικό ύψος δεν έδωσε χτές ο κ. Κούν. Μ' όλο που περιέβαλε το έργο μ' έντελως ιδιαίτερες φροντίδες και μόχθους, η παράσταση το υπεβίβασε από την τραγωδία στο ρεαλιστικό δράμα. Ο κ. Κούν τόνισε το "ψυχολογικό" στοιχείο, έρριξε το βάρος του στο ανέκδοτο, στην ατομική περιπέτεια και παραγκώνισε τον τραγικό λόγο και το τραγικό νόημα. Τη θέση του ύψηλου πάθους πήρε η μυστικοπάθεια, η θρηνώδια κ' η οικειότητα της καθημερινής ζωής. Η προσπάθεια κάθε φράση των ήθοποιων να συμβολίζει και κάτι απ' την "προσωπική" (sic) μοίρα των ήρώων αντικατέστησε τον οικουμενικό συμβολισμό του έργου...

Κι αφού επαινέσει τη μετάφραση και τη μουσική, γράφει για τις σκηνογραφίες: "Από τα σκηνικά του κ. Γ. Τσαρούχη η τελική, προπάντων, άσπρη κάμαρα κ' έπειτα το σπίτι της νύφης ήταν τα πιο έναρμονισμένα με το πνεύμα του έργου, λαμπρά σε μεσογεική λιτότητα και χρώμα". Σχετικά με τους ήθοποιούς, ο κριτικός είναι ξεχωριστά άυστηρός: δεν τους αναγνωρίζει πως έπαιξαν καλά εξαιτίας της σκηνοθετικής γραμμής που δόθηκε στο έργο.

Ο "Άλκης Θρόλος όμως, σά να μην τις ήξεραν οι κριτικοί που αναφέραμε και δεν αισθανθήκανε την ανάγκη να τις κουβεντιάσουν, στέκεται στις πολιτικές αντιλήψεις του ποιητή κι αυτές του ρυθμίζουν τις πνευματικές του σχέσεις με το Λόρκα: ήταν βέβαια ο συμμοριτοπόλεμος, η δξύτητα είχε μια "δικαιολογία". Όπως είναι γνωστό, ξεχωριστή αδυναμία, ύστερική σχεδόν, ταλαιπωρούσε την κριτική μας έναντι του άριστρισμού, σά να 'χε κιόλας φτάσει ο καιρός που θά του 'παρναν τó μέγαρο και θά 'λεγες πως γύρευε ν' άμυνθει' ώστόσο, δύσκολο είναι, βέβαια, να καταλάβει κανένας μια επίθεση που δεν κρύβει κανένα κίνδυνο για τον επιτιθέμενο: Οι άριστεροι δέ θά μπορούσαν — και μάλιστα τότε — να τής άπαντήσουν στον ίδιο τόνο: τί χρειάζεται λοιπόν η επίθεση; Γράφει κανένας έναντι κάποιου, όταν αυτός ο κάποιος μπορεί ν' άπαντήσει με ίσους όρους. Μερικές μάλιστα φράσεις της κριτικού δείχνουν άνθρωπο μ' έλαττωμένη την αίσθηση αιδίου που λέμε "καλή άνατροφή" ενώ, στην πραγματικότητα, ξέρουμε τί πολιτισμένη και τί ευγενική συναδέλφισσα είναι ο "Άλκης Θρόλος, αλλά... η προκατάληψη!..

Ίδου τώρα το μεγαλύτερο μέρος του κειμένου, όχι μόνο γιατί πρόκειται για περίπτωση που δεν είναι από τις καλύτερες της Κριτικής μας, αλλά και γιατί δεν έμεινε άναπάντητη στις αισθη-

τικές απόψεις. Ο Λόρκα κίνησε την έλληνική σκέψη. Χαράζει λοιπόν τις γραμμές αυτές ο "Άλκης Θρόλος:

"...αν ο Λόρκα δεν είχε πεθάνει στον ισπανικό εμφύλιο πόλεμο σκοτωμένος από τα στρατεύματα του Φράνκο, κι αν η εποχή μας δεν είχε παραδώσει την ψυχή της στα πολιτικά πάθη, [αν] δεν είχε φθάσει στο σημείο να χρησιμοποιεί για αισθητικά κριτήρια τις πολιτικοκοινωνικές της πίστεις, θά είχε ποτέ δημιουργηθεί θόρυβος γύρω του, θά είχε ποτέ ανακηρυχθεί από ένα μέρος της παγκόσμιας κοινής γνώμης μεγαλοφυΐα, θά είχε καν ποτέ ξεπεράσει τα σύνορα του τόπου του και παρουσιασθεί στο διεθνές κοινό, θά είχε ποτέ διαλέξει το "Θέατρο Τέχνης" ν' ανεβάσει το "Ματωμένο γάμο" στις πανηγυρικές παραστάσεις με τις οποίες γιορτάζει τα πενήντα χρόνια της άληθινά φωτεινότατης καλλιτεχνικής του σταδιοδρομίας; Πολύ άμφιβάλλω... Ένα έργο με ζωηρό χρώμα, με λόγο λυρικό, αλλά τίποτ' άλλο, τίποτε περισσότερο, τουλάχιστον για την αντίληψή μου, από μια ήθογραφία που την άναφτερόνει κάποια ποίηση.

Ο Λόρκα στο κρίσιμο ακριβώς σημείο της σύνθεσής του, στο σημείο όπου ζητεί να προσδώσει στην ήθογραφία τον τόνο της αρχαίας τραγωδίας παρουσιάζει όχι καν κάμψη, αλλά κατακόρυφη πτώση, φανερώνει βασική πνευματική ανεπάρκεια. Φανερώνει ότι πλάι στο αδόξομο πηγαίο ποιητικό του ταμπεραμέντο η πνευματικότητά του είχε παραμείνει άπλοϊκή κι' άαλλιέγγητη. Νά θαμπωθούμε με τον Γκάθια Λόρκα; Μά κι' ο Χόρν, ο Ξενόπουλος κι' άλλοι εύαίρετοι συγγραφείς μας εκδηλώνουν σε όλα τα έργα τους πολύ περισσότερη πνευματικότητα από εκείνη που διακρίνεται στο "Ματωμένο γάμο". Ο Λόρκα είναι, έτσι τουλάχιστον εκδηλώνεται στο "Ματωμένο γάμο" — τα άλλα του έργα δεν τα έχω διαβάσει — ένας δικός μας Καρκαβίτσας ή Τραυλαντώνης προικισμένος με πολύ περισσότερο λυρισμό και χρωματική λαμπρότητα.

Καταπίσθησε με την άνάσταση της Αρχαίας Τραγωδίας — γιατί δεν έχει και ανόθευτο πρωτογονισμό — χωρίς να φαίνεται ούτε να υποπτεύεται ότι επιχειρούσε έναν άθλο που λύγισε πολλούς οι οποίοι είχαν πολύ πιο σημαντικά έφθδια από αυτόν για να επιτύχουν... η Άνάσταση της Αρχαίας Τραγωδίας είναι οδοπιστική κι' ακατόρθωτη... Σήμερα πρέπει να έφρασθούμε με τους δικούς μας τρόπους. Άς θυμηθούμε τη μαγευτική "Φωνή της Τρυγόνας" (2). Αυτό το έργο μ' άς μετέδωσε τόσο διεισδυτικά

(2) Την είχε παίξει η Κατερίνα κι ο Γ. Παππής (1946) στο "Κεντρικό". ήταν έργο καλό και πραγματικά τρυφερό, άλλ' ο συγγραφέας του, ο Τζών Βάν Μπρούτεν θά αισθανόταν άσχημα, αν διάβαζε τον παραλληλισμό...

τη μέθη και την έξαρση του έρωτα όταν πρωτογεννιέται, την πνοή της "Ανοιξης, ο συγγραφέας δεν είχε καταφέρει σε κανένα δάνειο, σε καμιά μίμηση. Έχασε το πλούσιο τραγούδι του σε σύγχρονη θεατρική φόρμα. Η "Αρχαία Τραγωδία δεν του έδίδαξε παρά μόνο τη λιτότητα... Καθόσο θυμάμαι σε ένα μόνο σύγχρονο έργο συνάντησα ένα χορό, που να μην κάνει την εντύπωση μιας αυθαίρετης συρραφής και προσθήκης που να είναι δικαιωμένως από το δράμα: Στο "Έγκλημα στη Μητρόπολη"... Πρόσα προβλήματα δεν διεγείρει μέσα μας, πόσα ερωτήματα δεν μας θέτει! Ένώ από την παράσταση του "Ματωμένου Γάμου" φεύγουμε κενοί. Τι πενιχρός, τι άναπαρχος που φαίνεται κοντά στο "Έγκλημα στη Μητρόπολη" ή "Ματωμένος Γάμος"! Δεν είμαι εγώ ύπεύθυνη, αν εξαργασθήκα να κάνω αυτή τη συντριπτική για το "Ματωμένο Γάμο" σύγκριση.

Ο Λόρκα άγνωστ άκόμα και πώς ή "Αρχαία Τραγωδία έχει για υπόβαθρό της ένα μύθο, στον οποίο δεν εισχωρεί παρά η ξελαγαρισμένη θέση του ανθρώπου απέναντι στη Μοίρα. Διανοήθηκε να γράψει μια Τραγωδία γύρω από ένα στενό περιστατικό. Μια κοπέλλα δεν παντρεύθηκε με τον άντρα που αγαπά... Σ' αυτή τη ρεαλιστικότερη και ήθογραφικότερη — ήθογραφικές είναι και οι ισπανικές βεντέτες που συνφαίνονται μαζί της — ο Λόρκα προσπαθεί να δώσει γενικότητα, καθολικότητα, ανάταση. Και, για να επιτύχει, καταφεύγει... (sic) σε τεχνάσματα: εμφανίζει το Φεγγάρι, το Θάνατο: οι προσωποποιήσεις δεν κάνουν οργανική ενότητα, δεν κάνουν άλλη εντύπωση παρά ότι είναι ψυχρές. Το Φεγγάρι και ο Θάνατος ρητορεύουν άκατάσχετα. Το όλο έργο στο οποίο στην αρχή κινιόρραζε η δράση κλείνει με ένα χορικό στατικό μοιρολόγι που μόνο αυτό γεμίζει... (sic) η δεν γεμίζει με όλόκληρη εικόνα, όλων των γυναικών που έλαβαν μέρος στο δράμα.

Δεν υπάρχει καμμία ένορχήστρωση των διαφόρων μοτίβων. Τα ρεαλιστικά και τα άλλα μοτίβα αναπτύσσονται παράλληλα — και αποκλείονται... ή προσάβεια να προσλάβει ένα ιδιωτικό δράμα τις διαστάσεις ενός κοσμοϊστορικού γεγονότος και μις τραγωδίας είναι άδιόγοτα κ' ένοχλητικά άισθητή. Ο "Ματωμένος

1959: "Αόν Πεολιμπλίν" στο Τέχνης. Μπάκας, Μαομαρινού



Γάμος": ένα υπερφουσκωμένο ασκί. Μέσα στην άφθονη σαβούρα εξαφανίζονται τελικά και τα ώραια λυρικά μέρη του έρωτου..." ("Νέα Έστία", 1948, 1 Μαΐου, σ. 585-7).

Ο "Άλκης Θρύλος προετοίμασε μόνος του μια γερή άντεπιθεση, την άπάντηση του Μ. Πλωρίτη στις ήρυστρατικές άντιλήψεις του, με τ' ν' άναφερθεί στη κριτική του για τ' έργο. Γράφει λοιπόν κ' εκείνος μια έντονη έπιφυλλίδα στην "Έλευθερία", με την έπιγραφή "Ηθογραφία ή τραγωδία. Τό πρόβλημα του Μ. Γ. και τό πρόβλημα της σύγχρονης τραγωδίας":

...Ο Λόρκα δεν είναι ήθογράφος. Στην ήθογραφία τά γλαφυρά στοιχεία (ή φουστάνελλα άς πούμε, στην Ελλάδα είναι άυτοσκοπός (sic) ... ο Λόρκα, άντίθετα τά χρησιμοποιεί (τυφιάτικα τραγούδια, ναούσρια κλπ.) μόνο για να χρωματίσει ζωηρότερα ώρισμένες δραματικές σκηνές με την άντίθεση γρηγοζού και δραματικού στοιχείου τό άπόρροπο μονότονο ναούσριο έρχεται θλιβερή άντίθεση με την ψυχική άναταραχή της γυναικίας και της πεθεράς του Λεονάρδο (γι' αυτό ήταν λάθος της έρμηνείας που έδωσε στο ναούσριο τόνο προσωπικού πόνου σάν να ήταν τό ναούσριο θρηός). Ο πόνος έπρεπε ν' άχροφέγει στο παιξιμο των ήθοποιών, όχι στο τραγούδι τους... και πώς στο στενό μοιρολόγι, ο "Άλκης Θρύλος δεν άναγνώρισε ένα άπότομο του άρχαίου κομμυ — άπότονον θμους πών έσηπιάει όλόγελα σηγαία μέσ' από τούς άρμούς της σύγχρονης ζούτης τραγωδίας; ... Ο Λόρκα δέ γύρφε να μιμηθεί ή ν' άναστήσει την άθηναϊκή τραγωδία. Ολόκληρο τό Έργο του (και είναι κήρια που τ' άγνοεί ο "Α. Θρύλος) τό μαρτυράει. Πουθενά δεν προσπάθηκε ο τυργάνος-ποιητής να έξογκώσει ένα έπεισόδιο σε κοσμοϊστορικό γεγονός. Γράφει άπλά, ζεστά και άνειπήνευτα από τόν νοούθει. Αν φτάνει σε τραγικό άποτέλεσμα τούτο χρωσιέται στη μεγαλοφυία του, όχι στην πρόθεσή του. Ο Λόρκα, οδήγήθηκε στην τραγική θεατρική μορφή όχι από "προδιαγεγραμμένο σχέδιο", άλλ' από τη φύση του κ' από τό περιβάλλον του..."

"... Αλλά ο Α. Θρύλος δεν παραδέχεται πώς ο "Γάμος" έχει στοιχειά τραγωδίας. Ο Μύθος και ή Μοίρα των άρχαίων λείπουν, λείει έδώ. Είναι θμους άρα γε άπαραίτητο ή υπόθεση της τραγωδίας να 'χε παρθεί άπ' τη μυθολογία ή την ιστορία; Ακόμα και ο ίδιος ο Άριστοτέλης άπόκλεισε άπ' τόν περιήρμον όρισμό του τό μυθολογικό στοιχείο, δεν τόκρινε άναγκαίο. (Με βάση τόν Άριστοτέλη άποδείχνει ο κριτικός πώς οι άνθρωποι του "Γάμου" είναι τραγικοί ήρωες).

"Η σύγχρονη Τραγωδία... δεν μπορεί άπ' τη δραματική (sic) της πλευρά ν' άγνοήσει τό θέατρο που προηγήθηκε (ρεαλιστικό, συμβολικό κλπ.) ούτε άπ' την ποιητική (sic) της πλευρά να ξεχάσει τις μορφές που πήρε ή ποίηση (δημοτική, "λογία") στο διάστημα τούτο. Η κλασική τραγωδία πήρε την όψη που της έδωσαν οι άττικοί, επειδή ήταν "πρωτογενής", επειδή δημιουργήθηκε άπάνω στον άγραφο πίνακα, σε "τάμπουλα ράζα". Η σημερινή που είναι "δευτερογενής" δεν μπορεί να χιυστεί πάνω στα ίδια καλούπια, δεν μπορεί να διαγράψει τις θύμψεις 25 λαοϊκών και ποιητικών αιώνων άπ' τόν Αίσχυλο ως τόν Έλιοτ. Θα είναι άνεδαφική, άψυχη, άκαδημαϊκή μίμηση..."

Η έπίθεση αυτή του "Α. Θρύλου κατά του Λόρκα άποδείχνει πώς είχε δίκιο ή στήλη αυτή όταν χαρακτηρίζε την παράσταση περίπου "προδοτική". Ο "Α. Θρύλος δεν είχε διαβάσει (sic) τό "Γάμο" πριν τόν δει στο Θέατρο. Άπ' την παράσταση (sic) σχημάτισε την άτομική του γνώμη, παρασυρμένος από την έξόγκωση των ρεαλιστικών στοιχείων. Είναι θμους βέβαιος πώς, αν καθόταν μόνος του να διαβάσει τό "Γάμο", ή λυρική και δραματική άκτινοβολία του έργου θα τόν υπόταζε χωρίς κόπο. Δέ θα χρειαζόταν καθόλου σκηνές κ' ήθοποιούς για να νοούσει τό τραγικό ρίγος, γιατί (κ' άς θυμηθούμε άλλη μια φορά τόν Άριστοτέλη) "ή γάρ της τραγωδίας δύναμις και άναν άγνώος και ύποκρωτών έστιν" ("Έλευθερία", 13 Μαΐου).

Η έννοια "θεατρική Ποίηση του Λόρκα" δίκαια θα μπορούσε να πει κανένας πώς από έλληνική άποψη, εκφράζεται με τό "Ματωμένο γάμο" και γι' αυτό έχει γνωρίσει τις περισσότερες επαναλήψεις από κάθε άλλο του έργο στην Ελλάδα και τις πιο πολλές μεταφράσεις: "Ας προστεθεί έδώ και του Κ. Κοτζιά ή μετάφραση. Έκδοση "Ατλας" (έχει και πρόλογο).

Ο "Ματωμένος Γάμος" έχει τόν πλούτο του, τη γοητεία του τη φραστική, τη φλόγα του, κ' εκείνη την ευγένεια, την καλωσύνη της καρδιάς που κάνει τόν ποιητή άξιαγάπητο: δεν πρόκειται μόνο, καθώς τό δείχνει ο "Γάμος", για έναν έξοχο ποιητή παρ' και για έναν τρυφερότατο άνθρωπο, γεμάτο σεβασμό για τούς άλλους άνθρώπους και μια συμπόνια. Τό να τόν διαβάσει κανένας ή τό να τόν βλέπει καλ' ά παιγμένο — δεν είναι συχνό τό φαινόμενο



“Ο Δόν Πετρίμπλιν και η Μπελίσσα” στο Τέχνης: Βέρα Ζαβιτσιάνου και Κ. Μπάκας. Σκηνικά και κοστούμια Γιώργου Βακαλό

τοῦτο στὴν Ἑλλάδα, ὅσο κι ἂν ἔχουν ἐρμηνεύσει ἔργα του οἱ καλύτεροί μας ἠθοποιοί. Πολλὲς φορές οἱ χάρες του ἔχουν χαθεῖ στὴν παράσταση ἢ — τὸ χειρότερο — ἔχουν πάρει τὸ χρῶμα τῆς ρουτίνας. Τὰ τραγικά του γεγονότα, καθὼς ἐκφράζονται, ἀποτελοῦν κορύφωση εὐτυχίας, ἀπὸ κείνη, τελοςπάντων, πού μπορεῖ νὰ δώσει στους ἀνθρώπους ἡ συγγραφικὴ Τέχνη. Αἰσθάνεται κανένας πὼς αὐτὸς ὁ ποιητὴς εἰσδύει διακριτικὰ μέσα στὴν ἀνθρώπινη καρδιά καὶ τρυγᾷ ἀπὸ κει τοὺς πόνους τῆς μὲ σεβασμὸ πρὸς τὸ βάθος τους. Σὲ κάθε πόνου τῶν προσώπων του, φαντάζεται κανένας ἓνα ἀβρότατο ἐρωτικὸ χαϊδεμα, δακρύζει κ' ἐκεῖνος μὲ τοὺς καημοὺς πὺ πὺ περιγράφει: εἰν' εὐγενέστατα ἐρωτευμένος μὲ τοὺς ἥρωές του· τοὺς ἀντικρύζει σὰ μεταξένιες ὑπάρξεις. ἔτοιμες νὰ πονέσουν στὴν πιὸ ἀνάλκροφη θωπεία μιᾶς θερμῆς ψυχῆς πὺ ζέρει νὰ λατρεύει.

Πρῶτος ὁ Κούν ἐπιστρέφει στὴ συγκίνηση τοῦ “Ματωμένου γάμου” καὶ τὸν ἀνεβάζει καὶ πάλι στὴν Ἀθήνα, στὴν ἴδια μετάφραση καὶ μὲ τὴν ἴδια μουσικὴ (21 Γενάρη 1955). Μάνα τώρα ἡ Α. Παναγιωτοπούλου· Γαμπρός, ὁ Δ. Μπάλλας· Γυναίκα, ἡ Βέρα Ζαβιτσιάνου· Λεονάρδου, ὁ Ν. Μπιρμπίλης· Πατέρας, ὁ Κ. Μπάκας· Νύφη, ἡ Τ. Σαββοπούλου· Πρῶτος ξυλοκόπος, ὁ Γ. Λαζάνης καὶ Φεγγάρι ὁ Π. Φυσσοῦν. Στους ἄλλους ρόλους ἡ Α. Παναγιωτοπούλου, ἡ Τ. Καββαδία, ἡ Α. Παπακωνσταντίνου, ἡ Α. Γούναρη, ὁ Θ. Κατσαδράμης. Οὐτ' ἓνας ἀπὸ τὸ πρῶτο ἀνέβασμα. (Φυσικά, τὸ “Θέατρο Τέχνης” παρουσίασε τὸ ἔργο καὶ σὲ περιοδεῖες του στὸ ἐσωτερικόν).

Ὁ Κούν πιστεύει στὴν ἀξία τοῦ ἔργου καὶ παραδέχθηκε, σὲ μιὰ πρόσφατη συνομιλία μας, πὼς τὸ ἔργο ἔχει νικήσει πιὰ τὸ χρόνο κ' ἡ ποιήσῃ του εἶναι ἀπὸ τίς πιὸ γνήσιες. Πρόθυμα, συμπέρανε, ὅτ' τοῦ προετοίμαζε, ἂν τύχαινε, κ' ἓνα τρίτο ἀνέβασμα!

Ὅτ' ἀποροῦσε ν' ἀναφερθοῦν ἐνδεικτικὰ κι αὐτὲς οἱ ἐπαναλήψεις τοῦ “Ματωμένου γάμου” ἀπὸ ἄλλους θιάσους: α') τῆς Τζένης Καρέζη (περιοδεία 1960-1961), μετάφραση Ν. Γκάτσου, μουσικὴ Μ. Χατζιδάκι, σκηνοθεσία Μ. Λυγίζου, β') τοῦ Ν. Χατζίσκου, στὸ ὑπαίθριο θεάτρο του μὲ τὴν ἴδια μετάφραση καὶ μουσικὴ, σκηνογραφίες καὶ κοστούμια Β. Βασιλειάδη, διδασκαλία τραγουδιῶν Γ. Μουτσιῶν, κίνηση χοροῦ Ρ. Καμπαλάδου (οἱ ρόλοι

στὴ σειρά τῆς ἐπαναλήψης τοῦ Κούν: Τ. Νικηφοράκη, Δ. Χόπηρης, Κατερίνα Χέλμη, Ν. Χατζίσκος, Ζώρας Τσάπελης, Ντ. Καραβασίλη, Κώστας Παππᾶς, Γ. Νέζος, Ν. Δενδρινός. Καὶ Μαρζαρίτα Γεράρδου, Κ. Ἀγαγιώτου, Ἄννα Μαρία Ράλλη, Α. Λιβερίου, Κρ. Κωτταντέλλου, Χρ. Δαχτυλίδης, Δ. Χρυσόχου Σ. Γεωργιάδης, Α. Δούκερης, Ἰ. Τούτσης, Δ. Στεφανόπουλος, Κ. Γεννατᾶς, Ντ. Μπαλτσάβιζ. Σκηνοθεσία Ν. Χατζίσκου, 19 Αὐγούστου 1961. Τὸ “Θέατρο 61” σημειώνει στὴν ἀναγραφὴ τῶν ἔργων, τὸ σύγγραφο δράμα: “Σ' [αὐτὴ] τὴν παρουσίασῃ του τιμήθηκε ἰδιαίτερα ἡ ἀπόδοσις τῆς κ. Τ. Νικηφοράκη”. Τὸ “Κρατικὸν Θέατρο Βορείου Ἑλλάδος” τὸ ἀνέβασε, στὴν ἴδια ἐπίσης μετάφραση καὶ μουσικὴ, μὲ σκηνογραφίες τοῦ Βακαλό. (Ἡ κ. Κυβέλη, Ἄλ. Πέτσος, Ἄλ. Παῖζη, Ἡλ. Σταματίου, Δ. Βεῆκη, Θ. Καλλιγᾶ, Μ. Βασιλείου, Ν. Μωραϊτόπουλος, Κ. Νάος. Στους ἄλλους ρόλους: Κλειὸ Νικολάου, Σ. Δημητρίου, Μιρ. Οἰκονομίδη, Κ. Βασιλάκου, Κ. Δεσύλλα, Π. Ποράβου, Η. Μπιφτέρου, Χρ. Καλαβρούζος, Ἡλ. Πλακίδης, Μ. Ρωμανός, Β. Βαρνᾶς. Ὅλγα Τέλικα, Δ. Σφάντζικα, Κυρ. Χαλβαδοπούλου, Σπ. Βοσνίδης, Κ. Χαριλάου. Σκηνοθετικὴ ἐπιμέλεια κ. Κυβέλης, βοήθης σκηνοθέτου Ε. Νεζερίτη. 8 Ὀκτώβρη 1963).

Κατὰ τὴ συνήθειά του, τὸ “Κ.Θ.Β.Ε.” ὀργάνωσε ἓνα “Λογοτεχνικὸ πρῶιν” ἀφιερωμένο στὸ “Ἔργο τοῦ Λόρκα, τὴν Κυριακὴ 13 Ὀκτωβρίου, μὲ ἀπαγγελίες καὶ με τραγουδιὰ ἀπὸ τοὺς καλλιτέχνες τοῦ θιάσου, μὲ ὀμιλητὴ τὸν Τάκη Βαρβιτσιώτη” (ἡ ὀμιλία του τυπώθηκε στὴ σειρά τῶν εἰδικῶν ἐκδόσεων Κ.Θ.Β.Ε.).

Στις 19 τοῦ Ἀπριλίου 1961 ὁ Καλλιτεχνικὸς καὶ φιλολογικὸς Ὀμιλος Κερκύρας ὀργάνωσε στὴν Αἴθουσα τῆς Δημόσιας Βιβλιοθήκης ἀνάγνωση τοῦ ἔργου στὴ μετάφραση Κ. Κοτζιᾶ, μὲ τὴν ἐπιμέλεια τοῦ Μ. Μουντέ. Μουσικὴ τῶν τραγουδιῶν Τίνης Μαυροπούλου, εἰσήγησι Γιαν. Πιέρρη. Στὰ πρόσωπα τοῦ “Ματωμένου γάμου” μέλη τοῦ Συλλόγου (Δὲς “Ἔθνος” 25 Ἰουλίου).

Στὸ Φεστιβάλ τῆς Τασκένδης: “Ἀπὸ Ἑλληνες ἐρασιτέχνες ἀνεβάστηκαν τὰ ἔργα “Ματωμένος μακεδονικὸς γάμος...” (Δὲς “Θέατρο 63”, σ. 297 κάτω ἀπὸ τὴ γενικὴ ἐπιγραφὴ “Θέατρο Ἀποδμήμου Ἑλληνισμοῦ”). Δὲν ξέρομε τὸ ἔργο καὶ τὸ κείμενό του, ἀλλ' ἡ ἐπιγραφὴ μᾶς ὑποχρεώνει νὰ φανταστοῦμε μιὰ “σχέ-

ση" με τὸ Λόρκα, ὅποτε δυναμώνει ἡ ἐντύπωσή μας γιὰ τὴν ἐλλη-  
νητικὴ συμπάθεια πρὸς τὸ ἀριστοῦργημά του.

"Ἀς σημειωθεῖ ἀκόμα: Σταύρου Μελισσηνοῦ "Τραγούδια ἀπὸ τὸ  
Ματωμένο γάμο... 1965", μ' ἕνα ποίημα τοῦ μεταφραστῆ  
ἀφιερωμένο στὴ μνήμη τοῦ ποιητῆ (3).

Ὁ Κώστας Κουλουφάκος σχετίζει τὸ δράμα ποῦ μᾶς ἀπασχολεῖ,  
με τὸ λυρισμὸ ποῦ κυριαρχεῖ στὸ Θέατρο τοῦ Λόρκα καὶ παρατη-  
ρεῖ πὼς στὸ "Σπίτι τῆς Μπερνάρντα "Ἀλμπα" ὁ λυρισμὸς  
αὐτὸς εἶναι πᾶς στοιχεῖο περιορισμένο ("Ἡ ποίηση τοῦ Λόρκα"  
"Ἐπιθεώρηση Τέχνης", Χριστούγεννα 1954, σ. 29-35). Ἡ  
πρῶτη περίοδο-πρόλογος τῆς μελέτης ἀναφέρει αὐτὴ τὴ διαπι-  
στωση τῆ σωστή· πρέπει νὰ τὴν ὑπογραμμίσουμε τώρα ἐδῶ:  
"Ὁ...Λόρκα εἶναι γνωστὸς στὴ χώρα μας, ὄχι μονάχα στὸ στενὸ  
κύκλο τῶν ἀνθρώπων ποῦ στενὰ ἐνδιαφέρονται γιὰ τὴν ποίηση,  
μὰ καὶ στὸ πλατύτερο Κοινό. Ἴσως δὲν θὰ 'ταν τολμηρὸ νὰ εἴ-  
πωθεῖ πὼς ἀπ' ὅλους τοὺς ξένους μοντέρνους ποιητῆς εἶναι ὁ πιὸ  
γνωστὸς..."

Ὁ "Ματωμένος γάμος" πάντα εἶναι τὸ πιὸ ἀγαπητὸ δράμα  
του. Κανένα του ἄλλο δὲ βρῆκε τὸ δρόμο πρὸς τὴν καρδιά τοῦ  
μεγάλου Κοινοῦ καὶ τοῦ φιλοθέατρου, τόσο εὐπρόσδεχτο. Ἡ θεα-  
τρικὴ νεότητα, ὅσο μπορῶ νὰ ξέρω, τὸν ἀγαπᾷ σὰν λυρικὸ περιο-  
στέρο· πολὺ λίγο μάλιστα θὰ τιμοῦσαν οἱ νεαροὶ ἕναν ποῦ δὲ θὰ  
'ταν κατατοπισμένος σ' αὐτὸ τὸ λυρισμὸ του.

Βεβαίωτατα, δὲ θὰ 'χαμε καθόλου τὴν ἐπιθυμία νὰ μὴν παραδε-  
χτοῦμε τὴν Κριτικὴ, ὅταν κάνει — κι ἀσκημα, πολλές φορές —  
τὴ δουλειά της, ὅπως ἐκείνη τὸ νομίζει. Ἡ μετὰ τὴν "πρῶτη"

(3) Δὲ μᾶς εἶναι δυνατὸ νὰ ξέρομε ὅσα ποιήματα ἔχον ἀφιε-  
ρῶσει στὸ Λόρκα Ἕλληνες ποιητῆς, ὅμως, ἀφοῦ τὸ 'φερε ὁ λόγος  
ν' ἀναφέρουμε τὸ παραπάνω ποίημα, θὰ σημειώσουμε τώρα  
τρία ποῦ μᾶς ἔτυχε νὰ τὰ σνατηθῶμε: Τάσου Πορφύρη ("Ἐ-  
πιθεώρηση Τέχνης", Ἰούλιος 1955, σ. 46). Στὸ ἴδιο περιοδικό:  
Νίκου Νικολαΐδη, Σεπτέμβριος τοῦ ἴδιου χρόνου, σ. 182. Τὸ  
ποίημα ἔχει γραφεῖ στὰ 1945. Στὸ ἴδιο ἐπίσης περιοδικό (Μάιος,  
1962, σ. 566-571) δὲς τὸ ἄρθρο τοῦ Στρατῆ Τσίρκα "Ὁ ὄρκος  
τῶν ποιητῶν στὸν..."

Ἡ Χριστίνα Καλογερίκου, τρελλὴ Χοσέφα, στὴν "Μπερνάρ-  
ντα" ποῦ ἀνέβασε ὁ Ἀλέξης Μινωτῆς στὸ "Ρεζ" στὰ 1954



Ἡ Βέρα Ζαβιτσιάνου, Ἀντέλα, καὶ οἱ Χατζηαγγύλη Π. Πα-  
παδάκη στὴν ἐπανάληψη τῆς "Μπερνάρντας" στὸ Ἐθνικὸ (1964)

κριτικὴ ἔχει ἀπὸ μόνη της κινδύνους· κουβαλαίει τὸ ἀντίθετο  
ἀκριβῶς ἀπὸ τὴν εὐαγγελικὴ ἀγάπη· κοιτάει ἀσυγκίνητα μόνον  
τὰ δικά της, ὄχι τὸ θέμα της καὶ τὰ δικά του· ἐπιμένει σ' ὅτι  
νομίζει πὼς βλέπει, με δύναμη καὶ με πείσμα. Ἡ παράσταση  
ἄρα τοῦ Κούν δὲ βρέθηκε ἀξία ν' ἀποχτήσει τὴ χάρη νὰ γίνεαι ἀρε-  
στὴ στὴν Κριτικὴ, ἄρεσε ὅμως στὸ Κοινό· οἱ βραδιῆς ποῦ παίχτη-  
κε τὸ ἔργο κ' οἱ ἐπαναλήψεις τὸ φανερόνουν· ἂν δὲν εἶχε διασώ-  
σει κάτι, τουλάχιστον, ἀπὸ τὴν οὐσία τοῦ Λόρκα, οὔτε οἱ ἐπα-  
ναλήψεις θὰ 'χαν γίνεαι, οὔτε ὁ "Ματωμένος γάμος" ὅ' ἀποδει-  
κνύοταν μοιραῖο ἔργο γιὰ ὀρισμένη, μικρὴ ἔστω, ἐποχὴ τοῦ  
Θεάτρου μας.

Τὶ ἀκριβῶς νὰ 'ταν τὰ γοητευτικὰ στοιχεῖα δὲ θὰ μπορούσε νὰ  
τὸ ἀποδείξουμε τώρα ἐδῶ· ἐκείνα, θὰ θέλαμε νὰ ποῦμε, ποῦ δὲ  
μιλήσανε στὴν Κριτικὴ, ὥστε νὰ τὰ προσέξει καὶ νὰ μακτέψει  
τὴν ἐπίδρασή τους, ἀλλὰ ποῦ δώσανε στὸ ἔργο τὴν ἐπιβίωσή του  
μέσα στὰ κείμενα νέων καὶ ἀξίων Ἑλλήνων θεατρικῶν συγγρα-  
φέων, ποῦ δεχτήκανε τὸ "Ματωμένο γάμο" σὰν ἀποκάλυψη.  
Θὰ προσπαθῶμε νὰ σημειώσουμε ὅσα μπορέσουμε νὰ ἐπιση-  
μάνουμε.

Ὁ Κούν βρισκόταν στὸν πέμπτο χρόνο τοῦ θιάσου του, δηλα-  
δὴ σὲ μιὰ καλὴ ὀριμότητα. Δὲν ἦταν μόνον ἡ πενταετία αὐτὴ  
ποῦ σκηνοθετοῦσε· εἶχε ἀρχίσει 19 χρόνια πιὸ πρὶν (4) καὶ τὸ  
δυνατὸ του ἐνστικτο, ἐνωμένο με τὴν πείρα του τὴν καλοεπι-  
σμένη, δύσκολο θὰ 'τανε νὰ πέσει σὲ λάθος καὶ μάλιστα γιὰ ἔργο  
ποῦ τὸν εἶχε συγκινήσει, ὅπως τὸ ὑπαινιχθήκαμε μόλις, καὶ ποῦ  
ἦτανε μέσα στὴ δική του ἀντίληψη, γιὰ τὴ λατρεία του στὸ λαί-  
κισμὸ. Κι ἂν παραδεχτοῦμε τὸ βασικὸ σφάλμα, ποῦ τονίζει  
στὴν κριτικὴ του ὁ Μ. Πλωρίτης καὶ ποῦ θέλει νὰ τὸ ἐπιβεβαιώ-  
σει στὸ ἄρθρο του τὸ ἀπαντητικὸ στὸν Ἄ. Θρύλο, καὶ πάλι  
ἀπομένουν πολλές ἄλλες ἀξίες· δὲν ὑπάρχει ἄλλωστε περιπτώ-  
ση, ἀπὸ τὸν καιρὸ ποῦ κυριαρχοῦν οἱ σκηνοθέτες, ποῦ νὰ εἶδαν  
θεατῆς ἔργο νὰ πραγματοποιεῖ, τελειῶς, τὴν πρόθεσή τοῦ συγ-  
γραφέα. Δὲ θὰ 'τανε δυνατὸ νὰ ὑπάρχει ἀνανέωση στὸ παρου-  
σιασμὰ τῶν μεγάλων ἔργων, ἂν ἡ σκηνοθεσία δὲν ἀκολουθοῦσε,  
κάθε τόσο, κι ἄλλη γραμμὴ, με τὴ φιλοδοξία πάντοτε πὼς πε-

(4) Δὲς τὴν ἀρχὴ τοῦ εἰσηγητικοῦ σημειώματος στὴν πανηγυ-  
ρικὴ ἐκδοσὴ "Κάρολος Κούν, 25 χρόνια Θέατρο".



τυχαίνει την άπιαστη σωστή έκφραση της ποιητικής ψυχής της κρυμμένης μέσα στο έργο. "Όποιος μάλιστα ξέρει την τάση του Κούν προς το λαϊκισμό, καθώς είπαμε, θα μπορούσε ν' απορήσει, που λέει ο λόγος, πώς, γνωρίζοντας το Λόρκα, δεν άφησε στη μπάντα την "Αγριόπαπια" σαν έναρκτηριό του και τὰ δυο άμέσως επόμενα, τή "Σουάνεβιτ" και τὸ "Έτσι είναι, αν έτσι νομίζετε" και πώς δεν άρχισε με τὸ "Ματωμένο γάμο"! "Ίσως γιατί" ήταν Κατοχή και σὲ τοῦτο δὲ θὰ 'τανε δυνατό νὰ ξεγελαστοῦν οἱ επιδρομείς γιὰ τις ιδέες τοῦ Ίσπανοῦ, ὅπως τοὺς εἶχε ξεγελάσει ὁ Κούν με τὰ "Καπνοτόπια" (6).

Έκτός ἀπὸ τὸν Κούν, θὰ 'πρεπε νὰ τονιστεῖ πὼς κι ὁ ἄξιος μεταφραστὴς κρατάει κ' ἐκεῖνος τὴν αἰσθητικὴ κατεύθυνση τοῦ λαϊκισμού ἢ συντονιστικὴ ἀρετὴ τοῦ Κούν εἶχε προσελκύσει, ἐπιπλέον, δυο πιστοὺς και σπουδαίους καλλιτέχνες ποὺ δὲν κάνανε σὸ "Θέατρο Τέχνης" ἀπλῶς μεροκάματο ἢ ἐπίδειξη, τὸν Τσαρούχη και τὸ Χατζιδάκι, ἀλλὰ ποὺ ποθοῦσαν νὰ ἱερουργήσουν μαζί του. Ποιὰ ἦταν ἡ γοητεία τῆς μουσικῆς αὐτῆς και τί ἐπίδραση θὰ 'χε στὸ Κοινὸ και στοὺς ἄλλους ἡθοποιοὺς, μόνο βιαστικὸς — μοιραῖα — κριτικὸς θὰ δυσκολευότανε νὰ τὸ προσέξει. Δὲν θὰ 'ταν και μεγάλη ἐξυπνάδα μας νὰ τὸ υπογραμμίζουμε τώρα, ἐκ τῶν ὑστέρων, ἀλλὰ πὼς νὰ ἐξηγήσουμε ἀλλιῶς τὴν ἐπιβίωση τοῦ "Ματωμένου γάμου"; Ζεστό και θαυμαστὸ τὸ κείμενο ἀλλὰ τὸ ἐπιβάλανε τὰ στοιχεῖα τῆς παράστασης, ἡ ἴδια ἢ παράσταση. Δὲν παίρνουμε τὸ θάρρος νὰ κρίνουμε τὴ μουσικὴ, ἀφοῦ δὲν ἔχουμε καθόλου μιὰ τέτοια ἀρμοδιότητα, ὅμως μᾶς ἀναγκάζει νὰ δεχτοῦμε πὼς ἡ ἐπίδρασή της πρέπει νὰ 'χε ἀποφασιστικὸ χαραχτήρα, ἀφοῦ και τώρα ποὺ ξαναδιαβάζουμε τὸ ἔργο μᾶς ἔρχονται στὸ νοῦ ὀλοζώντανοι οἱ σκοποὶ τοῦ ναουρίσματος

(5) Τὰ "Καπνοτόπια" παιχτήκανε στὴ Β' περίοδο, 1943-44, με τὸν τίτλο "Γιὰ ἓνα κομμάτι γῆς". τ' ὄνομα τοῦ συγγραφέα τοὺς γράφηκε στὸ πρόγραμμα Ε. Κωντέλ, σὰ νὰ 'ταν Κλωντέλ δηλαδή, και τὸ μικρὸ σημεῖωμα στὸ πρόγραμμα δὲ θυμίζει τὴν ἀμερικάνικη καταγωγή του. Ἀνάλογα στὴν Κατοχὴ γινήκανε κι ἄλλα ποὺ ξεγελοῦσαν τοὺς ξένους· δὲν εἶναι ὅμως τώρα ἡ ὥρα γι' αὐτὰ· στὴν πανηγυρικὴ ἔκδοση ποὺ ἀναφέραμε, ὁ συγγραφέας ἀναγράφεται σωστὰ Ἐρσκαν Κώλντονελ.

(πράξη Β', εἰκόνα β'), τὸ "Σήκω, νύφη..." (Πράξη Β', εἰκόνα α'), τὸ "Τώρα ποὺ πᾶς..." και τόσα ἄλλα και μᾶς παρηγοροῦν και μᾶς δίνουν τὴ διάθεση τοῦ ρεμβασμοῦ· μᾶς χαρίζουν τὴν εὐεξία ἐκείνη ποὺ 'ναι ἡ οἰκία τῆς Τέχνης και, προπαντός, τῆς μουσικῆς στὴν ἀνάμνηση. Ὁ καθένας θὰ μπορούσε νὰ αισθανθεῖ νυγμὸ στὴν ψυχὴ του κ' ἓνα σφίξιμο νοσταλγικὸ· τέτοια ἦταν ἡ μουσικὴ τοῦ Χατζιδάκι.

Έκτός ἀπ' αὐτὴ τὴ συγκίνηση, ὅταν συλλογίζεται κανένας τὴ μουσικὴ τοῦ "Ματωμένου γάμου", ποὺ βρίσκεται στὴν ἀρχὴ τῆς μορφῆς ἐκείνης ποὺ πῆρε ἡ νεοελληνικὴ μουσικὴ με τὸ συνθέτη αὐτὸ και με τὸ Μίκη Θεοδωράκη, χαίρεται γιατί μπορεί νὰ πιστέψει πὼς, ἀλήθεια, συντελεῖται μπροστὰ στὰ μάτια μας, ἓνα θαυμαστὸ σημεῖο τῆς ἐθνικῆς μας δημιουργικότητας, ἡ μουσικὴ τῶν δυο ἐκείνων· τὸ καλύτερο ποὺ θὰ 'χαμε νὰ προβάλλουμε σὰ μέλη τῆς εὐρωπαϊκῆς οἰκογένειας, αὐτὸ τὸν καιρὸ, θὰ 'ταν ἡ ἔργασία τῶν δυο μουσικῶν μας. Τὸ καλοκαίρι μοῦ 'τυχε νὰ παρακολουθῆσω δυο συναυλίες τοῦ Λυκαβηττοῦ· μπορεί κανένας νὰ καυχιέται γιὰ ὅ,τι ἔχει πραγματοποιηθεῖ ὡς τώρα.

Μαζὶ με τὴν ἀνάμνηση τῆς μουσικῆς, ἀναθυμᾶται κανένας τὴ σκηνὴ τοῦ χτενίσματος με τὴ Λαμπέτη· μπορεί νὰ μὴν ἦταν, μέσα στὰ λευκὰ της ρούχα, Ίσπανίδα ἡθογραφικὰ — ὁ Αἰμ. Χ. ἀναφέρει στὴν κριτικὴ του μιὰ πληροφορία ποὺ τοῦ δώσανε πὼς τότε οἱ νύφες φοροῦσαν μαῦρα — ὅμως, ἡ θελκτικὴ πρωταγωνίστρια, κάτω ἀπὸ τὸν καλορρυθμισμένο φωτισμὸ, με τὸ ἄσπρο της μισοφόρι και με τὸ "μπουστάκι" — πόσο σωστὰ ἔχει βάλει τὴ λέξη ὁ Γκάτσος, στὴ σημείωση, ἀφοῦ πρόκειται γιὰ νεαρὸ κορίτσι ὠραῖο σὲ περίπτωση γαμήλιας προτομασίας. Ἡ συγκίνηση ποὺ αισθανόταν κανένας νὰ ἐκπέμπεται ἀπὸ τὴν ὄψη κείνης τῆς ὀμορφιάς, τὴ μεταξένια ἐνωῖ, ποὺ χαρακτηρίζει τὴ Λαμπέτη και ποὺ ἦταν ἡ καλύτερη κ' ἡ εὐγενέστερη ἀπόχρωση τοῦ κάλλους — δὲ θὰ τὸ ἀρνηθεῖ κανένας — στήριξε τὸ ἔργο και τὸ 'φερε στὶς 67, συνέχεια — ὅπως εἶπαμε — παραστάσεις του. Τόσα προτερήματα συνδυαστήκανε στὰ χέρια τοῦ Κούν!

Τὸ σκηνογράφημα ἦταν ἄσπρο· σὲ μιὰ του εἰκόνα τὸ στόλιζε και μιὰ πράσινη περικοκλάδα, ψηλά, σὰν ἓνας ἄβρὸς θριγικός· τὸ ἄσπρο αὐτὸ χρῶμα, ἔτσι ποὺ φαινότανε στὸ μικρὸ θέατρο τῆς

Ἡ "Μπερνάντα Ἀλμπα" με τὴν Παξινοῦ, 1962, στὸ Ἐθνικὸ. Σκηνοθεσία Ἀλέξη Μινωτῆ, σκηνικὰ και κοστοῦμα Γιάν. Τσαρούχη





“Θωμαστή μπαλωματοῦ” στό Ἐθνικό. Ἀρώνη, Ἀποστολίδης

πλατείας Καρύτση, ἔδινε μιὰ σπάνια ὑποβλητική αἰσθησιή στή βραδιά, θωπευτική, ἐρωτική, θά ἴσως κανένας ὄχι μόνο ταιριαστέ με τὸ πάθος τοῦ ἔργου, ἀλλὰ καὶ προορισμένη νὰ αἰχμαλωτίσει καὶ νὰ θερμάνει ἀνάλαφρα τὴ ψυχὴ, νὰ τὴ μεταφέρει στήν πιὸ γλυκεῖα στιγμή τῆς ἀνθρώπινης καρδιάς, ὅταν χαιρέται τὴ συγαλόφωνα ἁρμονία τῆς ἐγκαρδιότητος με πρόσωπο ἀγαπημένο σὲ σπάνιες στιγμὲς γαλήνης, μέσα στή νύχτα... Τέτοια αἰσθητήματα, περίπου, καὶ τόσο ἐπιχρᾶτα μπορεῖ νὰ δώσει ἡ ποίηση τῆς σκηνογραφίας τοῦ Τσαρούχη· αὐτὸ εἶναι, ὅπως ξέρουμε ὅλοι, τὸ κύριο γνώρισμα τῆς σκηνογραφικῆς Τέχνης τοῦ Τσαρούχη, νὰ ἴναι ἐλληνική, ἀττική, ἀθηναϊκή — ὅποιος θυμᾶται τὰ κάγκελλα τοῦ μπαλκονιοῦ στό “Βαφτιστικὸ” στήν Ε. Α. Σ., με καταλαβαίνει — καὶ ἀκόμα ἡ χάρις τῆς ὑποβάλλει, στήν ἀνάμνηση πιὸ πολὺ, τὴν εὐγενεὴ ἀττική νύχτα, τὴ χωρὶς βᾶρος, ν’ ἀναδεύει ἐντυπώσεις πού μοιάζουν με ἀόριστες, ἀλλὰ πού λάμπουν μέσα στό δροσερότερο σκισρό, τὸ πιὸ κρυφὸ μέρος τῆς ψυχῆς μας, μᾶς ὑπεβάλλουν συγκίνηση μουσικῆς πιὸ πολὺ, παρὰ ζωγραφικῆς θεατρικῆς.

Γιὰ τὸ ἄσπρο χρῶμα τῶν σκηνογραφημάτων καὶ γιὰ τὸν τρόπο πού φοροῦσαν τὰ σσεμπέρια τους τὰ μαῦρα πολλὲς γυναῖκες, πού θυμίζανε κάτι τὸ “μυκονιάτικο”, εἶχα ρωτήσει τότε τὸν ἀνεπίληπτο σκηνογράφο· μοῦ ἔχε δώσει, τότε, αὐτὴ τὴν ἀπάντησι· “Μάλιστα, ἄσπρο χρῶμα καὶ σσεμπέρι ἔτσι φορεμένο” τοῦτο εἶναι Ἰσπανία, Μύκονος, Μεσόγειος! Δὲν μπόρεσα νὰ ἐπικοινωνήσω τίς μέρες αὐτὲς με τὸν Τσαρούχη — ὅποιος φανταστὴ πὸς οἱ “Ἑλληνες ἄνθρωποι τοῦ Θεάτρου εἶν’ εὐκόλο νὰ συναντηθοῦν ὅταν χρειαστεῖ, θά πέσει σὲ μεγάλο λάθος! Δὲν ἔχω, λοιπόν, τὴ σημερινὴ ἐπιβεβαίωσή του γιὰ ὅσα νομίζω πὸς θυμᾶμαι, ἀλλὰ δὲν πρόκειται γι’ αὐτὸ, δὲν πρόκειται γιὰ μιὰ πληροφορία πού ἔχει σημασία “λογικὴ”, ἀποδειχτική, παρὰ γιὰ μιὰ προσπάθεια νὰ κατανοήσουμε τὴν ἐπιτυχία τοῦ ἔργου πού δὲν μποροῦσε παρὰ νὰ αἰχμαλωτιστεῖ καὶ νὰ προσφερθεῖ στοὺς θεατᾶς με τὰ παραπάνω “μυκονιάτικα” καὶ μεσογειακά. Δὲν ξεγελάστηκε, λοιπόν, τὸ Κοινό, δὲν τὴν ἔπαθε· οὔτε κ’ οἱ

Θίασοι πού τὸ ξαναπαίξαν· ἓνα ἔργο πού θ’ ἀποτύχει δὲν κερδίζει τρεῖς καὶ τέσσερις μεταφραστές, οὔτε καὶ δευτέρους ἐκδόσεις. Ἡ ἀποτυχία πού, τυχόν, ἐρχεται, τ’ ἀπομακρύνει.

Ἀλλὰ δὲν τὴν πάθαν οὔτε οἱ “Ἑλληνες συγγραφεῖς πού φέρανε κάτι καλύτερο στὸ Θεάτρο μας κινημένοι ἀπὸ τὴν παράστασι τοῦ “Ματωμένου γάμου”, καθὼς θά ἐπιχειρήσουμε νὰ τὸ δοῦμε ἀμέσως.

Ἄν καὶ παρακαλέσαμε τὸν ἀναγνώστη νὰ καταφύγει στήν Ἀγγαῖα Μητροπούλου, γιὰ νὰ δεῖ γενικότερα τὴ θέση τοῦ Λόρκα, μέσα στὸ παγκόσμιο θέατρο, θά ζητήσουμε τώρα τὴ βοήθεια τοῦ Ἀλλαρντάις Νίκολ· πιστεύει πὸς ὁ Λόρκα εἶναι σπουδαῖος συντελεστής, γιὰ τὴν ἐπιστροφή τῆς Ποίησης στὸ Θεάτρο. Αὐτὴ τὴ θέση τοῦ δίνει στὸ μοναδικὸ (πού δὲν ἔχουμε δηλαδὴ ἄλλο τέτοιο) βιβλίον τοῦ “Ἀπ’ τὸν Δισχάλο στὸν Ἀνούγι”. Μαζὶ με τοὺς Μάξ, Ἀντερσον, τὸν Ἀρτσιμπαλ Μάκ Νήξ, τὸν Τ. Σ. Ἐλιοτ, τὴ Ντόροθυ Σέιπερ, τὸν Ἰντεν, τὸν Ἰσσεργουτ, τὴν Ἐτνα Βινσένι Μίλλο, τὸν Λιούξ Μάκ Νήξ, τὸν Λόρντ Ντανσέι-νυ, θυμίζει πὸς ὁ Κλωντέλ καὶ ὁ Ζιροντού θά μποροῦσαν νὰ συγκαταλεχθοῦν ἀνάμεσα στοὺς ἐργάτες γι’ αὐτὴ τὴν προσπάθεια καθὼς καὶ ὁ Ζὺλ Σουπερβιέλ· ὅσο γιὰ τὴν Ἰσπανία, σημειώνει τὸν Ἐντουάρντο Μαρκουίνα, τὸν Γκράουμ, τὸν Ρικάρντο Ρόχας καὶ καταλήγει στὸ Λόρκα (Τόμος Γ’, σελ. 567-573), κάτω ἀπὸ τὸν τίτλο “Τὸ ποιητικὸ δράμα ξαναζῆ”. Πολλοὶ ἀπὸ τοὺς συγγραφεῖς πού ἀναφέρονται εἶναι γνωστοὶ καὶ στὰ ἑλληνικά, ὥστε μποροῦμε νὰ δοῦμε τὸ Λόρκα μέσα στὸ σύνολο τῶν θεατρικῶν συγγραφέων τῆς Εὐρώπης καὶ τῆς Ἀμερικῆς πού τὸ ὀρμαίνει ὁ πόνος νὰ δημιουργηθεῖ μοντέρνο θέατρο, ποιητικὸ, βασισμένο στὴ φαντασία (σ. 572). Ἡ ἀξία τοῦ Νίκολ καὶ δὴ εἶναι μεγάλη γιὰτὶ βλέπει τὸ “κίνημα” στήν παγκόσμια κλιμακὰ του κ’ ἐπισημαίνει τίς κοινὲς προσπάθειες πού ἀναπτύσσονται στὴ γῆ παράλληλα, ὅπως συμβαίνει πολλὲς φορὲς καὶ χωρὶς πάντα τὴν ἐπίδρασι τοῦ ἑνὸς ἀπὸ τὸν ἄλλο. Ἀφοῦ λοιπὸν καταγράψει ὅσους ἀναφέραμε πρὶν ἀπὸ τὸ Λόρκα, συνεχίζει· “... ἐδῶ μποροῦμε ν’ ἀναφέρουμε καὶ ἄλλους πολλοὺς δραματογράφους καὶ τῆς Ἰσπανίας καὶ τῆς Νότιας Ἀμερικῆς. Μὰ ἴσως ἓνας μόνον ἀπ’ αὐτοὺς ἀξίζει ἰδιαίτερη προσοχή.

Αὐτὸς ὁ συγγραφέας, ὁ Φεντερίκο Γκαρθία Λόρκα... εἶναι δραματογράφος με μεγάλη δύναμη καὶ τὴν ἀξία τοῦ ταλάντου του μόνιμα καὶ ἀρχίζουμε νὰ τὴν ἀναγνωρίζουμε σιγά-σιγά (6). Εἶν’ ἀλήθεια πὸς τὴν τεχνολογία του τὴ χαρμαχτηρίει κάποια ἐπιτήδευση. Μιὰ παλαιότερη κίνησι, ὁ συμβολισμός, χάραξε βαθιὰ τὴ σφραγίδα τῆς στὸ Λόρκα. Κ’ οἱ ὑποθέσεις τῶν θεατρικῶν ἔργων αὐτοῦ τοῦ συγγραφέα εἶν’ ὄρες-ὄρες κομματάκι τεχνητὲς καὶ ἄπλερες. Ὡστόσο δὲ χωραεῖ ἀμυββολία πὸς εἶν’ ἓνας ἀπὸ τοὺς πιὸ ἀξιοπρόσεχτους δραματογράφους τοῦ εἰκοστοῦ αἰῶνα, μ’ ὅλο πού ὁ λυρισμός τῶν ἔργων του θά ἴναι πάντα φραγμὸς ἀνάμεσα σὲ κείνους, πού τὰ ἰσπανικά εἶναι ἡ μητρικὴ τους γλώσσα καὶ σὲ κείνους πού βρίσκονται στήν ἀνάγκη νὰ διαβάσουνε τὰ δράματά του σὲ μετάφρασι. Γεμάτα πίκρα καὶ φλόγα εἶν’ ὅλα του τὰ ἔργα...” (σ. 569).

Θά παρακαλοῦσα φιλικὰ τὸν ἀναγνώστη-συνοεργάτη (χωρὶς τὴ συνοεργασία αὐτὴ δὲ διαβάζονται γραψίματα πού δὲν κάνουν Λογοτεχνία παρὰ ἔρευνα) νὰ παραδεχθεῖ τὴν παραπάνω γνώμη τοῦ Νίκολ γιὰ τὴ θέση τοῦ Λόρκα. Ἄν θελήσουμε νὰ βροῦμε στοιχεῖα “ποιητικὰ” τοῦ Θεάτρου μας, θά δοῦμε πὸς ὁ 19ος αἰῶνας με τὰ πολλὰ ἱστορικὰ του δράματα, εἶναι κάπως “ποιητικὸς”, ὄχι “τῆς φαντασίας”, ἀλλὰ στὸ γενικὸ τόνο κ’ ἐξωτερικὰ, βέβαια. Με τὸν “Βρυκόλακα” (1894) τοῦ Ἐφθαλιώτη Ξεκιναῖο καὶ τὸ καινούριο καθὼς καὶ με τὴν “Τρισεύγενη” (1903) καὶ με τὸ “Μυστικὸ τῆς κοντέσσας Βαλέρανας” (1904), ἂν τὸ πάρουμε σὰν ἔργο πού ἔχει τὴν εὐλογία νὰ ἐκφράζει τὴν πίστη σ’ ἓνα ἰδανικὸ. Τὰ πρῶτα ἔργα τοῦ Μεῶ καὶ τοῦ Χδρον εἶναι ἀνάλογα. Ὡστερα, οἱ τρεῖς τελευταῖοι συγγραφεῖς ἰσοπεδώνονται οὐσιαστικά, κάτω ἀπὸ τὴν ἐπίδρασι τῆς πεζότητος τοῦ βουλευβάρτου. Μετὰ, μάταια θ’ ἀναζητήσουμε τὴν πνοὴ τῆς Ποίησης καὶ ἂν ἐπιμένουμε, θά ἴναι δυνατὸ νὰ φτάσουμε στοὺς Καζαντζάκη καὶ τοῦ Σικελιανοῦ τίς τραγωδίες· ὅμως αὐτές, ὅπως τὸ πιστεύουμε καὶ με πολλοὺς ἄλλους (?), ἀποτελοῦν ἓνα θέατρο πού δὲν εἶναι Θεάτρο.

Βρεθήκαμε, φέτος τὸ καλοκαίρι, ἐπίτηδες, στὸ Φεστιβάλ τῶν Φιλιππῶν ὅπου τὸ “Κρατικὸ Θεάτρο Βορείου Ἑλλάδος” ἀνέβασε τὴ “Σίβυλλα” σ’ ἐπανάληψή τῆς. Εἶδαμε πὸς τὸ πολυά-

(6) Τὸ βιβλίον τοῦ ὁ Νίκολ τ’ ἔχει γράψει στὰ 1949 (τ. Α, σ. 5).  
(7) Δεξ π.χ. τὸ βιβλίον τοῦ Στάθη Λοραζοῦ “Ὁρχήστρα καὶ Αὐλαία”, σ. 229-34, τὸ ἀρθρο γιὰ τὴ “Σίβυλλα”.

ριθμο Κοινό παρακολουθούσε το έργο από κοντά και μ' εκδηλώσεις ένθουςιασμού. Δεν είχαμε παρακολουθήσει άλλοτε ούτε τις δημόσιες αναγνώσεις του, ούτε το ανέβασμά του στη Θεσσαλονίκη και στην Αθήνα με τον ίδιο θίασο. Δεν άλλαξε όμως βασικά η γνώμη μας για το κείμενο ούτε από την παράσταση, μια παράσταση — σκηνοθεσία του Σωκράτη Καραντινού — από τις καλύτερες ελληνικές που θα μπορούσε κανένας να δει.

Δεν είναι άγνωστη — στους πολύ φίλους μου τουλάχιστον — η ιδιότητά μου, που ξεχωριστά την τιμώ, σά θεατρικού δασκάλου· μαζί τιμώ πιδ ξεχωριστά και τους μαθητές μου και, προπαντός, κείνους που στοχάζονται τη δουλειά τους και τη ζωή τους· ένας τους είδε τη "Σίβυλλα", στην ίδια σκηνοθεσία στο Φεστιβάλ Αθηνών του 1965. Τόν παρακάλεσα να μου σημειώσει την εντύπωσή του, με την πεποίθηση πως ο πρεσβύτερος συγγραφέας, που τον αγαπά ή σεμνή και μελετημένη νεότητα, έχει το δικαίωμα να τον λογαριάζουμε κ' εμείς οι άλλοι, θέλοντας και μή, αλλιώς αρνιόμαστε πεισματικά το σωστό. Ίδου λοιπόν το σημείωμα του μαθητή:

"Τις ώρες που κάθισα, χάθηκα ανάμεσα στο χάος που θά βρισκα τη λύτρωση. Δεν κάθισα, δεν άκουγα, δεν έβλεπα παρ' όταν ανύσαινα στην ιδέα της παράστασης. Όμως η Σίβυλλα μ' είχε αρπάξει απ' τὰ μαλλιά κ' έβουνα μέσα σε μιὰ μαγεία. Η παρέλαση έγινε, ο πόλεμος τέλειωσε και παντού άμιλητη κ' έκκωφαντική πανύψηλη... (Η Σίβυλλα) λίγο πιδ πάνω απ' τὸ τριπόδι, άγριο θεριό που σου ρουφάει την ανάσα κ' εξαπολύει χρησμό κι αλήθεια, αίμα που μυρίζει ούσια και μεθάει... "Όσπου χάνεσαι έκούσια και σπαράξεις άκούσια την άρνηση, τη συμπαθητική άγνοια κι άφέλεια για να χαρίσεις ποίηση στην άγιοσύνη που άπλώνει κούφια χέρια. Νομίζω πως αν διαβάσω τὸ έργο θά πέσω από τὰ σύννεφα".

Η παράσταση λοιπόν συγκίνησε τὸ νέο· τὸ δέχεται άρα σά νόμιμο, σά σωστότατο θέατρο. Προφορικά, μᾶς συμπλήρωσε, πως δεν άκουγε, δεν ήθελε να ξεχωρίζει τὰ λόγια· άκουγε κάτι σά μουσική, που τόν είχε παρασύρει, έμπνεύσει, στροβιλίσει... Πραγματικά, έτσι, σάν τη συμπλήρωση, χαρήκαμε κ' εμείς τη "Σίβυλλα". Η συγκίνηση της νεότητας μᾶς υποχρεώνει να σταθούμε μπροστά σ' αὐτὸ τοῦ είδους τη θεατρόμορφη ποίηση, μ' εύλογο σεβασμό, αλλά κι ο μαθητής κ' εμείς άκούσαμε μουσική κ' είδαμε τις ωραιότατες εικόνες του σκηνοθέτη. Δεν είδαμε "θέατρο", εκείνο τελοσπάντων που ξέρουμε απ' τὸν καιρὸ του Αισχύλου.

Ο Σικελιανὸς άλλωστε κι ο Καζαντζάκης, αν κ' είχαν, στη νεότητά τους, θεατρικές επαφές — ήθοποιὸς ο ένας, συγγραφέας ο άλλος — δε διακαρτύρονται με τὰ έργα τους έναντιον της ρουτίνας του βουλευβάρτου, άποσύρονται στὸν ελεφάντινο πύργο της λυρικής τους διάθεσης κι αὐτὴν εκφράζουν, άνθρωποι του

σπουδαστήριου, "μυστικά", όχι σάν άγωνιστές του Θεάτρου· τὸ 'χουν κιάλας περιφρονήσει, αλλά πάντα τὸ νοσταλγοῦν. Τη "Σίβυλλα" τὴν είχε ανάγκη τὸ Κοινό σάν μιὰ "λύτρωση" από τὰ συνηθισμένα.

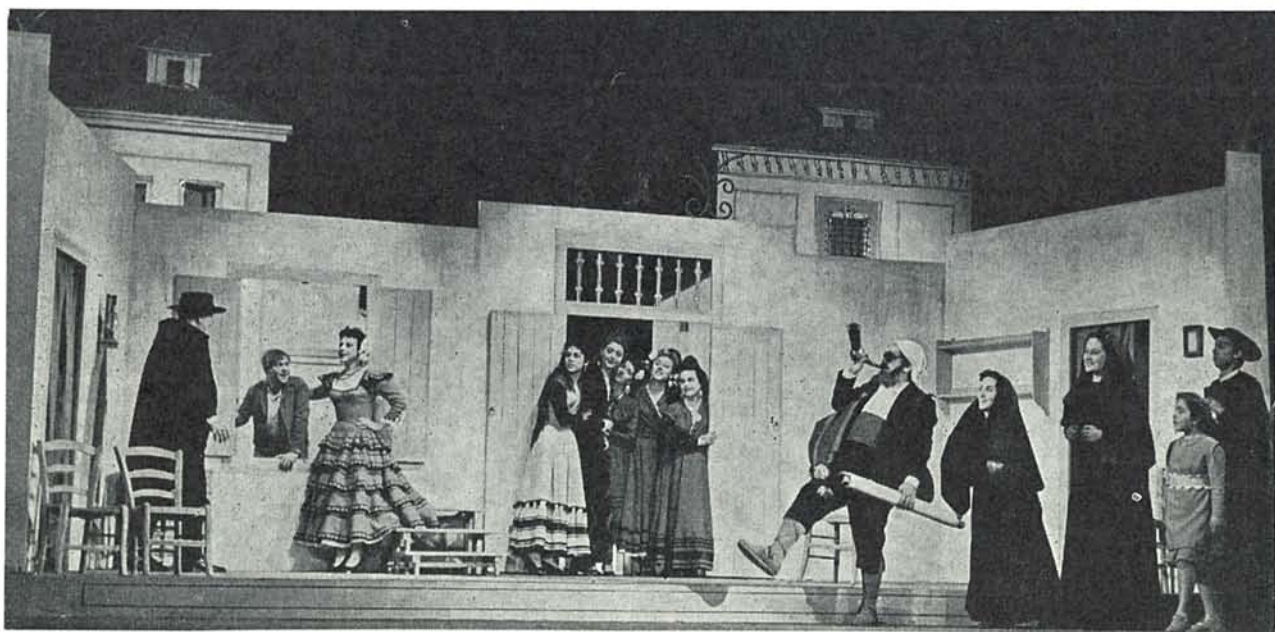
Τὸ θέατρο και τὸν δυὸ δὲ βρῆκε μιμητές. Δεν έχει ζήσει, λοιπόν. Η συγγραφική όμως ελληνική νεότητα, εκείνη που θά επιθυμήσει ν' άγωνιστεί θεατρικά — όχι με τὸν καθαρὸ Λυρισμὸ τὸν παραδομένο — θά γνωρίσει τὸν εαυτὸ της μὲς' από τὸ Λόρκα. Κι αν τούτο θ' άποδειχτεί σά μιὰ μικρὴ ποικιλία κι όχι ένας ευρύτερος δημιουργικὸς παλμός, θά εντάξει, τουλάχιστον, τὸ νέο ελληνικὸ θέατρο στις προσπάθειες που άναγράφει, καθὼς είδαμε, ο Νίκολ. Ο "Ματωμένος γάμος" στάθηκε τὸ φῶς τ' άποκαλυπτικό. Η ευαισθησία του Κούν, που τὸν ανέβασε, πήρε πλούσια τὴν ανταμοιβή της· δεν έκανε μόνο μιὰ χρησιμη παράσταση, αλλά βοήθησε μ' αὐτὴ συγγραφεί να προσεγγίσουν σε μιὰ κατάσταση καλύτερη.

Στην Κατοχή, αν τὴν πάρουμε σάν ένα ὄριο, παιχτήκανε 51 έργα πρόζας· μερικά ήσαν αξιόλογα, άλλα πάλι γίνανε επιτυχίες, αλλά όλα τὰ χαροχτήριζε ή σταθερὴ υποταγή στη συνήθεια της ρουτίνας και της "κοσμοθεωρίας" της, τὸ τρόπου δηλαδή που άντικρίζανε τη ζωή, στην έκλογή τὸν θεμάτων και στην έκφρασή τους. "Ός τὸ καλοκαίρι του 1949 και μάλιστα ὡς τὸ έργο που θά ξεχωρίσουμε άμέσως, παιχτήκανε 68 αξιόλογα επίσης, και μερικά γίναν κι αὐτὰ επιτυχίες, αλλά, από καλλιτεχνική άποψη δεν ήταν, βέβαια διαφορετικά από τὰ κατοχικά. Τὰ 7 ήταν αντίστασιακά.

"Όλα θά 'χαμε δικιο να τὰ θεωρούσαμε, στην καλύτερή τους άποψη, σάν "προοδευμένα" νατουραλιστικά, πιδ εύκίνητα, πιδ έξυπνα, πιδ ζωηρά, σάν του Ξενοπούλου, άλλ' όχι και τόσο καλλιτεχνικά ὡς κείνα — φεύ, τόσο μακριά τους! Η ζωογόνα δύναμη του δημοτικισμοῦ είχε θαμπώσει και τίποτ' άλλο τόσο ζωντανὸ δεν είχε λάμψει, γενικά, πάνω από τη δημιουργικότητα τὸν ελλήνων θεατρικῶν συγγραφέων. Τὸ κοινὸ μεγάλο ιδανικὸ λείπει ακόμα. Απ' αὐτὴ τὴν περίοδο, μᾶς έμεινε σάν πρότυπο ή λεγόμενη "φαρσοκωμωδία", πιδ προσεγγιμένη στην άρχή, στα χέρια τὸν Σακελλάριου-Γιαννακόπουλου σάν ήθογραφική-άστική κωμωδία και "κλασικότερη" στη μορφή τὸν κωμωδιῶν του Ψαθά· οί δυὸ πρῶτοι μᾶζι θά δώσουν τη φόρμα που θά τὴν χειροτερέψουν οί κατοπινοί τους, με λίγες σποραδικές εξαίρεσεις ή και με δική τους ὀλιγωρία, ὡς περνοῦσε ο καιρός, για να φανεί πάλι μιὰ εγκράτεια στους Γιαλαμά-Πρετεντέρη.

Όπότε, τὸ καλοκαίρι του 1949, θ' άρχίσει να γίνεται θετικά αίσθητή ή π ρ ω τ ο ρ ι α στὸ θέατρό μας· θά παρουσιαστοῦν δηλαδή έργα που θ' άντιταχθοῦν στη συνήθεια της ρουτίνας και της "κοσμοθεωρίας" της. Τὸ έργο που 'χει τη χάρη ν' άνοίγει τὴν ελληνική θεατρική συγγραφική πρωτοπορία είναι τὸ "Νυφιάτικο τραγούδι" του Νότη Περγιάλη: Στὰ 28 του χρόνια, είχε

1958: "Θαυμαστὴ μπαλωματοῦ" στὸ Ἐθνικό. Μετάφραση και σκηνοθεσία Ἀλέξη Σολομοῦ, σκηνικά και κοστῦμα I. Μόραλη





Η κ. Κυβέλη κ' ή Άνα Συνοδοῦ "Δόνα Ροζίτα" στό 'Εθνικό

σπουδάσει Θέατρο στή Δραματική Σχολή τοῦ Βασιλῆ Ρώτα κ' ἕνα χρόνο πρὶν τοῦ 'γε βραβέψει ὁ "Καλοκαιρῖνος" διαγωνισμὸς ἕνα ἔργο, τὸ "Ὁ πόνος γεννάει Θεοῦ", ἡ βράβευσή του ἔχει σημασία, πολὺ σπουδαία, μάλιστα, γιατί εἰσηγητὴς ἦταν ὁ Ξενοπούλος· γράφει στὴν εἰσηγησή του:

"Μυθολογικὸ πού σημαίνει ποιητικὸ, ὄνειρωδες ἀλληγορικὸ, συμβολικὸ, ὅ, τι θέλετε. Ὁ τίτλος λίγο μᾶς ἐνδιαφέρει καὶ λίγο θὰ προσπαθήσουμε νὰ προσδιορίσουμε τί ἀκριβῶς σημαίνει. Ἐκεῖνο πού μᾶς ἐνδιαφέρει εἶναι ὁ λόγος καὶ ἡ δράση. Οἱ δύο πρώτες πράξεις ἐκτυλίσσονται τὴν ἐποχὴ πού ὁ Προμηθεὺς ἔκλεψε τὸ πῦρ τοῦ Διὸς... Ἀλλὰ τίς δύο πράξεις γεμίζει ἡ ἱστορία τοῦ Ὁρφέως καὶ τῆς Εὐροδίκης... Ἡ τρίτη πράξη εἶναι ὁ Πόλεμος, ὁ μεγαλύτερος Πόνος, πού γεννάει καὶ τὸ μεγαλύτερο Θεό... (sic)... εἶναι τ' ἀβάσταχτα δεινὰ τοῦ πολέμου πού διεκτραγωδοῦν οἱ γυναῖκες... Ὅλο τὸ ἔργο εἶναι ὠραῖο, με στίχους λαμπροὺς καὶ σικηνὲς ὑπέροχες... Παίζεται... Παίζεται λαμπρά... Μόνον πού θὰ πρεπε νὰ παραλειθοῦν καὶ μερικὲς φράσεις ἀπὸ τὴν πράξη προπαντὸς τοῦ πολέμου πού θὰ μπορούσε νὰ χαρακτηρίσουν τὸ ἔργο, — ἀλλ' ἀδίκως — ὡς ἀντιμιλιταριστικὸ καὶ ἀριστοτέλ. Δηλαδή, διὰ τὸ ἀσκανδάλιστον. Γιατὶ ὁ ἀριστερισμὸς του εἶναι ὅσος ἐπιτρέπεται σὲ κάθε ἄνθρωπο, σὲ κάθε ποιητὴ". ("Νέα Ἐστία", 1949, Α', σ. 21).

Ἡ τρίτη πράξη παίχτηκε, νομίζω, διασκευασμένη βέβαια κάπως, ἀπὸ ἐρασιτέχνες καὶ ἀπὸ ἡθοιοποιοὺς ("Τμήμα Νέων τῆς Ἑλληνικῆς Ἐπιτροπῆς Ὑφέσεως καὶ Εἰρήνης") στό θέατρο "Ἰντεάλ", 26 Δεκεμβρίου 1956, 11 π.μ. Τὸ πρῶνὸ ἔκλεισε μὲ χοροὺς καὶ μὲ τραγοῦδι ἀπὸ εἰδικὲς ὁμάδες.

Ὅπως εἶναι γνωστὸ, ἡ κριτικὴ ἀξία τοῦ Ξενοπούλου δὲν εἶναι τυχαία· κάτω ἀπὸ τὸ συγκρατημὸ του, ἀν καὶ μικρὸ, διακρίνεται, ἡ τιμὴ πού 'χει γιὰ τὸν ἀγνωστὸ συγγραφέα. Ἀπ' ὅσα μᾶς ἀφήνει νὰ καταλάβουμε ὁ Εἰσηγητὴς, φαίνεται πὼς ὁ νέος Περγιάλης ἀναζητᾷ ἕναν τρόπο νὰ ἐκφραστῆ, ἐπειδὴ ἡ ὡς τὸν καιρὸ πού ἐπιθυμῆι νὰ γράψῃ ἑλληνικὴ κατάσταση τῶν συγγραφέων μᾶς δὲν τὸν ἱκανοποιεσε. Ὑστερα, μετὰ τὸ ἔργο του αὐτὸ, φυσικὸ ἦταν νὰ στραφεῖ στὴν ἡθοιογραφία — ἦταν μὴ μορφή πρό-

θυμὴ νὰ τὸν δεχτεῖ — ἀφοῦ εἶχε ζήσει τὴ ζωὴ τῆς ὑπαίθρου, στὸ νότιο Μωριά, ὅπου γεννήθηκε.

Τὸν Περγιάλη τὸν θυμᾶμαι ἐκεῖ κοντά, στὰ χρόνια πού 'μπαινε στὰ συγγραφικὰ βάζα, σπουδαστὴ στὴ Δραματικὴ Σχολὴ τοῦ Βασιλῆ Ρώτα· εἶχα τότε, γιὰ λίγον καιρὸ, τὴν τιμὴ νὰ 'μαι δάσκαλός της. Τὸν ἔβλεπα εὐγενικὸ, λίγο ἐκδηλωτικὸ, πολὺ σοβαρὸ καὶ ἀγαποῦσε τὸ δημοτικὸ τραγοῦδι· εἶχα τὴν αἴσθησή — τώρα τὸ λογαριάζω — πὼς δὲ μιλοῦσα σ' ἕνα παιδὶ πού τὸ πλημμύριζε ἡ χάρη κ' ἡ ἀφροντισιὰ καὶ ἀόριστες ἐλπίδες γιὰ μὴ μελλοντικὴ ἀμεση εὐτυχία, ὅπως τυχαίνει νὰ συμβαίνει συνήθως μὲ τὰ παιδιὰ τῶν Δραματικῶν Σχολῶν, στὴν πρώτη, τουλάχιστον, ἐπαφὴ πού θὰ 'χει ἕνας δάσκαλος μαζί τους. Τὶς περισσότερες φορές, τὰ παιδιὰ εἶναι διαφορετικὰ στὶς μεταξύ τους φιλίες ἢ σχέσεις, μαλλῶνουν εὐκόλα, διαφωνοῦν, φωνάζουν, μισοῦνται ἢ καὶ βλάπτουν ὁ ἕνας τὸν ἄλλον. Ὁ Περγιάλης δὲν εἶχε καιρὸ γιὰ κάτι τέτοια — γενικὰ, ἡ ἀτμόσφαιρα τῆς Σχολῆς ἦταν γενναία — δὲν ἦταν πιά δεκαεπτὰ χρονῶ, δὲν τὸν ἔβλεπα συντροφευμένον καὶ τόσο ἀπὸ τὴν κοινότητα διάθεση εὐτυχίας πού 'χουν οἱ νεαροὶ αὐτῆς τῆς ἡλικίας καὶ πού μπορεῖ νὰ κάνει εὐδαίμονα τὸν ἄνθρωπο ὅταν ἔχει συμβιβαστεῖ πιά. Καθὼς μὲ συνόδεσε, κατὰ τὴ συνήθεια τῶν μαθητῶν μᾶς πού ὅσο πάει χάνεται καὶ αὐτὴ, μαζί μὲ τὸ σεβασμὸ καὶ μὲ τὴ βύθιση τῆς νεότητος μέσα στὰ ἐγωκεντρικὰ τέλματα τοῦ καιροῦ μᾶς, ὡς τὴ γωνιά τοῦ δρόμου, δὲν εἶχαμε μιλῆσει εὐθυμα ποτέ· ὁ τόνος τῆς ὁμιλίας του καὶ κάπου-κάπου ἡ προφορὰ του μνησῶσαν τὸ παιδὶ τῆς ἀγῶνης Μάνης πού τῆς ἦταν οἰκεία ἀνέκαθεν ἡ ἀνυπόταχτη παλληκαριὰ κ' ἡ ἀκαταδεξιὰ γιὰ τὰ παράπονα.

Δημοτικὸ τραγοῦδι, λυπημένη διάθεση καὶ καταφρόνια στὴ θεατρικὴ ρουτίνα καὶ τὰ τρία χωρὶς ἐριστικὴ ἐπίδειξη καρὰ σὰν καλλιέργεια ψυχικὴ θὰ τὸν ἔφεραν μοιραῖα σὲ κάποια "ἡθοιογραφία" — τὸ εἶπαμε ἤδη — μαζί μὲ τίς ἀναμνήσεις τῆς πατρίδας του· προφανῶς, οὔτε ὁ ἡθοιογραφικὸς τρόπος τοῦ Χόρν ἢ τοῦ Μπόργερ τοῦ ἦταν ἀγαπητός· ὁ πόθος του κάρφωνε τὰ μάτια τῆς ψυχῆς του σὲ κάτι καινούριο.

Τότε, βέβαια, εἶδε τὸ Λόρκα καὶ διαμορφώθηκαν μέσα του καὶ ἀναζητοῦσαν νὰ ἐκφραστοῦν ὅσα ἤδη τὸν ἀπασχολοῦσαν καὶ σὰν αἰσθητικὴ ἀγωνία καὶ σὰ διαμαρτυρία ἐναντίον τῶν προλήψεων, μαλακωμένες ἀπὸ μὴ συμφῶνιὰ πρὸς τοὺς ἀνθρώπους πού ἐκεῖνες τοὺς ταλαιπωροῦν καὶ τοὺς φαρμακῶνουν ὅλους μαζί — καὶ τοὺς καλοὺς καὶ τοὺς κακοὺς.

Μακριγορῶ καὶ δὲ φτάνω στὸ ἴδιο τὸ ἔργο πού, τελοςπάντων, εἶναι ὁ, τι μᾶς ἐνδιαφέρει περισσότερο· θὰ πρεπε νὰ ρωτήσω καὶ μὴ συμμαθητριά του τὴν ἀπὸ πάντα προσφιλῆ μου Ἀντιγόνη Βαλάκου· θὰ πρεπε νὰ τὴ ρωτήσω, τί ἄραγε θυμᾶται ἀπὸ τίς συζητήσεις γιὰ τὸ πὼς ἀντίκριζε τὴ συγγραφικὴ τέχνη τοῦ Θεάτρου ὁ νεαρὸς Περγιάλης, τί σκεπτόταν — εἶπαμε στοὺς δασκάλους τους, ὅσο καὶ νὰ τοὺς πλησιάζουν, δὲ λένε οἱ σπουδαστὲς ὅλα τους τὰ ἰδανικά — δὲν προβαίνω ὅμως σὲ μὴ τέτοια διερεύνηση: Δὲν εἶναι λίγοι ἐκεῖνοι πού θὰ δυσχεραστοῦν, πού θὰ βαρυνκομῆσουν ἐναντίον τοῦ Περγιάλη, ἀν δοῦν τὴν τόση ἐπιμονὴ γύρω ἀπὸ τὸ ἄτομο ἑνὸς συγγραφέα, ὅποιος καὶ νὰ 'ταν· αὐτοὶ ἀνήκουν σ' ἐκεῖνους πού 'χουν τάλαντο νὰ μισοῦν καὶ πού ἀντὶ γιὰ καρδιὰ ἔχουν ἕνα σιχαμερὸ φρόνιμα μέσα τους καὶ βλέπουν τοὺς ἄλλους ἀνθρώπους ὡς ἀντιστοίχως ἀνιδιαστικά ἐπετά· τοὺς ἐνοχλεῖ κάθε τρυφερότητα καὶ ἀγάπη, ὅταν δὲν ἀπευθύνεται σ' ἐκεῖνους καὶ δὲν ἀναγνωρίζουν στὴν ἔρευνα τὴν ἀνάγκη της νὰ ὀλοκληρωθεῖ ἔτσι. Θὰ 'θελα νὰ κάνω τὸν Περγιάλη συμπαθητικὸ περισσότερο, ἀφοῦ βρέθηκε σὲ μὴ καλὴ στιγμή τοῦ Θεάτρου μᾶς· ἡ ἀντιπάθεια ὅμως τῶν φρόνων μᾶς πειράζει, μᾶς φαίνεται πὼς χροσουσεῖται τὸ συγγραφέα μαζί καὶ τὰ γραφτά μᾶς· ἄς μᾶς λείπει λοιπὸν ἡ ἀπόλυτη ἀκρίβεια· θὰ τὴν ἀποχτήσουν οἱ ἐρευνητὲς ἀργότερα στὸν τόπο μᾶς, ὅταν ξεμάθουν οἱ ἄνθρωποι τοῦ Θεάτρου — μερικοὶ, ἔστω — νὰ μισοῦν ὅσο τώρα.

Τὸ "Νυφιάτικο τραγοῦδι" δὲν ἔχει δημοσιευτεῖ· τὸ μελετήσαμε ἀπὸ 'να γραφομηχανημένο ἀντίγραφο τοῦ Θεατρικοῦ Μουσείου κ' εὐτυχῶς πού τὸ 'χουμε· ἐκτός ἀπὸ τὸ κείμενο, τὸ ἀντίγραφο ἔχει καὶ λίγες χειρόγραφες σημειώσεις· πολὺ θὰ μᾶς χρησιμεύουν αὐτές, μὰ τους — μὴ σφραγίδα — θὰ μᾶς λυπῆσει.

Ὁ μῦθος εἶναι ἀπλός: "Ἐνα κορίτσι, ἡ Τριανταφυλλιά, ἀγάπησε τελειωτικὰ ἕνα νέο· ὅταν ἀποκαλύφθηκε, ὁ νέος ἔφυγε μακριὰ· τὰ δύο τῆς ἀδέρφια, μὲ τὴν προτροπὴ τοῦ πατέρα τους τὴν κυνηγᾶνε στὸν κάμπο ὅπου ἔτρεξε, τρελλὴ πιά, νὰ κρυφτεῖ, γιὰ νὰ μὴ τὴ βροῦν καὶ τὴ σκοτώσουν. Τέλος, τὴ βρίσκει ὁ καλὸς ἀδελφὸς καὶ τὴ σκοτώνει. "Γίνεται πρὶν τριάντα χρόνια σ' ἕνα κρητικὸν ἢ τῆς Λακωνίας μέσα σὲ μὴ μέρα καὶ μὴ νύχτα". Τὸ ἀντίγραφο χαρακτηρίζει τὸ ἔργο τραγωδία. Καὶ εἶναι.

"Τολμηρό" θά μπορούσε νά ὀνομαστῆ τὸ "Νυφιάτικο τραγούδι". τὸ ἐπίθετο δίνεται, συνήθως, ὅταν ὁ συγγραφέας δὲ φοβᾶται νά μιλήσει ξεκάθαρα γιὰ θέματα σχετικὰ μὲ τὸ σέξ. "Ὁμως ἡ φαντασία πού ὀδηγεῖ τὸν Περιγιάλη στό νά δημιουργήσῃ τὰ γεγονότα, ξεπερνᾶει τίς ἀπόψεις τῆς ὥς τότε συγγραφικῆς μας παραγωγῆς, πού 'ναι σὲ τόσα, βεβαίως, ἀξιόλογα, ἀλλὰ "λογικῆ". ὁ Περιγιάλης δὲ γράφει, ἐννοεῖται, μὲ τρόπο πού θά ὀνομαστῆ, ἀργότερα, τοῦ "παράλογου"—αὐτὸ δὲν εἶναι ἀκόμα γνωστὸ σ' ἐμᾶς οὔτε σὰν ἕρος—ἀλλὰ ἐν τῇ δράσει του λαβαίνουν μέρος ὑπερκόσμια πρόσωπα ἢ γελᾶδια, μιὰ χελώνα.

Ἡ μουσικὴ του βγαίνει σύμφωνα μὲ μιὰ χειρόγραφη σημείωση καὶ μὲ λίγα ὄργανα: Βασικά, ἓνα τσέλο, ἓνα βιολί, ἓνα τούμπανο κ' ἓνα ἀρμόνιο· κάπου ὑπάρχει κ' ἓνας αὐλός. Ὁ συγγραφέας ξέρει ἀπὸ μουσικὴ κι ὅση ἀκούστηκε στό ἔργο ἦταν θερμῆ, ὑποβλητικῆ, ζωντανή.

"Ἄλλη μιὰ σημείωση: "Φωτισμὸς χαμηλός, στό γαλάζιο· σὲ λίγο-στὴν ἐμφάνιση τῆς Τριανταφυλλιάς, ὁ φωτισμὸς θά γίνῃ ψυχρὸς, γαλάζιος τοῦ φεγγαριοῦ". "Ἐτσι δὲ φωτιζόντουσαν τὰ σαλόνια τοῦ βουλευβάρτου· τὰ ἔφτιαναν ἢ ράμπια κ' οἱ παλάντζες μὲ τὰ ἐναλλασσόμενα μπλέ, κόκκινα ἢ ἄσπρα λαμπιόνια πού δύναντο φῶς "φυσικὸ" (καὶ πεζό).

Ἴδου πὼς ἀρχίζει τὸ "Νυφιάτικο τραγούδι":

"Μουσική. Εἰσαγωγή, ὁμαδικὰ τὸ νυφιάτικο τραγούδι".

"ΣΚΗΝΗ (Μιὰ γερτὴ ἐλιά καταμεσῆς στὸν κάμπο. Στὴ βιάθος γκριζὰ βουνά (sic) ἀπ' ἀριστερὰ μπλίνουν δύο χωριάτες. Φορᾶνε ψάθινα καπέλα. Κρατᾶνε δίκανα. Ὁ ἓνας 18 χρονῶν, ὁ ἄλλος 25).

ΓΙΩΡΓΗΣ (Ἀκουμπᾶει στὴν ἐλιά κουρασμένα): Ἀπόστασα πιά, γυρίσαμε ὄλο τὸν κάμπο...

ΓΙΑΓΚΟΣ: Θὰ τὸν γυρίσουμε ἀπὸ ἐξαρχῆς, βᾶτο στό βᾶτο, πού θά μᾶς πάει;

ΓΙΩΡΓΗΣ: Ναι, ἀπὸ ἐξαρχῆς... Μὰ γὼ ἀπόστασα πιά, ἔχω νά κοιμηθῶ τρεῖς νύχτες.

ΓΙΑΓΚΟΣ: Τρεῖς μέρες καὶ τρεῖς νύχτες περπατᾶμε. Μὰ τρεῖς μέρες καὶ τρεῖς νύχτες; (Ἀγριεμένα): Τρία φεγγάρια καὶ τρία

καλοκαίρια ἀκόμα σὰ χρειαστεῖ θά ὀργώσουμε τὸν κάμπο ξυπόλυτοι.

ΓΙΩΡΓΗΣ (Κάθεται στὴ ρίζα τῆς ἐλιάς κουρασμένα): Ναι, μὰ γὼ ἀπόστασα σοῦ λέω. Μοῦ πονᾶν τὰ πόδια μου... Τσοῦζουν οἱ φτέρνες μου ἀπὸ τ' ἀγκάθια καὶ ματώσανε τὰ γόνατά μου.

ΓΙΑΓΚΟΣ: Ἐγὼ δὲν τὰ νιώθω τ' ἀγκάθια... Ἐχω ὀλάκερα παλούκια μέσα μου.

ΓΙΩΡΓΗΣ: Ἄν ἦτανε νά βγῶ μὲ τὰ ζᾶ καὶ τὰ γελᾶδια στὸν κάμπο, δὲ θά μ' ἐνοιαζε βδομάδες νά περπατάγα... Νά, βλέπεις τώρα...

ΓΙΑΓΚΟΣ: Τί τώρα;

ΓΙΩΡΓΗΣ: Νά... θέλω νά πῶ... δὲν εἶν' εὐκόλο νά ξετροπώσεις ἓναν ἄνθρωπο πού κρύβεται μέσα σ' ἓνα τόσο μεγάλο κάμπο... Ἐνα βᾶτο, μιὰ φράχτη, μι' ἄσπρα, τότε κρύβει ἀπ' τὰ μάτια μου. (Δις ἀχτικά): Κ' ὕστερα...

ΓΙΑΓΚΟΣ: Τί κ' ὕστερα;

ΓΙΩΡΓΗΣ: Νά, ὅταν πρόκειται γιὰ φονικὸ θέλω νά πῶ δηλαδῆς...δὲν εἶναι κί' εὐκόλο...

Ὁ διάλογος ἐδῶ εἶναι γραμμένος ἀπὸ ἄνθρωπο μὲ λογοτεχνικὴ συνείδηση πού τὴ μεταδίνει καὶ μὲ τὸ ἐλαφρότατο ἰδιωματικὸ ἀγροτικὸ χρῶμα τῆς γλώσσας του. Καθὼς προχωρεῖ, θά 'λεγε κανένας, πὼς γίνεται πολὺλογος κάπως, καὶ μάλιστα σχετικὰ μὲ τὸ Λόρα, πού θά δοῦμε ρητὰ πὼς εἶναι τὸ πρότυπό του. Ὅταν ἀλλάζει ἡ σκηνογραφία (δεύτερη εἰκόνα):

"Μικραρένιο ἄλωνι στόν κάμπο. Καταμεσῆς ξίλινος στύλος τ' ἄλωνιού... Μερικὲς πέτρες δεξιά κι ἀριστερά. Βράδυ. Πίσω οὐρα ὅς βαθιὰ κόκκινος. Μὲ τὸ ἀνοιγμα τῆς αὐλαῖας τρία κορίτσια κνηγιούνται γύρω-γύρω στό στύλο. Στκματᾶνε στὴν ἄκρια τ' ἄλωνιού.

Α' ΚΟΡΙΤΣΙ (Χοροπηδώντας ρυθμικὰ στό μακρὸς τ' ἄλωνιού):

Πέρα στ' ἄλωνια  
βγήκαν χορεύοντας  
τὰ ξωτικά.

Β' ΚΟΡΙΤΣΙ (Χοροπηδώντας τὸ ἴδιο):

Πέρα στ' ἄλωνια

1959: "Δόνα Ροζίτα" μὲ Συνοδοιοῦ. Μετάφραση, σκηνοθεσία Σολομοῦ, σκηρικὰ Βακαλό, κοστουμία Φωκᾶ, μουσικὴ Μ. Χατζιδάκι





1961: "Γέρομα" στο "Εθνικό". Η σκηνή του πανηγυριού. Μετάφραση, σκηνοθεσία, σκηνικά και κοστούμια του 'Αλέξη Σολομού

βγήκαν τ' άστέρια,  
βγήκαν τ' άστέρια.  
Πέρα στ' άλώνια  
έχω έν' άστέρι  
κρυμμένο.

(Κάνει πώς παίρνει ένα άστέρι από τον ουρανό).

A' ΚΟΡΙΤΣΙ ('Απλώνει τὸ χέρι): Δός μου το έμένα.

Γ' ΚΟΡΙΤΣΙ (Χοροπηδώντας πρὸς τὴν ἄλλη μεριά τ' άλωνιού):

Δέν σᾶς τὸ δίνω  
τόχω στεφάνι  
τόχω κορόνα...  
καὶ τὸ φορῶ ...

B' ΚΟΡΙΤΣΙ (Πηδώντας ρυθμικά κοντά της):

"Έχω έναν κῆπο  
γιομάτο ρόδα.  
Δάκρυα τοὺς χύνω  
καὶ τὰ ποτίζω.  
"Αν θές στο δίνω,  
δός μου τ' άστέρι...".

Τὸ Κορίτσι πὸν πιάνει στὴ χούφτα του τὸ άστέρι ἐπὶ Σιηνῆς εἶναι κάτι τὸ πολὺ "τολμηρό", τραγούδια σ' ἑλληνικά ἔργα πρόζας δέν εἶναι ἢ πρώτη φορά πὸν συναντοῦμε τὸ Κωμειδύλλιο περιπὸν τέτοιο εἶδος ἤτανε, ἀλλὰ με τραγούδι παρένθετο· ἐδῶ εἶναι δεμένο με τὸ θέμα, ἐκφράζει τὴν αἰσθησιμότητα καὶ τὴν αἰσθητικὴ τοῦ συγγραφέα, μόνο πὸν δέν θὰ ὑπῆρχε, ἂν δέν εἶχε παιχτεῖ ὁ "Ματωμένος γάμος". Ὁ Λόρκα χρησιμοποίησε με τὸ γνωστὸ ὀργανικό του τρόπο τὰ τραγούδια, ὕστερ' ἀπὸ πολλὰ αἴτια πὸν μπορεῖ νὰ μὴν τὰ ξέρομε· ἐμεῖς ἀκριβῶς, ἀλλὰ ζοῦν έντονα μέσα στὰ ἔργα του· ένας ξενοπολυορεμμένος ρωμιός δὲ θὰ μπορούσε νὰ τὰ φανταστεῖ, ἔτσι μάλιστα πὸν τὰ 'χει ὁ Περγιάλης· μόνο πὸν 'ναι δισταχτικός μπροστά τους καὶ τὰ τραγούδια του δέν εἶναι πολλὰ· δέν ξέρει νὰ τὰ μεταχειριστεῖ καλά· τὰ κυριαρχεῖ με τὸ συγγραφικό του ένστιχτο, ἀλλὰ καὶ με τὴν ἐπιπρόσθετη ιδιότητά του, τοῦ ἠθοποιού, πὸν διαισθάνεται τὴ Σιηνή. "Ὅταν θὰ εἶδε τὸ Λόρκα στὸν Κούν μπόρεσε νὰ συλλάβει τὴν ὀργανική θέση τους μέσα στο κείμενο· τοῦτο δέν μπορεῖ νὰ συντελεστεῖ ἔξω ἀπὸ τὴν παράσταση, ἀπὸ βιβλίο δηλαδὴ· δέν εἶναι στοιχεῖο "λογικό"· γι' αὐτὸ θὰ ταίριαζε νὰ πούμε, ὅσο καὶ νὰ σεβόμαστε τὸν ποιητὴ, πὸν ἐδῶ ἔχουμε πὸν πολλὴ τὴν ἐπίδραση τοῦ Κούν παρὰ τοῦ Λόρκα: μὴν παράσταση εἶναι κάτι πάρα πολλὸ πὸν δυνατὸ ἀπὸ κάθε βιβλίο με τὸ ἴδιο κείμενο.

Ὁ Περγιάλης μορφοποιεῖ καλύτερα, με τὴ βοήθεια τοῦ Λόρκα, κ' έν' ἄλλο αἰσθημά του, τὴν ἀγάπη του πρὸς τὴ γῆ· τοῦτο τὸ ἀντιλαμβανόμενα, ἀλλὰ χωρὶς τὸ "Νυφιάτικο τραγούδι" δὲ θὰ μπορούσαμε νὰ τὸ ἀντιληφθοῦμε οἱ κάτοικοι τῆς πολιτείας.

Δέστε ὡστόσο καὶ μὴν φράση πὸν θυμίζει πὸν χτυπητὰ ἀπὸ ἄλλες τὸν Ἴσπανό:

ΓΙΩΡΓΗΣ [Σημ. ὁ καλὸς ἀδελφός] "Ἄντι γιὰ ψυχὴ ἔχει μὴν βαθειὰ μαύρη γούβα γεμάτη λάσπη καὶ μαχαίρια" (σ. 4 τοῦ ἀντιγράφου, σιχ. 3-4).

"Έχει καὶ μὴν ἄλλη σκηνή, ἐπίσης ἐρωτική· δείχνει τὴ λαχτάρα τῶν κοριτσιῶν γιὰ τὴν ἀγάπη καὶ τὸν τρόμο τους γιὰ τὸ σκοτωμὸ πὸν τις περιμένει ἂν πραγματοποιήσουν τις τόσο εὐγενικά εἰπωμένες ἐρωτικές τους ἐξομολογήσεις· ὁ Περγιάλης δίνει ἐδῶ ἔνα πραγματικά ὀρκοτικό τραγικό αἰσθησιμότητα καὶ μὴν ὑποβάλλει κίελας τις ψυχικές ταραχές πὸν θὰ τράβηξε ἢ ἄτυχη ἢ Τριανταφυλλιά ὡς πὸν νὰ φτάσει στὸν ἔρωτα. Ἀκολουθεῖ καὶ μὴν ἄλλη σκηνή, παράλληλη, τῶν ἀγοριῶν με τοὺς πιεσμένους πόθους, ἀλλὰ λίγο πὸν ἀδύνατη ὅπως γίνεται καὶ στὴ Φύση, πὸν οἱ ἀγωνίες τῶν κοριτσιῶν εἶναι πὸν φοβερές.

"Τύμπανο ἄγριο. Μπαίνει φοβισμένη ἢ Τριανταφυλλιά· στέκεται κ' ἀφουγκράζεται. Ὑστερα βλέπει ἔνα λουλουδάκι κ' ἡμερεύει καὶ γονατίζει νὰ τὸ πιᾶσει με χαμόγελο". Ὁ συγγραφέας ἐπικοινωνεῖ μ' ἀλάθητη ματιά, μ' έν' ἄπλο καὶ ὄρατο γνώρισμα τῆς ἀγνῆς κοριτσιῆς καρδιάς, τὴν ἔλξη πρὸς τὰ λουλούδια καὶ μαζὶ με τὴν ἐπιθυμία τῆς νὰ τὰ προσφέρει· μέσα σὲ μὴν ὀφηλικὴ παράκρουση νομίζει πὸν εἰτοιμάζει τὸ γάμο τῆς με τὸ χαμένο ἀγαπημένο· εἶναι γεμάτη λουλούδια:

"Σωθῆκανε τ' ἄσπρα μου λουλουδάκια  
(Με χαμόγελο): "Έχω μαβιά, ἔχω κίτρινα, ἔχω κόκκινα  
(Θλιμμένα): Ἄσπροῦλια ὅμως δέν ἔχω (Κλαίει σιγανά).  
Οἱ νυφάδες φορᾶνε μόνο ἄσπρα".

Τὰ τραγούδια ἀπὸ ἀνδρικές καὶ γυναικείες φωνές ένταρκόνουν τις ὄνειροπολήσεις τῆς — τόσο οὐσιαστικά βαλμένα τραγούδια μέσα σὲ πρόζα δέν εἶναι συνηθισμένο φαινόμενο στὴ θεατρική μας Λογοτεχνία, πὸν 'χει — ἀλλοίμονο! — κ' ἔργα ἔξω ἀπὸ κάθε ἀντίληψη λογοτεχνική σὰ νὰ μὴν κατέχουν οἱ συγγραφεῖς μας — ἀρκετοὶ τουλάχιστον, στὰ τελευταῖα χρόνια — οὔτε τὴν πενιχρὴ παιδεία τὴ λογοτεχνική πὸν πρόσφερε ἢ ἔρημη Μέση Παιδεία, πὸν ἔρημη ἀπὸ τότε πὸν, πρόσφατα, τὴν ἐμποδίζουσαν στὴν μεταρρύθμισή τῆς! Ἀκούω τώρα, με τὴν ἀνάμνηση, τὸ τραγούδι τοῦ "Ματωμένου Γάμου":

"Σήκω νύφη ζηλεμένη..."

Καὶ στὸ "Νυφιάτικο τραγούδι":

(Ἀκούεται πὸν νυφιάτικο τραγούδι ἀνκατεμένο με τὰ πέταλα τῶν ἀλόγων):

ΑΝΤΡΙΚΕΣ ΦΩΝΕΣ: Γλυκεῖα μηλιὰ καὶ μουσμουλιὰ  
με λαγούτα καὶ βιολιὰ...  
ἐρχομαι γιὰ νὰ σε πάρω  
ὄμορφη Τριανταφυλλιά.

**ΓΥΝΑΙΚΕΙΕΣ ΦΩΝΕΣ** : "Ερχομαι για να σε πάρω  
άνθισμένη λειμώνα.

**ΑΝΤΡΙΚΕΣ ΦΩΝΕΣ** : Θά 'ρθω με ρόδια στην ποδιά  
με κανίσια και βιολιά  
να σε πάρω μιά βραδιά  
χάι, χάι, χάι...

Στ' αλήθεια: Νομίζω πώς άκούω δυό αποχρώσεις του "Ίδιου"  
αισθηματος και των "Ίδιων" ήχων.

Στά μέρη του στραωτού διάλογου, ο συγγραφέας, αν κι άπραγος  
δέν έχει να ζηλέψει τίποτα από τους συναδέλφους του τής ρουτί-  
νας, προχωρεί κ' εκείνος γοργά, στη δράση πάντα, κ' οι σελίδες  
του αποδείχνουν μιά ποιητική διάθεση, μιά ψυχή με βάθος, όχι  
έξωτερική και δεξιοτεχνική.

"Στάσου να σου βάλω ένα γαρούφαλλο" (σ. 19): να και τὸ  
"γαρούφαλλο", πού τὸση θέση έχει στο "Ματωμένο γάμο".  
Σὲ πολλές του στιγμές, ὅπως είναι γνωστό, παρουσιάζεται τὸ  
γαρούφαλλο και προξενεῖ μιά ιδιαίτερη αίσθηση· αὐτὴ ὁδηγεῖ  
καὶ τὸν Περγιάλη, ἀσυναίσθητα, νὰ βάζει τ' ὠραῖο λουλουδί,  
πού 'χει τὴ θέση του στ' ἀνοθογοεῖα μας, ἀλλὰ δέν εἶναι, γιὰ μᾶς,  
τὸ ἄθος τὸ πὺ ποιητικὸ· σὲ μᾶς τὸ τριαντάφυλλο ἔχει τὰ πρω-  
τεῖα. Βέβαια καὶ σ' ἄλλα ἑλληνικὰ ἔργα, πὺ πρῖν, θὰ γίνεται  
λόγος γιὰ τὸ μακρόμυχο "γαρούφαλλο", δέν εἶναι δυνατό νὰ  
ἐρευνησομε τώρα ὀλόκληρη τὴν ἑλληνικὴ δραματογραφία γιὰ  
νὰ τὸ ἐξακριβώσομε· εἰδικῶς, αὐτὴ τὴ στιγμή, "ἀφήνοντας τὸ  
γάμο γιὰ πουρνάρια", ὅθ μιλᾶζαμε, στὴ μικρολογία μὲ τὸ σύζυ-  
γο τῆς "Ἐντας Γκάμπλερ" ἢ μνεῖα ὅμως τοῦ "γαρούφαλλου"  
πού τὸ φαντάζεται κανένας κόκκινο καὶ στο Λόρκα καὶ στο "Νυ-  
φιᾶτικο τραγούδι" προέρχεται ἀπὸ τὴν παράσταση τοῦ "Θεά-  
τρου Τέχνης".

Τὸ "Νυφιᾶτικο τραγούδι" εἶναι πλούσιο, εὐχάριστο· περνοῦν οἱ  
σελίδες του, χωρὶς νὰ τὸ καταλαβαίνει ὁ ἀναγνώστης. Τὰ ζῶα  
μιλοῦν, τὰ γελάδια κ' ἡ γελῶνα, καθὼς μιλάει στο "Ματωμένο  
γάμο" τὸ Φεγγάρι· μιλάνε δηλαδὴ ὅσα στὴ Φύση δέν ἔχουν  
μιλιὰ καὶ τίποτα δὲ θὰ μᾶς φαινόταν πὺ φυσικὸ.

Στὴν ἐρημιὰ τῆς ἡ Τριανταφυλλιά, μέσα στὸν κίνδυνό τῆς καὶ  
μέσα στὴν τρέλλα τῆς, ἔχει βρεῖ κ' ἕνα σύντροφο, ἕνα δῦσμορφο  
τρελλό, τὸν Τρελλοκάμπουρο· αὐτὸν ἀπαντᾷ ὁ πατέρας τῆς ὁ  
Γέρο Μπαλῆς, ὁ τυφλός, πὺ βγήκε τὰ μεσάνυχτα νὰ δεῖ τί  
γίνεται μὲ τὸ φόνο τῆς κόρης του· ὁ Τρελλοκάμπουρος τὸν παίρ-  
νει γιὰ ξωτικό, ἀλλὰ στὴν κουβέντα τους ἡ ψυχὴ τοῦ πατέρα  
μαλακώνει κ' ἡ τρυφερότητά τῆς νικάει τὴν πρόληψη.

"ΤΡΕΛΛΟΣ : Βοήθα με ξωτικό, ὅποιο κι ἂν εἶσαι... Πέρα στὸν  
κάμπο κρύβω ἕνα κορίτσι πὺ ὄλο γελᾷει καὶ κλαίει. Σὺ πὺ

ξάίρεις τὶς σπηλιές καὶ τὰ κρυφὰ ποτάμια, πὺς μου πὺ νὰ τὴν  
κρύψω νὰ μὴ τὴν βροῦνε ;

ΓΕΡΟ ΜΠΑΛΗΣ : Ἐγὼ εἶμαι γέρος ἀνήμπορος καὶ στρα-  
βός. Τρέμουμε τὰ γόνατά μου, κ' ἔχω ἕνα πόνο στὰ στήθια μου...

ΤΡΕΛΛΟΣ : Δέν εἶμαι οὔτε ξωτικό οὔτε ἄνθρωπος... εἶμαι  
ὁ Τρελλοκάμπουρος τοῦ κάμπου. Πέρα στὶς ἐλιές κρύβω τὴν  
Τριανταφυλλιά πὺ ψάχνουνε τ' ἀδέρφια μας νὰ τὴ σκοτώσου-  
νε! Βοήθα με!

ΓΕΡΟ ΜΠΑΛΗΣ : Τὴν Τριανταφυλλιά μου εἶπες; (Ἄφου ἀν-  
σχωθεῖ).

ΤΡΕΛΛΟΣ : Ναι... Ἐχω μιά σπηλιὰ νὰ τὴν κρύψω...Σὺ ξέ-  
ρεις ὅμως πὺ καλὲς σπηλιές...Βοήθα με...

ΓΕΡΟ ΜΠΑΛΗΣ (Ταραχμῆνα) : Βοήθα με, ποιός εἶσαι; Πιά-  
σε με ἀπ' τὸ χέρι... Πὺ εἶναι ; Βοήθα με... Ἐχ, δέν μπορῶ...  
(Ἀπλώνει τὰ χέρια του). Θὰ τὴν πάρω σπῖτι μου. Θὰ τὴν φω-  
λάξω ἐγὼ. Μέσα στὴν ἀγκαλιὰ μου. (Μὲ θυμό) : Ποιός θὰ τὴν  
πάρει μέσα ἀπὸ τὸν κόρφο μου; (Κλονίζεται). Βοήθα με. Σπῖτι  
μου τὴν κοπέλλα μου!...(Διατάζει). Κράτα με ὄρθιο! ὄρθιο!

ΤΡΕΛΛΟΣ (Τὸν πιάνει ἀπὸ τὸ χέρι καὶ τὸν ὁδηγεῖ) : Σὺ  
τρέμεις γέρικο ξωτικό.

ΓΕΡΟ ΜΠΑΛΗΣ : Εἶμαι γέρικο κούτσουρο, γιέ μου. Κι' ἡ  
νύχτα γιομάτη σουβλερὰ κρούσταλλα".

Προσέξατε τὴν τελευταία φράση; Εἶναι λορική.

Ἡ πρώτη εἰκόνα τῆς τρίτης πράξης ἔχει μιά συγκλονιστικὴ  
τρυφερότητα· ὁ μικρότερος ἀδελφός, ὁ Γιώργης, μὲ τὴν καλὴ  
καρδιά, ἀντιστέκεται στο φόνο ἀπὸ τὴν πρώτη του στιγμή·  
δέν τὸ φαντάζεται πὺς θὰ 'τανε ποτὲ δυνατό νὰ σκοτώσει τὴν  
ἀδελφὴ του πὺ τὴν ἀγαπάει πολὺ· δέν τὸ σηκώνει ὁ νοῦς του αὐ-  
τὸ τὸ κατὰ παραγγελίαν φονικό. Κατὰ τὸ κυνηγητό, πετυχαίνει  
τὴν Τριανταφυλλιά καὶ πρέπει νὰ τὴν ἐκτελέσει ἐνῶ κείνη δέν  
καταλαβαίνει καθόλου, μέσα στὴν τρέλλα τῆς, πὺς ἔχουν ἔρθει  
οἱ στιγμὲς τῆς οἱ τελευταῖες :

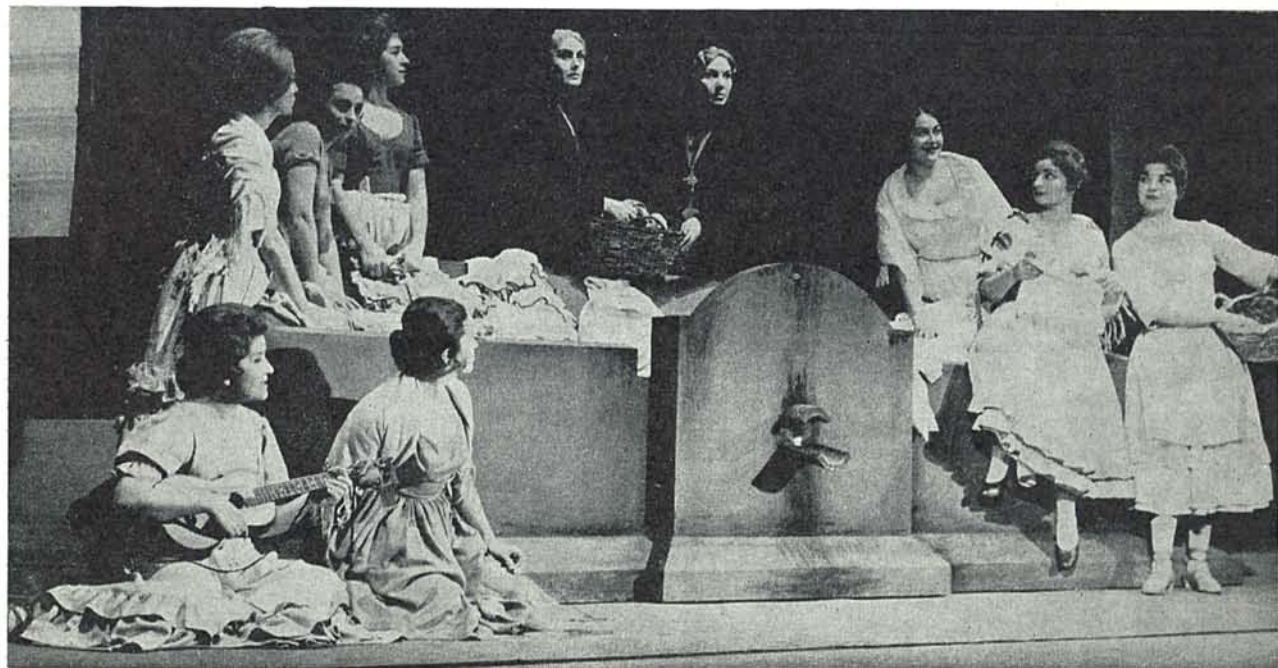
"(Στὸ ποτάμι. Πράσινα χλωμὰ καλάμια ἀπ' τὶς δυὸ μεριές  
πού σμίγουνε πίσω. Ἄριστερὰ βοῦρλα. Μιά πέτρα στὴ μέση.  
Χαράματα. Μὲ τὸ ἀνοιγμα φαίνεται ἡ Τριανταφυλλιά πὺ κά-  
θεται πάνω στὴν πέτρα. Κοντὰ τῆς γονατιστός ὁ Γιώργης.  
Κρατᾷ τὸ δίκαννο).

ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΙΑ : Γιατί μ' ἔφερες ἐδῶ, φοβᾶμαι...

ΓΙΩΡΓΗΣ... Σνώφρα με. (Κλαίει). Μὰ δέν μπορῶ νὰ κάνω ἄλ-  
λιώτικα... Ἄν θὰ 'ρθεῖ ὁ ἄλλος, θὰ πονέσεις... Καλύτερα ἐγὼ πὺ  
σ' ἀγαπᾶω! (Τὴ φιλάει παντοῦ).

ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΙΑ : Μὰ τί ἔπαθες ; Κοντὰ εἶν' τὸ σπῖτι τοῦ

Ἡ "Γέμα", ἀνάβασμα Ἀλέξη Σολομοῦ, στο "Ἐθνικό. Ἡ σκηνὴ μὲ τὶς γυναῖκες πὺ πλένουν, τραγουδώντας, στὴ βρύση





Η "Α. Συνοδινοῦ, Γέρμα, στὸ "Εθνικό. Ἡ σκηρὴ στὴν ἐκκλησιὰ

γαμπροῦ μὲ τὸ δικό μας. Θὰ βγαίνω στὸ παραθύρι καὶ θὰ σὲ βλέπω πὸν θὰ περνᾷς μὲ τὰ γελάδια... "Ἐλα καὶ βιάζομαι... Δὲν ἀκοῦς τὰ βιολιά; ("Ακούγονται βιολιά). "Ακου φωνές... ("Ακούγονται φωνές).

**ΜΙΑ ΦΩΝΗ** : Νὰ ζήσει ἡ νύφη καὶ ὁ γαμπρός!

**ΦΩΝΕΣ** : Νὰ ζήσουνε! Νὰ ζήσουνε!

**ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΙΑ** : Βάρα μου τὸ νυφιάτικο... Δὲν ἀκοῦς τὰ νταούλια, πὸν τὸ παίζοντε;

**ΓΙΩΡΓΗΣ** : Γύρνα ἀπὸ κεῖ... Ἐίναι πιὸ καλά ἔτσι...

**ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΙΑ** (Τὸν ἀλλώνει): Θεὸς νὰ κλάψεις ἔ; Καλά, κλάψε... Ὁχι ὅμως πολὺ... Θὰ σὲ ἰδοῦνε τὰ κορίτσια στὸ γάμο. Μὴν εἶναι κόκκινα τὰ μάτια σου!...

**ΓΙΩΡΓΗΣ** (Μὲ θυμὸ) : Γύρνα λίγο ἀπὸ κεῖ... Τριανταφυλλιά, δὲ θὰ μοῦ θυμώσεις... ἔ;

**ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΙΑ** : Καθόλου... Θυμῶν μὲ τ' ἀδερφάκι μου ἐγὼ; Νά, θεὸς ἔτσι νὰ γυρίσω; (Γυρίζει. Φτιάνεται στὸν καθρέφτη). Βάρα μου τὸ σουραῦλι... τὸ νυφιάτικο βάρα μου. "Ακου στὴν ἀλλή πὸς τὸ λένε... ("Ακούγεται τὸ τραγοῦδι. Μιά στροφή... καὶ κόβεται).

**ΓΙΩΡΓΗΣ** (Σηκώνει τὸ δίκαννο): Δὲ θὰ μοῦ θυμώσεις, ἀδελφούλα, ἔ;

**ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΙΑ** : "Οχι, καθόλου... βάρα μου τὸ σουραῦλι... Ἐγὼ θὰ λέω τὸ παραμῦθι τῆς Τριανταφυλλιάς μὲ τὸ γεράκι... Μιά φορὰ... ἦτανε μιὰ τριανταφυλλιά, καὶ δὲν εἶχε ἦλιο στὸν κήπο της...

**ΓΙΩΡΓΗΣ** (Σηκώνει τὸ δίκαννο): Νὰ ξέρεις πὸς σ' ἀγαπῶ, Τριανταφυλλιά, νὰ μὲ συχωρέσεις!

**ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΙΑ** (Φτιάνεται στὸν καθρέφτη): Βάρα μου τὸ σουραῦλι... [Εἶδε] τὸ γεράκι ψηλά μὲ τὰ μαῦρα μάτια καὶ τ' ἀγάπησε... Πάρε με κ' ἐμένα, γεράκι μου", μοῦ ἔλεγε, "νὰ βλέπω τὸν ἥλιο, τὸν κάμπο καὶ τὰ λουλούδια..."

**ΓΙΩΡΓΗΣ** (Σημαδεύει πίσω στὸ κεφάλι. Ἀκούγεται τὸ νυφιάτικο τραγοῦδι μὲ τὰ τούμπανα πὸν κίτσουν ἄγρια): "Ἄς μὴν πιάσει, θεέ μου, ἄς μὴν πιάσει..."

**ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΙΑ** : "Ἐλα λοιπὸν, βάρα... Καὶ τὸ γεράκι τὴ λυπήθηκε... Τὴ σήκωσε στὰ νύχια του μιὰ μέρα καὶ τὴν πῆγε ψηλά στὸν κόκκινο βράχο... Χά, χά, χά, κ' ἐκεῖνη γέλασε πὸν εἶδε τόσα ὄμορφα πράματα καὶ τὸν ξεστὸ ἥλιο... (Τὰ τούμπανα παίζουσι πὸν ἄγρια).

**ΓΙΩΡΓΗΣ** : "Ἄς μὴν πιάσει, θεέ μου... "Ἄς μὴν πιάσει... Ἡ μιὰ κἀνὴν ἀπὸ τίς δυὸ εἶναι ἀδεια... Θὰ τραβήξω στὴν τύχη... "Ἄς μὴν πιάσει, θεέ μου..."

**ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΙΑ** : ..., μὰ δὲν εἶχανε χῶμα καὶ νερὸ πάνω στὸ βράχο κ' ἡ Τριανταφυλλιά πεθύμησε ξανά τὸν κήπο... Διγῶ... Καὶ τὸ γεράκι τῆς ἔλεγε : "Ἐτσι χλωμή, εἶσαι πὸν ὄμορφη... Συχώρα με... Σ' ἀγαπῶ... Δὲ μπορῶ νὰ σὲ χωριστῶ". Βάρα μου λοιπὸν τὸ σουραῦλι, Γιώργη..."

**ΓΙΩΡΓΗΣ** (Μὲ κλάμα): Νὰ μὲ συχωρέσεις Τριανταφυλλιά... Πές μου ἕνα λόγο νὰ τὸν θυμάμαι. (Σφίγγεται). Θὰ μετρήσω ὡς τὰ τρία... ἕνα..., ἄς μὴν πιάσει, θεέ μου...

**ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΙΑ** : "Ὅσον πέθανε ἡ καμμένη ἡ Τριανταφυλλιά καὶ τὸ γεράκι μὲ τὰ μαῦρα μάτια, ἔκατσε κ' ἔκλαιγε μέρα νύχτα..."

**ΓΙΩΡΓΗΣ** : Δύο, τρία... Δὲν ἔπιασε, θεέ μου, δὲν ἔπιασε... "Ἐρχεται ὅμως ὁ ἄγριος ἀδελφός, ὁ πὸν μεγάλος καὶ τὴ σκοτώνει. Τὰ κορίτσια τὴ θρηνοῦν μ' ἕνα διαλογικὸ μοιρολόι, πὸν θὰ δυσκολευτόταν κανένας νὰ μὴν τὸ πεῖ "φιλολογικὸ". Τὸ ἔργο τελειώνει μ' ἕνα κήρυγμα ἀγάπης. Φινάλε κάνει ὁ Τρελλοκάμπουρος πὸν πονάει καὶ διαμαρτύρεται γιὰ τὴν σκληρότητα τῶν ἀνθρώπων : "... Γιατί, θεέ μου, νάσαι σκληροὶ καὶ παγωμένοι οἱ ἄνθρωποι; Γιατί; Γιατί νὰ σφίγγουνε τὰ σαγόνια τους καὶ νὰ μὴ χαμογελάνε; (Κλαίει μὲ ἀπορία σὰ μικρὸ παιδί). Γιατί, θεέ μου, γιατί; (Πέφτει ἀδύναμα τὸ κεφάλι του πάνω στὸ χῶμα. Οἱ καμπάνες. [Σημ. πὸν κηδεύεται ἡ Τριανταφυλλιά] σκεπάζουσι ἄγρια ὄλο τὸ χῶρο).

Ἡ ὥρα πὸν γεννήθηκε τὸ "Νυφιάτικο τραγοῦδι" ἔχει τὸ δικαίωμα νὰ θεωρηθεῖ εὐτυχισμένη· δὲν εἶχε, καθὼς τὸ 'χομε ὑπανιχθεῖ, ἀρχὴ-ἀρχή, σπουδαία συνέχεια καὶ ἀπὸ ἄλλους συγγραφείς. Περισσότερο συνέχισε τὴν ἀνάμνηση τοῦ "Ματωμένου γάμου" ὁ ἴδιος ὁ Περγιάλης, πότε ἀπὸ πὸν κοντά, πότε ἀπὸ πὸν μακριά, ἂν κι ὄχι σ' ὄλα του τὰ ἔργα· ὁ Λόρια, γιὰ μᾶς, στάθηκε τὸ πρότυπο γιὰ μιὰ "λυρικότερη" φόρμα, γιὰ ἕνα πάθος, γιὰ τὸν ὀρισμένο φρακτικὸ τοῦ τρόπου· αὐτὰ δυσκολότερα τὰ προσεγγίζει κανένας· τὸν Ἴψεν π.χ., πὸν 'χει τοὺς περισσότερους "μυητές" σ' ἐμᾶς, τὸν πλησίασαν οἱ δικοὶ μας γιὰ τὴν "ἰδεολογία" του, γιὰ τὸν ἀτομικισμὸ τῶν ἠρώων του πὸν πολὺ καὶ λιγότερο μορφικά, γιατί ὁ διάλογός του κ' ἡ ἀρχιτεκτονικὴ του τοὺς ἤτανε γνωστά. Γάλλους, ἂν καὶ κατοπινοτέρους, εἶχαν κ' οἱ δικοὶ μας πρότυπο. Ὅμως, μὲ τὴν πεποίθηση πὸς πρέπει νὰ κρατᾷμε τίς ὁράτες στιγμὲς τοῦ Θεάτρου μας μὲσα μὲσα ἀξέθυμαστες, ὅπως ἡ Ἐκάβη στὸ σονέτο τοῦ Γρυπάρη τὸν πόνο της, χαϊρόμαστε μὲ τὸ "Νυφιάτικο τραγοῦδι" καὶ θὰ τοῦ εὐχόμεσθε μιὰ καινούρια ἐπίσημη ἐπανάληψή του πὸν νὰ τὸ ἀναδείξει σὰν ἕνα ἀξιοδημιούργημα, ἀξιο καὶ τόσα χρόνια μετὰ τὴν "πρώτη" του.

Τὸ ἔργο πρωτοπαίχθηκε ἀπὸ τὸ "Ρεαλιστικὸ Θέατρο", στὸ "Περοκέ" (\*), πὸν καλλιτεχνικὸς διευθυντής του ἦταν ὁ Αἰμ.

(8) Τὸ "Ρεαλιστικὸ Θέατρο" ἦταν μιὰ προσπάθεια νέων ἠθοποιῶν πὸν 'χαν τελειώσει τίς Σχολές τους, μὲ τὴν ἐπιθυμία γιὰ τὸ καλύτερο· ἀρετὰ παιδιὰ τοῦ θιάσου αὐτοῦ τὰ γνωρίζαμε σὰ μαθητές μας· εἶχαν τὴν ἀξία τους· ἄλλοι γινήκανε ἀστέρες πρῶτου μεγέθους μετὰ, ἄλλοι καλοὶ ἠθοποιοί· ἀρα δὲν τοὺς ἔλειπε ἡ σοβαρότητα· τοὺς τὴν ἀνήθηκε ἀνελέητα ὁ Αἰμ. Χ., στὴν κριτικὴ του γιὰ τὸ "Νυφιάτικο τραγοῦδι". Τὴ συνεργασία τοῦ Βεάκη μὲ τοὺς νεαροὺς, ὁ κριτικὸς δὲν τὴ βλέπει εὐχάριστα. Ἐργάστηκε μὲ τὸ Βεάκη, ὄχι λίγα χρόνια, στὴν ἴδια Δραματικὴ Σχολὴ καὶ μπορῶ νὰ βεβαιώσω πὸς δὲ διδάξε καθρηγῆτης σ' ἑλληνικὴ Σχολή, πὸν νὰ ποιοῦσε τοὺς μαθητές του βαθύτερα καὶ τρυφερότερα· δὲν ἦταν λοιπὸν καθόλου ἔξω ἀπὸ τὴν πορεία τῆς νυχτῆς του ἡ συνεργασία ἐκεῖνη. Ἐπιπλέον, ἦταν ἀνάγκη του νὰ βρεῖ μιὰ δουλειά. Εἶχε πολὺ ὑποφέρει γιὰ λόγους ἰδεολογικοῦς· μιὰ στιγμὴ τῆς περιπέτειάς του ὑπάρχει στὸ τεῦχος 1 τοῦ "Θεάτρου", σ. 13-16. Γιὰ νὰ ξαναπροσληφθεῖ — ὁ Βεάκης! — στὸ "Ἐθνικὸ" χρειάστηκε νὰ γίνει Διευθυντής ὁ Γ. Φοτοκᾶς, πὸν ὕστερα. Ἡ ἐκλογή τοῦ δραματολόγου ἀπὸ τοὺς ἀγνωστούς τότε νέους δείχνει καὶ τίς φιλοδοξίες τους, ἀλλὰ καὶ τὴν σοβαρότητά τους· Ἀρχίσανε μὲ τὸ "Χρυσάρι" τοῦ Ο' Νήλ. Μετάφραση Ἀρη Ἀλεξάνδρου, σκηνοθεσία Γιώργου Γιαννίση, σκηνογραφίες Βασίλη Ἀνδρέοπουλου, μουσικὴ Ἀργύρη Κου-



Βεάκης, Σκηνοθεσία Γ. Γιαννίση, σκηνογραφίες Τ. Συγγελάκη, μουσική Γ. Χρονοπούλου. 'Η διανομή: Γέρο Μπαλές, Αιμ. Βεάκης, Γιάγκος, Γιώργης (γιοί του) Β. Λισμάνης, Δ. Μήλας, Τριανταφυλλιά κόρη του, Α. Βαλάκου, Γριά Μπαλού, γυναίκα του (φάντασμα), Τρελλοκάμπουρος, Α. Σκέλας, Γριά χελώνα (ή ψυχή του Γέρο-Μπαλές), Τζ. Δρόσου, Α' κρίτσι, Μ. Λαλοπούλου, Β' κρίτσι, Ντ. Σταθάτου, Γ' Κρίτσι, Τζ. Δρόσου, Α' Παλληκάρη, Κ. Στραντζαλής, Β' Παλληκάρη, Κλ. Καραγιώργης. 'Αόρατα πρόσωπα: Τά γελάδια του Γέρο-Μπαλές, το Συμπεθεριό. 'Η πρώτη στις 21 'Ιουνίου 1949. (Χορογραφίες Ε. Μίληση).

Δέν είναι δύσκολο νά δεί κανένας χειρόγραφα έργα, η τυπωμένα βιβλία θιάσων στην Τουρκία παλαιά η τελευταία στην Κατοχή, μέ σφραγίδες τής Λογοκρισίας. Το "Νυφιάτικο τραγούδι" τὸ ἀντίγραφο ἔχει τή σφραγίδα: "Γενικόν Ἐπιτελεῖον Στρατοῦ. Διεύθυνσις Τύπου. Ἀπορρίπτεται". Δέν διακρίνονται οἱ λογοκριτές γι' ἀνοιχτό μυαλό, ἀλλά τὸ ἔργο δέν ἔχει τίποτα "ἀνατρεπτικόν", ὥστε νά τοῦ γράφουν "ἀπορρίπτεται". Μήπως ἡ προβολή τῆς ἀριότητος, πού 'χουν τὰ "δράματα τιμῆς", μέ τούς ὀργανωμένους φόνους μπορεῖ νά 'ναι κακή συμβουλή; Αὐτὴ ἦταν ἡ "σημείωσή" πού ὑπαινιχθήκαμε πὼς μᾶς λύπησε.

'Ο "Ἄλλης Θρούλος — ἀραδιάζοντας τὶς διάφορες ξένες ἐπιδράσεις τοῦ ἔργου, τὰ ἑτερόκλητα καὶ τὰ περίεργα, ὁμίλιες π.χ. ζῶων πού θά μπορούσε νά ὀδηγήσουν σὲ γλιστρήμα τῆς παράστασης σὲ κωμικόν, σὲ γελοῖο δηλαδὴ — δέν πιάνει καμιά ἐντύπωση, καὶ δὲ θά τὴν ἐκρυβε καθόλου, "ἀνατρεπτικὴ". Καὶ ἐπιλέγει:

"Ἐν τούτοις οὔτε στιγμή δέν εἶχαμε τὴν ἐντύπωση τῆς ἀποτυχίας καὶ τῆς ἀστείότητος" τὴν εἶχαμε μάλιστα πολὺ λιγότερο παρὰ σὲ ὀρισμένες στιγμὲς τοῦ "Ματωμένου γάμου" (!). Τί ἔσωσε τὸ "Νυφιάτικο τραγούδι"; Τὸ ὅτι ὁ κ. Περιγιάλης ἔχει ἀναμφισβήτητη ποιητικὴ φλέβα. 'Ο λόγος τοῦ ἔχει λυρισμὸ, ἔξαρση, παραστατικὴ εὐγένεια. 'Ἐστὼ καὶ σὲ ὑποτυπώδη μορφή, μᾶς ἔδειξε ὅτι ἀπὸ τὸ πολὺ ἐξευτελισμένο δράμα τιμῆς μπορεῖ ἂν τὸ παραλάβει ἕνας ποιητής, ν' ἀναβλύσει μιὰ ποιητικὴ

νάδη. 20 τοῦ Μᾶη). 'Ακολούθησαν: "Τὸ Σχολεῖο συζύγων" τοῦ Μολιέρου, μετάφρ. Στ. Φωτιάδη, σκηνοθεσία Κ. Κοτζιά, σκηνογραφία Β. Ἀνδρεόπουλου, ἐνδυμασίες Γ. Μιχαλόπουλου, χορογραφία Ε. Μίληση 7 'Ιουνίου. Τρίτο "Τὸ Νυφιάτικο τραγούδι". Μετὰ, τὸ "Ἐρωτικὸς πνετός" τοῦ Νόελ Κάουαρντ, μετάφραση Ρόης Γιαννίκου, σκηνοθεσία Κ. Κοτζιά, σκηνογραφία Γιάννη Μιχαλόπουλου 5 Ἀγούστου. Ἀπὸ τὶς 17 Ἀγούστου ἔναπαίξεται τὸ "Νυφιάτικο τραγούδι" καὶ στίς 30 Ἀγούστου τὰ "Χαρούμενα νιάτα" τοῦ Πιζέ.

τραγωδία. 'Υποβάλλει τὶς ἀνθρωπιστικὲς προοδευτικὲς τοῦ ἰδέες, τὸ καυτηρίασμα τοῦ φόνου γιὰ λόγους τιμῆς, χωρὶς νά παρασυρθεῖ σὲ κανένα κήρυγμα. Ἀπὸ ὅλους τοὺς νέους θεατρικοὺς συγγραφεῖς πού ἐμφανίστηκαν τὰ τελευταῖα χρόνια, νομίζω, ὅτι ὁ κ. Περιγιάλης, εἶναι ὁ πρὸ ποιητής..." ("Νέα Ἔστια", Β, σ. 440).

"Ἄν καὶ ἡ κριτικὸς διατηρεῖ ἀμείωτη τὴν ἐναντίον τοῦ Λόρκα ἀντιπάθειά της, ὁ θερμὸς τρόπος πού χαίρεται τὴν ἐμφάνισή τοῦ Περιγιάλη καὶ ὁ ἐνθουσιασμὸς της πού, μέ τὴν ἐξαγιστικὴ ἐπιχειροῦν, παραμερίζει τὶς ἀντιρρήσεις της, τὴν ὑψώνουν σὲ μιὰ ὑποδειγματικὴ ἀνωτερότητα Κριτικῆς — μόνον πού τοῦτο δέν τῆς συμβαίνει πάντα.

Θά παρατήρησε ἴσως ὁ εὐμενὴς ἀναγνώστης μας πὼς οἱ γραμμὲς, ὅπου προσπαθήσαμε νά πλατύνουμε τὸ λόγο μας γιὰ τὸ "Νυφιάτικο τραγούδι", φανήκανε ἴσως πρὸ συγκρατημένους καὶ δέν τοῦ ἀπονεύσαμε ρητὰ τὸν ὀφειλόμενο τελειωτικὸ ἔπαινο; δὲ μᾶς ἔφυγε ἡ περίπτωσή; πάντα, σὴν ἔρευνά μας, λογαριάζουμε καὶ τὴν Κριτικὴ γιὰ τὴν ἐντύπωση πού πρέπει νά πάρει ἐκεῖνος πού θά μᾶς διαβάσει, λογαριάζουμε ἀκόμη καὶ ἄλλα στοιχεῖα, μιὰ πληροφωρία πού θά μπορούσε κατὰλληλα βαλμένη νά ὀλοκληρώσει τὴν ἔννοια τοῦ ἔργου πού μελετοῦμε" γι' αὐτὸ δέν προβάλλουμε μόνον τὶς δικὲς μας ἀντιλήψεις καὶ γιὰ τὴν ἔχουμε μιὰ, ἐλπίζουμε, αἰδῶ καὶ γιὰ τὴν φυσικὴ εἶναι νά 'χει ἐκφράσει σαφέστερα κάποιος ἄλλος μιὰ ἰδέα.

'Ο "θεατρικὸς" (Γ. Φτέρης;) τῶν "Νέων": "Ποτὲ δὲ φύγαμε ἀπὸ παράσταση θεατρικοῦ ἔργου μέ τὴν βεβαιότητα γιὰ τὸ ταλέντο τοῦ συγγραφέα του. Ἐχει πρῶτα-πρῶτα ρίζες λαϊκῆς, εἶναι ἕνα δραματικὸ ποίημα πού βγαίνει ἀπὸ τὴν καρδιά τοῦ λαοῦ... 'Ο Λόρκα μπορεῖ νά ὑπάρχει..., ἀλλὰ ἔχει τοῦ "Ματωμένου γάμου", ἀλλὰ τῆς "Γέρμας" — πρῶτη μνεῖα;... 'Ἡ παράσταση ἐχειροκροτήθη μ' ἐνθουσιασμὸ. Θ' ἀναφέρουμε ξεχωριστὰ μόνον τὴν καλλιτέχνη... δεσποινίδα Βαλάκου. Ἦταν μιὰ ἀγαθὴ ἀπὸ μαραμμένα ρόδα σ' ἕνα γυναικεῖο κορμί, χωρὶς τὸ παρακροῖ βάρος, ἀλλὰ μέ πόση μουσικότητα..." (24 'Ιουνίου).

'Η "Ἔστια" δέχεται τὸ ἔργο μέ αὐστηρὸ τόνο καὶ διακρίνει ἐπιδράσεις ἀπὸ τὸν Ο' Νήλ. Παραδέχεται ὁμῶς ἐπὶ πᾶσι καλὰ στοιχεῖα. Γιὰ τὸ Βεάκη: "Ἐφάνη κάπως κουρασμένος καὶ παρὰ τὸ κλέφτικο μαντήλι πού φοροῦσεν εἰς τὸ κεφάλι ἐφάνταζε πολὺ ὡς Οἰδίπους". (Χρ. Ἀγγελουμάτης 22 'Ιουνίου). Ἀφήνουμε τὸ ἂν ταίριαζε κριτικὴ μέ διάθεσή γιὰ "πνεῦμα" σὲ Βεάκη; ὁμῶς, τὸ "κουρασμένος", τὸ κατάλαβε καλὰ ὁ κριτικὸς. Ἡ σημείωσή μας 8 δείχνει κάτι ἀπ' τὶς αἰτίες.

'Ἡ "Καθημερινὴ" (Αἰμ. Χ.) λέει γιὰ τὸ ἔργο πὼς ἦταν "...ἀπλοῦν σαλαβουρμα κακοῦ γούστου, χωρὶς οὔτε ἕνα τύπον — πλὴν

1963: "Ματωμένος γάμος" στὸ Κ.Θ.Β.Ε.: Πέτσος, Κλ. Νικολάου, Θ. Καλλιγᾶ, κ. Κυβέλη, Βεάκης. Σκημικὰ - κοστούμια Βακαλό





1961: "Ματωμένος γάμος" στο κηποθέατρο Νίκου Χατζίσκου. 'Η Τίτκα Νικηφοράκη, Μάνα, στην τελευταία σκηνή του έργου

του Γέρω Μπαλῆ — πού νά στέκη στά πόδια του... Τοῦ λείπει [τοῦ ἔργου] καί τὸ ἐλάχιστον σκίρτημα τῆς φαντασίας... στίς δραματικώτερες σκηνές του γίνεται ἀπλῶς κωμικόν..." (23 'Ιουνίου).

'Η Ἀγλαΐα Μητροπούλου, πού τιμᾶ τὸ "Νυφιάτικο τραγούδι", τοῦ βρίσκει κι ἄλλες ἐπιδράσεις, "τοῦ Ο' Νήλ, τοῦ Στάνμπει — ἀκόμα καί τοῦ Ἰταλοῦ σκηνοθέτη Alessandrini πού τὸ δύσμορφο ὑπέρτερο του στή "Furia" ἀντέγραψε φωτογραφικά ὁ κ. Περγιάλης στὸν Τρελλοκάμπουρο". Δὲ μᾶς εἶναι δυνατὸ νὰ ἐλεγγύουμε τὴν ἀκρίβεια τῶν παραπάνω, ὅμως, βεβαίωτα, εἶναι διατυπωμένα μὲ καλὴ πίστη συναντώντας πάνω στὴν ἔρευνά μας τὴν κριτικὴ, αἰσθανθήκαμε πολὺ εὐγενικὴ τὴ βοήθειά της. Πῶς δέχεται, χωρὶς ὀργή, χωρὶς τὴ διάθεση νὰ παραστήσει τὴ σπουδαία, τὴν ἐξάρτηση ἐνὸς νέου συγγραφέα — ἐδῶ ἀπὸ τὸ Λόρκα, κυρίως — τὸ δεῖχνει στὴν ἀρχὴ τῆς κριτικῆς της:

"Μετὰ τὴν περυσινὴ ἐπιτυχία τοῦ "Ματωμένου γάμου" ..., ἡ ἔλευση τοῦ "Νυφιάτικο τραγούδι" ἦταν ἀναπόφευκτη. Κι' ὄχι μόνο τοῦ "Νυφιάτικο τραγούδι", ἀλλὰ καί ἄλλων παρόμοιων πού θὰ εἶναι ἔτοιμα ἢ πού θὰ γράφονταν προσδοκῶντας ν' ἀνεβαστοῦν. Ἀναπόφευχτα, ἀλλ' ὄχι ἀπευκτέα". ("Ἑλληνικὴ Δημιουργία" Β', σ. 69).

Τὸ "Νυφιάτικο τραγούδι" γνώρισε πολλὲς ἐπαναλήψεις: μποροῦμε νὰ τίς σημειώσουμε, σύμφωνα καί μὲ τὰ βιβλία τῆς "Ἐταιρείας Ἑλλήνων Θεατρικῶν Συγγραφέων": "Ὁ θίασος Λεμοῦ ἀνέβασε τὸ ἔργο στὴν περιοδεία του (1951-52) καί στὸν Πειραιᾶ καθὼς καί στὴν Ἀμερικὴ. Ἐχει ἐπίσης παιχθεῖ ἀπὸ ἐρασιτέχνες ἢ σὲ δημόσιες ἐπιδείξεις Δραματικῶν Σχολῶν, 1955, 1961 καί ἀπὸ τὸ θίασο Ἀλέκας Στρατηγοῦ, στὴν περιοδεία της, 1962-63.

Σωστὸ θὰ 'τανε νὰ προστεθεῖ πῶς, ἀν τὸ 1949 πρόσφερε τὸ "Νυφιάτικο τραγούδι", θὰ 'πρεπε νὰ σημειωθεῖ πῶς ἡ πνευματικότερη ἢ ἡ "πρωτοπορικότερη" κίνηση ἀνάμεσα σὲ συγγραφεῖς νεώτερους, θὰ μποροῦσε νὰ παρατηρηθεῖ καί πρὶν, ἢ, ἀμέσως μετὰ τὴν Κατοχὴ, προετοιμαστικὴ κάπως. Χωρὶς ἡ ἀναγραφὴ μας νά 'ναι ἡ τελειωτικὴ, θὰ μποροῦσε κανένας νὰ ὑπενθυμίσει τὰ ἐξῆς ἔργα: Ν. Τσιφόρου "Πινακοθήκη ἡλιθίων" (1944), Α. Δαμιανοῦ "Τὸ καλοκαίρι θὰ θερίσουμε" — καί ἄλλα του τὸ ἴδιο κατοπινα — Ν. Τσεκούρα "Ἀν δουλῆσεις θὰ φᾶς", Δ. Φωτιάδη "Θεοδώρα" (1945), Γ. Τζαβέλλα "Τὸ παραμῦθι ἐνὸς φεγγαριοῦ" (1946), Γ. Θεοτοκᾶ "Τὸ παιχνίδι τῆς

τρέλλας καί τῆς φροنيμάδας" (1947), Ρ. Γιαν. Βαρουσιᾶδου "Κοντὰ στὸ Θεό" καί Σωτ. Πατατζῆ "Ἐπιστροφή ἀπὸ τὸ Μπούχενβαλντ (1949).

Βεβαίωτα, γιὰ τὸ ἀνέβασμα τῶν ἔργων αὐτῶν θὰ 'χε κανένας νὰ τιμῆσει καί τοὺς θιάσους πού τ' ἀναδεχτήκανε· δὲν εἶναι ὅμως τῶρα ἐδῶ ἡ κατάλληλη θέση. Τὸ νὰ ὑπάρχουν ὡστόσο συγγραφεῖς μὲ μιὰν ἀνάταξη προϋποθέτει καί θιάσους μὲ τίς ἴδιες ἔγνιες. Ἄν κανένας — ὅπως πρέπει νὰ συμβαίνει σὲ κάθε μας βῆμα — ἐπιθυμῆσει περισσότερὴ ἀκρίβεια καί στίς ἀπλῆς ὑπενθυμίσεις, θὰ ξεκινούσαμε ἀπὸ λίγο νωρίτερα, ἀπὸ τὸ "Κωνσταντῖνου καί Ἐλένης" τοῦ Γ. Σεβαστιόγλου (1943).

'Η γνωριμιά μας λοιπὸν μὲ τὸ Λόρκα ἦρθε νὰ μᾶς βοηθήσει, μὲ τὸ "Νυφιάτικο τραγούδι", νὰ πλουτιστοῦμε μὲ μιὰ φόρμα πρὶν κοντὰ στὴ θεατρικὴ ποίηση καί νὰ χαροῦμε κατὰ καινούριο. Τὸ εὐχάριστο εἶναι πῶς ἡ τάση αὐτὴ, παρὰ τὴ λίγη δυναμικότητά της θὰ προχωρήσει σὲ καλύτερες καταχτήσεις, θετικῆς αὐτῆς, πού φτάνουν τὴ μεγάλῃ ἐπιτυχία σὰν ἐκείνης τοῦ Ξενόπουλου μὲ τίς πολλὲς παραστάσεις, μὲ τίς ἐπίσημες ἐπαναλήψεις καί μὲ τίς δημοσιεύσεις.

Τὴν ἀπήχηση τῆς λορρικῆς τῆ συνέγιτε ὁ Περγιάλης καί στὰ ἐξῆς ἔργα του: "Τὸ τραγούδι τῆς Ἡλιογέννητης" (θ. Κρινιώδης Παππᾶ - Σπ. Μουσοῦρη, σύμπραξη Εἰρ. Παππᾶ. "Ντὸ-Ρέ", 1951). Τίς ἀναμνήσεις τοῦ ἔργου ἀπὸ τὸ Λόρκα — μὲς' ἀπὸ τὸ "Νυφιάτικο τραγούδι", θὰ 'λεγα, — τίς ὑπογράμμισε ὁ "Ἀλκίης Φρύλος" ("Νέα Ἐστία", Β., σ. 1249). Τὸ περσινὸ ἔργο (1965) τοῦ Περγιάλη, ἡ λαϊκὴ κωμῶδια "Τὸ τρελλὸ φεγγάρι", (σκηνοθεσία Μ. Λυγίζου, σκηνικὰ-κοστούμα, Σπ. Βασιλείου, χορογραφία Βούλας Μοραγιέμου) διατηρεῖ ἔντονα κι ἀμείωτα τὰ λορρικὰ γνωρίσματα, στὸ σύνολό του. Ὁ Κώστας Νάδς ἐπαῖξε καί πάλι τὸ φεγγάρι, πού 'χει περισσότερο ρόλο παρὰ στὸ "Ματωμένο Γάμο". Στὸς ἄλλους ρόλους ἐμφανιστήκανε οἱ ἐξῆς: Θεανῶ Ἰωαννίδου, Καίτη Χρονοπούλου, Μίνα Χριστοφορίδου, Ράνια Ἰωαννίδου, Ἀντῶνης Δωριᾶδης, Κυρ. Κατριβάνος, Μαν. Δεστούνης, Νάσος Κεδράκας, Μαρ. Ρῶτα, Ἰ. Ψαρρᾶς, Β. Προέδρου. Φωνὲς γριῶν. Σοῦλα Λίβα, Θ. Γραμμένος, Γρ. Μεσαλάς. Γέροντες: Π. Λιατζιβήρης, Θ. Σκαρλίγκος, Β. Παπαχρήστος. Φωνὴ μάνας Γιωργιάδης. Γιώργος Χαραλαμπίδης, Γ. Χριστόπουλος, Μ. Μπελλῆς, Θ. Κανέλλης, Γ. Καλογερόπουλος, Ντίνα Μπατανίδου, Φοῖβος Ταξιάρχης. Λαός. Ὁ χορὸς τῆς "Εἰρήνης". (Ἡ "Εἰρήνη" τοῦ Ἀριστοφάνη παιζόταν τὸν ἴδιο

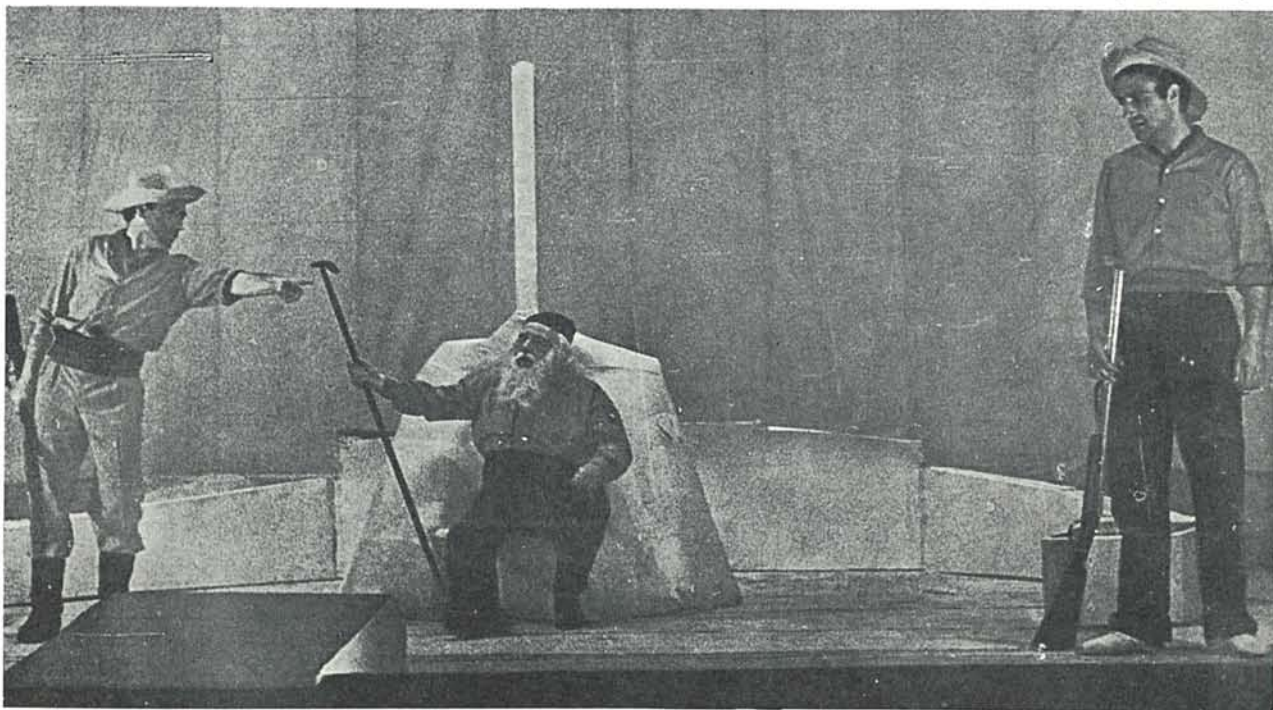
καιρό στην 'Αθήνα: τὸ ἔργο ἀνέβηκε στὸ θέατρο "Φλορίνα", 8 Σεπτεμβρίου) Ἀπὸ τὸ "φεγγάρι", ἀπὸ τὶς "φωνές" δείχνεται ἡ συγγένεια τοῦ ἔργου μὲ τὰ πρότυπά του.

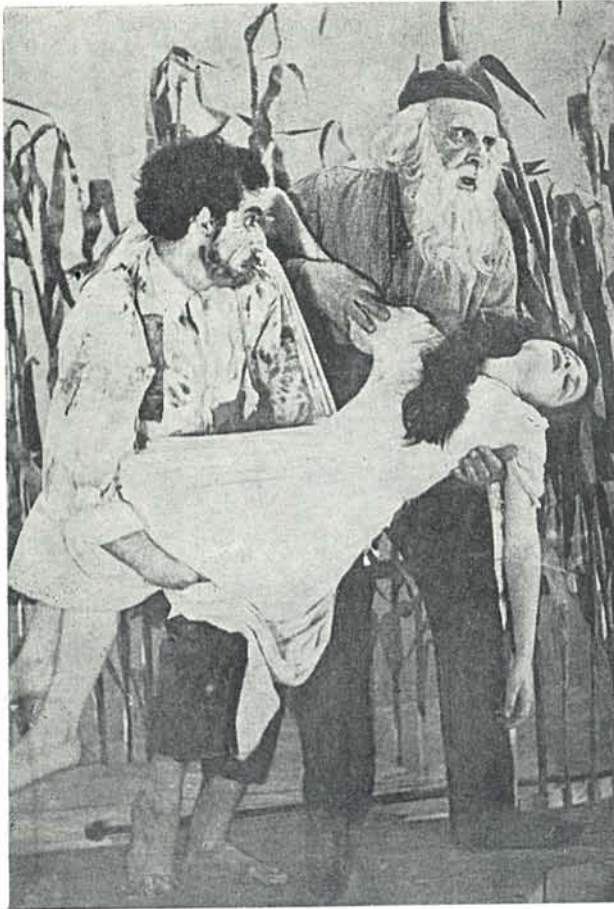
Δὲν εἶναι, βέβαια, καινούριο τὸ φαινόμενο νὰ διαλέγουν οἱ θεατρικοί συγγραφεῖς μας τὸ δημοτικὸ τραγούδι γιὰ ξεκίνημα ἑνὸς ἔργου τους: ἂν δὲν κάνομε λάθος, γιὰ πρώτη φορὰ τοῦτο ἔχει συμβεῖ σ' ἐν' ἀπὸ τὰ σπουδαιότερα τῆς καθαρευούσας, ὅταν δηλαδὴ ὁ Σπυρίδων Βασιλειάδης ἔγραψε τὴ "Γαλάτεια" (1872, δὲς "Ἱστορία" μας, σ. 69): ὁ ἀθηναϊκὸς δημοτικισμὸς ἀργότερα, ἀπὸ τὸ Βουτιερῖδη ὡς τὸ Θεοτοκά, τὸ χρησιμοποίησε γιὰ τὸν ἀγῶνα του, μὲ διάφορες ἀποχρώσεις, κάθε φορὰ. Βάση τῆς "Γαλάτειας" ἦταν τὸ πολὺ γνωστὸ "Τ' ἀγαπημένα ἀδελφια κ' ἡ κακὴ γυναῖκα": ἔξ αἰτίας τῆς δραματικότητάς του τὸ δούλεψε κι ὁ Θ. Συναδινός ("Στὴν κάψα τοῦ καλοκαιριοῦ" παίχτηκε στὸ "Ἐθνικόν", 1944 καὶ τυπώθηκε μὲ δυὸ ἀπαιχτά του, 1954). Στὸ ἴδιο θὰ σταματήσει κι ὁ Ἰάκωβος Καμπανέλλης γιὰ τὸ δεύτερο γνωστὸ μας ἔργο του: τὸ πρῶτο του εἶναι τὸ παραμυθόδραμα "Στὸ δάσος τοῦ κακοῦ", τὸ ἀνέβασε τὸ "Ἐφηβικὸ Θέατρο" στῆς "Κοτοπούλη" (1950). Ζητήσαμε τὸ χειρόγραφό του ἀπὸ τὸν ἴδιο, ἀλλὰ δὲν τὸ εἶχε νὰ μᾶς τὸ δανείσει, γιὰ νὰ δοῦμε ἂν εἶχε τὴ θέση του σ' αὐτὴ μας τὴ δουλειά. Τὸ δεύτερό του ὅμως, τὸ "Χορὸς ἀπάνω στὰ στάχυα" (παίχτηκε στίς 10 Σεπτεμβρίου 1950, ἀπὸ τὸ θέατρο τοῦ Λεμοῦ στὸ θέατρο "Διονύσια", Χαροκόπου: Ἀδ. Λεμοῦ, Μ. Λεμοῦ, Ἐλ. Στραγαλά, Ν. Εὔθυμιου... Μουσικὴ Ἀργύρη Κουνάδη, σκηνογραφεῖς Μ. Ράμφου), μποροῦμε νὰ τὸ ξέρομε καλύτερα ἢ πρώτη του πράξη ἔχει δημοσιευτεῖ στὴν "Ἑλληνικὴ Δημιουργία" (1949, Α', σ. 961-68), σ' ἕνα τεῦχος τῆς ἀφιερωμένο στὰ νιάτα — παράξενη ἢ τέτοια στέγαση γιὰ ὅσους ξέρουν τὶς ἀντιλήψεις τοῦ κατοπινοῦ Καμπανέλλου — τὸ περιοδικὸ τὸν καλοδέχτηκε καὶ τὸν παρουσιάζει — ἔχει χωρὶς προφητικὴ αἰσθήση —: "... ἔχουμε νὰ χαιρετίσουμε τὴ μεγαλοπρεπέστατη ἀνατολὴ ἑνὸς δραματικοῦ ταλέντου. ... Πρόκειται γι' ἀληθινὸ ἔργο, γραμμμένο μὲ θαυμαστὴ διαίσθηση τῶν κανόνων τοῦ διαλόγου, μὲ τεχνικὴ ἐπάρκεια ἐκπληκτικὴ γιὰ ἕνα νέο, μὲ ποιητικὴ διάθεση κ' εὐτυχημένο χειρισμὸ τοῦ δημοτικοῦ λόγου. Πρόκειται γιὰ ἔργο καθαρὰ Ἑλληνικὸ καὶ γνήσιο..." (σ. 997). Στὸ βιβλίον τῆς, ἡ παραπάνω κρίση δὲν ἀπομακρύνεται ἀπὸ τὴν ἀντικειμενικὴ ἀλήθεια κ' ἔτσι μᾶς ἐπιτρέπει νὰ προχωρήσουμε ἀμέσως καὶ νὰ δοῦμε τὴ σχέση του μὲ τὸ Λόρκα. Σὲ μιὰ σημείωσή του (σ. 961), ὁ νεαρὸς συγγραφεὺς δηλώνει πῶς τίποτα δὲν τὸν συγκινεῖ ὅσο τὰ δημοτικὰ τραγούδια: ἡ πρόθεσή του ἦταν ν' ἀναπλάσει ὅσο μποροῦσε, τὴν ἀτμόσφαιρά τους κλπ. καὶ νὰ διατηρήσει "τὴν ἀφέλεια καὶ τὸ λυρισμὸ ποὺ τὰ χα-

ραχτηρίζει καὶ στὰ πιὸ δραματικὰ τους μέρη". Γιὰ τὶς χάρες τὶς πολλὰ καὶ διάφορες τοῦ δημοτικοῦ τραγουδιοῦ πολλὰ, φυσικά, ἔχουν γραφεῖ, κατὰ καιροὺς: τὸ πιὸ τωρινό, ἔτσι μάλιστα ποὺ τὸ ἐκφράζει ὁ Καμπανέλλης, εἶναι ὁ "λυρισμὸς" τοῦ τοῦτο μάλιστα καθὼς δένεται μὲ τὸν πρόσφατο καιρὸ τοῦ "Νυφιάτικο τραγουδιοῦ" μ' ἕνα λαϊκισμὸ καὶ μὲ μιὰ ἐπιστροφή πρὸς τὴν ὑπαιθρο ὅχι ὥστόσο ἠθογραφικά, εἶναι τὸ κέρδος μας ποὺ κυρίως μᾶς χάρισε ὁ Λόρκα: Οἱ νέοι μας ἀγάπησαν τὸ δημοτικὸ τραγούδι μὲ νέα ἀντίληψη, τὴ λυρικὴ του ποιητικὰ, ὅχι ἠθογραφικά.

Ὁ Καμπανέλλης δὲν πρόσεξε μόνο τὴν ἀτμόσφαιρα τοῦ δημοτικοῦ τραγουδιοῦ, ἀλλὰ τοῦ ζήτησε, ὅπως οἱ παλαιότεροι, καὶ τὴν ὑπόθεσή τ' ἀλλὰ, τὰ λορρικά, σὰ νὰ ῥθαν μετὰ τὴν ἀρχικὴ του σύλληψη. Κάτω ἀπὸ τὴν εἰσβολὴ στὸν πνευματικὸ μας χῶρο τοῦ ἀποκαλυπτικοῦ "Ματωμένου γάμου", πλουτίζει τὸ θέμα τοῦ δημοτικοῦ τραγουδιοῦ μὲ τὸ ρόλο τῆς Μάνας ὅπως ὑπάρχει ἐκεῖ: ἔχει τὴν ἴδια ψυχὴ μὲ τὴν Ἰσπανίδα Μάνα. Εἶναι κ' ἐκεῖνη ἀδυσώπητη στὴν ἀνάμνηση τοῦ φόνου: τῆς εἶχαν σκοτώσει τὸν ἀντρα τῆς: τὸν θυμᾶται σ' ὅλη τῆς τῆ ζωῆ καὶ διαρκῶς κάνει λόγο γιὰ τὸ φοβερὸ περιστατικὸ: ὅλο μαχαίρια ἔχει στὸ νοῦ τῆς: ζητάει τὴν ἐκδίκηση μὲ λορρικὸ πάθος: ὁ ἀναγνώστης μας ἄς ἀνατρέξει στὴν "Ἑλληνικὴ Δημιουργία" σ. 962: "Ἦρθες γιὰ μένα, Χρυσικέ" ὡς τὸ λόγο τοῦ Χρυσικοῦ "Ποτὲ ἡ ψυχὴ μου δὲ θέλησε κακὸ". Καὶ σ. 665: "Μάνα: Πᾶνε τριάντα χρόνια...". Ὡς τὴ φράση τῆς Μάνας "Κανέννας δὲ μὲ νιώθει". Χωρὶς τὸ Λόρκα, ὁ πρωτόπειρος συγγραφεὺς, μὲ τὴν ψυχὴ διαμορφωμένη στὸ νησί τοῦ Αἰγαίου ποὺ τὸν γέννησε, δὲ θὰ μποροῦσε νὰ αἰσθάνεται τόσο ἔντονα τὸ κακὸ ποὺ ἴγνε καθὼς ἡ Μάνα τοῦ ἔργου του. Δὲν εἶναι δυνατὸ νὰ ὑποστηρίξει κανέννας, πῶς σ' ἕνα δραματικὸ ποιητὴ, μὲ τὸ σίγουρο τάλαντο καὶ μὲ τὴν ἀξιοσύνη νὰ στήνει ἔργα στὴ σκηνή, δὲ θὰ ὑπῆρχε ἴσως τὸ ἐνδεχόμενο γιὰ σκληρότητες, ἀλλὰ στὴν "Αὐλὴ τῶν θαυμάτων" π.χ. τὸν χαρακτηρίζει τελειωτικὰ ἡ ἀγάπη πρὸς τοὺς ἥρωες καὶ μάλιστα πρὸς τὸ ρεμάλι τὸ Στέλιο: σὲ σημείωσή του, μιλώντας γιὰ τοὺς φτωχοὺς ἀνθρώπους του, τοὺς ὀνομάζει δυὸ φορὲς "δικούς" μας (π.χ. σ. 196, α'). Ἡ σκληρότητα δὲν εἶναι χαρακτηριστικὸ του. Ἀπειρὴ τρυφερότητα ξεχειλίζει καὶ ἡ "Ἡλικία τῆς νύχτας" καὶ, ἰδιαίτερα, μὲ τὸν υποβλητικὸ τρόπο ποὺ τ' ἀνέβασε ὁ Κούν, ἡ τρυφερότητα ἐβγαίνει στὸ φῶς, γλυκὰ, ὀμαλά. Ἡ συντριμμένη ἐκεῖνη Μάνα, ποὺ τὴν ἐξουθενῶσε τὸ βᾶρος τῆς συμφορᾶς τῆς, κοιτάει σ' ἕνα κρεβάτι, μὲ κόκκινη κουβέρτα, μαυροντυμένη καὶ μὲ πρόσωπο σκεπασμένο: μονάχα ὁ βόγγος τρικυμίζει τὸ, σὰν ἀνυπαρχτο, σῶμα τῆς: θὰ ἴταν ἀδύνατο νὰ ξεχάσει κανέννας αὐτὴ τὴ διάθεση τοῦ Καμπανέλλου, ποὺ μένει χωρὶς ἀμφιβολία, σὰν μιὰ ἀπὸ τὶς καλύτερες

1949: "Νυφιάτικο τραγούδι" τοῦ Νότη Περγιάλη, τὸ πρῶτο ἑλληνικὸ "λορρικὸ" ἔργο. Αἰμίλιος Βεάκης καὶ Β. Λισμάνης, Δ. Μήλας





Λίμ. Βεράκης (Γέρο Μπαλῆς), Ἀντιγόνη Βαλίκου (Τριανταφυλίδα) καὶ Α. Σκέλας σὲ μιὰ σκηνὴ ἀπ' τὸ "Νυφιάτικο τραγούδι"

στιγμές τοῦ Κούν. Συμβαίνει, ὄχι σπάνια, μιὰ στιγμή καὶ μόνη νὰ μῆς ξεδιπλώσει μπροστά μας τὶς πιὸ κορυφαίες περιπτώσεις τῆς ψυχῆς μας· ἔτσι κ' ἡ Μάνα — οὔτε κατὰ φαντασίαν λορική — τοῦ Καμπανέλλη, ἡ χαροκαμένη τοῦ Κούν, πού τῆς ἔδωσε ὅλη τὴ λεπτὴ εὐγένεια τῆς καρδιάς του· τὴν ξέρουν καλά κ' οἱ θεατῆς του καὶ οἱ συνεργάτες του.

Ὁ νέος συγγραφέας γρήγορα ἄφησε τὸ Λόρκα· τὸ τρίτο μέρος τῆς "Αὐλῆς τῶν Θαυμάτων" ἴσως νὰ θυμίζει "ἀγριότητες" ὅπως τοῦ "Κόκκινου ποικαμίσου" τοῦ Μελά, ὅμως τὸν Ἰσπανὸ τὸν θυμᾶται φραστικά σ' ἓνα σημεῖο, στὰ λόγια τοῦ Στράτου: "Χτὲς πῆγα ἐκεῖ κ' ἕκαστα μόνος μου... μὲ τίς ὥρες... Ἐαρροῦσα πὼς ξανάκουγα τὸ γέλιο σου... Νά 'τανε βότσαλα τὸ γέλιο τῆς ... Νά 'τανε θυμᾶρι, νὰ τὸ μαζέψω νὰ τῶχω ..." (δὲς τὸ ἐτήσιο ἄλμανιχ "Θέατρο 58", ὅπου δημοσιεύεται τὸ ἔργο, σ. 197α). Ὁ Χρόσος, βέβαια, εἶναι ὁ λορικισμὸς μὲ τὰ "βότσαλα" καὶ μὲ τὸ "θυμᾶρι", ἀλλὰ διασώζει τὴν αἴσθησιν τοῦ ἀδικιοθάνατου βάρδου· ἡ φραστικὴ του ιδιοτυπία γιὰ πολὺν καιρὸ θὰ ὀδηγεῖ τὴν πένα λογοτεχνῶν μας· ἔχει γίνει πιὰ κοινὸ χτῆμα.

Ὁ Περγιάλης γράφει καὶ τὸν ἀναφέρεται ὁ Λόρκα: "Τὸ "Νυφιάτικο τραγούδι" εἶναι τὸ τραγούδι πού 'ρχεται καὶ ποτὲ δὲ φτάνει. Ὁ γαμπρὸς ἔρχεται καβάλλα σ' ἀλόγατα μὲ τ' ἄσπρα σεντόνια, τὰ χαϊμαλιά καὶ τὰ κουδούνια κι ὅμως ἀκόμα δὲν ἔφτασε κι οὔτε ποτὲ θὰ φτάσει ..." ("Ἐθνος", 18 Ἰουνίου, ἡ ἐπιστολὴ τῆς "πρώτης"). Ὁ Καμπανέλλη, ἀντιθέτως: "Ἄν μὲ ρωτοῦσε κανένας τί θὰ 'θελα, σὰ συγγραφέας, θὰ τοῦ ἀπαντοῦσα: "Νὰ γράψω ἔργα μὲ ὅσο τὸ δυνατὸ γνησιότερη τὴν προέλευσίν τους ἀπὸ τὸν τόπο μας". Κι ἂν μὲ ξαναρωτοῦσε... θὰ 'λεγα πὼς θὰ 'θελα ν' ἀνακαλύψω τὸν "Ἕλληνα σὰ σύγχρονον ἄνθρωπον" (ὅ-που πιὸ πάνω, σ. 188). Φυσικὸ λοιπὸν εἶναι ν' ἀπομακρυνθεῖ ἀπὸ ἓνα πρότυπο πού τὸν βοήθησε στὸ "Χορὸ ἀπάνω στὰ στάχια". Ὁ Καμπανέλλη εἶναι θεατρικὰ εὐαίσθητος, δὲν εἶναι λυρικός.

Λίγη, γενικότερα, θὰ 'ναι ἡ ἐπίδρασις τοῦ Λόρκα στὸ Θέατρο μας. Ξεθύμανε πιὸ γρήγορα ἀπ' ὅσο θὰ 'χε κανένας νὰ περιμέ-

νει καὶ νὰ εὐχηθεῖ. Δὲν εἶναι ἄλλωστε καὶ τόσο εὐκόλο ν' ἀκολουθεῖ κανένας τὸ παράδειγμα του· ἡ ἐκφρασί του, ὁ τρόπος πού πλάθει τὶς εἰκόνες του εἶναι πολὺ ἀτομικός, πολὺ δικός του, ἀνεπανήληπτα, σὲ μεγάλη ἔκτασι ἀπὸ τὶς μικρὲς φράσεις βγαίνει, προφανῶς, ἀπὸ συνθήκες εἰδικῆς τῆς Λογοτεχνίας ὅπως εἶχε διαμορφωθεῖ στὴν πατρίδα του.

Ὅστόσο, θ' ἀναζητήσουμε τὰ ἔργα πού καὶ σ' αὐτὰ θὰ 'τανε δυνατὸ νὰ βρεθοῦν λορικές ἐπιδράσεις ἢ ἄλλες τυχόν ἀναμνήσεις του, ἂν καὶ μπορεῖ καμιά φορὰ νὰ μὴ θέλει νὰ τὶς παραδεχθεῖ ὁ συγγραφέας τους· δὲν εἶναι ντροπὴ — νόμος εἶναι — νὰ δέχεται κανένας ἐπιδράσεις· ντροπὴ εἶναι τὰ ἄσκημα ἔργα. Θὰ σημειώσουμε λοιπὸν τὰ ἑξῆς:

Βασίλη Ἀνδρέοπουλου: "Καβαλλάρηδες δίχως ἄλογα", μὲ μὴ-παίχτη παίχτη στὴν ἀξιολογὴ "Δωδέκατη Αὐλαία", πού κάθε ἔραστής τῆς θεατρικῆς μας προόδου νοσταλγεῖ δικαίως τὶς παραστάσεις τῆς γιὰ τοὺς νέους συγγραφεῖς πού φανέρωσε. Κρίμα εἶναι πού δὲ συνέχισε τὶς ἀραιῆς, ἀλλὰ καὶ σημαντικῆς ἐμφάνισης τῆς. Τὸ ἔργο τὸ παίξανε οἱ: Ρίκα Γαλάνη, Ν. Κεδράκας, Φρ. Ἀλεξάνδρου, Ρ. Χριστάκη, Σπ. Παπάς, Σπ. Καλογήρου, Ρένα Γαλάνη, Ἄν. Σουρέ, Μυρ. Πολύζου, Δ. Χόπτηρης, Κ. Γεννατάς, Κ. Θέμος. Σκηνοθεσία Α. Καλλέργη, σκηνικά - κοστούμια Δ. Μυταρᾶ, διδασκαλία χοροῦ Μαρ. Σβολοπούλου, μουσικὴ Θ. Ἀντωνίου. (26 Ἀπρίλη 1961, Θέατρο "Ἐλσας Βεργή"). Ἡ λορική του ἐπίδρασις φαίνεται στὶς καλύτερες στιγμὲς του, στὸ φινάλε πού τὴν αἰσιοδοξία. Τὸ θέμα του εἶναι σχετικὸ μὲ τὸν Ἀλβανικὸ πόλεμο καὶ μὲ τὴν Κατοχὴ. (Οἱ "Καβαλλάρηδες δίχως ἄλογα" παίχτηκαν μαζί μὲ τὴν "Ἐπιστροφὴ τοῦ Ἐυεργέτη" τοῦ Β. Γκούφα).

Γιάννη Νεγρεπόντη: "Μπουρίν", σὲ δύο μέρη, βασιμμένο πάνω στὴν ὁμώνυμη νοβέλα τοῦ Καραγάτση. Σκηνικά-κοστούμια Ἀργυρώς Καρύμπακα, σκηνοθεσία Κ. Πλούμπη. (Γ. Θεοργαναίος, Δημ. Φωτιάδης, Β. Σερέτης, Β. Στεφανάνου, Γ. Μανταρόπουλος, Ρένα Γαλάνη, Κ. Πλούμπη, Α. Τερζᾶς, Μ. Καρακυριακάκου, Τζέννη Τσαμπίρα, Ἄλ. Πετρίδης, Χρ. Διαβάτου, Βαγγέλης Σερέτης. Μουσικὴ Νικηφόρου Ρώτα, 29 Ἀπρίλη 1963, Θέατρο "Γιόργου Παπᾶ"). Στὸ προλογικὸ του σημείωμα, ὁ συγγραφέας σημειώνει σχετικὰ μὲ τὸν Καραγάτση: "Ἡ αἴσθησις τῆς γῆς..." στοιχεῖο τοῦτο λορικό· πιὸ λορικὰ ἐπίσης τὰ χορικά καὶ οἱ ἐκφράσεις του, γενικά.

Ἡλ. Λυμπερόπουλου: "Λιούτσα". Ἐδῶ θὰ σταθοῦμε περισσότερο μὲ τὴ "Λιούτσα" ἐμφανίσθηκε ἐνός θιάσου, τὴν ἐπαῖξε πολλὲς φορὲς στὴν Ἀθήνα καὶ σὲ περιοδεῖα του· ἡ μελέτη τῆς ἀποτελεῖ μιὰ ὑποχρέωσι, μαζί, βέβαια, μὲ τὴν ἀξία τῆς. Δὲ θὰ στριγθοῦμε σὲ ὅσα θυμόμαστε ἀπὸ τὴν παράστασή τῆς· ζητήσαμε τὸ χειρόγραφο κι αὐτὸ ἔγουμε μπροστὰ μας: "Ἦτανε δυνατὸ νὰ τὸ βροῦμε: Ὁ συγγραφέας τῆς ἔχει καταγίνει μ' ἐπιτυχία στὸ ἐλαφρὸ μουσικὸ θέατρο καὶ στὴν κωμωδία — κυρίως μὲ τὸ πρῶτο. Μὲ τὴ "Λιούτσα" προσπάθησε ν' ἀνεβῆ — ὄχι χωρὶς νὰ τὸ χαρεῖ — σὲ στρώματα θεατρικῆς Τέχνης "ἀνώτερα".

Σημειώσαμε τὸ ἐπίθετο σὲ εἰσαγωγικά, γιὰ τὸ ἐπιθυμοῦσαμε νὰ φανεῖ πὼς δὲν εἶναι τὸ δράμα — ὅπως ἡ κοινὴ ὁμολογία τὸ θέλει — "ἀνώτερο" εἶδος γιὰ μᾶς κάθε τι πού ἀνεβαίνει στὴ Σκηνὴ καὶ παίχεται μπροστὰ σὲ θεατῆς εἶναι ἀξιόλογο καὶ δὲ θὰ μπορούσε νὰ τὸ περιφρονήσουμε καὶ νὰ κάνουμε συγκρίσεις. Ἡ "κατωτερότητα" μερικῶν εἰδῶν μπορεῖ νὰ ὑπάρχει, αὐτὴ τὴ στιγμή ὅμως ἡ συνειδήσή μου σὰν ἐρευνητὴ δὲ μού ἐπιτρῆπει τὴ διαφοροποίησι — γι' αὐτὴ τοὐλάχιστον τὴν εἰδικὴ περίπτωση.

Τὰ λορικὰ στοιχεῖα τῆς "Λιούτσας" εἶναι τὰ ἑξῆς: Ὁ χαρακτηρισμὸς τοῦ συγγραφέα πού τὸ ἔργο τὸ λέει "Χωριάτικη τραγωδία"· οἱ (ἔξη) εἰκόνες του, πού ξεκινοῦν, σὰ διάρθρωσι, ἀπὸ τὸ "Ματωμένο γάμο". Ὅπως κ' ἐκεῖνος γίνεται σὲ μιὰ ἐποχὴ παλαιότερη — σαράντα ἢ πενήντα χρόνια ἀπὸ τὴν ἐποχὴ πού γράφτηκε. Μιὰ ἐπιθυμία του, καθὼς τὸ σημειώνει, σὲ δύο προλογικά λόγια πού 'χει στὸ χειρόγραφο του ἐκφράζεται μ' αὐτὴ τὴ φράσι: "Ἄν τυχόν ἀνεβῆ ποτὲ σὲ θέατρο, θέλω ν' ἀνεβῆ μὲ ἐντελῶς χωριάτικο τρόπο" — ἡ αἴσθησις τοῦ πρώτου ἔργου τοῦ Λόρκα, πού εἶδε ἡ Σκηνὴ μας, εἶναι ὀλοφάνερη καὶ θερμὴ ὀδηγητριά του. Τὸ ἔργο ἔχει πολλὰ τραγούδια καὶ δὲν εἶναι καθόλου παρένθετα, βγαίνουν, ὅπως γίνεται στὸ Λόρκα, μὲ ἀπὸ τὴν κάθε περίπτωσι· ἡ ἀνάμνησις τοῦ ποτόπου του σὲ σχέση μ' αὐτὸ εἶναι πολὺ ἐντονὴ. Δὲν εἶναι καθόλου δημοτικά, στὸ σύνολό τους, ἢ δημοτικωφανῆ· ἀκολουθεῖ, ὅσο μπορεῖ ὁ συγγραφέας, μιὰ προσπάθεια γιὰ ρυθμὸς πιὸ ἐλεύθερος κι ἂν αὐτοὶ δὲν εἶναι τυπικοί στὸ δικὸ μας λυρισμὸ, θέλουν, μὲ καλὸ ἀποτέλεσμα, νὰ πλησιάσουν τὶς μεταφράσεις μας, τὸ τί ἔμεινε ἀπὸ τὸ πρῶτο του

Έργο στα ελληνικά. "Ένα παράδειγμα από την εικόνα 2, σ. 1-2:

"Θεριστή, θεριστή, θεριστή μου κι άλλωνάρη,  
θεριστή μου κι άλλωνάρη.  
σάν τί νά 'χει τὸ φεγγάρι... (sic)  
Στὸ πηγᾶδι μου ἔπεσε, στὴν αὐλή μου κρύφτηκε,  
δάκρυ στάζει κόμπο - κόμπο κατακόκινη πληγή,  
αἷμα γιόμισε τὴ νύχτα, αἷμα γιόμισε τὴ γῆ!...  
Ντράπηκε καὶ χάθηκε στὰ δεντροπερίβολα,  
τὸ χρυσὸ μου τὸ φεγγάρι γιὰ νὰ βρεῖ κρυφὴ γωνιά  
φεγγαράκι μου, ἔλα κρύψου στὴ δική μου θημιονιά".

Τὸ φεγγάρι τοῦ "Ματωμένου γάμου" ἔχει κάνει ἐντύπωση ρυθμι-  
στικῆ στους δικούς μας, πρόσωπο ἐκεῖ, πρόσωπο στὸ τελευταῖο  
ἔργο τοῦ Περγιάλη, ἔρχεται καὶ στὸ Λυμπερόπουλο καὶ δὲν εἶναι  
διόλου τὸ φεγγάρι τοῦ δημοτικοῦ μας τραγουδιοῦ ποῦ τὸ φῶς  
τοῦ φέρνει τὴν ἐκπληξή, ποῦ "παρὰ λίγο νά 'ναι μέρα". "Ἐδῶ  
στάζει "δάκρυ, αἷμα", εἶναι "κατακόκινη πληγή". Ὁ διά-  
λογος τοῦ ἀεροζυγιάζεται μεταξὺ τοῦ ἐλληνοῦ ἠθογραφικοῦ  
καὶ τοῦ λορικοῦ: νικᾶει ὁ δεύτερος καὶ δὲν ἐπιτρέπει στὸν πρῶτο  
νὰ κυριαρχήσει — ὁ καιρὸς τοῦ πέρασε ἀνεπανάρθωτα. "Ἐχει  
μια εὐγένεια καὶ διατηρεῖ τὸν προσωπικὸ του χαραχτήρα: Ὅστε  
"Φιντανάκι" θυμίζει οὔτε — καθόλου! — τὸ ξεπλυμένο καὶ μὴ  
λογοτεχνικὸ γράψιμο τοῦ Μπόγρη. Δὲ θυμίζει οὔτε τὴν ὑρῆ  
ἀίσθηση τοῦ Περγιάλη, ποῦ μοιάζει μὲ τὸν πίδακα τῆς χαρᾶς δὴ  
κατασταλαγμένων ἔραστῶν ποῦ συναντιοῦνται ξαφνικά σὲ γλυκὸ  
τοπίο, οὔτε τὴ σίγουρη γραφὴ τοῦ Καμπανέλλη στὸ "Χορὸ  
ἀπάνω στὰ στάχια" (Σημ., καὶ στ' ἄλλα του, ἀλλὰ τώρα πρό-  
κειται γι' αὐτὸ κυρίως) τὴν ἀκατάδεχτη ν' ἀπρηχῆσει κανένα  
πρότυπο. Ἡ τιμημένη, τέλος, "Τρισεύγενη" μὲ τὴ ντανουν-  
ταιακὴ εὐλογεῖται τῆς ἔχει ξεχαστεῖ γιὰ τοὺς νέους μας" τοῦτο  
μᾶς λυπεῖ ἀληθινά: φαίνεται πὼς ἡ μεγάλῃ τῆς ἱστορικὴ σημα-  
σία, τῆς ὥρας ποῦ γεννήθηκε, κ' οἱ ἐπαναλήψεις τῆς δὲ φτάνουν  
— ἀλλοίμονο! — νὰ τραβήξουν τοὺς νεώτερους κοντὰ τῆς. Πε-  
θαμένο εἶναι τὸ ἔργο ποῦ δὲν τὸ θυμοῦνται, γράφοντας τὰ δικά  
τους, οἱ ἀπομακρυσμένοι ἀπὸ τὸν καιρὸ του!

Μὴ μοῦ βαρυγκομησετε, παρακαλῶ, γιὰ τὸν τρόπο ποῦ σκῶβω  
στοὺς συγγραφείς μας, πολὺ στοργικά, ποῦ βλέπω τὸ "Έργο τους  
πολύτιμο, ἄξιο γιὰ τὴν κάθε συμπάθεια καὶ — περισσότερο — γιὰ  
τὴν κάθε ἀγάπη. Γιὰ μένα, τὰ ἐλληνικά ἔργα δὲν εἶναι ἀφορμὴ  
νὰ χαλάσω, τυρόν, τὴν ἡσυχία μου, γιὰ νὰ ντυθῶ νὰ τρέξω στὴν  
"πρώτη" τους, "βέβαιος" ἀπὸ πρὶν πὼς δὲν ἀξίζει νὰ χάνει  
κανένας τὴν ὥρα του μαζί τους" δὲν εἶμαι κριτικὸς σὲ καθημερινὴ  
ἐφημερίδα. Τὸ ἀντίθετο, γιὰ μένα εἶν' εὐτυχία νὰ ὑπάρχουν ὠ-  
ραϊὰ ἢ "ὠραϊὰ" ἐλληνικά ἔργα. Εἶναι κάτι δικό μας, φιλικό,  
ὄχι ἔχθρικό. "Φιλῆλικες" δὲν εἶναι μερικοὶ κριτικοὶ ἀπὸ ἀίσθη-  
μα "ὑπεροχῆς" ποῦ τοὺς μαστίζει: ἕνας ἐρευνητῆς ποτὲ δὲν  
ἀποφασίζει νὰ θεωρήσει τὸν ἑαυτὸ του καὶ τὴ δουλειὰ του κα-  
λύτερα ἀπὸ τὸ ὑποκείμενο τῆς ἐρευνᾶς του.

Καὶ στὴ "Λιούτσα" ὑπάρχουν δὴ ἔραστες, καὶ βέβαια, ἡ δυνα-  
μικὴ κόρη ἀγαπᾷ τὸν ἕνα κ' εἶναι ὀρμητικὴ, ἀλλὰ σκῶβει καὶ  
ὑποτάσσεται, ρωμιὰ τοῦ Μωρηᾶ, ὄχι Ἰσπανίδα. Σὰν τὴ Μάνα  
τοῦ "Ματωμένου γάμου" πολλὰ πρόσωπα λατρεύουν τὴ γῆ,  
τὴν ἔχουν σὰ θεὰ, πρόχειρη στὸ στόμα τους — τ' ὁμολογῶ, οἱ  
ἐπικλησεις τους στὴ "Λιούτσα" δὲ φανερώνουν γεννησιότητα, εἶ-  
ναι φιλολογία. Δὲ μοῦ εἶναι οἰκείος, ὁ ἀγροτικὸς κόσμος τοῦ τό-  
που μας, ἀλλὰ τὴ γῆ, σὰν μιὰ ἰδιαίτερη ὄντοτητα, δὲ νομίζω πὼς  
τὴν ἐπικαλοῦνται οἱ καλλιεργητῆς τῆς ἐλληνικῆς ὑπαίθρου. Ἡ  
ἐπιδιώξη τῆς φλόγας τοῦ πάθους δὲ μαστίζει τὸ Λυμπερόπουλο:  
τὸ πᾶει ἀλλοῦ, "τότε ποῦ κυβερνοῦσανε τὸν τόπο ἀφέντες καὶ  
τσιφλικᾶδες"· πρέπει ὅμως νὰ παραδεχτεῖ κανένας πὼς ἡ ἀπο-  
ψὴ του αὐτὴ δὲν ἐπιμένει νὰ κυριαρχήσει στὸ ἔργο, δὲν τὸ ποτίζει  
περισσότερο ἀπὸ τὴν ἀντιπάθεια σὲ "ἀφέντες" καὶ "τσιφλικᾶ-  
δες", τὸν ἐλκύει τὸ ν' ἀγκαλιάσει τὸ Λόρκα καὶ τὴν ποίηση  
τῆς θεατρικῆς του ἰδουσιαστασίας.

"Ἄν ὑπάρχουν" στὸ συρτάρι" ἔργα Ἑλλήνων συγγραφέων μὲ μιὰ  
λορική ἀνταύγεια, δὲν τὸ ξέρουμε, δὲν εἶναι ἀδύνατο νὰ συμ-  
βαίνει καὶ τοῦτο. Νέοι ὅμως τώρα πιά, γράφοντας θεᾶτρο καλλι-  
τεχνικὸ, δὲ θὰ τὸ ἐπιχειρήσουν, φανταζόμαστε" τοὺς ἐμπνέει  
πιὸ πολὺ τὸ θεᾶτρο "τοῦ παράλογου". Ἐννοεῖται πὼς ἄσχε-  
τα μ' αὐτὸ, τὸ ὄνομα τοῦ Λόρκα ξεσηκώνει στὴν Ἑλλάδα μιὰ  
διάθεση τρυφερῆς ἀγάπης· ὁ ἀριθμὸς τῶν ἔργων του ποῦ θὰ δοῦ-  
με ἀμέσως παρακάτω πὼς γνώρισε ἡ Σκηθετὴς μας, ἂν ὄχι ὁ ἀριθμὸς  
τῶν παραστάσεων τους, φανερώνουν τὴν ἀγάπῃ τοῦ Κοινοῦ μας:  
τὸ ἴδιο φανερώνουν κ' οἱ ἐκδόσεις τῶν ἔργων του, λυρικῶν καὶ  
θεατρικῶν. Ὅμως, ὅπως μάλιστα τὸ ὑποδηλώσαμε, οἱ συγγραφεῖς  
μας οἱ νεώτεροι, ὄλο καὶ δὲν τὸν παρακολουθοῦνε. Οἱ ἀναμνήσεις  
του κ' οἱ ἐπιδράσεις του καὶ σ' ἄλλα ἔργα μας, ποῦ 'χουν δια-

φύγει τὴν ἐρευνητικὴ μας φροντίδα, ἔρχονται ν' ἀποδείξουν ὄχι  
μόνο τὴν ἀνεπάρκειά της, ἀλλὰ καὶ πὼς δὲν ἦταν τόσο ἐντονες,  
ὄστε νὰ προβάλλονται μόνες τους καὶ νὰ μᾶς ἐμποδίζουν νὰ  
τις ἀγνοοῦμε.

¶

Τὰ ἔργα τοῦ Λόρκα, τὰ παιγμένα ἢ μεταφρασμένα ἐλληνικά,  
εἶναι τὰ ἐξῆς, ὅσα τουλάχιστο μπορέσαμε νὰ ἐπιστημόνομε:

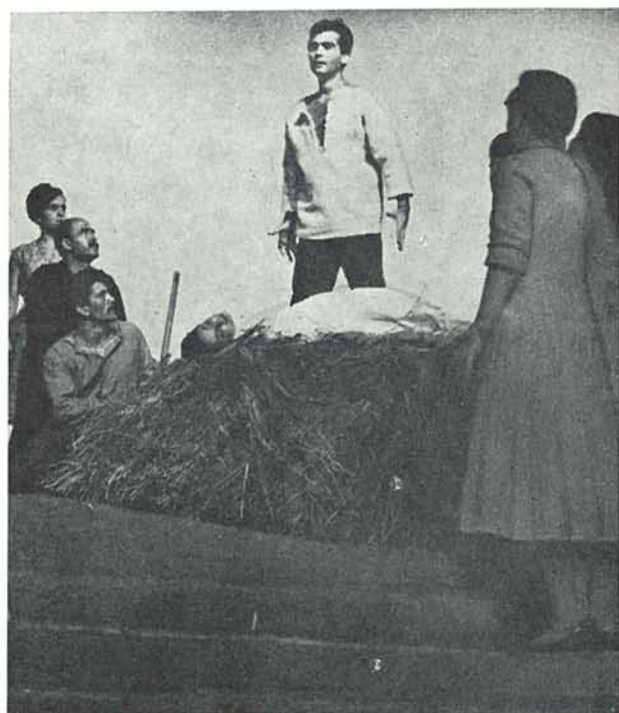
1. Γιὰ τὸ πρῶτο παιγμένο σ' ἐμᾶς, τὸ "Ματωμένο γάμο",  
ἔχουμε ἤδη μιλῆσει παραπάνω.

2. "Τὸ σπῆτι τῆς Μπερνάρντα "Ἀλμπα". " Δρᾶμα σὲ τρεῖς  
πράξεις, μεταφρ. Νίκου Γιάτσοι σκηνοθεσία Ἀλέξη Μινωτῆ,  
σκηνογραφίες - κοστούμα Γιάννη Τασοῦρη, μουσικὴ Βιτόριο  
Ριέτι. (Μπερνάρντα, ἡ Κατίνα Παζούρη, Μαρία Χοσέφα, Χρ.  
Καλογερίκου, Ἀγκουστιας, Μαγδαλένα, Ἀμέλια, Μαρτίριο,  
Ἀδέλα: Β. Μεταξᾶ, Μ. Ἀνουσάκη, Σ. Ἀθανασιάδου, Β. Ζου-  
μπουλᾶκη, Τζ. Καρέζη [καὶ]: Τζῶλυ Γαρμπῆ, Ἄλ. Ζωγράφου,  
Ὀλ. Παπαδοῦκα, Ζ. Φυτοῦση, Στ. Πατσούρη, Λ. Γούναρη, Ἄν.  
Παπακωνσταντίνου, Σ. Στεργιάδου 18 Νοέμβρη 1954, θεᾶτρο  
"Κοτοπούλη". Διευθυντῆς Δ. Μυράτ). Ἐπιτυχία εἰδικὰ τῆς  
Παζούρη ποῦ 'χε παίξει τὸ ἔργο καὶ στὴν Ἀμερικῆ (1951), ἀγγλι-  
κᾶ. Ἡ στιγμὴ ποῦ, μετὰ τὴν αὐτοκτονία τῆς κόρης τῆς, μόλις  
τῇ μαθαίνει, βγάζει τὸ ματιὰ τοῦ κεφαλοῦ κι ἀγγίζει τ' ἀνα-  
κατεμένα γκριζόμαυρα μαλλιά τῆς, ἦταν ἀπὸ τίς πιὸ δυνατές  
τῆς ἐλληνικῆς ἠθοποιίας. Ἐχώρισαν ἢ Β. Ζουμπουλᾶκη καὶ ἡ  
Τζ. Καρέζη, σὲ τρόπο ποῦ 'δωσαν κ' οἱ δύο τους θετικὲς ἐλπίδες  
γιὰ τὴν καριέρα τους, κ' εὐτυχῶς, βγήκαν ἀληθινές.  
Τυπώθηκε στὸ περιοδικὸ "Νέα Πορεία" 1955 μεταφρ. Γιαν.  
Κότσινα, σὲ τρία τεύχη, ἡ α' πρ. σ. 152-162, ἡ β' σ. 221-230  
καὶ ἡ γ' σ. 264-271. Σὲ μετάφραση "ἀπὸ τὰ ἰσπανικά" τοῦ  
Σταύρου Τριανταφυλλοῦ, 1957.

Τὸ ἴδιο, μετάφραση καὶ σκηνοθεσία Π. Κατσέλη, μὲ σκηνογρα-  
φίες καὶ μ' ἐνδυμασίες Σπ. Βασιλείου, μ' ἕνα τραγοῦδι τοῦ Μ.  
Θεοδωράκη καὶ μὲ σκηρικὴ μουσικὴ τοῦ Μ. Λουῆζου παίχτηκε  
τὴν 1η τοῦ Ὀκτωβρίου 1963 στὸ θεᾶτρο "Θυμὲλη" στὴ Θεσσα-  
λονικὴ, ἐπιχειρήση - διεύθυνση Στρ. Ζαμιδῆ: Θίαςος Ἀλέκας  
Κατσέλη. Τὰ πρόσωπα, μὲ τὴν προσπάθεια ν' ἀνταποκρίνονται  
στὴν παραπάνω ἀναγραφὴ: Ἀλέκα Κατσέλη, Μπ. Ἀρβανίτη,  
Ἄνθ. Καραποφύλλη, Γιώτα Σοῦμορη, Ντ. Σιμοπούλου, Μ.  
Κοτοπούλη, Ν. Τριανταφυλλῆ. [Καὶ]: Πόπη Δανιήλ, Ρ. Καλ-  
τσᾶ, Σ. Καστοῦρα, Π. Γεωργιάδου, Ὀλ. Κουίδου, Σ. Λάππου.  
Ν. Τσιγγάνου, Μ. Λαμπίρη.

Τὸ ἴδιο καὶ στὸ "Ἐθνικὸ" στὴν ἴδια σκηνοθεσία καὶ μετάφρα-

1963: Σκηθετὴ ἀπὸ τὴ "Λιούτσα" τοῦ Ἡλία Λυμπερόπουλου



ση, με τις ίδιες σκηνογραφίες κ' ένδυμασίες με την παράσταση του θεάτρου "Κοτοπούλη" (Κατίνα Παξινού, Χρ. Καλογερίκου στους ίδιους επίσης ρόλους), Ρίτα Μυράτ, Π. Καπιτσίνα, Π. Παπαδάκη, Έλ. Χατζηαργύρη, Άντ. Βαλάκου, Έλ. Ζαφειρίου, "Όλγα Τουρνάκη, Μυρ. Σαντοριναίου, Α. Βεντουράτου, Εύαγγ. Σαμιωτάκη, Έλ. Ρήγα, Ζ. Σκουρλά, Γιαν. Βασάλου, Γ. Ζάρπα, Β. Δεληγιάνη, Φ. Μανέτα, Κ. Διόγου, Χρ. Καριώρη, Ζ. Κονδύλη, Π. Μεταλλείδου, Ι. Κορίνο, Φλ. Κωστοπούλου, Ν. Σγουρίδου, Δ. Βολωνίτη, Π. Ύψηλάντου, Μ. Μιχαλαρέα, Τζ. Σταμίρη, Ε. Λαμπράκη, Ρ. Ξηναράκη, Δ. Σερεμέτη, Α. Βασδέκα, Ρ. Παγκράτη (14 Δεκέμβρη 1962). Βοηθός σκηνοθέτου Α. Κωστόπουλος. Στο πρόγραμμα, ένα σχέδιο της σκηνογραφίας (Α' πρ.) και φωτογραφία της Παξινού στο ρόλο.

3. "Η ώραία μπαλωματού" ελληνική απόδοση, σκηνοθεσία, σκηνογραφία μουσική και κοστούμια Κ. Ζαρούκα (Μ. Λεκού, ή Μπαλωματού, Κ. Καραγιώργης, ή Βαλωματής, Ν. Μωραϊτόπουλος, Τούλα Δημητρίου, Λίνα Σαμαρά, Έση Τριάντη, Γ. Ζωγράφος, Κώστας Λαχάς, Τ. [Δ.] Βάγιας, Ρίτα Μπασιουήνη (Θίασος "Νέο Θέατρο" στο Δημοτικό Πάρκο της Θεσσαλονίκης 30, Αύγουστο 1957).

Τὸ ἴδιο στὸ "Ἐθνικό", "Ἡ θαυμαστὴ μπαλωματού", μετάφραση καὶ σκηνοθεσία Ἀλέξη Σολομοῦ, σκηνογραφίες-ένδυμασίες Γιάννη Μοράλη. ("Κατὰ σεράν ἐμφανίσεως" Β. Παπανίκας, Μ. Ἀρώνη (ἢ Μπαλωματού), Μιχ. Μπούχλης, Παντ. Ζερβός (ὁ Μπαλωματής), Δ. Διαμαντίδου, Κική Ρέππα, Π. Παπαδάκη, Β. Τσιουή, Μ. Μοσχολιῶ, Γιαν. Ἀποστολίδης, Μιχ. Καλογιάννης, Δ. Χόπτηρης, Μ. Σαντοριναίου, Εύαγγ. Σαμιωτάκη, Π. Λοχαίτης, Ν. Βοικῆς, Θ. Σαρρῆς, Π. Λεωκράτης, Ι. Κορίνο, Ντ. Τριάντη, Α. Κουτσουδάκη" 5 Μαΐου 1958).

"Ἡ Μαίρη Ἀρώνη ξανάπαιζε τὸ ἔργο, μετὸ θίασό της, στὴν περιοδεία της (1960-61), στὸ ἔσωτερικό καὶ τὴν Κύπρο. Ἀναφέρεται μετὸν τίτλο "Ἡ Διαβολεμένη μπαλωματού" (ἐτήσιο ἀλμανάκ "Θέατρο 61", σ. 287). Ἰὴν ἀνέβασε ἀκόμα στὴν Κύπρο καὶ τὸ "Νέο Θέατρο", μετὸ μουσικὴ Α. Λυμπουρίδη μαζὶ μετὴν "Ἀρκούδα" τοῦ Τσέχοφ (ἀλμανάκ "Θέατρο 63", σ. 298).

Ἐκπλήξη προξένησε πού, τὸ ἔργο ἦταν κομεντί: "Γνωρίζαμε ὡς τώρα τὸ Φ. Γκ. Λόρκα σὰ δραματικὸ ποιητὴ τοῦ "Ματωμένου γάμου" καὶ τῆς "Μπερνάντα Ἄλμπα"... Νὰ πού μᾶς ἐρχεται ἡ Μπαλωματού νὰ μᾶς δείξει ἕνα ἄλλο, χαρούμενο πρόσωπο..." ("Ἐπιθεώρηση Τέχνης", 1958, σ. 338, στὴν κριτικὴ τοῦ Κ. Σταματίου).

Τὸ πρόγραμμα τῆς "Μπερνάντα Ἄλμπα" τοῦ θεάτρου "Κοτοπούλη" ἀναφέρει τὸν τίτλο: "Ἡ ἑξάισια γυναίκα τοῦ τσαγκάρη", σ' ἕνα ἄρθρο τοῦ Μινωτῆ. Τυπώθηκε στὸ ἀλμανάκ "Θέατρο 58", σ. 99-110, μετὸ φωτογραφίες ἀπὸ τὴν παράστασή τοῦ "Ἐθνικῶ" πού παιχτήκε, μαζὶ μετὸ μονόπρακτο τοῦ Κοκτώ "Ἀνθρώπινη φωνή" (Μαίρη Ἀρώνη). Ἐχει τυπωθεῖ καὶ σ' ἕνα τόμο, μετὸν τίτλο "Τρεῖς γυναῖκες" "Γέρμα", "Ἡ Θαυμαστὴ μπαλωματού" καὶ "Δόνια Ροζίτα, ἡ γεροντοκόρη ἢ ἡ Γλώσσα τῶν λουλουδιῶν" (Φέξης, 1964).

4. "Δόνια Ροζίτα", μετάφραση-σκηνοθεσία Ἀλέξη Σολομοῦ, ένδυμασίες Ἀντ. Φωκά, μουσικὴ Μάνου Χατζιδάκι (Λυκοῦργος Καλλέργης, Χρ. Καλογερίκου, "Όλγα Τουρνάκη-Ἄθαν. Μουστάκα, Ἡ Κα Κυβέλη (ἢ Θεια), Ἄννα Σουνοδιού (Ροζίτα), Ν. Τζόγιας (ὁ Ἀνεψιός), Μαρ. Μοσχολιῶ, Ἐλένη Κυπραίου, Ἄνδρ. Φιλιππίδης, Π. Καπιτσίνα, Π. Παπαδάκης, Έλ. Νενεδάκη, Δ. Διαμαντίδου (καὶ "Όλγα Τουρνάκη), Κ. Ρέπα, Β. Μεριδιώτου, Ἀγγ. Γιαννούλης, Ἄθαν. Λειβαδίτης, Δ. Ντουνάκης, Φρ. Φραγκουλῆς" 26 Φλεβάρη 1959, "Ἐθνικό").

5. "Ὁ Περλιμπλὶν καὶ ἡ Μπελίσα", μετὸ πρόλογο καὶ τρεῖς εἰκόνες", μετάφραση Ν. Γιάτσου, σκηνοθεσία Κουν, σκηNIKός διάκοσμος Βασιλῶ, μουσικὴ Μ. Χατζιδάκι (Κώστας Μπάκας (Περλιμπλὶν), Μαρ. Μαρμαρινῶ (Μαρκέλλα), Β. Ζαβριτσιάνου (Μπελίσα), Ἀγγ. Καπελαρῆ (Μῆτέρα τῆς Μπελίσας). "Θέατρο Τέχνης", 26 Φλεβάρη 1959. Ἀνέβηκε μαζὶ μετὸ Μπρέχτ τὰ: "Ἡ Ἐβραία" καὶ "Ὁ καταδότης" πρῶτα, καὶ ὕστερα τοῦ Πιραντέλλο τὸ "Πατένα" καὶ μετὸ Τσέχοφ "Τὸ κύνειον ἄσμα". Παιχτήκαν κάτω ἀπὸ τὸν τίτλο "Τέσσερις μορφές σὲ πέντε εἰκόνες". Τυπώθηκε στὸν "Ἰκάρο", μετὸν ὑπότιτλο "Ἐρωτικὸ ἀλληλοῦτα σὲ τέσσερις εἰκόνες". Ἐλληνικὴ ἀπόδοση Νίκου Γιάτσου (1960).

6. "Μαριάννα Πινέντα", λαϊκὴ ρομάντσα σὲ τρεῖς ζωγραφίες". Εἰσαγωγὴ-μετάφραση Τάκη Δραγῶνα. "Πέργαμος". Δεκέμβρης 1959. Ἐχει πρὶν ἀπὸ τὴν Εἰσαγωγή, μετὴν ἐπιγραφή "Ὁ Λόρκα καὶ ἡ ἐποχὴ του" σπουδαῖα γεγονότα τῆς ζωῆς τοῦ

ποιητῆ παράλληλα μετὸ παγκόσμια σημαντικὰ συμβάντα, ἕναν κατάλογο τῶν θεατρικῶν τῶν ἔργων καὶ μαζὶ μνεία τῶν ὡς τότε παιχθέντων ἔργων τοῦ στὴν Ἑλλάδα.

Στὴν ἴδια μετάφραση τὸ ἀνέβασε ἡ Κατερίνα καὶ ὁ θίασός της: (Β. Προέδρου, Μ. Ἀνυσάκη, Κ. Ἀναλυτῆ ("Ἄμπαρο), Μ. Βούρση, [δύο παιδιά Τ. Βίδος, Πόπη Μιχαλάκη], Ἄν. Δώρα, Έλ. Καρπέτα, Μ. Γαλακᾶτου, Ἰορδ. Μαρῖνος (Ντὸν Πέντρο), Γ. Πάντζας (Φερνάντο), Χρ. Τσαγανέας (Πεντρόσα), Κ. Ντίνος, Χρ. Κατσιγιάννης, Μ. Κατσούλης, Τ. Καρατζᾶς, Κ. Ρηγόπουλος (Δ' Συναμότης). Μουσικὴ Ἄλ. Ξένου, σκηνογραφίες-ένδυμασίες Γ. Ἀνεμογιάννη" 6 Μάρτη 1960, θέατρο "Ἴντζάλ". Μαζὶ παιχτήκε καὶ τῶν Σ. καὶ Ζ. Ἀλβαρές Κιντέρο τὸ "Ἐνα ἡλιόλουστο πρωινό", (Κατερίνα, Τσαγανέας).

7. "Ἡ Γέρμα", "τραγικὸ ποίημα σὲ τρεῖς πράξεις καὶ ἔξ εἰκόνες". Μετάφραση-σκηνογραφίες-ένδυμασίες-σκηνοθεσία Ἀλέξη Σολομοῦ, μουσικὴ Γιάννη Α. Παπαϊωάννου (Ν. Μεταλλινός, Ἄννα Σουνοδιού (Γέρμα), Ἑλλη Βοζικαίου -Μαρ. Μοσχολιῶ, Ν. Τζόγιας, Χρ. Καλογερίκου, Ἄννα Κυριακοῦ, Κ. Ρέππα, Έλ. Νενεδάκη, Β. Δεληγιάνη, Π. Παπαδάκη, "Όλγα Τουρνάκη, Εύαγγ. Σαμιωτάκη, Γ. Δημοπούλου, Φ. Μανέτα, Ι. Κορίνο, Κάκια Παναγιώτου, Νέλλη Ἀγγελίδου, Ἄννα Ραυτοπούλου, Ἄθαν. Μουστάκα, Μ. Ροζάν, Ζ. Σκουρλά, Θ. Λειβαδίτης, Στ. Παπαδάκης, Ν. Φιλιππόπουλος, Γεώργιος Μούτσιος. Καὶ Κ. Καλλίδης, Ε. Καυτατζόγλου, Σ. Δελιχατερίνη, Ι. Φύριος, Γ. Ζωγράφος, Σπ. Καμπάνης, Αἰμ. Μεσιδίης, Ι. Νόλλας. Κ. Πανάγου, Α. Λυπιώτη, Α. Καλαθέρη, Α. Παγωνίδου, Ε. Κυρανᾶ, Σ. Διακάτου, Π. Νικολαΐδου. Χορογραφία Τατ. Βαρούτη" "Ἐθνικό" 16 Μάρτη 1961. Στο πρόγραμμα ἕνα σχέδιο τῆς σκηνογραφίας (Πράξη Γ', Εικ. 1η).

Τυπώθηκε καὶ σὲ μετάφραση Μάρτου Λαέρτη, χωρὶς χρονολογία.

8. "Σὰν περάσουν πέντε χρόνια" " παραμύθι τοῦ χρόνου σὲ τρεῖς πράξεις καὶ τέσσερις εἰκόνες". Μετάφραση Κλείτου Κύρου Θεσσαλονίκης 1962.

Τὸ ἴδιο: "Ἀπὸ περάσουν πέντε χρόνια", "δράμα". Μετάφραση ἀπὸ τὸ ἰσπανικὸ Ν. Σημηριώτη, 1964. Ἐκδόσεις Καραβία. Ἐχει κ' ἕναν πρόλογο (σ. 9-16).

9. "Οἱ Φασουλῆδες μετὸ μαγκούρα", φάρσα: δύο ἄριες πού τίς τραγούδησε ἡ Μ. Οικονομίδη, μαζὶ μετὸ μᾶ ἀρία ἀπὸ τὴ "Μαριάννα Πινέντα" στὸ "Φιλολογικὸ πρωινό" τοῦ Κ.Θ.Β.Ε. τὸ ἀφιερωμένο στὸ Λόρκα, 1963.

10. "Μικρὰ μονόπρακτα, μετάφραση Ν. Σπάνια: "Ὁ περίπατος τοῦ Μπᾶστερ Κῆτον", "Ἡ παρθένα καὶ ὁ σπουδαστής", "Ἡ Χίμαιρα". Ἐκδόσεις "Δαδεδεκάτη ὥρα" 1965.

Αὐτὰ εἶναι τὰ παιγμένα καὶ τὰ τυπωμένα σὲ τόμους ἔργα τοῦ Λόρκα. Βιβλιογραφικὸ τάλαντο δὲν ἔχομε. Ὅτι προφτάσουμε νὰ τὸ πληροφορηθοῦμε προσωπικά. Στὸν τόπο μας ἄλλη κατατοπιστικὴ βοήθεια, γιά τὴν ὥρα, δὲν ὑπάρχει. Τὸ νὰ 'χει ξεφυγεῖ κατὶ ἀπὸ ἕναν ἔρευνητὴ πού δουλεύει μόνος του εἶναι μοιραῖο.

Ὁ ἀναγνώστης θὰ παρατήρησε πὼς δὲν πήραμε τὸ θάρρος νὰ σταθοῦμε στὴ μελέτη τῶν σκηνοθεσιῶν, τῶν πρωταγωνιστῶν καὶ τῶν μεταφράσεων παρὰ μιλῆσαμε, γενικά, μ' ἐλάχιστους ὑπαίνοχους ἢ καὶ καθόλου πὶο πολὺ μᾶς ἀπασχόλησε τὸ ἀνέβασμα τοῦ "Ματωμένου γάμου" ἀπὸ τὸν Κουν, γιὰτὶ ὅπως τὸ ἔχομε ἔκθεσε, αὐτὸ χρησιμοῦσε σὰν ὀδηγητικὴ γραμμὴ, πὶο πολὺ σὲ συγγραφεῖς μας. Οἱ σκηνοθεσίες καθαυτές, οἱ ἄλλες, μᾶς εἶναι πολὺ κοντά. Πρέπει νὰ κοιταχτοῦν ἀργότερα. Ἐπιπλέον, ὀφείλομε νὰ δηλώσουμε στὸν ἀναγνώστη τοῦ "Θεάτρου" πού θὰ θυμᾶται ἴσως τὴν ἐργασία μας πάνω στὸ Σαίξπηρ, σ' ὀλόκληρη σειρὰ τευχῶν καὶ τόσες σελίδες, πὼς ἐκεῖ ἔπρεπε νὰ ἐξεταστῆ μιά μακροχρόνια περίοδος, πού ὡς νὰ φτάσει στὰ χρόνια μας, πέρασε ἀπὸ πολλὰς ἀλλαγές. Σχετικὰ μετὸς μεταφραστές θὰ ταίριαζε νὰ προσθεθεῖ πὼς, τὸ σωστὸ θὰ 'τανε νὰ διαπραγματευτεῖ κανέννας τίς ἐργασίες τους στὸ Λόρκα μέσα σὲ μιά ἐξέταση γενικότερη καὶ ἀτομικὴ τοῦ μεταφραστικῶς τους ἔργου. Τὰ χρόνια πού 'χομε ἀναμεταξὺ μας τὸ Λόρκα δὲν ἔχουν ἀκόμα συμπληρώσει τὰ εἴκοσι καὶ μάλιστα σὲ μιά περίοδο λογοτεχνικῆς ἢ γλωσσικῆς, τουλάχιστον, ἡρεμίας: δὲν ὑπάρχουν διαφοροποιήσεις ὅπως μέσα στοὺς ὑπερεκατὸ ἑναυτοὺς τῆς σαϊξπηρωσιᾶς μας. Ἀνάλογο ἔχει συμβεῖ καὶ μετὸς πρωταγωνιστῶν. Δὲν εἶναι ἄλλωστε οἱ ρόλοι τοῦ κοσμαγάπητου ποιητῆ σὰν τοὺς σαϊξπηρικούς κ' οἱ ἐρμηνεῖες τους δὲν παρουσιάζουν τὸ ἴδιο καθῆκον γιά τὴ μελέτη ἀποχωρέσεων. Ἡ Ἱστορικὴ μελέτη ἀπαιτεῖ, σὲ κάθε περίπτωσι, τὴν ἀκρίβεια, ἔχει ὠστόσο, ἀλλιῶτικες ὑποχρεώσεις ἀπὸ ποιητὴ σὲ ποιητὴ.

ΓΙΩΑΝΝΗΣ ΣΙΔΕΡΗΣ

# ΠΟΡΤΡΑΙΤΟ ΤΟΥ ΦΕΝΤΕΡΙΚΟ

## ΕΝΑΣ ΓΝΗΣΙΟΣ ΑΝΔΑΛΟΥΣΙΑΝΟΣ

Της GERMAINE MONTERO

Ἡ διάσημη πρωταγωνίστρια τῆς γαλλικῆς σκηνῆς Ζερμαϊν Μοντερό, ἰσπανικῆς καταγωγῆς, ἐγκαταστημένη στὸ Παρίσι μετὰ τὸ τέλος τοῦ ἐμφυλίου, ἐρμήνευε φέτος τὸ ρόλο τῆς Μπερνάρντα Ἄλμπα, στὸ ἀνέβασμα τοῦ ἔργου ἀπὸ τὸν Ζὰκ Μωκλαίρ στὸ θέατρο "Ρεκαμιέ". Ἡ Ζερμαϊν Μοντερό ὑπῆρξε φίλη τοῦ Λόρκα καὶ διατηρεῖ μέχρι σήμερα ζωντανὴ τὴν ἀνάμνηση αὐτῆς τῆς φίλης. Τραγουδοῦσε καὶ ἀπαγγέλλει σὲ δίσκουσ τὰ τραγούδια τοῦ ποιητῆ καί, ἐκτὸς ἀπὸ τὴ Μπερνάρντα, ἔχει ἐρμήνευσε τὸ ρόλο τῆς Νύσης στὸ πρῶτο ἀνέβασμα τοῦ "Ματωμένου γάμου" στὴ Γαλλία πού γινε στὰ 1938 ἀπὸ τὸν Μαρσέλ Ἐρράν στὸ "Ἀτελιέ". Ἡ Ζερμαϊν Μοντερό ἔγραψε, εἰδικὰ γιὰ τὸ "Θέατρο", τὸ παρακάτω πορτραῖτο τοῦ Λόρκα:

Ἐκεῖνο πού μ' ἐντυπωσίαζε στὸν Φεντερίκο Γκαρθία Λόρκα ἦταν ἡ ἐξαιρετικὴ του ζωτικότητά, ἡ ἀμεση συμπάθειά, ἡ ζεστασιά, ἡ χαρὰ τῆς ζωῆς πού ἀνάβλυζε ἀπ' αὐτόν, ἐνῶ ταυτόχρονα μπορούσε νὰ μείνει ἀκίνητος, ὅπως μόνο ἓνας Ἀνδαλουσιάνος τὸ μπορεῖ: καθισμένος, τετραγώνος ἀπ' τὴν κορφή ὡς τὰ νύχια, χωρὶς οὔτε ἓνα ματοτσινορό του νὰ σαλεύει, μὲ τὰ χέρια ἀκουμπισμένα στὰ γόνατα. Μέτριο ἀνάστημα, γεμάτος, μὲ μεγάλο κεφάλι, στρογγυλὸ πρόσωπο, μελαχρινός, μ' ἔτονα χαρακτηριστικὰ κ' ἐκπληκτικὴ εὐκίνησις. Μαῦρα μαλλιά, ἴσια, ἀφθονα, τραβηγμένα πρὸς τὰ πίσω, ἀπ' ὅπου πότε - πότε ξέφευγε μιὰ γυαλιστερὴ τούφα. Μάτια μαῦρα καὶ γελαστά, λαμπέρα καὶ βαθιά, σὰν μικροῦ παιδιοῦ. Στόμα ὀμορφο, μὲ χεῖλη κάπως παχιά. Ἡ φωνή του, δυνατὴ, ἠχηρὴ, βαρειά, γεμάτη μεταπτώσεις. Ζωηρὸς στὶς χειρονομίες του, χωρατατῆς εὐ-

θυμος, γεμάτος κέφι. Φυσιογνωμία ἐξαιρετικὰ ἀνοιχτόκαρδη, φωτεινὴ, καθουσιαστικὴ, γοητευτικὴ. "Γεμάτος μαγεία καὶ μελαχρινὸς χάριζε τὴν εὐτυχία".

Εἶχε μιὰ θαυμαστὴ δύναμη ν' ἀναδημιουργεῖ τὴ ζωὴ. Ἦταν ἐξαιρετικὸς μίμος κ' ἐπαίξε ὅλα τὰ πρόσωπα ἐνὸς δράματος πού τὴν πολλαπλῆς του μεταπτώσεις τὶς αὐτοσχεδίαζε. Τραγουδοῦσε - παίζοντας πιάνο ἢ κιθάρα - ἀπάγγελλε στίχους, διηγόταν ἱστορίες, ὠρες ὀλόκληρες, γιὰ μεγάλη χαρὰ τῶν φίλων του. Ἡ φαντασία του ἦταν καταπληκτικὴ, πληθωρικὴ. Συχνὰ καθόμασταν στὰ τραπεζάκια πού τὰ καφενεῖα βγάζουν στὸ πεζοδρόμιο καὶ ὁ Φεντερίκο, ἐπινοώντας τὴ ζωὴ καὶ τὴν ἱστορία τῶν διαβατῶν, μᾶς κρατοῦσε ὄλους ἀιχμαλώτους τῆς γοητείας του, μᾶς μάγευε μὲ τὰ χωρατὰ του σὰν τρομερὸ παιδί. Ὡστόσο, ἡ πληθωρικὴ του ἀγάπη γιὰ τὴ ζωὴ, πού τὴν ἐκδήλωνε ἀδιάκοπα, ἐκρυβε μιὰ ἐπίμονη ἀγωνία, ἓνα ἀγχος γιὰ τὸ βίαιο θάνατο, ὅπως ἐκφράζεται σ' ὄλο τὸ ἔργο του. Κάθε ἰδέα βίας τοῦ προκαλοῦσε φρίκη. Προικισμένος μὲ ἀπέραντη καλοσύνη, φίλος ὄλου τοῦ κόσμου, δὲν εἶχε ἐχθρούς. Αὐτὸς ἦταν ὁ Φεντερίκο Γκαρθία Λόρκα πού γενώρισα. Ποιητῆς, θεατρικὸς συγγραφέας, μουσικὸς πού καὶ μετὰ τὸ θάνατο μᾶς ἀπευθύνει μὲ τὸ ἔργο του τὸ μήνυμα τῆς Ἰσπανίας καὶ εἰδικότερα τῆς Ἀνδαλουσίας, πού τὸ "Κάντε χόντο" τῆς ἀντηχεῖ μέσα στὴν ποίησή του. Ὡς τὴ μέρα πού πέθανε, ὁ Λόρκα ἦταν ἡ γνήσια φωνὴ τῆς Ἰσπανίας. Ὁ μάγος αὐτὸς τῆς ποίησης, πού ξαναβρίσκει τὴ ζωὴ φτάνοντας ὡς τὶς πηγές της, κάνει τὴ λαϊκὴ ψυχὴ τῆς χώρας του νὰ τραγουδᾷ.

## ΜΙΑ ΜΠΕΡΝΑΡΝΤΑ ΧΩΡΙΣ ΓΡΑΦΙΚΟΤΗΤΕΣ

### Ἡ ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΠΑΡΑΣΤΑΣΗ ΛΟΡΚΑ ΣΤΟ ΠΑΡΙΣΙ

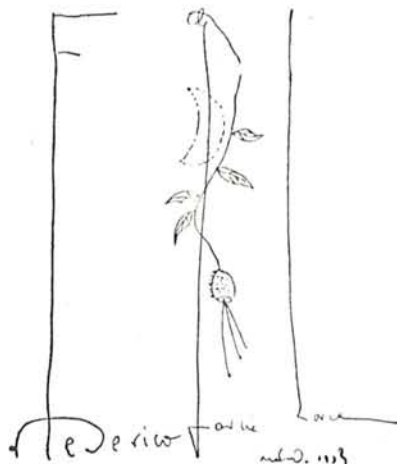
Νὰ τί γράφει γιὰ τὴν παράσταση ὁ λορκιστὴς Κλώντ Κουφρόν: "Νὰ τὴν ἀποτελειώσουν πρὶν φτάσουν οἱ χωροφύλακες! Ἀναμένο κάθονται στὸ μέρος τοῦ κορμιού της ὅπου φώλιασε ἡ ἀμαρτία".

Μόλις εἶχα ἀνοίξει τὴν πόρτα τοῦ θεάτρου "Ρεκαμιέ" ὅπου οἱ ἠθοποιοὶ τοῦ Ζὰκ Μωκλαίρ κάνουν δοκιμὲς στὸ "Σπίτι τῆς Μπερνάρντα Ἄλμπα" πού ἀνεβάστηκε τὸ Φλεβάρη τοῦ 1966. Μόνος του, στὴ μέση τῆς αἰθουσας ὁ Ζὰκ Μωκλαίρ ἀκούει γαλλῆνια τὴν τελευταία σκηνὴ τῆς δευτέρας πράξης ὅπου ἡ Μπερνάρντα Ἄλμπα καλεῖ τοὺς ἄντρες τοῦ χωριοῦ νὰ τιμωρήσουν τὴν κόρη τῆς Λιμπράδα πού δὲν κατάφερε νὰ δαμάσει τὴ σάρκα της... Ἡ ἡρεμία τοῦ σκηνοθέτη καθουσιαστικῆς. Βλέπεις πὼς οἱ δοκιμὲς γίνονται χωρὶς κόπο, καὶ ὁ Μωκλαίρ φαίνεται γοητευμένος πού 'χε τὴν ἰδέαν νὰ παρουσιάσει ξανά τὸ ξακουστὸ ἔργο τοῦ Λόρκα: — Μ' ἀρέσει τὸ ποιητικὸ θέατρο. Πρὶν ἀπ' ὅλα, μὲ μάγεψε τὸ κείμενο τοῦ ἔργου, ἡ ἔντασις κ' ἡ ἀπλότητά του. Κι ὅλα αὐτὰ γιὰ ν' ἀποδοθοῦν τὰ πύ λεπτὰ αἰσθημάτων τῆς ἀνθρώπινης καρδιάς. Κ' ἐπειτα δὲν εἶναι ἔργο μπερδεμένο. Εἶναι μιὰ αὐθεντικὴ εἰκόνα τῆς πραγματικότητος, μιᾶς πραγματικότητος πού δὲν εἶναι μόνο ἰσπανικὴ. Στὸ βάθος "Τὸ σπίτι τῆς Μπερνάρντα Ἄλμπα" ἀντικατοπτρίζει ἓνα δράμα καθολικόν: τὸ δράμα τῶν κοριτσιῶν πού ζοῦν σὰν φυλακισμένα μὲς' στὰ σπίτια τους... Αὐτὰ τὰ φυλακισμένα κορίτσια, τὰ βλέπω τώρα νὰ παίρνουν θέση πάνω στὴ σκηνή, γύρω ἀπὸ τὸ μεγάλο οἰκογενειακὸ

τραπέζι. Εἶναι πέντε: Ἀνγκουστιας, ἡ μεγάλη, (Ἐλιζαμπὲτ Ἀρντύ), Μαγκνταλένα (Ζυλιὰ Ντανκούρ), Ἀμέλια (Λωρὰνς Μπουρντίλ), Μαρκτίριο (Ἀρλέτ Τομά) κ' ἡ μικρότερη ἀπ' ὅλας Ἀντέλα (Μαντλέν Βίμ). Πίσω ἀπ' αὐτές, ἡ τρομερὴ Μπερνάρντα μὲ χαιρετᾷ κουνώντας τὸ χέρι της: — Ὡὰ ρθὼ νὰ φλυαρήσουμε σὲ λίγο.

Ἡ Ζερμαϊν Μοντερό εἶναι, κατὰ τὸν Ζὰκ Μωκλαίρ, τὸ ἀτομ τῆς ἐπανάληψης τοῦ ἔργου:

— Στάθηκε καταπληκτικὰ ἱκανὴ νὰ περάσει ἀπὸ τὸ ρόλο τῆς στὸ "Ματωμένο γάμο", πού ἐρμήνευσε μὲ τόση ἐπιτυχία στὸ "Βιὲ Κολομπιέ", στὸ ρόλο τῆς Μπερνάρντα. Κι ὥστόσο, πόσο μεγάλη εἶν' ἡ διαφορὰ! Ὁ "Ματωμένος γάμος" εἶν' ἓνα ἔργο οὐσιαστικὰ λυρικόν, γεμάτο κραυγές. "Τὸ σπίτι τῆς Μπερνάρντα" εἶν' ἓνα ἔργο γυμνόν, πού ἡ ποίησή του δὲ βρίσκειται στὴ γλώσσα μὰ στὸ κλίμα του. Κι αὐτὸ ἀναγκάζει τὸν ἠθοποιὸ νὰ παίξει μὲ μεγάλη λιτότητα καί, στὴν πραγματικότητά, μὲ κάποιον χιούμορ. Ἀπ' τὴν ἄλλη μεριά στὸ "Σπίτι τῆς Μπερνάρντα" δὲν ὑπάρχουν κύριοι καὶ δευτερεύοντες ρόλοι. Ὅλοι ἔχουν τὴ βαρύτερητὰ τους. Δὲν εἶναι ἔργο πού προσφέρεται σὲ θεατρικὸ παιχνίδι. Καθένας πρέπει νὰ ὑποτάσσεται στὸ σύνολο. Κι αὐτὸ τὸ κατάλαβε πολὺ καλὰ ἡ Ζερμαϊν Μοντερό. Χάρη σ' αὐτὴν, μπορέσαμε νὰ πραγματοποιήσουμε στ' ἀλήθεια μιὰ ὁμαδικὴ δουλειὰ καὶ νὰ πετύχουμε, θαρρῶ, νὰ γίνῃ πιστευτὸ, πὼς ὑπάρχει πραγματικὰ αὐτὴ ἡ οἰκογένεια γυναικῶν πού οἱ σχέ-



Ζωγραφισμένη ὑπογραφή τοῦ Λόρκα, ἀφιερωμένη στὴ Ζερμαϊν Μοντερό (1934)

σεις τους είναι άλλοτε άβρως κι άλλοτε θηριώδεις. Μέσα στην αύστηρή και διαυγή εικόνα που μάς δίνει ο Λόρκα, νιώθεις πώς ο ποιητής αγαπάει όλα του τὰ πρόσωπα, ακόμα κι αν όρισμένα του φαίνονται άποκρουστικά και γελοία, και πώς τους επιτρέπει να δοκιμάσουν την τύχη τους.

— Ποιός ήταν ό στόχος τής σκηνοθετικής δουλειάς σας;

— Θέλησα πριν απ' όλα ν' αποφύγω μιá παράσταση μ' έξωτερικά Ισπανικά στοιχεία. Τη γραφικότητα! Ούτε και προσπάθησα νά υποτάξω τó έργο σε μιá προσωπική αισθητική. "Άλλωστε άρνούμαι, γενικά, νά δίνω στα έργα που ανεβάζω πολιτική ή αισθητική κατεύθυνση. "Αν τά ίδια τά έργα έχουν τέτοια κατεύθυνση, τόσο τó καλύτερο: τά παίζουμε έτσι. "Αν όχι, τ' ανεβάζω μόνο με τó δικό τους περιεχόμενο... Πιστεύω πώς ή κύρια δουλειά του σκηνοθέτη όταν καταπιάνεται μ' ένα έργο είναι ν' αφήσει τόν έαυτό του νά κυριαρχηθεί απ' αυτό και, στο βαθμό που είναι δυνατό, νά βρει τήν πνοή και τά αισθήματα του συγγραφέα για νά τά μεταδώσει με τή σειρά του στο Κοινό. 'Η στάση αυτή μου φαίνεται πώς είναι ή έντιμότερη.

— Ποιός έκαμε τά σκηνικά;

— Ο Μάριος Πράσινος. Είναι έλληνικής καταγωγής και συνέλαβε σαν μεσογειακός άνθρωπος τó έσωτερικό πλαίσιο αυτού του άνδαλουσιάνικου ήλιοκαμένου σπιτιού. Τó σκηνικό του είναι όπως και τó έργο: λιτό, αύστηρό, ουσιαστικό. Κι αυτό δέν έχει καμιά γραφικότητα, όμως διαθέτει μεγάλη δύναμη υποβολής... Μιá γαλάζια σιλουέτα μάς πλησιάζει μέσα στο μισοσκόταδο τής αίθουσας. Είναι ή Ζερμαίν Μοντερό που 'ρχεται νά ξεκουραστεί. Τη ρωτώ πώς αισθάνεται στο ρόλο τής Μπερνάρντα.

— Δίστασα πολύν καιρό ν' αναλάβω αυτό τó ρόλο, γιατί δέν είχα τήν ηλικία που ταιριάζει στην έρμηνεία του. 'Η Μπερνάρντα είν' ένα πρόσωπο πολύ πιό πολύπλοκο απ' όσο γενικά πιστεύεται. Σίγουρα, ένσαρκώνει τήν έξουσία, είναι αφέντης στο σπίτι της, έχει τις άρχές της, που δέ δέχεται ποτέ νά τις τροποποιήσει, είναι απ' τή φύση της άλαζονική, έχει μάλιστα πολύ μεγάλη ιδέα για τήν κοινωνική της ύπόσταση, έχει μιá αίσθηση τής τιμής άπόλυτα συναρπασμένη με τήν υπαρέξή της. "Όμως, αυτό δέ σημαίνει πώς είναι άσυγγίνητη. 'Υποφέρει κι αυτή, όμως δέ θέλει νά τ' αφήσει νά φανεί, γιατί τής είναι άνυπόφορη ή σκέψη πώς θά κριθεί άπό τó περιβάλλον της. Γι' αυτήν έχει σημασία μόνο ή πρόσοψη. "Όλο τó δράμα βρίσκεται σ' αυτό τó

σημείο. Τήν έσωτερική άνησυχία της, άλλωστε, τήν αφήνει νά διαφανεί για μιá σύντομη στιγμή: "Έχω άλυσίδες για κάθμειά σας κ' έχω κι αυτό τó σπίτι, που 'χτισε ό πατέρας μου για νά μη μπορεί κανένας — ούτε και τó χορτάρι — νά μάθει τή θλίψη μου".

Νιώθεις πώς είναι γυναίκα που δέ γνώρισε τή σεξουαλική εύτυχία. "Αν κλειδαμπαρώνει έτσι τις κόρες της, τó κάνει ίσως για νά τις προστατέψει άπό τή δυστυχία. "Από τις σεξουαλικές άπογοητεύσεις... Φαντάζεται πώς κρατώντας τες σ' αυτή τήν κατάσταση θά 'ναι προφυλαγμένες..."

¶

Νά τί γράφει ό μεταφραστής του έργου 'Αντρέ Μπελαμής :

"'Η όργη κι ό οίκτος έμπνεύσανε στο Λόρκα τó τελευταίο έργο του. Είχαν περάσει σχεδόν έξη χρόνια άπό τότε (1930), που άποφάσισε νά έγκυκαλείψει τόν κόσμο του όνειρου όπου κλεινόταν τó θέατρό του για ν' άντιμετωπίσει μιá πραγματικότητα που αισθάνεται όλο και πιό επείγουσα ύποχρέωση, όσο γίνεται πιό διάσημος, νά καταγγείλει τις άδικίες της.

Μικρό παιδί, είδε με τά μάτια του τή Μπερνάρντα "Άλμπα και τις κόρες της στο Βαλντερρουμπίο" ήταν γειτόνισσές τους κι ό νεαρός Φεντερίκο κατέβαινε στο ξεροπήγαδο που ήταν ανάμεσα στα δυό σπίτια για νά παρακολουθεί καλύτερα αυτά τά παράξενα πλάσματα, που ήταν πάντα μαυροντυμένα, πάντα σιωπηλά, μαγεμένος, " απ' αυτή τήν ψυχρή και βουβή κόλαση κάτω άπό έναν ήλιο άφρικάνικο... απ' αυτό τόν τάφο που 'κλεινε πάνω άπό ζωντανές γυναίκες και τόν φρουρούσε ένας κέρβερους σκυθρωπός". "Έτσι, δέν είναι άδικαιολόγητο νά σκεφτούμε πώς ό συγγραφέας βάζοντας τή μικρότερη κόρη τής Μπερνάρντα νά γίνει άπό θύμα, άνάρτης, δίνει στην άνταρσία της άξία ύποδείγματος. Τολμώντας ν' άγνοήσει πρώτη τά ταμπού, ή 'Αντέλα κατάκτησε τήν εύτυχία — όσο κι αν αυτή είναι φευγάλεα. Τήν πληρώνει με τó θάνατό της. "Όμως, ή 'Αντέλα βγήκε στο φώς όπου γίνονται πραγματικότητα τ' ανθρώπινα πεπρωμένα.

'Εδώ ό ποιητής αναγκάζει τόν έαυτό του νά στερηθεί όλο τόν πλούτο τής φαντασίας του, πνίγει τόν συνεχώς αναβλύζοντα λυρισμό του χρησιμοποιεί μόνο τήν καθημερινή γλώσσα: έταξε σκοπό του νά κάνει αυτές τις τρεις πράξεις " ένα φωτογραφικό ντοκουμέντο", είναι τά ίδια του τά λόγια.

"'Η σκηνή τής άνταρσίας τής μικρής κόρης, στο θέατρο "Récamiér", με σκηνικά και κοστούμια του έλληνα Μάριου Πράσινου







Η Ζερμαίν Μοντερό, στο ρόλο της Μπερνάρντα, με τις κόρες της. Θέατρο "Récamier", σκηνοθεσία Ζακ Μωκλαίρ. Παρίσι 1966

Και τὸ καταφέρνει, ἀλλὰ ἀλλάζοντας σ' ὅλα ὄψη, πέρα ἀπὸ τὴν ὀφθαλμαπάτη αὐτοῦ τοῦ ρεαλισμοῦ, πέτυχε νὰ κάνει νὰ ξεπηδήσουν κατὰ τρόπο μαγικὸ πρόσωπα πού, γιὰ νὰ υπάρξουν, ἀρκεῖ νὰ βρεθοῦν στὴ σκηνή. Ἴσως, ἀντίθετα μὲ τὶς προθέσεις του, ἡ Μπερνάρντα ἀντιμέτωπη μὲ τὰ ἐνστικτικὰ πού φιλοδοξεῖ νὰ δαμάσει, μεθυσμένη ἀπὸ τὴν ὑπέρβαση τοῦ μέτρου, νικημένη καὶ θριαμβεύτρια, ἀποκτᾷ τὸ μεγαλεῖο τοῦ μύθου.

III

Καὶ ὁ σκηνοθέτης τοῦ ἔργου Ζακ Μωκλαίρ προσθέτει:

"Τὸ θάνατο πρέπει νὰ τὸν κοιτᾷ κατὰματα" λέει ἡ Μπερνάρντα. Δυὸ μῆνες ἀφοῦ ἔγραψε αὐτὴ τὴ φράση, τὴν τελευταία τοῦ ἔργου, τὴν τελευταία πού ἔγραψε στὴ ζωὴ του, ὁ Φεντερίκο Γκαρθία Λόρκα πέθαινε τραγικά. Σίγουρα οἱ ποιητὲς δραματίζονται τὸ μέλλον, ὁμῶς τὸ προαίσθημα πού κρύβει αὐτὴ ἡ φράση δὲν εἶν' αὐτὸ πού μᾶς συγκινεῖ περισσότερο. Τὸ νὰ κοιτᾷ τὸ θάνατο κατὰματα καὶ ταυτόχρονα νὰ κοιτάζει τὴ ζωὴ, μιὰ πού βαδίζουν δίπλα - δίπλα, ὑπῆρξε ἴσασα τὴ στερνὴ του ὥρα, ὁ κἀνόνας τῶ

Λόρκα. Μὲ τὰ μάτια ὀλάνοιχτα, καρφωμένα σ' ἕναν κόσμο πού ἀγαποῦσε μὲ πάθος, δὲν μπορούσε ν' ἀγνοήσει τὴ βλακεία καὶ τὴν ἀδικία πού βασιλεύουν στὸν κόσμο. Πίστευε πὼς οἱ ἄνθρωποι θὰ ἔπρεπε νὰ ζοῦν καλύτερα γι' αὐτὸ ἔγραφε.

Ἀκοῦστε τὸν ἴδιον: "Εἶναι φορές, πού, ὅταν βλέπω τί γίνεται στὸν κόσμο, λέω στὸν ἐαυτό μου: "Τί ὠφελεῖ νὰ γράφεις;". Ὅμως πρέπει νὰ δουλεύουμε, νὰ δουλεύουμε. Νὰ δουλεύουμε καὶ νὰ βοηθᾶμε αὐτὸν πού τ' ἀξίζει. Νὰ δουλεύουμε, ἀκόμα κι ἂν καμιά φορὰ σκεφτόμαστε πὼς κάνουμε μιὰ ἀνώφελη προσπάθεια. Νὰ δουλεύουμε γιὰ διαμαρτυρία. Γιὰ τὴ πρώτη κίνηση πού θὰ κάναμε θὰ ἔταν νὰ φωνάζουμε κάθε μέρα ξυπνώντας μέσα σ' ἕναν κόσμο γεμάτο ἀδικίες κι ἀθλιότητες κάθε λογῆς: " Διαμαρτύρομαι! Διαμαρτύρομαι! "

Πᾶνε τριάντα χρόνια πού ἔσβησε ἡ φωνὴ τοῦ Φεντερίκο Γκαρθία Λόρκα. Ξέρουμε ὁμῶς πὼς οἱ ποιητὲς "προσποιοῦνται πὼς πεθάνουν": ὁ ἀντίλαλος τῆς γενναϊόδωρης κραυγῆς του δὲ θὰ σβῆσει ποτέ.



Οἱ μακέτες τῶν κοστούμιων γιὰ τὴν παρισινὴ "Μπερνάρντα Ἀλμα" πού φιλοτέχνησε ὁ ἐξαιρετὸς ζωγράφος καὶ σκηνογράφος Μάριος Ηράσιμος καὶ παραχώρησε στὸ "Θέατρο". Στὴ σειρᾶ, τὰ κοστούμια τῆς Μπερνάρντα, τῆς Πόνθια καὶ δυὸ τῆς Ἀντέλας

## ΕΝΑΣ ΧΡΟΝΟΛΟΓΙΚΟΣ ΠΙΝΑΚΑΣ

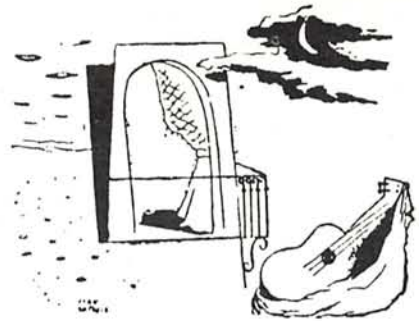
# Η ΖΩΗ ΚΑΙ ΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ ΓΚΑΡΘΙΑ ΛΟΡΚΑ



- 1898** 5 Ιουνίου : Γέννηση του Φεντερίκο Γκαρθία Λόρκα στο χωριό Φουεντεβακέρος, τής επαρχίας τής Γρανάδας. Οι γονείς του: Φεντερίκο Γκαρθία Ροντρίγκεθ, πλούσιος κτηματίας και Βιθέντα Λόρκα Ρομέρο, δασκάλα.
- 1898 — 1913.** Δυό μηνών παθαίνει σοβαρή άναπηρία. Μαθαίνει τὰ πρώτα γράμματα με τὴ μητέρα του κ' ύστερα στὸ σχολεῖο με δάσκαλο τὸν δὸν Ἀντόνιο Ροντρίγκεθ Ἐσπινόσα πού τοῦ παραδίνει καὶ τὰ πρώτα μαθήματα μουσικῆς. Γεννιοῦνται τὰ τρία ἀδελφία τοῦ Λόρκα : ὁ Φρανθίσκο, ἡ Κοντοίτα καὶ ἡ Ἰσαμπέλ.
- Ἐγκαθίσταται με τὴν οἰκογένειά του στὴ Γρανάδα (Σεπτέμβρης 1909) καὶ φοιτᾷ στὸ Κολλέγιο τῆς Ἁγίας Καρδίας τοῦ Ἰησοῦ.
- 1914** Γράφεται στὸ Πανεπιστήμιο τῆς Γρανάδας ὅπου σπουδάζει Φιλολογία καὶ Νομικά.
- 1915** Παρακολουθεῖ μαθήματα πιάνου καὶ κιθάρας. Γράφεται στὸ "Καλλιτεχνικὸ Κέντρο τῆς Γρανάδας" ὅπου δίνει συναυλίες σὲ στενὸ κύκλο.
- Φιλία με τὸν καθηγητὴ τῆς Νομικῆς Σχολῆς Φερνάντο ντὲ λὸς Ρίος, τὸ ζωγράφο Ἰσμαῆλ ντὲ λά Σέρνα, τὸ γλύπτη Χουάν Κριστόμπαλ καὶ τὸ μουσικὸ Ἀνχελ Μπαρρίος.
- 1916** Γράφει τὰ πρώτα του ποιήματα καὶ συμμετέχει στὴ φιλολογικὴ καὶ καλλιτεχνικὴ συντροφιά τοῦ καφενεῖου "Ἀλαμέδα".
- 1917** Δημοσιεύει τὴν πρώτη λογοτεχνικὴ του ἐργασία, ἕνα ἄρθρο γιὰ νὰ ἐκατοντάχρονα τοῦ Θορύγια. Ταξίδι σπουδῶν στὴν Καστίλια καὶ ἄλλες περιοχὲς με τὸν καθηγητὴ τοῦ Πανεπιστημίου τῆς Γρανάδας Μπερουέτα. Γνωρίζει στὴν Μπαέθα τὸν ποιητὴ Ἀντόνιο Ματσάδο. Γνωρίζεται στὴ Γρανάδα με τὸν Μανουὲλ ντὲ Φάλλια.
- 1918** Δημοσιεύει τὸ πρῶτο του βιβλίο "Impresiones y Paisajes" (Ἐντυπώσεις καὶ τοπία), πού τὸ ἀφιερώνει στὸν παλιὸ του δάσκαλο στὴ μουσικὴ δὸν Ἀντόνιο Σεγούρα.
- 1919** Πηγαίνει στὴ Μαδρίτη ὅπου, κατὰ συμβουλὴ τοῦ Φερνάντο ντὲ λὸς Ρίος, ἐγκαθίσταται στὴ Residencia de Estudiantes (Οἶκος τοῦ Φοιτητῆ). Φιλία με τὸν Χουάν Ραμὸν Χιμένεθ, Σαλβαντόρ Νταλί, Λουῖς Μπουνιουέλ. Δημοσιεύει τὸ πρῶτο του ποιήμα στὴν "Ἀνθολογία τῆς Ἰσπανικῆς ποιήσεως" τῆς "Novela Corta". Γράφει τὸ πρῶτο του θεατρικὸ ἔργο : "Τὰ μάγια τῆς πεταλούδας".
- 1920** Ἀνεβάζει "Τὰ μάγια τῆς πεταλούδας" στὸ "Teatro Eslava" τῆς Μαδρίτης. Φιλία με τὸν Ἀντόλφο Σαλαθάρ. Γράφεται στὴ Φιλοσοφικὴ Σχολὴ τοῦ Πανεπιστημίου τῆς Μαδρίτης, παρακολουθεῖ ὅμως πολὺ λίγο τὰ μαθήματα.
- 1921** Δημοσιεύει τὴν πρώτη ποιητικὴ του συλλογὴ στὴ Μαδρίτη, τὸ "Βιβλίο ποιημάτων" πού τὸ ἐκδίδει ὁ φίλος του ζωγράφος Γκαμπριέλ Γκαρθία Μαρότο. Τὸ βιβλίο εἶναι ἀφιερωμένο στὸν ἀδελφὸ του Φρανθίσκο. Ὁ ποιητὴς Χιμένεθ τοῦ ζητᾷ νὰ συνεργαστεῖ στὸ περιοδικὸ του "Judice". Ἀρχίζει νὰ γράφει τὸ "Ποίημα τοῦ κάντε χόντο".
- 1922** Ὁ Φ. Γκ. Λόρκα ὀργανώνει μαζί με τὸν Μανουὲλ ντὲ Φάλλια τὴ "Φιέστα τοῦ κάντε χόντο" στὴ Γρανάδα. Διάλεξη γιὰ τὸ κάντε χόντο στὸ Καλλιτεχνικὸ Κέντρο τῆς Γρανάδας.
- 1923** Ὀργανώνει μαζί με τὸν Μανουὲλ ντὲ Φάλλια τὴ "Φιέστα γιὰ τὰ παιδιὰ", παραστάσεις τοῦ "Ἀνδαλουσιάνικου Κουκλοθέατρου Κατσιπόρρα" με συνεργασία τοῦ Ντὲ Φάλλια. Ὁ Λόρκα κάνει καὶ τὰ σκηνικά. Παίρνει δίπλωμα Νομικῆς ἀπ' τὸ Πανεπιστήμιο τῆς Γρανάδας. Κάνει τὰ πρώτα του σχέδια.
- 1924** Συνάντηση καὶ φιλία με τὸ ζωγράφο Γκεργκόριο Πριέτο καὶ τὸν ποιητὴ Ραφαὲλ Ἀλμπέρτι. Τελειώνει τὸ βιβλίο του "Κανθιόνες". Ἀρχίζει τὸ "Ρομανθέρο χιτάνο".
- 1925** Τελειώνει στὴ Γρανάδα τὴ "Μαριάννα Πινέντα". Πηγαίνει στὸ Καντακὲς, ὅπου τὸν προσκαλοῦν νὰ μείνει στὸ σπίτι τους ὁ Σαλβαντόρ Νταλί κ' ἡ ἀδελφὴ του Ἄννα — Μαρία Νταλί.
- 1926** Κάνει στὸ "Ἀτενέο" τῆς Γρανάδας διάλεξη με θέμα "Ἡ ποιητικὴ εἰκόνα τοῦ δὸν Λουῖς ντὲ Γκόνγγορα". Διαβάζει ποιήματά του στὸ "Ἀτενέο" τοῦ Βαγιαδο-λίδ. Δημοσιεύει τὸ ποιήμα του "Ὡδὴ στὸν Σαλβαντόρ Νταλί" στὴ "Revista de Occidente". Πρῶτη παραλλαγὴ τῆς "Θαυμαστῆς μπαλωματοῦς". Κάνει τὴ διάλεξή του "Φόρος τιμῆς στὸν Σότο ντὲ Ρόχας" στὸ "Ateneo" τῆς Γρανάδας.
- 1927** Σχεδιάζει μιὰ νέα καλλιτεχνικὴ ἐκδήλωση μαζί με τὸν Μ. ντὲ Φάλλια. Δημοσιεύει τὸ βιβλίο του "Κανθιόνες". Ἐτοιμάζει στὸ Καντακὲς μαζί με τὸν Σαλβαντόρ Νταλί τὸ ἀνέβασμα τῆς "Μαριάννα Πινέντα" πού παίζεται γιὰ πρώτη φορὰ στὶς 24 Ἰουνίου, ἀπὸ τὸ θίασο τῆς Μαργαρίτας Εἰργκοῦ στὸ θέατρο "Γκόγια" τῆς Βαρκελώνας με σκηνικά τοῦ Νταλί. Ἀπὸ τὶς 25 Ἰουνίου ὡς τὶς 2 Ἰουλίου ἐκθέτει 24 σχέδιά του στὴ Γκαλερί Νταλιμάου στὴ Βαρκελώνα. Ἡ Μαργαρίτα Εἰργκοῦ ἀνεβάζει στὶς 12 τοῦ Ὀκτωβρίου τὴ "Μαριάννα Πινέντα" στὸ θέατρο "Φοντάλμπα" τῆς Μαδρίτης. Συνάντηση καὶ φιλία με τὸν ποιητὴ Βιθέντε Ἀλεϊσάντρε. Διαβάζει ποιήματά του στὸ "Ἀτενέο" τῆς Σεβίλλης.
- 1928** Ἰδρύει στὴ Γρανάδα τὸ περιοδικὸ "Gallo" (Πετεινός). Τὸ πρῶτο τεῦχος, ὅπου ὁ Λόρκα δημοσιεύει τὴν "Ἱστορία αὐτοῦ τοῦ πετεινοῦ" ἐξαντλεῖται μέσα σὲ δυὸ μέρες. Στὸ δεύτερο τεῦχος (Ἀπρίλης) δημοσιεύει τὰ μονόπρακτα "Τὸ κορίτσι, ὁ ναύτης καὶ ὁ φοιτητὴς" καὶ "Ὁ περίπατος τοῦ Μπάστερ Κήτον". Τὸ τρίτο τεῦχος τοῦ περιοδικοῦ ὅπου θὰ δημοσιευόταν τὸ μονόπρακτὸ του "Χίμαιρα", δὲν ἐκδόθηκε. Δημοσιεύεται στὴ Μαδρίτη ἡ "Μαριάννα Πινέντα", στὴ σειρὰ "Λά Φάρσα". Ὁμιλία του γιὰ τὴ σύγχρονη ζωγραφικὴ με φωτεινὲς προβολὲς ἔργων τοῦ Μιρό καὶ

- του Νταλί προκαλεί σκάνδαλο στη Γρανάδα. Κάνει στη Γρανάδα τη διάλεξή του "Φαντασία, εμπνευση, φυγή στην ποίηση". Και στη Μαδρίτη, στη Residencia, τη διάλεξή του για "Τὰ ναυορίσματα". Δημοσιεύει το "Πρώτο ρομανθέρο χιτάνο" με ποιήματα που γράφει από το 1924 — 1927.
- 1929** Δημοσιεύει τη δεύτερη έκδοση, των "Κανθιόνες". Τελειώνει τον "Έρωτα του Δόν Περχιμπλίν". Συνάντησή με τον Κάρλος Μόρα Λόντες. Ταξίδι στη Νέα Υόρκη (Μάης) περνώντας απ' το Παρίσι, Λονδίνο, Όξφορντ, Σκωτία. Παρακολουθεί μαθήματα στο Πανεπιστήμιο της Κολομπία.
- 1930** Διαλέξεις στο Πανεπιστήμιο Κολομπία. Γράφει μεγάλο μέρος από τη "Θαυμαστή μπαλωματού" και κάνει έναρμονίσεις λαϊκών ισπανικών τραγουδιών για την Αντόνια Μερθέ, την περιφημη Άρκεντινίτα. Ταξίδι στην Κούβα όπου τον προσκαλεί το "Ισπανοκουβανέζικο Μορφωτικό Ίδρυμα" όπου κάνει τέσσερις διαλέξεις: "Θεωρία και λειτουργία του ντουέντε", "Στότο ντε Ρόχας", "Τί τραγουδάει μιὰ πολιτεία από Νοέμβρη σε Νοέμβρη", "Τὰ ναυορίσματα". Γράφει "άποσπάσματα πρόζας τύπου παράξενα σουρρεαλιστικού", και μερικές σκηνές από το "Σάν θά περάσουν πέντε χρόνια" και "Τό κοινό". Δημοσιεύει το άρθρο του "Ήχος νέγρον" στο περιοδικό "Musicalia" της Άβανάς. Επιστρέφει στη Μαδρίτη και ανεβάζει τη σύντομη παραλλαγή της "Θαυμαστής μπαλωματούς" στο "Τεάτρο Έσπανιόλ" της Μαδρίτης (24 Δεκέμβρη).
- 1931** Διάλεξη στη Residencia η ανάγνωση ποιημάτων από τη συλλογή του "Ποιητής στη Νέα Υόρκη". Δημοσιεύει στη Μαδρίτη το "Ποίημα του κάντε χόντο". στις εκδόσεις "Ulises". Διάλεξη στην Κορούνια για την "Άρχιτεκτονική του κάντε χόντο". Γράφει την "Παράσταση του Δόν Κριστόμπαλ".
- 1932** Ίδρύει και διευθύνει μαζί με τον Έντουάρντο Ουγκάρτε το ισπανικό πανεπιστημιακό θέατρο "Λά Μπαρράκα" που αρχίζει τη δραστηριότητά του στο Μπούργκο ντε Όσμα κι ως το Δεκέμβρη παρουσιάζει στά χωριά της Ισπανίας, στη Γρανάδα, στην Άλικάντε και στη Βαρκελώνη τὰ έργα "Η ζωή είναι όνειρο" του Καλντερόν, "Φουεντεβοχόνια" του Λόπε ντε Βέγα, "Άπατεώνας της Σεβίλλης" του Τίρο ντε Μολίνα, τὰ "Ίντερμέδια" του Θεοβάντες κ.ά.
- 1933** 'Ο θίασος της Χοσεφίνα Ντίαθ ντε Άρτίγκας ανεβάζει το "Ματωμένο γάμο" στο θέατρο "Ίνφάντα Μπεατρίθ" της Μαδρίτης. (8 Μάρτη). Ίδρύει με την Πούρα Ουθελάν τις Μορφωτικές Θεατρικές Λέσχες. Ανεβάζει τον "Έρωτα του Δόν Περχιμπλίν με την Μπελίσα μέσ' στον κήπο του". Συνεργάζεται στις παραστάσεις του "Μάγου έρωτα" του Ντε Φάλλια. Δίνει παραστάσεις με τη "Μπαρράκα" στο θερινό Πανεπιστήμιο του Σαντάντερ. Φεύγει το Σεπτέμβρη στη Νότιο Άμερική. (Άρκεντινή, Ούρουγουά και Βραζιλία). Θριαμβευτική παραμονή του στο Μπουένος Άιρες (13 Οκτώβρη 1933—24 Μάρτη 1934) όπου ανεβάζει το "Ματωμένο γάμο" με την Λόλα Μεμπρίβες, τη "Μαριάννα Πιέντα" και τη "Θαυμαστή μπαλωματού". Σκηνοθετεί τη "Χαζή γυναίκα" του Λόπε ντε Βέγα, σε διασκευή δική του.
- 1934** 'Επιστροφή στην Ισπανία (27 Μάρτη). Τελειώνει τη "Γέρμα". Η "Μπαρράκα" στο Σαντιάγο και στο Σαντάντερ. Πεθαίνει ο μεγάλος φίλος του Ίγκναθιο Σάντσεθ Μεχίας τραυματισμένος από ταύρο στην άρένα Μανθανάρες κι ο Λόρκα γράφει (Σεπτέμβρης) το "Θρήνο για τον Ίγκναθιο Σάντσεθ Μεχίας". 'Ο θίασος της Μαργαρίτα Ξιργκού ανεβάζει τη "Γέρμα" στο "Τεάτρο Έσπανιόλ" της Μαδρίτης. Δημοσιεύει δυο σκηνές από το έργο του "Τό Κοινό".
- 1935** Άναγγέλλει (Γενάρης) ότι "είναι σχεδόν τελειωμένη" η τραγωδία του "Η καταστροφή των Σοδόμων". Οι ηθοποιοί της Μαδρίτης ζητούν μιὰ ειδική παράσταση της "Γέρμα" γι' αυτούς. 'Ο Λόρκα εκφωνεί την "Ομιλία για το θέατρο" με την ευκαιρία αυτής της παράστασης (18 Μάρτη).
- 'Ο Λόρκα αρνείται την οργάνωση τιμητικής εκδήλωσης για την επιτυχία της "Γέρμα". Με την ευκαιρία αυτή εκφράζουν μ' ένα γράμμα την προσωπική τους εκτίμηση και το θαυμασμό τους για τον ποιητή ο Χουάν Ραμόν Χιμένεθ, ο Άλεσάντρο Κασόνα, ο Άντολφο Σαλαθάρ, ο Ραμόν ντελ Βάλιε Ίνγκλαν κ.ά. Διαβάζει το "Θρήνο για τον Ίγκναθιο Σάντσεθ Μεχίας" στο θέατρο "Έσπανιόλ" της Μαδρίτης με την ευκαιρία της 100ης παράστασης της "Γέρμα" (12 Μάρτη). Ανεβάζει με το θίασο της Λόλα Μεμπρίβες την οριστική μορφή της "Θαυμαστής μπαλωματούς" στο θέατρο "Κολισέουμ" της Μαδρίτης. Παρουσιάζει το έργο του "Παράσταση του Δόν Κριστόμπαλ" στο κουκλοθέατρο "Λά Ταρούμπα" που διαδέχθηκε το "Θέατρο Κατσιπόρρα", σε συνεργασία με τον γλύπτη Άνχελ Φερράντ και το ζωγράφο Μιγκέλ Πριέτο. Δημοσιεύει το "Θρήνο για τον Ίγκναθιο Σάντσεθ Μεχίας" με εικονογράφηση του Χοσέ Καμπαγιέρο. Δημοσιεύει τὰ "Έξη γαλιθιανά ποιήματα". Παίζεται στη Νέα Υόρκη ο "Ματωμένος γάμος". 'Ο θίασος Μαργαρίτας Ξιργκού ανεβάζει τη "Δόνια Ροζίτα" στο "Principal Palace" της Βαρκελώνας (13 Δεκέμβρη). Διαβάζει στον τάφο του συνθέτη Ίσαάκ Άλμπενίθ το soneto του "Επιτάφιος στον Άλμπενίθ" με την ευκαιρία αποκαλυπτηρίων γλυπτού του Κουράν.
- 1936** 'Ο Λόρκα σε τιμητική εκδήλωση για τον ποιητή Ραφαέλ Άλμπερτι διαβάζει διακήρυξη των Ίσπανών συγγραφέων κατά του φασισμού. Μετά τη νίκη του Λαϊκού Μετώπου στις εκλογές της 18 του Φλεβάρη, υπογράφει μαζί μ' άλλους συγγραφείς τη διακήρυξη της Ισπανικής επιτροπής της "Διεθνούς Ένώσεως για την Ειρήνη". Δημοσιεύει το "Ματωμένο γάμο" στις εκδόσεις "Cruz y Raya" και την ποιητική του συλλογή "Πρώτα τραγούδια". Διαβάζει στο σπίτι του κόμτα ντε Γέμπες τη "Μπερνάρντα Άλμπα". Η Πούρα Ουθελάν αρχίζει στη Θεατρική Λέσχη Άνφιστόρα της Μαδρίτης δοκιμές στο "Σάν θά περάσουν πέντε χρόνια". Στις 16 Ίουλίου ο Λόρκα φεύγει για τη Γρανάδα. Στις 17 Ξεσπά η ανταρσία του Φράνκο στο Μαρόκο και Κανάριους νήσους. Στις 20 οι Φαλαγγίτες καταλαμβάνουν τη Γρανάδα. Στις 3 Αύγουστου ο γαμπρός του Λόρκα Μοντεσίνος, σοσιαλιστής δήμαρχος της Γρανάδας, συλλαμβάνεται. Στά μέσα Αύγουστου ο Λόρκα καταφεύγει, ύστερα από απειλητικές για την ασφάλειά του πληροφορίες, στο σπίτι του φίλου του ποιητή Ροσάλες, μέλους της Φάλαγγας. Τη νύχτα 17 με 18 Αύγουστου συλλαμβάνεται και τὰ χαράματα της 19ης Αύγουστου εκτελείται στο χωριό Βιθνάρ.
- 1937** Πρώτη δημοσίευση της "Γέρμα" στο Μπουένος Άιρες. Πρώτο ανέβασμα του έργου του "Οί Φασουλήδες του Κατσιπόρρα, Κομιμοταγωδία του Δόν Κριστόμπαλ και της κυρά Ροζίτας" στο θέατρο "Θαμβουέλα" της Μαδρίτης. Άνατύπωση του "Ρομανθέρο χιτάνο" κατά τη διάρκεια της πολιορκίας της Μαδρίτης από τις δυνάμεις του Φράνκο.
- 1938** Πρώτη δημοσίευση του έργου του "Παράσταση του Δόν Κριστόμπαλ" στη Βαλένθια και της "Δόνια Ροζίτα" στο Μπουένος Άιρες. 'Ο Γκιγιέρμο ντε Τόρρε, αναλαμβάνει, για τις εκδόσεις "Λοσάδα" τη δημοσίευση των "Άπάντων" του Λόρκα.
- 1940** Η οικογένεια Γκαρθία Λόρκα εγκαταλείπει την Ισπανία και καταφεύγει στις Η.Π.Α. Το "Instituto de las Españas" της Νέας Υόρκης δημοσιεύει την ποιητική συλλογή του "Divan del Tamarit". Πρώτη δημοσίευση της ποιητικής του συλλογής "Ποιητής στη Νέα Υόρκη" στο Μεξικό.
- 1945** Πρώτο ανέβασμα του έργου του "Τό σπίτι της Μπερνάρντα Άλμπα" στο θέατρο "Άβενίδα" του Μπουένος Άιρες και πρώτη δημοσίευση του έργου αυτού.
- 1954** Δημοσίευση των "Άπάντων" του Φ. Γκ. Λόρκα από τον Έκδοτικό Οίκο "Άγκιλάρ" της Μαδρίτης, με επιμέλεια και σημειώσεις του Άρτουρο ντελ Χόγιο, πρόλογο του Χόρχε Γκιλιέν κ' επίλογο του Βιθέντε Άλεισάντρε.

# ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ ΛΟΡΚΑ Η ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΕΚΔΟΣΗ ΤΩΝ ΑΠΑΝΤΩΝ ΤΟΥ



FEDERICO GARCIA LORCA : Obras completas ("Απαντα"), Μαδρίτη, Aguilar, 1965, Έκδοση 8η, σελ. LXXIX + 2.018, σχήμα 13,6 X 17,5.

\*Αποτελεί την Έκδοση του συνόλου σχεδόν του Έργου του Λόρκα, με φροντίδα του Arturo del Hoyo. Άρχικά αναδημοσιεύονται τὰ έκδοτικά σημειώματα της πρώτης, δεύτερης, τέταρτης και πέμπτης Έκδοσης των Obras completas (σελ. IX—XI) κι ακολουθεί ο Πρόλογος (σελ. XIII—LXXIX), γραμμένος από τον ποιητή Jorge Guillen, σημείωμα ευρύ γύρω στη μορφή και τό Έργο του Λόρκα, πλουτισμένο με στοιχεία της καθημερινής του ζωής.

\*Η δημοσίευση του Έργου του Λόρκα ακολουθεί την επόμενη σειρά : α. Πεζά (Prosa, σελ. 1—163). β. Ποίηση (Verso, σελ. 165—666). γ. Θέατρο (Teatro, σελ. 667—1.532). δ. Άλλες σελίδες (Otras paginas, σελ. 1.533—1.592). ε. Ποικίλα (Varia, σελ. 1.593—1819). στ. Προσθήκες (Addenda, σελ. 1.821—1826). ζ. Παράρτημα (Apendice, σελ. 1.833—1898).

Στό πρώτο κεφάλαιο περιλαμβάνονται «Έντυπώσεις» του Λόρκα από τη Γρανάδα (Impresiones), Διηγήσεις (Narraciones), κείμενα διαλέξεων (Conferencias) κ' ένα σύνολο από μικρά κείμενα : Αυτόκριτικές, διμιλίες, προσφωνήσεις, κείμενα τιμητικά, άρθρα (Autocríticas, Charlas, Allocuciones, Homenajes, Artículos). Τό δεύτερο μέρος περιλαμβάνει την Ποιητική του Λόρκα (Poética), κείμενο πεζό μιάς σελίδας, που αποτελεί τό «επιστεύω» του ποιητή της Γρανάδας και που τό απευθύνει de viva voz — με φωνή ζωντανή — στον επίσης ποιητή Gerardo Diego. Ακολουθούν οι συλλογές : Βιβλίο ποιημάτων (Libro de Poemas), Τό ποιήμα του Κάντε Χόντο (Poema del Cante Jondo), Πρώτα τραγούδια (Primeras Canciones), Τραγούδια (Canciones), Ρομανθέρο Χιτάνο (Romancero Gitano), Ποιητής στη Νέα Υόρκη (Poeta en Nueva York), Θρήνος γιά τον Ίγνάθιο Σάντσεθ Μεχίας (Llanto por Ignacio Sanchez Mejias). "Έξη ποιήματα της Γαλικίας (Seis poemas gallegos), "Η συλλογή ποιημάτων του Ταμαρίτ (Dívan del Tamariit), μιά σειρά από ποιήματα που δέν άνήκουν σέ συλλογές και που δημοσιεύονται έδω, κάτω από τον γενικό τίτλο : «Έλεύθερα ποιήματα» (Poemas sueltos) και, τέλος, τὰ λαϊκά τραγούδια που κατέγραψε ο Λόρκα (Cantares populares).

Στό τρίτο μέρος δημοσιεύονται τὰ θεατρικά Έργα, χρονολογικά καταταγμένα : «Τὰ μάγια της πεταλούδας» (El maleficio de la mariposa), «Οι Φασουλιές του Κασιπόρρα» (Los Hiteres de Cachiroporra), «Μαριάννα Πινέντα», τρία σύντομα μονόπρακτα με γενικό τίτλο «Μικρό θέατρο» (Teatro breve), «Η θαυμαστή μπαλαιοπού» (La zarzuela prodigiosa), «Ο Έρωτας του δόν Περιμπλίν με την Μπελίσια στον κήπο του» (Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín), «Η παράσταση του δόν Κριστόμπαλ» (Retablillo de Don Cristobal), «Σάν περάσουν πέντε χρόνια» (Así que pasen cinco años), «Τό Κοινό» (El público), όπου περιλαμβάνονται δυό σκηνές, «Ματωμένος γάμος» (Bodas de Sangre), «Έξημα» (Yerma), «Δόνια Ροζίτα ή γεροντοκόρη ή ή γλώσσα των λουλουδιών» (Dona Rosita la soltera, o el lenguaje de las flores) και «Τό σπίτι της Μπερνάρντα Άλμπας» (La casa de Bernarda Alba).

Τό τέταρτο κεφάλαιο περιλαμβάνει έκλογή από

τό πεζό Έργο του Λόρκα «Έντυπώσεις και τσιπας» (Impresiones y paisajes), καμωμένη από τον Francisco Garcia Lorca, άδελφό του ποιητή. Ακολουθούν επιστολές, συνεντεύξεις με δημοσιογράφους, αναδημοσιεύσεις από έφημερίδες κ. ά., που αποτελούν τό πέμπτο μέρος (Varia).

Στίς Προσθήκες δημοσιεύεται όμιλία του Φ. Γκ. Λόρκα γιά τό «Πρωτόγονο τραγούδι της Άνδαλουσίας» (El canto primitivo Andaluz), ένα σύντομο σχόλιο αφιερωμένο στον Άλεσάνδρο Κασόνα και τό ποιήμα : Estampilla y jugnete. Άνάμεσα στό τμήμα αυτό και στό έβδομο παρεμβάλλεται ο έπίλογος της Έκδοσης, γραμμένος από τον ποιητή Vicente Aleixandre (σελ. 1.827—1.831).

Στό έβδομο κεφάλαιο, που αποτελεί παράρτημα στην έκδοση του κύριου Έργου του Λόρκα,



δημοσιεύονται τὰ σχέδια που 'χε συνθέσει ο ποιητής και ή μουσική των τραγουδιών του. Έκτος από τὰ σχέδια που περιλαμβάνονται στό τμήμα αυτό, έχουν περιληφθεί στην έκδοση τέσσερα σχέδια έγχρωμα εκτός κειμένου και μερικά άκόμα θαλάμενα στίς σελίδες του Έργου «Μαριάννα Πινέντα».

\*Ακολουθούν οι Σημειώσεις (Notas, σελ. 1.899—1.999) : α. Αναλυτικό χρονολογικό σημείωμα της ζωής και του Έργου του Λόρκα, από τη γέννησή του — 5 Ιουνίου 1898 — ως τον θάνατό του στίς 19 Αυγούστου 1936 και πέρα από αυτόν, ως τὰ 1955, με σημείωση των κυριότερων εκδόσεων του Έργου του. β. Βιβλιογραφικό σημείωμα που περιλαμβάνει τίς εκδόσεις του Έργου του (ποίηση, πεζά, θέατρο, Απαντα και εκλογές, εκδόσεις σχεδίων, διασκευές Έργων του Λόρκα γιά τό θέατρο, Κινηματογράφος, μουσική κ. ά.), τίς μεταφράσεις, μελέτες και αφιερώματα στον Λόρκα, βιβλιοκρισίες των παλαιότερων εκδόσεων των Obras completas από τον έκδοτικό οίκο Aguilar και άλλες μελέτες πάνω στον Λόρκα. γ. Σημειώσεις στά δημοσιευόμενα Έργα του ποιητή (Notas al texto). Τέλος, αναλυτικό πίνακας περιεχομένων (Indice, σελ. 2.001—2.018).

\*Όπως μάς πληροφορεί και τό σημείωμα στην πρώτη Έκδοση των Obras completas, πρώτη προσπάθεια να έκδοθούν σέ σύνολο συγκροτημένο τὰ Έργα του F. G. Lorca, στάθηκε του οίκου Losada του Buenos Aires, με έπιμέλεια του Guillermo de Torre σέ επτά τόμους, 1938

—1942 (β' Έκδοση 1940—1944, γ' Έκδοση 1942—1946, δ' Έκδοση 1944). "Η προσπάθεια αυτή αποτέλεσε πρότυπο γιά την πρώτη Έκδοση, που πραγματοποιήσε ο οίκος Aguilar της Μαδρίτης στά 1954, με έπιμέλεια του Arturo del Hoyo, πρόλογος του Jorge Guillen και έπίλογος του Vicente Aleixandre, στή σειρά «Obras Eternas». Διορθώσεις και προσθήκες κειμένων χαρακτηρίζουν την Έκδοση αυτή. "Έτσι πρωτοδημοσιεύεται τό πρώτο θεατρικό κείμενο του Λόρκα, που τό θεωρούσαν χαμένο : El maleficio de la mariposa, δημοσιεύεται άκόμα τό «Los hiteres de Cachiroporra», τό «Teatro breve» με όσην την Έκδοση του Claude Couffon «Petit Théâtre» (Παρίσι, Les Lettres Mondiales, 1951), έκλογή από τό πρώτο βιβλίο του Λόρκα «Impresiones y paisajes» και άλλα κείμενα. "Επίσης δημοσιεύονται εικοσιέξη συνολικά σχέδια (ή δυο έκδοση δημοσιεύει τριαντατρία), ή μουσική των «Cantares populares» και των τραγουδιών γιά τὰ Έργα «Μαριάννα Πινέντα» και «Ματωμένος Γάμος» και ένας μεγάλος αριθμός από φωτογραφίες του Λόρκα, καθώς και φωτοαντίγραφα τεσσάρων ποιημάτων του. Νέες προσθήκες πλούτισαν τη δεύτερη Έκδοση, όπως τό «Romance arcaico de don Luis de Gongora», άδημοσιεύτο ως τότε. "Όμοια πλουτίστηκαν κι' οι επόμενες εκδόσεις.

"Η βασική προσπάθεια της Έκδοσης των «Απαντών» του Λόρκα από τον οίκο Aguilar είναι ή προσφορά, με κατάταξη μεθοδική, του Έργου του Ισπανού ποιητή φυσικά όχι όλου του Έργου του, αλλά του ήδη γνωστού. Συγκέντρωση σ' ένα τόμο όλου του όλικού, που ξεχωριστά κατά καιρούς έλθε τό φώς. "Η Έκταση του όλικού οδηγεί έθέσια στή χρήση μέτρων τεχνικής που να βοηθήσει : πολύ λεπτό χαρτί, πυκνό τόπωμα, μικρά στοιχεία, με τὰ ανάλογα μειονεκτήματα δίχως μ' αυτό να έλαττώνεται ή αξία της Έκδοσης. Δέν πρέπει να εχθνιέται πώς ο τόμος αριθμεί 2.018 σελίδες και έχει εμφάνιση πολυτελή.

Βασικά, μπορεί να θεωρηθεί άδύνατο σημείο ή κατάταξη της ύλης. Τό χάρωμα δηλαδή της έκλογής από τό «Impresiones y paisajes», Έργο πεζό, από τό κύριο τμήμα των πεζών Έργων του Λόρκα (Prosa), την παρεμβολή των συνεντεύξεων ανάμεσα στίς «Επιστολές» και τίς «Προσθήκες», ενώ ο έπίλογος του V. Aleixandre χωρίζει τίς τελευταίες από τό «Παράρτημα», που δέν θα 'πρεπε να τιτλοφορείται έτσι, αφού περιλαμβάνει επίσης Έργα του Λόρκα, τὰ σχέδια και ή μουσική του. (Ο τίτλος αυτός θα ταίριαζε περισσότερο στό τμήμα που περιλαμβάνει τίς «Σημειώσεις»). Με μιά διαφορετική διάταξη (π. χ. πεζά, ποίηση, θέατρο, επιστολές, σχέδια-μουσική, συνεντεύξεις, σημειώσεις), τό Έργο του ποιητή θα εμφανιζόταν πιο άπλά, πιο μεθοδικά και όργανικότερα, ενώ στην τορινή του μορφή διασπάται.

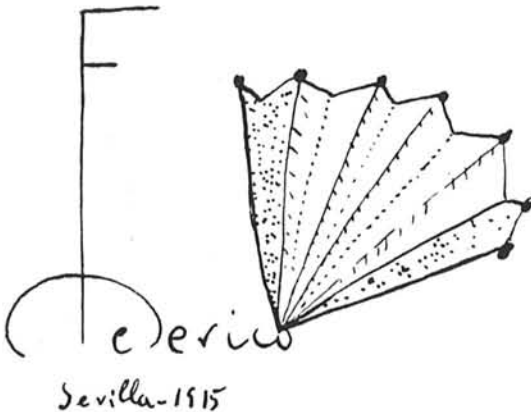
"Η βιβλιογραφία, καταρτισμένη από τό Hispanic Institute in the United States της Νέας Υόρκης, παρουσιάζει άγνοια πλήρη της έλληνικής μεταφραστικής προσπάθειας. "Ίσως να μπορεί να δικαιολογηθεί τό σημείο από τὰ γραμμένα στό έκδοτικό σημείωμα της δ' Έκδοσης (1960), πώς ή βιβλιογραφία γύρω στον Λόρκα έφτασε σέ τέτοια έκταση, ώστε ο χώρος να μήν έπιτρέπει την ένιμμέρωσή της.

Οι όκτώ εκδόσεις των «Απαντών» του Λόρκα σέ διάστημα έντεκα χρόνων, φανερώνουν την άπορρόφηση του Έργου του από τό Κοινό, που τόσο άγάπησε ο ποιητής. "Ίσως μία Ένατη Έκδοση θα 'πρεπε να καθυστερήσει, ώστε ή έρευνα γύρω στο Έργο του Λόρκα να 'χει προχωρήσει, έτσι που να μπορεί να θεμελιωθεί μιά πλήρης Έκδοση, χωρίς φυσικά να αποκλεισθεί ή διαρκής τελειοποίηση. Τό Έργο ενός ποιητή δέν είναι βιβλίο που τό κλείνουμε, ίδίως όταν είναι σύγχρονός μας.

Βενετία

ΝΙΚΟΣ ΜΟΣΧΟΝΑΣ

(Σχέδια του Φεντερίκο Γκαρθία Λόρκα)

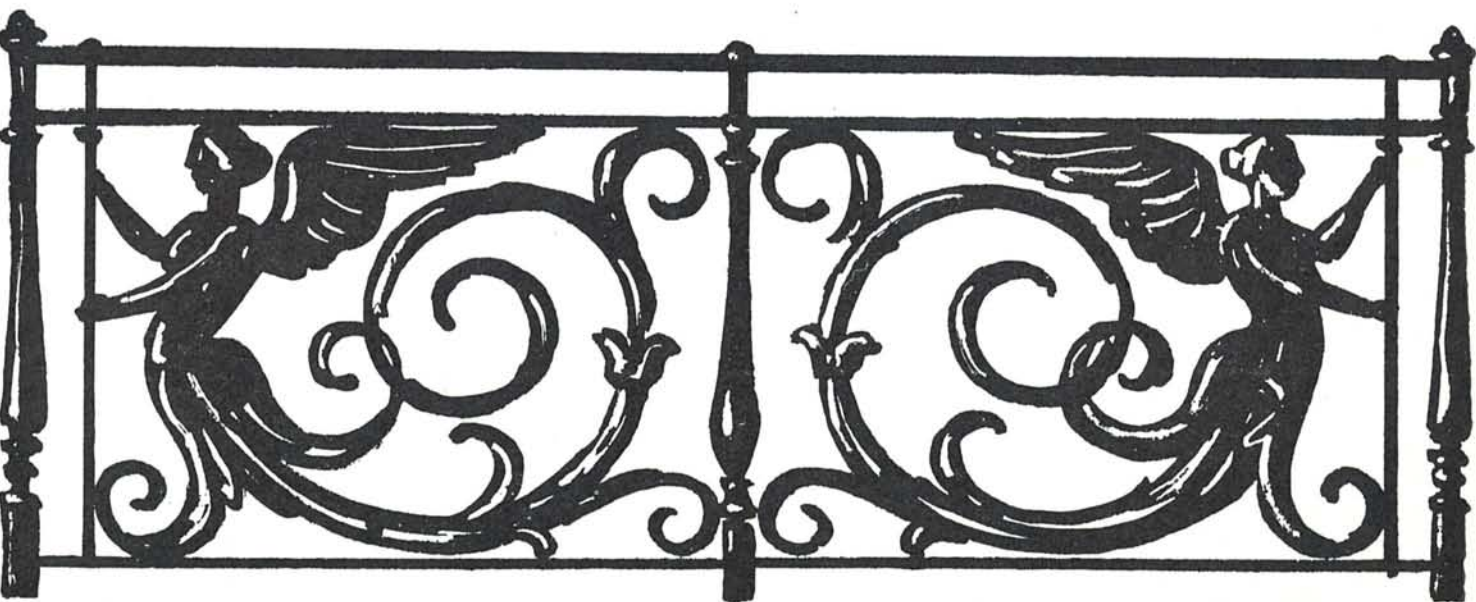




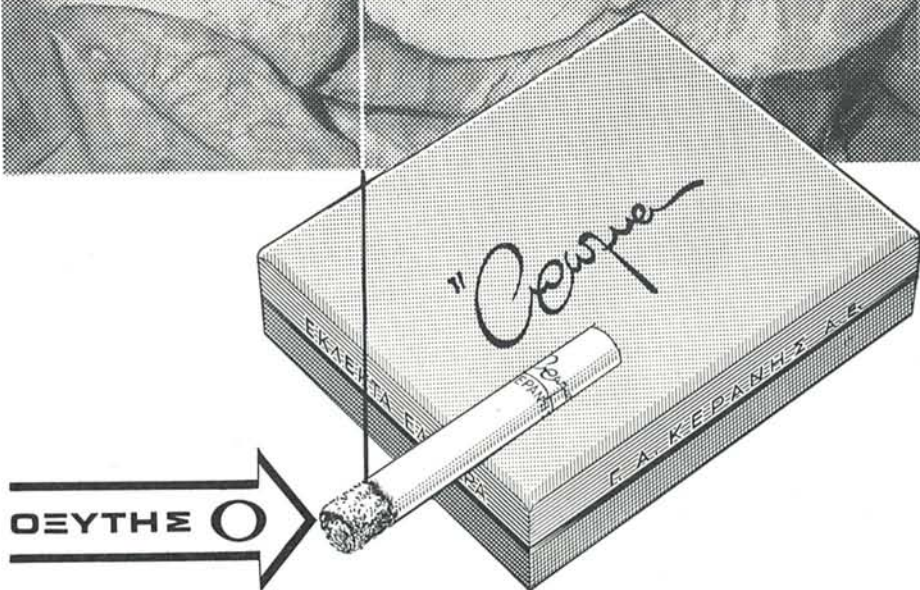
# ΕΜΠΟΡΙΚΗ ΤΡΑΠΕΖΑ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ

*Ἡ συγχρονισμένη Τράπεζα*

ΠΡΟΕΔΡΟΣ ΤΟΥ ΔΙΟΙΚΗΤΙΚΟΥ ΣΥΜΒΟΥΛΙΟΥ  
ΚΑΙ ΓΕΝΙΚΟΣ ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ  
ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ: ΣΤΡΑΤΗΣ Γ. ΑΝΔΡΕΑΔΗΣ

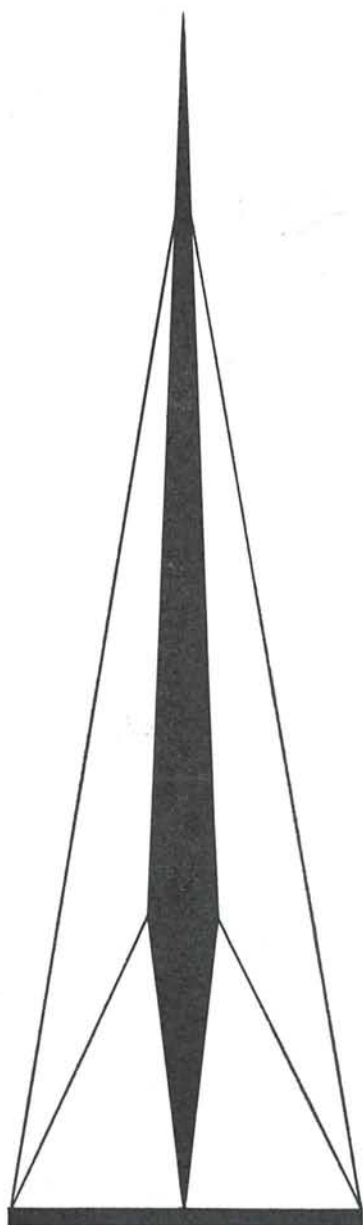


Από  
εύγενή  
καπνά!...



Οι καπνισταί του δέν τὸ ἀλλάζουν μέ  
κανένα ἄλλο τσιγάρο!..

*Cigarettes*  
Γ. Α. ΚΕΡΑΝΗΣ Α. Ε.



# Mobil

travel stop

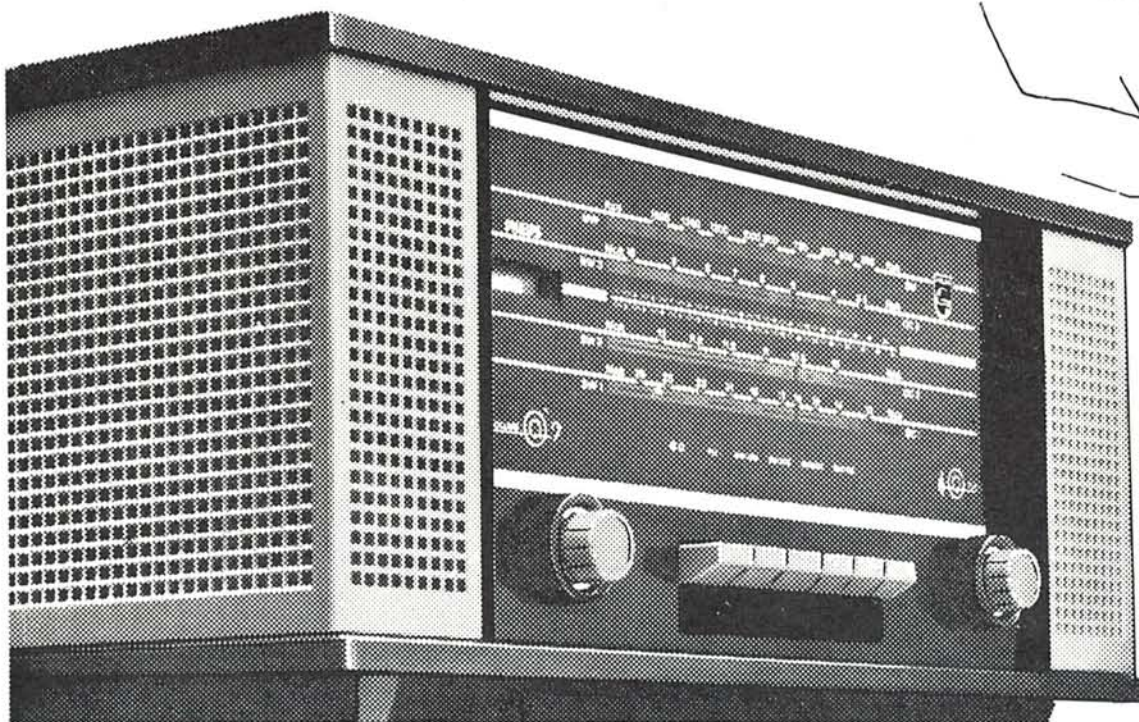
---

Restaurant - Snack bar - Πρατήριο Βενζίνης

Μία ακόμη προσφορά της Mobil στον αυτοκινητιστή.

Είς τό 20όν χιλιόμετρον τής Έθνικής όδοϋ 'Αθηνών-Θεσσαλονίκης (1,5 χιλιόμετρον μετά από τόν κόμβον Βαρυπόμπης).

---



## διαλέξτε αγοράστε χαρήτε PHILIPS

Χρόνια τώρα τὸ καλὸ ραδιόφωνο εἶναι PHILIPS!

Τὰ βασικὰ χαρακτηριστικὰ του εἶναι:

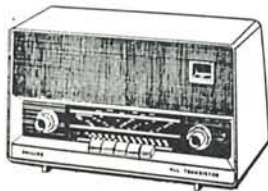
Ἵπεροχή στὸν ἤχο, ὑπεροχή στὴν γραμμὴ, ὑπεροχή στὴν τιμὴ!

Καὶ δὲν εἶναι τυχαία ἡ ὑπεροχή του. Ἡ PHILIPS ἔχει τὴν πιὸ πλοῦσια πείρα στὸν τομέα τοῦ ραδιοφώνου. Γι' αὐτὸ ἓνα ραδιόφωνο PHILIPS πάντα δίνει ἓναν τόνο τελειότητας μέσα στὸ σπίτι. Ζητήστε νὰ δῆτε καὶ νὰ ἀκούσετε ἓνα ραδιόφωνο ἀπὸ τὴν μεγάλη σειρά τῆς PHILIPS. **Σὰς ἀξίζει ἓνα PHILIPS.**

**B4 X 45A.** Νέο ραδιόφωνο ρεύματος PHILIPS... (ἀνωτέρω)

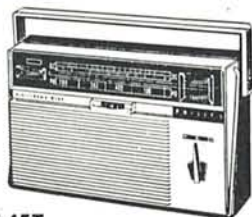
... Μεσαία καὶ τρεῖς κλίμακες θραχέα... Χωριστοὶ ρυθμιστὲς ὑψηλῶν καὶ χαμηλῶν τόνων

... Ὑποδοχὲς γιὰ ἐξωτερικὴ κεραία, προσγειώσι, πίκ-ἄπ καὶ συμπληρωματικὸ μεγάφωνο. Δρχ. 2.700



**B4 X 31/AT**

Τὸ Νέο τρανζίστορ ρεύματος — μπαταριῶν PHILIPS μὲ ἐσωτερικὲς κεραεῖς γιὰ ὅλα τὰ μήκη κύματος. Ὑποδοχὴ γιὰ πίκ-ἄπ. Δρχ. 2.590



**L3 X 45T**

Νέο φορητὸ τρανζίστορ PHILIPS μὲ μεσαία, 2 κλίμακες θραχέα, ἐσωτερικὲς κεραεῖς καὶ ἐξωτερικὴ γιὰ θραχέα. Ὑποδοχὴ ἐξωτερικῆς κεραεῖς καὶ ἀκουστικοῦ. Δρχ. 2.300



**B3 GR40 U**

Νέο ραδιόφωνο ρεύματος PHILIPS μὲ ἐσωτερικὲς κεραεῖς καὶ 2 μεγάφωνα. Ὑποδοχὴ γιὰ πίκ-ἄπ. Δρχ. 1.695

**PHILIPS : ενας φίλος στην οιογενεια !**



# ΓΙΑΤΙ ΟΙ ΣΟΚΟΛΑΤΕΣ ΙΟΝ ΕΙΝΑΙ ΚΑΙ ΠΙΟ ΚΑΛΕΣ ΚΑΙ ΠΙΟ ΒΑΡΕΙΕΣ;

Διότι ή ΙΟΝ σέβεται τούς καταναλωτάς.

Μόνον ή ΙΟΝ προσφέρει τίς σοκολάτες της:  
σέ υπέροχους γευστικούς συνδυασμούς.

στό σωστό βάρος:

30 γραμ. τών 2 δρχ., 75 γραμ. τών 5 δρχ.  
(είναι γραμμένο στό περιτύλιγμα).

σέ αεροστεγή συσκευασία, πού κρατάει άκέραιο  
τό άρωμα τής έκλεκτής σοκολάτας  
καί τού φρεσκοκαβουρδισμένου άμύγδαλου.

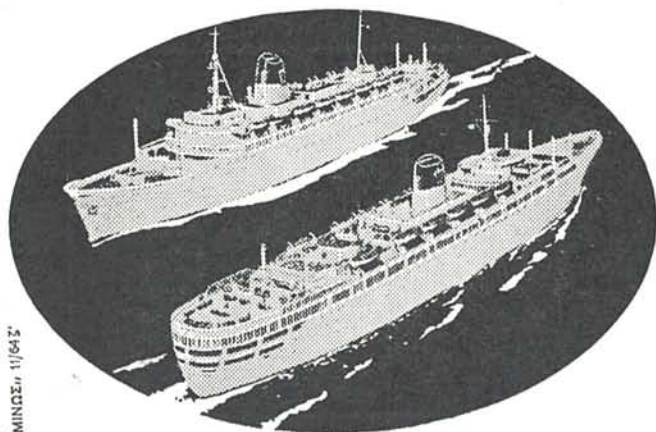
Τρώγοντας ΙΟΝ, καταλαβαίνετε τή γεύσι τής πραγματικής σοκολάτας.



Ζητήστε:

τών 30 γραμ. με 2 δρχ., τών 75 γραμ. με 5 δρχ.

**2 ΦΟΡΕΣ ΤΟΝ ΜΗΝΑ  
Η ΧΡΥΣΗ ΛΕΩΦΟΡΟΣ  
ΜΕ ΤΑ ΥΠΕΡΩΚΕΑΝΙΑ**



"ΜΙΝΩΣ", 11/64Σ"

## **" ΒΑΣΙΛΙΣΣΑ ΑΝΝΑ ΜΑΡΙΑ "**

τό νεώτερο και πολυτελέστερο υπερωκεάνιο 26.300 τόννων

## **" ΟΛΥΜΠΙΑ "**

τό πλωτό ανάκτορο των ωκεανών 23.000 τόννων

**Δι' ΕΥΡΩΠΗΝ** ΣΙΚΕΛΙΑ - ΝΕΑΠΟΛΙ - ΓΕΝΟΒΑ

ΚΑΝΝΕΣ - ΛΙΣΣΑΒΩΝΑ

**Δι' ΑΜΕΡΙΚΗΝ** ΧΑΛΙΦΑΞ - ΝΕΑ ΥΟΡΚΗ

και τό 3ήμερο **RELAX** ΚΥΠΡΟΣ - ΙΣΡΑΗΛ

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑΤΙΣΤΕ ΑΠΟ ΤΩΡΑ ΤΟ ΤΑΞΙΔΙ ΣΑΣ ΜΕ ΤΑ  
ΥΠΕΡΩΚΕΑΝΙΑ "ΒΑΣΙΛΙΣΣΑ ΑΝΝΑ ΜΑΡΙΑ," "ΟΛΥΜΠΙΑ,"  
ΠΑΤΕ ΜΕ ΤΟ ΕΝΑ - ΓΥΡΝΑΤΕ ΜΕ ΤΟ ΑΛΛΟ



ΓΕΝ. ΠΡΑΚΤΟΡΕΣ: ΓΕΝΙΚΗ ΑΤΜΟΠΛΟΪΑ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ Α.Ε.  
ΠΕΙΡΑΙΕΥΣ: ΑΚΤΗ ΜΙΑΟΥΛΗ 17-19 ΤΗΛ. 470.271  
ΔΙΑ ΠΛΗΡΟΦΟΡΙΑΣ ΚΑΙ ΕΙΣΙΤΗΡΙΑ ΑΠΟΤΑΘΗΤΕ ΣΤΟΝ ΤΑΞΙΔΙΩΤΙΚΟ ΣΑΣ ΠΡΑΚΤΟΡΑ

# **ΠΡΑΚΤΟΡΕΙΟΝ ΕΦΗΜΕΡΙΔΩΝ ΑΘΗΝΑΪΚΟΥ ΤΥΠΟΥ**

Γραφεία: Σωκράτους 43, ΑΘΗΝΑΙ

Τηλέφωνα :

524.582, 526.616, 521.193, 522.361

Ο άρτιώτερος πρακτορειακός όργανισμός κυκλοφορίας έφημερίδων, περιοδικών, βιβλίων, λαχείων και παντός είδους έντύπων, διαθέτων ίδια μεταφορικά μέσα ως και 300 ύποπρακτορεία εις όλην τήν Έλλάδα και τάς κυριωτέρας πρωτεύουσας του έξωτερικού.

ΙΔΡΥΤΑΙ — ΔΙΕΥΘΥΝΤΑΙ

**Ι. ΤΣΟΥΡΝΟΣ, Κ. ΤΣΑΓΓΑΡΗΣ  
ΠΑΡ. ΧΡΙΣΤΟΔΟΥΛΟΠΟΥΛΟΣ**

ΑΣΤΕΡΙΑ ● ΑΘΗΝΑΙΑ ● ΓΑΛΛΕΙΑΣ ● STORK  
 ● AUBERGE ● ΔΙΟΝΥΣΟΣ ● ΚΩΣΤΗ ● ON THE ROCKS  
 BLUE PINE ● ΛΕΩΝΙΔΑΣ ● ΖΑΦΕΙΡΗΣ ● OCEANIS  
 ΖΑΜΠΕΤΑΣ ● QUINTA ● LAGONISSI ● ΝΕΡΑΪΔΑ ● ΑΡΓΩ ● SERAFINO  
 ΞΥΝΟΣ ● ΚΩΣΤΟΓΙΑΝΝΗ ● SILVER HOUSE  
 AUTO-STOP ● ΠΑΛΛΗ ΑΘΗΝΑ ● ARIAS ● ΑΤΤΑΛΟΣ  
 ΒΡΑΧΟΣ ● ΒΑΚΧΟΣ ● ΜΟΣΤΡΟΥ



δρχ. 12



δρχ. 10

Ο ΑΣΣΟΣ  
 Έχει παντού  
 ΜΟΝΟ  
 φίλους

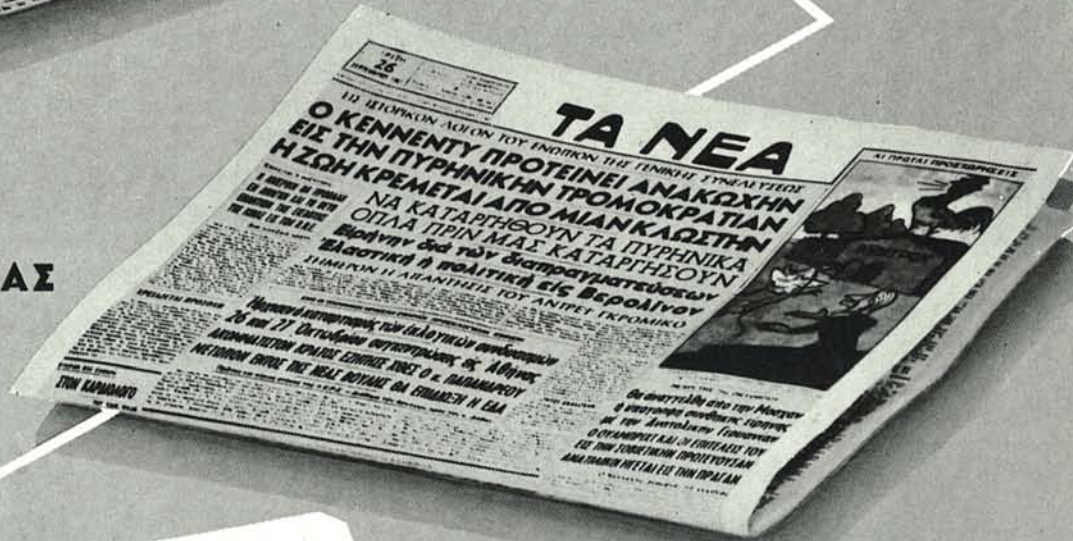
**ΑΣΣΟΣ και ΑΣΣΟΣ ΦΙΛΤΡΟ**  
**Π Α Π Α Σ Τ Ρ Α Τ Ο Σ**

ΤΟ ΤΕΥΧΟΣ 50 ΔΡΑΧΜΕΣ



Η ΠΡΩΙΝΗ ΣΑΣ  
ΕΝΗΜΕΡΩΣΙΣ

Η ΑΠΟΓΕΥΜΑΤΙΝΗ ΣΑΣ  
ΕΠΙΚΑΙΡΟΤΗΣ



ΓΙΑ ΟΛΟΚΛΗΡΗ  
ΤΗΝ ΟΙΚΟΓΕΝΕΙΑ  
ΓΙΑ ΟΛΕΣ ΤΙΣ ΗΜΕΡΕΣ  
ΤΗΣ ΕΒΔΟΜΑΔΟΣ



ΔΗΜΟΣΙΟΓΡΑΦΙΚΟΣ ΟΡΓΑΝΙΣΜΟΣ ΛΑΜΠΡΑΚΗ  
ΟΛΟΚΛΗΡΟ ΤΟ 24ΩΡΟ ΕΝ ΕΠΙΦΥΛΑΚΗ  
ΓΙΑ ΤΗΝ ΠΛΗΡΕΣΤΕΡΗ ΕΝΗΜΕΡΩΣΙ ΣΑΣ