



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΡΗΤΗΣ
ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ
ΤΜΗΜΑ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ
ΤΟΜΕΑΣ ΘΕΑΤΡΟΛΟΓΙΑΣ & ΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΑΣ
ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ Α΄ ΚΥΚΛΟΥ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ



«Το θέατρο της Ισπανικής Αναγέννησης στη Νεοελληνική Σκηνή»

ΛΕΙΒΑΔΙΑΣ ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ

A.M. 0663

ΥΠΟ ΤΗΝ ΕΠΟΠΤΕΙΑ ΤΗΣ ΛΕΚΤΟΡΟΣ
Κ. ΑΥΡΑΣ ΞΕΠΑΠΑΔΑΚΟΥ

ΡΕΘΥΜΝΟ 2016

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΠΡΟΛΟΓΟΣ.....	4
ΕΙΣΑΓΩΓΗ.....	5
ΧΡΟΝΟΛΟΓΙΟ.....	8

1. ΠΡΩΤΟ ΚΕΦΑΛΑΙΟ: ΕΙΣΑΓΩΓΗ ΣΤΟ ΙΣΠΑΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ

1.1. Από τις απαρχές του θεάτρου στην Ισπανία μέχρι το τέλος του 16^{ου} αιώνα

1.1.1. Για τις ρίζες του ισπανικού θεάτρου	16
1.1.2. Οι πρώτοι σκηνικοί χώροι – Τα θέατρα των Corrales	19
1.1.3. Θίασοι, ηθοποιοί και ενδυμασίες	27
1.1.4. Ο 16 ^{ος} αιώνας	31
1.1.5. Juan del Encina	32
1.1.6. Fernando de Rojas	33
1.1.7. Gil Vicente	35
1.1.8. Bartolomé Torres Naharro	36
1.1.9. Lope de Rueda	36
1.1.10. Juan de la Cueva	37
1.1.11. Miguel de Cervantes y Saavedra	38

1.2. Η Ισπανία του Siglo d’Oro

1.2.1. Η θεατρική κορύφωση του 17ου αιώνα	42
1.2.2. Το σύστημα διαχείρισης των δημοσίων θεάτρων και η οργάνωση του χώρου	43
1.2.3. Οι παραστάσεις της αυλής, η Ιταλική επίδραση και το «Coliseo de Buen Retiro»	45
1.2.4. Η Ιησουιτική θεατρική παράδοση	48
1.2.5. Σκηνικά ανεβάσματα σε πανεπιστήμια και ιδιωτικά θέατρα	50
1.2.6. Η ισπανική κωμωδία	51
1.2.7. Félix Lope de Vega y Carpio	54

1.2.8. Guillén de Castro & Juan Ruis de Alarcón	57
1.2.9. Tirso de Molina	59
1.2.10. Pedro Calderón de la Barca Henao	62
1.2.11. Francisco Rojas Zorilla & Agustín Moreto y Cavana	68
2. ΔΕΥΤΕΡΟ ΚΕΦΑΛΑΙΟ: Η ΠΡΩΤΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ	
2.1. Μεταφράσεις έργων και Φιλολογικές παρεμβάσεις	71
3. ΤΡΙΤΟ ΚΕΦΑΛΑΙΟ: Η ΓΝΩΡΙΜΙΑ & Η ΑΠΟΛΟΧΗ	
3.1. Οι πρώτες παραστάσεις	81
3.2. Παραστάσεις στο Εθνικό Θέατρο	83
3.3. Παραστάσεις στο Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος	116
3.4. Παραστάσεις από τα Δημοτικά Περιφερειακά Θέατρα	135
3.5. Παραστάσεις από το χώρο του Ελευθέρου Θεάτρου	138
3.6. Ραδιοφωνικές παραγωγές	150
ΕΠΙΛΟΓΟΣ	152
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑΤΑ	154
1. Μεταφραστική κίνηση της ισπανικής δραματουργίας του Χρυσού Αιώνα στην Ελλάδα	154
2. Πίνακας Παραστάσεων κατά χρονολογία	156
3. Ραδιοφωνικές παραγωγές	159
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	160

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Η παρούσα μεταπτυχιακή διπλωματική εργασία δεν θα μπορούσε να είχε γίνει χωρίς τη συμβολή των ανθρώπων που με βοήθησαν. Ας μου επιτραπεί να τους ευχαριστήσω προσωπικά. Ένα μεγάλο ευχαριστώ οφείλω προς τους διοικητικούς υπαλλήλους των βιβλιοθηκών τόσο του Πανεπιστημίου Κρήτης, όσο και του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών (Τμήματα: Θεατρικών Σπουδών και Ιταλικής και Ισπανικής Φιλολογίας), που ήταν πολύ εξυπηρετικοί και πρόθυμοι να βοηθήσουν.

Επίσης θα ήθελα να ευχαριστήσω την Τριμελή Συμβουλευτική Επιτροπή για τα εποικοδομητικά τους σχόλια και την καθοδήγηση που μου παρείχαν. Ιδιαίτερες ευχαριστίες οφείλω στην Πρόεδρο του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών και καθηγήτρια Άννα Ταμπάκη για τις ουσιαστικές και πολύτιμες παρατηρήσεις της και στην κυρία Έλενα Παπαλεξίου λέκτορα του τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου για τη θερμή υποστήριξη και για τη βοήθεια που μου παρείχε σχετικά με την οργάνωση της σκέψης μου.

Για το τέλος άφησα την επιβλέπουσα της εργασίας και λέκτορα του τμήματος Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Κρήτης κυρία Αύρα Ξεπαπαδάκου, στην οποία και αφιερώνω την εργασία μου. Της οφείλω ένα μεγάλο ευχαριστώ εκ βάθους καρδιάς, όχι μόνο για τις πολύτιμες επιστημονικές της υποδείξεις, και το υλικό που τόσο απλόχερα μου προσέφερε, αλλά γιατί η διδασκαλία της ήταν η αιτία να ανάψει η φλόγα της επιστήμης του θεάτρου μέσα στην ψυχή μου, ενώ κατάφερε ένα «άδειο» μυαλό όχι απλώς να το «γεμίσει» αλλά από κλειστό να το μετατρέψει σε ανοιχτό και ελεύθερο.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η παρούσα διπλωματική εργασία έχει ως αντικείμενο την παρουσίαση της θεατρικής ζωής και της δραματουργίας του Χρυσού Αιώνα της Ισπανίας στη νεότερη ελληνική σκηνή. Με τον όρο «Χρυσός Αιώνας», γνωστός και ως Siglo d' oro, ονομάζουμε την περίοδο εκείνη που εκτείνεται από τον 16^ο αιώνα έως τον 17^ο αιώνα, περίοδο κατά την οποία το θέατρο της Ισπανίας γνώρισε τεράστια ανάπτυξη, τόσο σε επίπεδο δραματουργικής παραγωγής, όσο και σε επίπεδο σκηνικής δράσης.

Η εργασία αποτελείται από τρία κεφάλαια. Το πρώτο κεφάλαιο, χωρίζεται σε δύο μέρη, δηλαδή από τις απαρχές του ισπανικού θεάτρου μέχρι τον 16^ο αιώνα και το δεύτερο μέρος, που αναφέρεται στη θεατρική κορύφωση του 17^{ου} αιώνα. Στο πρώτο μέρος δίνεται αρχικά μια εισαγωγή για το θέατρο της Ισπανίας αλλά και για τις απαρχές του. Συγκεκριμένα περιγράφεται η γέννηση του θεάτρου μέσα από τις χριστιανικές αναπαραστάσεις της θείας λατρείας, που αποτελούσε και κοινή πρακτική για τις περισσότερες χώρες της Δυτικής Ευρώπης, έπειτα γίνεται μια εκτενή αναφορά στους πρώτους σκηνικούς χώρους που φιλοξένησαν κάποια υποτυπώδη θεατρικά θεάματα, καθώς και στις διάφορες διεργασίες που ακολουθήθηκαν γύρω από τους χώρους της σκηνικής δράσης για να φτάσουμε στα τέλη του 16^{ου} αιώνα, που η Ισπανία αποκτά τα πρώτα μόνιμα δημόσια θέατρα, γνωστά και ως *Corrales*, στα οποία παρουσιάστηκε το μεγαλύτερο μέρος των θεατρικών έργων της ισπανικής δραματουργίας.

Επιπρόσθετα, παρέχεται και μια εικόνα οργάνωσης και λειτουργίας των ισπανικών θιάσων. Φθάνοντας στον 16^ο αιώνα, συναντάμε τους συγγραφείς εκείνους οι οποίοι αποτελέσαν ουσιαστικά τους προδρόμους της θεατρικής κορύφωσης του 17^{ου} αιώνα. Για τους κυριότερους από αυτούς επιχειρείται η σκιαγράφηση του πορτραίτου τους, αλλά και η παράθεση του συγγραφικού τους έργου. Επίσης, επιχειρείται μια καταγραφή των σημαντικότερων ιστορικών και πολιτιστικών γεγονότων, που σημάδεψαν τόσο την ιστορία της Ευρώπης και της Ιβηρικής χερσονήσου, όσο και της θεατρικής και πολιτισμικής ζωής της Ισπανίας. Στο δεύτερο μέρος του πρώτου κεφαλαίου περιγράφεται η μεγάλη ακμή που γνώρισε το ισπανικό θέατρο κατά την εποχή του μπαρόκ, με παραστάσεις στα δημόσια θέατρα, γύρω από τα οποία παρουσιάζεται και το σύστημα διαχείρισης τους αλλά και η χωροταξική

οργάνωση που ακολουθήθηκε, καθώς και με τις παραστάσεις της βασιλικής αυλής που κατά τον 17^ο αι. είχε μετατραπεί σε ένα ιδιαίτερο κέντρο θεατρικής ζωής και δράσης.

Επίσης, διερευνάται και η ανάπτυξη που γνώρισε η σκηνική τέχνη τόσο εντός των Ιησουιτικών κολεγίων, όσο και εντός των μεγαλύτερων ισπανικών πανεπιστημίων σε συνδυασμό με μια σύντομη αναφορά σε παραστάσεις που ανέβαιναν σε ιδιωτικές θεατρικές αίθουσες. Παράλληλα, εξετάζεται και το ξεχωριστό εκείνο είδος της ισπανικής κωμωδίας που κυριάρχησε στην ισπανική σκηνή ολόκληρο τον 17^ο αιώνα, ενώ στη συνέχεια γίνεται ιδιαίτερη αναφορά σε κάθε έναν από τους σημαντικότερους εκπροσώπους της δραματουργικής γραφής του 17^{ου} αιώνα, έργα των οποίων παρουσιάστηκαν στην ελληνική σκηνή.

Το δεύτερο κεφάλαιο της εργασίας, εστιάζει στο αρχικό στάδιο πρόσληψης της ισπανικής λογοτεχνίας του Χρυσού Αιώνα: μελετά τις πρώτες δημοσιευμένες μεταφράσεις και τα πρώτα μελετήματα στα ελληνικά, που αποτελούν την παρθενική επαφή του ελληνικού κοινού με την ισπανική δραματική παρακαταθήκη της εποχής. Στο τρίτο κεφάλαιο, που αποτελεί και τον βασικό πυρήνα της έρευνάς μας, επιχειρείται η παρουσίαση των κλασικών ισπανικών έργων που ανέβηκαν στην ελληνική σκηνή. Οι ελληνικές παραστάσεις παρατίθενται βάσει του θεατρικού οργανισμού που είτε οργάνωσε, είτε φιλοξένησε τις παραστάσεις, σε συνδυασμό με την παρουσίαση κάποιων ιστορικών και πολιτισμικών γεγονότων που σημειώθηκαν στην Ελλάδα και μας επιτρέπουν να προσεγγίσουμε καλύτερα το κλίμα της εποχής αλλά και το θεατρικό τοπίο.

Σχετικά με τις ελληνικές παραστάσεις, παρατίθενται αρχικά οι διάφοροι συντελεστές που συνέβαλαν στην σκηνική πραγμάτωση του έργου, η θεματική και η υπόθεση του έργου, διάφορα δραματουργικά χαρακτηριστικά, καθώς και η υποδοχή της οποίας έτυχε η κάθε παράσταση (για όσες εντοπίστηκαν σχετικά δημοσιεύματα) από τον τύπο της εποχής.

Τέλος, στην εργασία περιλαμβάνονται και τρία παραρτήματα προς διευκόλυνση των αναγνωστών. Στο πρώτο παρουσιάζεται ένας συγκεντρωτικός πίνακας της μεταφραστικής κίνησης της ισπανικής δραματουργίας στην Ελλάδα με βάση την χρονολογική δημοσίευση των μεταφράσεων. Οι άλλοι δύο πίνακες καταγράφουν την ελληνική παραστασιογραφία των ισπανικών έργων του Χρυσού Αιώνα: πρόκειται για

έναν, χρονολογικό πίνακα παραστάσεων και έναν σύντομο κατάλογο ραδιοφωνικών παραγωγών.

ΧΡΟΝΟΛΟΓΙΟ: Σημαντικά ιστορικά και πολιτιστικά γεγονότα

Το θέατρο στην Ισπανία, γνώρισε τη μεγάλη του ακμή τον 16^ο και 17^ο αιώνα. Μάλιστα η περίοδος μεταξύ του 1580-1680, υπήρξε τόσο παραγωγική, ώστε ονομάστηκε ως Χρυσός Αιώνας (Siglo d'Oró) του Ισπανικού θεάτρου. Μέσα σε αυτούς τους δύο αιώνες συνέβησαν σημαντικά ιστορικά και πολιτιστικά γεγονότα που σημάδεψαν τόσο την ιστορία της Ισπανίας, όσο και ολόκληρης της Ευρώπης αλλά και πέραν αυτής. Σαφώς και το θέατρο δεν μπορούσε να μείνει ανεπηρέαστο, από τις εξελίξεις αυτές, καθώς πολλές από τις επιδράσεις που δέχθηκε ήταν αποτέλεσμα των γεγονότων αυτών. Στον πίνακα που ακολουθεί, δίνεται μια συνοπτική παρουσίαση των σημαντικότερων ιστορικών και πολιτιστικών γεγονότων που επηρέασαν αποφασιστικά τις εξελίξεις γύρω από τη θεατρική ζωή της Ισπανίας αλλά και συλλήβδην το χώρο της τέχνης.

ΠΙΝΑΚΑΣ 1

Σημαντικά Ιστορικά και Πολιτιστικά γεγονότα

ΕΤΟΣ	ΙΣΤΟΡΙΚΑ ΓΕΓΟΝΟΤΑ	ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΑ ΓΕΓΟΝΟΤΑ
1472		Τυπώνεται το πρώτο βιβλίο στην Ισπανία: <i>Sinodal de Aguilafuente</i>
1474	Ισαβέλλα, βασίλισσα της Καστίλλης.	Sandro Botticelli: <i>Η Άνοιξη</i> .
1476	Ίδρυση της Ιεράς Εξέτασης.	
1479	Φερδινάνδος, βασιλιάς της Αραγονίας. Θάνατος του Χόρχε Μανρίκε.	
1469	Γάμος μεταξύ του Φερδινάνδου της Αραγονίας και της Ισαβέλλας της Καστίλλης.	
1488	Γεννιέται ο Χουάν Βοσκάν, που μετέφερε στην Ισπανία την ιταλική λογοτεχνική μόδα.	
1490		Εκδίδεται στη Βαλένθια το <i>Tirant lo Blanc</i> του Joanot Martorell.
1492	Άλωση της Γρανάδας. Διωγμός των Εβραίων. Ανακάλυψη της Αμερικής.	Εκδόθηκαν τα: <i>La curcel de Amor</i> και <i>Arte de la Lengua Castellana</i> .
1494	Η Πορτογαλία και η Ισπανία μοιράζονται το Νέο Κόσμο.	
1496		<i>Cancionero</i> του Juan del Encina.
1499	Απαγορεύεται η επιστροφή των Εβραίων στην Ισπανία. Εξέγερση των Αράβων στην Αλπουγιάρα.	Ίδρυση του Πανεπιστημίου της Αλκαλά

ΕΤΟΣ	ΙΣΤΟΡΙΚΑ ΓΕΓΟΝΟΤΑ	ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΑ ΓΕΓΟΝΟΤΑ
1500	Οι βασιλείς της Γαλλίας και της Ισπανίας μοιράζονται τη Νάπολη. Γεννιέται ο Κάρολος Ε΄.	Ίδρυση του Πανεπιστημίου της Βαλένθιας.
1501	Διώχονται από τη Γρανάδα οι mudejares (Αραβες υπό χριστιανική κατοχή).	Μιχαήλ Άγγελος: <i>Δαβίδ</i> Εκδίδεται η <i>Θελεστίνα</i> του Fernando de Rojas, στη Σεβίλλη.
1502	Διώχονται από την Καστίλλη οι mudejares.	Έρασμος: <i>Adagia</i> .
1504	Θάνατος της Βασίλισσας Ισαβέλλας. Η Νάπολη ενσωματώνεται στην Καστίλλη.	Jacopo Sanazaro: <i>Η Αρκαδία</i> .
1506	Θάνατος του Χριστόφορου Κολόμβου.	
1514		Μακιαβέλλι: Ο ηγεμών <i>Cisneros</i> : Πολύγλωσση Βίβλος.
1516	Θάνατος του Βασιλιά Φερδινάνδου. Ανάρτηση στο θρόνο του Καρόλου Α΄	Thomas Moore: <i>Οντοπία</i> . Ariosto: <i>Orlando Furioso</i>
1519	Ο Κάρολος Α΄ στέφεται αυτοκράτορας της Ισπανίας	
1520	Εξέγερση των Comuneros. Πεθαίνει ο Ραφαήλ.	Μιχαήλ Άγγελος: Τάφος των Μεδίκων.
1525	Ο Κάρολος Ε΄ νικάει τον Φραγκίσκο Α΄ της Γαλλίας στην Παβία.	Hans Holbein: <i>Ο χορός του Θανάτου</i>
1526	Συνθήκη της Μαδρίτης μεταξύ Ισπανίας και Γαλλίας.	Αντάμωση του Βοσκάν με τον Ναβαγκέρο.
1527	Γεννιέται ο Φίλιππος Β΄. Ο Κάρολος Ε΄ ρημάζει τη Ρώμη. Ο Πισάρρο ξεκινάει την κατάκτηση του Περού. Γεννιέται ο Φράι Λουίς ντε Λεόν.	Baldassare Castiglione: <i>Ο Αυλικός</i> .
1530	Ο Κάρολος Ε΄ κτίζει στη Σεβίλλη την «Αλάμπρα»	Απαγορεύονται στην Ισπανία τα βιβλία του Λούθηρου.
1534		Feliciano da Silva: <i>Δεύτερη Θελεστίνα</i> .

ΕΤΟΣ	ΙΣΤΟΡΙΚΑ ΓΕΓΟΝΟΤΑ	ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΑ ΓΕΓΟΝΟΤΑ
1535		Juan de Valdes: <i>Διάλογος της γλώσσας</i> .
1538	Αφορισμός του Ερρίκου Η΄ της Αγγλίας.	Μιχαήλ Άγγελος: <i>Η Δευτέρα Παρουσία</i> .
1541	Επιδρομή κατά της Αγγλίας. Ο Ορεγιάνο εξερευνεί τον Αμαζόνιο. Γεννιέται ο Δομήνικος Θεοτοκόπουλος.	
1547	Γεννιέται ο Miguel de Cervantes.	
1554		Η καστιλιάνικη λογοτεχνία εμπλουτίζεται με τον Λαθαρίλιο ντε Τόργες.
1557	Μάχη Ισπανίας – Γαλλίας στο Σαν Κιντίν. Νίκη της Ισπανίας.	
1561	Ο Φίλιππος Β΄ χτίζει το Εσκοριάλ.	
1565-66	Ξεσηκώνονται οι Κάτω Χώρες που είχαν περιέλθει στην ισπανική κυριαρχία επί Καρόλου Α΄.	
1567	Ο δούκας του Άλμπα καταστέλλει την επανάσταση στις Κάτω Χώρες.	
1571	Οι Ισπανοί νικούν τους Οθωμανούς στη Ναύπακτο	
1579		Εγκαινιάζεται το Corral de la Cruz.
1580	Προσάρτηση της Πορτογαλίας στην Ισπανία	
1583		Εγκαινιάζεται το Corral del Principe.
1586-88		Ο Θεοτοκόπουλος ολοκληρώνει το έργο του: <i>Η ταφή του κόμη του Οργκάθ</i> .
1588	Καταστροφή της Αρμάδας από τους Άγγλους	
1598	Ειρήνη του Βερβέν με τη Γαλλία. Πεθαίνει ο Φίλιππος Β΄ και τον διαδέχεται ο Φίλιππος Γ΄.	Ο Φίλιππος Β΄, ενώ είναι ετοιμοθάνατος, διατάζει το κλείσιμο των θεάτρων. Γεννιέται ο Βελάθκεθ. Εγκαινιάζεται το θέατρο «The Globe» στο Λονδίνο.

ΕΤΟΣ	ΙΣΤΟΡΙΚΑ ΓΕΓΟΝΟΤΑ	ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΑ ΓΕΓΟΝΟΤΑ
		Ο Σαίξπηρ γράφει το έργο <i>Ιούλιος Καίσαρας</i> .
1600		Γεννιέται ο Πέδρο Καλντερόν δε λα Μπάρκα.
1602		Πιθανή πρεμιέρα του <i>Άμλετ</i> .
1605		Ο Θερβάντες δημοσιεύει τον πρώτο τόμο του <i>Δον Κιχώτη</i> .
1606	Γεννιούνται οι Ρέμπραντ και Κορνέιγ	Γράφεται ο <i>Μακμπέθ</i> . Πρεμιέρα του <i>Βασιλιά Ληρ</i> .
1610	Δολοφονείται ο Ερρίκος Δ΄ στη Γαλλία. Πεθαίνει ο Caravaggio.	Ο Θερβάντες ολοκληρώνει το έργο του <i>Novelas Ejemplares</i> .
1613		Ο Λόπε δε Βέγκα γράφει τα έργα: <i>La dama boba</i> , <i>El perro del hortelano</i> .
1614	Πεθαίνει ο Δομήνικος Θεοτοκόπουλος.	
1615		Εκδίδεται το δεύτερο μέρος του <i>Δον Κιχώτη</i> . Ο Θερβάντες εκδίδει τη συλλογή των ανέκδοτων έργων του <i>Ochos comedias y ochos entremeses nuevos nunca representados</i> .
1616	Πεθαίνουν ο Θερβάντες και ο Σαίξπηρ.	
1617	Αρχίζει η κατασκευή της Plaza Mayor στη Μαδρίτη.	
1620	Πεθαίνει ο Φίλιππος Γ΄ και τον διαδέχεται ο Φίλιππος Δ΄.	Ο Λόπε δε Βέγκα γράφει το έργο <i>El caballero de Olmedo</i> .
1621	Αρχίζει η απόλυτη κυριαρχία του κόμη-δούκα ντε-Ολιβάρες (θα κρατήσει επί εικοσαετία).	
1622	Γεννιέται ο Μολιέρος. Ο Ρούμπενς εκδίδει τη <i>Διατριβή της Ζωγραφικής</i> .	Ο ιταλός μηχανικός Julio Cisar Fontana παρουσιάζει στο φορητό θέατρο που κατασκεύασε, το <i>Aranjuez</i> , το έργο <i>La Gloria de Niquea</i> του Villamediana.
1623	Γεννιέται ο Μπλεζ Πασκάλ.	Πλήρης έκδοση των έργων του Σαίξπηρ.
1625		Βγαίνει διάταγμα που απαγορεύει να τυπώνονται κωμωδίες στην Καστίλλη που θα ισχύει ως το 1634.
1626		Αφιξη στην Ισπανία του ιταλού μηχανικού Κόζιμο Λόττι.

ΕΤΟΣ	ΙΣΤΟΡΙΚΑ ΓΕΓΟΝΟΤΑ	ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΑ ΓΕΓΟΝΟΤΑ
1629		Ο Πέδρο Καλντερόν δε λα Μπάρκα γράφει το έργο <i>La dama duende</i> . Παρουσιάζεται στο παλάτι σε σκηνικό του Κόζιμο Λόττι το <i>La selva sin amor</i> και το <i>El castigo sin venganza</i> του Λόπε δε Βέγκα.
1633	Αποκήρυξη του Γαλιλαίου από την Ιερά Εξέταση.	Gonzalez de Salas, <i>Νέα άποψη για την αρχαία τραγωδία</i> .
1634		Ο Πέδρο Καλντερόν δε λα Μπάρκα γράφει το έργο <i>El mago monstruo del mundo</i> .
1635	Εμπλοκή της Ισπανίας στον Τριακονταετή πόλεμο. Πεθαίνει ο Λόπε δε Βέγκα. Ο Ρισελιέ ιδρύει τη Γαλλική Ακαδημία.	Ο Πέδρο Καλντερόν δε λα Μπάρκα ολοκληρώνει το έργο <i>La vida es sueño</i> , ενώ παρουσιάζει τα έργα <i>El medico de su honra</i> και το <i>El mayor en canto amor</i> (το τελευταίο παρουσιάστηκε στο παλάτι, τη νύχτα του Αγ. Ιωάννη). Ο Βασιλιάς χρίζει τον Καλδερόν σκηνοθέτη των παραστάσεων της Αυλής.
1636		Παρουσιάζεται στο παλάτι το <i>El jarden de Falerina</i> των Antonio Coello, Francisco de Rojas Zorilla και Calderón. Εκδίδεται στη Μαδρίτη το πρώτο μέρος των έργων του Καλδερόν με τη βοήθεια του αδερφού του Jose. Ο Κορνέιγ γράφει το έργο <i>El Sint</i> .
1637		Εκδίδεται το δεύτερο μέρος των έργων του Καλδερόν. Πρώτες ενδείξεις για συγγραφή <i>autos sacramentales</i> . Κατασκευάζεται η πρώτη δημόσια όπερα (Βενετία).
1638		Τα θέατρα στη Μαδρίτη ελέγχονται πια από το Δημοτικό Συμβούλιο.
1640	Εξεγέρσεις σε Καταλονία-Πορτογαλία-Ανδαλουσία υπονομεύουν το ενοποιημένο ισπανικό κράτος. Πεθαίνει ο Ρούμπενς.	Σταματά η κατασκευή του Coliseo Buen Retiro. Πιάνει φωτιά το Φεβρουάριο.
1643	Ο ισπανικός στρατός υφίσταται ταπεινωτική ήττα στο Ροκρόι. Οι Γάλλοι εισβάλλουν στη	

ΕΤΟΣ	ΙΣΤΟΡΙΚΑ ΓΕΓΟΝΟΤΑ	ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΑ ΓΕΓΟΝΟΤΑ
	Φλάνδρα.	
1644		Διατάγματα ενάντια στο θέατρο.
1648	Ανεξαρτησία στις Κάτω Χώρες. Πεθαίνει ο Τίρσο δε Μολίνα.	
1649	Επανάσταση στην Αγγλία.	Επαναλειτουργούν τα δημόσια θέατρα που είχαν κλείσει το 1644. Ο Καλντερόν παρουσιάζει το <i>El gran teatro del mundo</i> που μάλλον είχε γράψει ένα χρόνο πριν.
1651		Άφιξη στην Ισπανία του Baccio del Bianco.
1652	Ο Φίλιππος Δ΄ αναγνωρίζει τα ιστορικά δικαιώματα των Καταλανών.	
1653		Παρουσιάζεται το <i>Las fortunas de Andromeda y Perseo</i> του Καλντερόν στο Coliseo του Buen Retiro σε σκηνογραφία του Baccio del Bianco.
1656		ΟΒελάθκεθ ζωγραφίζει τον γνωστό πίνακα <i>Las Meninas</i> .
1660	Πεθαίνει ο Βελάθκεθ.	
1661		Παρουσιάζεται το <i>Escoy Narciso</i> του Καλντερόν στο Buen Retiro από το θίασο του Antonio de Escamilla.
1662	Πεθαίνει ο Πασκάλ.	
1664		Εκδίδεται το τρίτο μέρος των έργων του Καλντερόν. Ο Μολιέρος γράφει τον <i>Ταρτούφο</i> .
1665	Πεθαίνει ο Φίλιππος ο Δ΄ και τον διαδέχεται ο Κάρολος ο Β΄.	Διακοπή των θεατρικών δραστηριοτήτων λόγω του θανάτου του μονάρχη.
1668	Μυστική συμφωνία μεταξύ του Λεοπόλδου Α΄ της Αυστρίας και του Λουδοβίκου ΙΔ΄ της Γαλλίας για την κατανομή της ισπανικής μοναρχίας σε περίπτωση που ο Κάρολος Β΄ δεν αφήσει διάδοχο.	
1670		Αρχίζουν και πάλι οι παραστάσεις στο παλάτι με το έργο του Καλντερόν <i>Fieras afemisa</i>

ΕΤΟΣ	ΙΣΤΟΡΙΚΑ ΓΕΓΟΝΟΤΑ	ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΑ ΓΕΓΟΝΟΤΑ
		<i>amor.</i>
1672		Εκδίδεται το τέταρτο μέρος των έργων του Καλντερόν.
1673	Πεθαίνει ο Μολιέρος.	<i>Η ζωή είναι όνειρο</i> του Καλντερόν δε λα Μπάρκα.
1677		Εκδίδεται το πέμπτο μέρος των έργων του Καλντερόν.
1680		Ιδρύεται η Comédie Française.
1681	Πεθαίνει ο Πέδρο Καλντερόν δε λα Μπάρκα.	
1687	Αγροτική εξέγερση στην Καταλονία.	
1691	Ο γαλλικός στόλος βομβαρδίζει Βαρκελώνη και Αλικάντε.	

Πηγές:

Oscar G. Brockett, Franklin J. Hildy, *Ιστορία του Θεάτρου*, μτφρ: Μάνος Βιτεντζάκης, Αντιγόνη Γαϊτάνα, Άγγελος Κεχαγιάς, Μαρία Χατζηεμμανουήλ, Αθήνα, Κοάν, 2013, σελ.158-176.

Jaime Vives Vicens, *Σύντομη Ιστορία της Ισπανίας*, μτφρ: Δημήτρης Φιλιππής, Αθήνα, Αίολος, 1997, σελ. 180,181.

Heinrich Wofflin, *Η κλασική τέχνη: μια εισαγωγή στην ιταλική Αναγέννηση*, μτφρ. – επιμ.: Στέλιος Λυδάκης, Αθήνα, Κανάκη, 1997, σελ.77, 112,144,229,245.

Πρόγραμμα παράστασης: Πέδρο Καλντερόν ντε λα Μπάρκα, *Η ζωή είναι όνειρο*, Θέατρο Πόρτα, Αθήνα, 2004, σελ.6-9.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1

ΕΙΣΑΓΩΓΗ ΣΤΟ ΙΣΠΑΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ

Η ελληνική ψυχή έχει πολύ περισσότερη σχέση κι ομοιότητα με την ισπανική, παρά με οποιαδήποτε άλλη, είτε μεσημβρινή, είτε βόρεια, είτε δυτική, είτε ανατολική.

Γρ. Ξενόπουλος

1.1 Απο τις απαρχές του θεάτρου στην Ισπανία μέχρι το τέλος του 16^{ου} αιώνα

1.1.1 Για τις ρίζες του ισπανικού θεάτρου

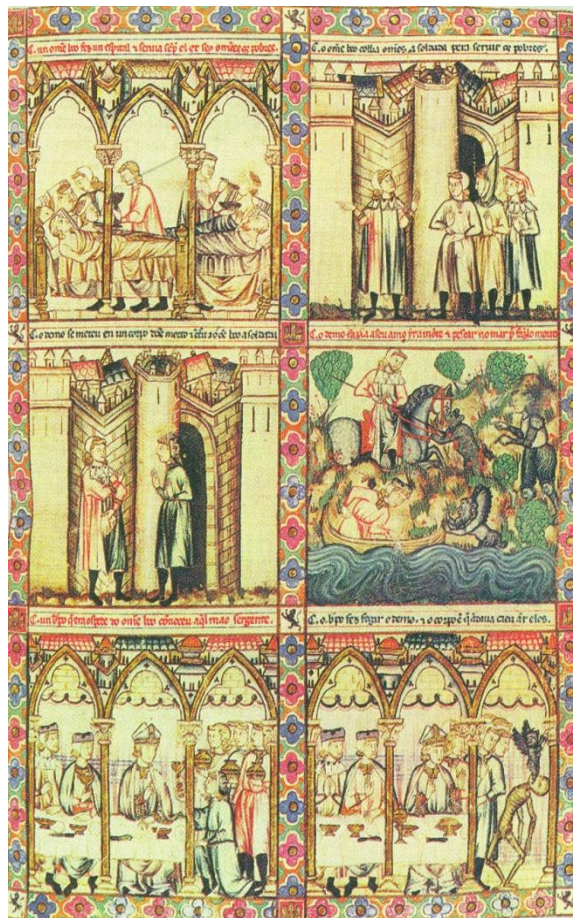
Οι απαρχές του θεάτρου στη Δυτική Ευρώπη των νεότερων χρόνων, εντοπίζονται στις ιερές αναπαραστάσεις της χριστιανικής λειτουργίας. Η παραδοχή αυτή, φαίνεται πως καλύπτει και την περίπτωση της Ισπανίας. Από πολύ νωρίς μάλιστα, ο χριστιανισμός διαδραμάτισε καθοριστικότερο ρόλο στην Ισπανία από ό,τι σε άλλες χώρες της Ευρώπης, επειδή είχε να ανταγωνιστεί τον ισλαμισμό και τον εβραϊσμό, τα άλλα δηλαδή δύο δόγματα που συμβίωναν στην Ιβηρική χερσόνησο με την Ρωμαιοκαθολική εκκλησία.

Κατά τη διάρκεια της συμβίωσης αυτής, που ξεκινά από τον 8^ο έως τον 16^ο αιώνα, ο χριστιανισμός επέδειξε έντονη προσαρμοστικότητα χωρίς όμως ποτέ να εγκαταλείπει το στόχο του, που ήταν μια ελεύθερη επικράτεια απαλλαγμένη από την απιστία των Αράβων και Εβραίων, επιζητώντας τη σωτηρία της χώρας, υπό το σκήπτρο ευλαβών μοναρχών. Έτσι από τον πρώιμο κιόλας Μεσαίωνα, η Εκκλησία ανέχθηκε στο τυπικό της τη σταδιακή ενσωμάτωση ύμνων και διαλόγων, που, ως ιντερλούδια εντός της λειτουργίας, επεξηγούσαν ή ανέπτυσαν θέματα της Βίβλου, χωρίς να είναι πάντα σύμφωνα με το ισχύον δόγμα.

Με την πάροδο του χρόνου, αυτά τα εμβόλιμα κείμενα συγκεντρώθηκαν σε δύο κύκλους: ο πρώτος ήταν η Γέννηση του Θεανθρώπου και ο δεύτερος τα Πάθη και η Ανάσταση του Ιησού. Αυτά ήταν γραμμένα στο λαϊκό ιδίωμα και συνεπώς απομακρυσμένα από τα λατινικά, επίσημη γλώσσα της Εκκλησίας, ενώ μετατράπηκαν σε θεάματα που παρουσιάζονταν σε ανοικτούς χώρους, εγκαταλείποντας το

περιβάλλον των ναών.¹ Πιο συγκεκριμένα, αναπτύχθηκαν δύο βασικά είδη θρησκευτικού θεάτρου: οι *comedies de Santos* και τα *autos sacramentales*. Οι *comedies de Santos* λαμβάνουν χώρα την περίοδο της εορτής των αγίων ή της αγιοποίησής τους, δραματοποιώντας τον βίο του κάθε αγίου, προς ψυχικό όφελος των πιστών. Ήδη όμως από τον πρώιμο κιόλας Μεσαίωνα, στην Ισπανία, υπήρχαν θρησκευτικές παραστάσεις, οι οποίες δίνονται μονάχα μέσα από τα αποσπάσματα κειμένων τους ύφους της *Επίσκεψης στον τάφο*, της *Μεσολάβησης των βοσκών* και της *Πομπής των προφητών*.²

Τα θεάματα αυτά στη συνέχεια πήραν την ονομασία *autos sacramentales* (καθαγιασμένες πράξεις), δηλαδή θρησκευτικά δράματα που πέραν του βίου του Ιησού, καθώς αρχικά πραγματοποιούνταν μόνο στην περίπτωση της γιορτής του Corpus Christi (ο εορτασμός τους Σώματος και Αίματος του Χριστού, από τις μεγαλύτερες εορτές της Καθολικής Εκκλησίας), πλέον εξιστορούσαν και μυστήρια της πίστης σε συνδυασμό με θαύματα της Παρθένου, ενώ δεν έλειπαν και τα στοιχεία εκείνα που πρόσφεραν μια ξεχωριστή θεατρικότητα, όπως η χρήση αλληγορικών μορφών με στόχο την ηθική κατήχηση του κοινού, πάντοτε όμως εντός των χριστιανικών πλαισίων.



ΕΙΚ.1.1 ΣΕΛΙΔΑ ΙΣΠΑΝΙΚΟΥ ΧΕΙΡΟΓΡΑΦΟΥ ΤΟΥ 13^{ΟΥ} ΑΙΩΝΑ. ΑΠΕΙΚΟΝΙΖΟΝΤΑΙ ΘΑΥΜΑΤΑ ΤΗΣ ΠΑΝΑΓΙΑΣ ΚΑΙ ΤΩΝ ΑΓΙΩΝ, ΠΟΥ ΑΠΟΤΕΛΕΣΑΝ ΤΗ ΒΑΣΗ ΓΙΑ ΠΟΛΛΑ ΜΕΣΑΙΩΝΙΚΑ ΙΣΠΑΝΙΚΑ «ΑΥΤΟΣ». ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΠΑΡΑΣΤΑΣΗΣ: ΛΟΠΕ ΔΕ ΒΕΓΚΑ, ΟΙ ΤΡΕΛΛΟΙ ΤΗΣ ΒΑΛΕΝΘΙΑ, ΑΜΦΙ-ΘΕΑΤΡΟ, ΑΘΗΝΑ, 2001.

¹ Φίλιππος Δρακονταειδής: «Ισπανικό Θέατρο». Στο: *Θέατρο, Κινηματογράφος, Μουσική, Χορός*. Εκπαιδευτική Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια, τομ. 28. Αθήνα, Εκδοτική Αθηνών, 1999, σελ. 178.

² Πάολο Μποζίζιο, *Ιστορία του Θεάτρου*, μτφρ.-επιμ.: Ελίνα Νταρακλίτσα, Αθήνα, Αιγόκερως, 2006, σελ. 190.

Από την παραγωγή των *autos* διασώζεται από το τέλος του 12^{ου} αιώνα ή τις αρχές του 13^{ου} αιώνα, ένα απόσπασμα εκατόν σαράντα επτά στίχων, γνωστό και ως *Representación de los reyes Mayos* (Η παράσταση των τριών Μάγων). Το θέαμα αυτό ήταν κοινό στα θρησκευτικά δράματα σε ολόκληρη την Ευρώπη, ενώ ήταν γραμμένο στα λατινικά. Κατά την υπόθεση του έργου, οι τρεις μάγοι Γασπάρ, Μελχιόρ, Μπαλτάσαρ, εμφανίζονται κατά σειρά και ανακοινώνουν ξεχωριστά πως είδαν το άστρο της Γέννησης. Αποφασίζοντας να το ακολουθήσουν, ώστε να φτάσουν στη φάτνη, συναντούν καθ' οδόν τον Ηρώδη και του αναγγέλλουν το σκοπό του ταξιδιού τους. Έκπληκτος ο Ηρώδης από το νέο καλεί τους Εβραίους σοφούς να τον συμβουλέψουν. Δύο ραβίνοι αρχίζουν να το συζητούν και το διασωθέν κείμενο διακόπτεται σε αυτό το σημείο.³ Συνεπώς το δραματουργικό αυτό είδος που ονομάστηκε *autos*, κυρίως λόγω της δομής του, αφού περιελάμβανε μονάχα μια πράξη, γνώρισε μεγάλη άνθηση στην Ισπανία και για αυτό οι λόγιοι της εποχής, κατέληξαν να προσδιορίζουν κάθε μορφή δραματουργικής σύνθεσης η οποία συγκέντρωνε τα χαρακτηριστικά των ηθολογιών και των κυκλικών δραμάτων με τον όρο αυτό.

Παράλληλα με την ανάπτυξη των θρησκευτικών θεαμάτων (*comedies de Santos – autos sacramentales*) υπήρξε και η σάτιρα, που πάντοτε με τον καυστικό της λόγο, είτε με τη μορφή τραγουδιών, είτε με την παρουσία στην υπόθεση του δράματος προσώπων, φυσικών ή αλληγορικών, σχολίαζαν και περιγελούσαν την επίσημη Εκκλησία και τα τρωτά της κοινωνίας. Από αυτές δεν διασώζεται κάποιο δείγμα, ενώ οι αναφορές εκ μέρους λογίων της εποχής έχουν να κάνουν με αρνητικές κρίσεις, εξαιτίας του περιεχόμενου τους, καθώς η πλειοψηφία αυτών αποτελούσαν παρωδίες του θρησκευτικού τυπικού, ενώ δεν έλειψε και η γελοιοποίηση προς τους θεράποντες της πίστης. Ωστόσο ως φαινόμενο στηλιτεύθηκε έντονα και για τον λόγο αυτό, ο βασιλιάς της Καστίλλης Αλφόνσο Ι΄ ο Σοφός, άνθρωπος με ευρεία παιδεία αλλά και αναμορφωτής του κράτους του, ήταν αυτός που απαγόρευσε σε λόγιους και κληρικούς να παρευρίσκονται ή να συμμετέχουν σε τέτοιες παραστάσεις, λόγω των «παιχνιδιών λαιδορίας» και των «κακοτήτων και ανηθικότητων» που τις χαρακτήριζαν.⁴

³ Carlos Alvar, José-Carlos Mainer y Rosa Navarro, *Breve historia de la literatura española*, Madrid, Alianza, 1997, σελ. 216,217.

⁴ Φίλιππος Δρακονταειδής, «Ισπανικό Θέατρο», ό.π. σελ. 178.

Προς τα τέλη του 15^{ου} αιώνα το ισπανικό θέατρο μετέρχεται μιας νέας φάσης. Πρόκειται για μία εξέλιξη η οποία οφείλεται στην επονομαζόμενη «γενεά των καθολικών βασιλέων». Στους νέους συγγραφείς συγκαταλέγονται οι Juan del Encina, Fernando de Rojas, Gil Vicente, Bartolomé Torres Naharro, Juan de la Cueva και Miguel de Cervantes οι οποίοι ασχολήθηκαν κατά κύριο λόγο με τη μη θρησκευτική παράδοση και τη βουκολική θεματική.

1.1.2. Οι πρώτοι σκηνικοί χώροι – Τα θέατρα των Corrales

Στην ιστορία του θεάτρου παρατηρούμε ότι σχεδόν ταυτόχρονα με την εξέλιξη της δραματουργίας, συμπορεύεται και η εξέλιξη του σκηνικού χώρου που φιλοξένησε τα θεάματα της εποχής. Βέβαια η εξέλιξη του θεάτρου κατά τον Μεσαίωνα, μέσα στην οποία συναντάμε και τις ρίζες του ισπανικού θεάτρου, δεν υπήρξε ομοιόμορφη στις διάφορες χώρες της Ευρώπης. Παρά ταύτα, η περίοδος αυτή θα αποτελέσει τη βάση που θα οδηγήσει στην ανάπτυξη του μετέπειτα νεότερου Ευρωπαϊκού θεάτρου με κορύφωση την αναγεννησιακή περίοδο.

Καθώς λοιπόν οι πρώτες μορφές θεαμάτων προήλθαν από την καθολική λειτουργία (λειτουργικό δράμα), ήταν σχεδόν αναμενόμενο οι χριστιανικοί καθεδρικοί ναοί να είναι αυτοί που θα φιλοξενήσουν τα θρησκευτικά θεάματα. Σε αυτό υποβοηθούσε καταλυτικά η αρχιτεκτονική του εσωτερικού χώρου της εκκλησίας, που αποκτούσε μια συμβολική αξία κυρίως σκηνογραφικής σημασίας. Ωστόσο, δεν θεωρούνταν απαραίτητο κάποιο σκηνικό συμπλήρωμα για την επεξήγηση των δρωμένων ή ο προσδιορισμός ενός συγκεκριμένου σκηνικού χώρου, καθώς κάθε αρχιτεκτονικό μέρος της εκκλησίας διέθετε και τη δική του συμβολική σημασία. Για παράδειγμα, η Αγία Τράπεζα συσχετιζόταν με τον τάφο και την Ανάσταση του Χριστού, ενώ ακόμα λειτουργούσε και ως φάτνη των Χριστουγέννων. Ο εξώστης της χορωδίας χρησιμοποιείτο μερικές φορές για να αναπαραστήσει χώρους που βρίσκονταν ψηλά ή τον ουρανό, ενώ η κρύπτη (συνήθως βρισκόταν κάτω από το δάπεδο) συχνά παρίστανε τους χώρους που βρίσκονταν στο χαμηλότερο επίπεδο ή την κόλαση.

Παράλληλα δεν έλειπε και η αποτελεσματική χρήση κάποιων εκκλησιαστικών αντικειμένων, όπως η καθέδρα του ιερέα, η οποία μετατρεπόταν σε παλάτι ή στον θρόνο του Ηρώδη, ή σε καρέκλα, υποδεικνύοντας τον πάγκο με τα αρώματα όπου πήγαν οι τρεις Μαρίες πριν να επισκεφθούν τον τάφο.⁵ Αναφορικά με το χώρο της παράστασης εντοπίζεται η χρήση πολυτοπικής σκηνης, καθώς το κάθε επεισόδιο της βασικά γραμμικής δομής του διαδραματιζόταν σε διαφορετικό χώρο, σε αναλογία πάντα με την παρατακτική δομή των εικονογραφημένων κύκλων. Η περιοχή της σκηνικής δράσης είχε δύο βασικά στοιχεία: μικρές σκηνικές κατασκευές (ονομάζονταν ποικιλοτρόπως οίκοι, *sedes*, *loci deputati*, *mansione*, *περίπτερα*) και μια βασική περιοχή σκηνικής δράσης (η *platea*, *playne* ή *τόπος*).

Με την ενσωμάτωση όμως κι άλλων θρησκευτικών παραστάσεων, δημιουργήθηκε η ανάγκη για τη χρήση ενός πιο σύνθετου σκηνικού εξοπλισμού, ως εκ τούτου επήλθε και η εισαγωγή μικρών υπερυψωμένων εξέδρων, υποστηριζόμενων από ανοιχτά πλαϊνά περίπτερα καλυμμένα με μικρές αυλαίες. Αυτές οι υπερυψωμένες εξέδρες χρησιμοποιούνταν κατά βάση για να κάνουν πιο λειτουργικούς και εύκολα αναγνωρίσιμους από το κοινό συγκεκριμένους τόπους της παράστασης, με τη βοήθεια κάποιων αντικειμένων. Δύο θάμνοι μπορούσαν να συμβόλιζαν για παράδειγμα, τον επίγειο παράδεισο ή ένας θρόνος το παλάτι του Ηρώδη.⁶

Ωστόσο, από το 1200 μέχρι το 1400 σημειώθηκαν κάποιες σημαντικές αλλαγές. Πρώτον, πολλά έργα άρχισαν να παρουσιάζονται στο ύπαιθρο, κυρίως τους ανοιξιάτικους και τους καλοκαιρινούς μήνες, εν μέρει λόγω του ευνοϊκού καιρού, αλλά επίσης και λόγω της καινούργιας γιορτής της Αγίας Δωρεάς (*Corpus Christi*). Η συγκεκριμένη εορτή δημιουργήθηκε από τον Πάπα Ουρβανό τον Δ΄ το 1264, αναγνωρίστηκε επίσημα το 1311 και μέχρι το 1350 εορταζόταν σε όλη την καθολική Ευρώπη. Η Αγία Δωρεά καθιερώθηκε με σκοπό να δοθεί ιδιαίτερη έμφαση στη λυτρωτική δύναμη του καθαγιασμένου άρτου και οίνου. Το μυστήριο αυτό, το οποίο στα μάτια των ανθρώπων του Μεσαίωνα έδινε νόημα στην ύπαρξη του Χριστού (ένωση της ανθρώπινης και της θεϊκής φύσης στο πρόσωπο του Χριστού και υπόσχεση της λύτρωσης με τη θυσία του) γνώρισε μεγάλη απήχηση. Για τον λόγο αυτό, κρίθηκε απαραίτητο να συμπεριληφθούν στις θρησκευτικές αναπαραστάσεις

⁵ Oscar G. Brockett, Franklin J. Hildy, *Ιστορία του Θεάτρου*, μτφρ: Μάνος Βιτεντζάκης, Αντιγόνη Γαϊτάνα, Άγγελος Κεχαγιάς, Μαρία Χατζηεμμανουήλ, Αθήνα, Κοάν, 2013, σελ. 87, 88, 89.

⁶ Martin Banham, *The Cambridge guide to world theatre*, Cambridge University Press 1989, σελ. 696, 697.

πολλά γεγονότα που προηγήθηκαν της γέννησης του Ιησού, καθώς και άλλα που συνδέονται με τη ζωή, τον θάνατο και την ανάστασή του. Συνεπώς, αναπτύχθηκε γύρω από την εορτή αυτή ένα κοσμικό δράμα με γεγονότα που ξεκινούσαν από τη Δημιουργία και έφταναν μέχρι την καταστροφή του κόσμου.

Έργα με τέτοιους σκοπούς απαιτούσαν προφανώς πλούσια μέσα για την αναπαράστασή τους, οδηγώντας στην έξοδο από τον περικλειστο χώρο του καθολικού ναού. Ταυτόχρονα όμως το πέρασμα από το εσωτερικό της εκκλησίας στο προαύλιο αυτής έδωσε και τη δυνατότητα του σκηνικού πειραματισμού και της πρωτοτυπίας ως προς την παρουσίαση των έργων.⁷ Εκτός ναού πλέον, τα θεάματα αυτά, περνούν στα χέρια των πολιτών ως προς την προετοιμασία και την παραγωγή τους. Μία από τις σημαντικότερες καινοτομίες ήταν η κατάργηση της λατινικής και η αντικατάστασή της από τις τοπικές γλώσσες. Η εξέλιξη αυτή, οδήγησε με τη σειρά της στην αντικατάσταση του αδόμενου διαλόγου από τον διάλογο σε πρόζα και διευκόλυνε την αντικατάσταση των ερμηνευτών-κληρικών από λαϊκούς. Αξίζει να σημειωθεί επίσης, πως η υιοθέτηση των τοπικών γλωσσών, αποτέλεσε ένα μεγάλο βήμα προσέγγισης στο εθνικό και απομάκρυνσης από το διεθνές δράμα κυρίως λόγω της επιβολής της λατινικής γλώσσας.⁸

Με την πάροδο του χρόνου και όσο τα θεάματα αυτά διευρύνονταν ακόμα περισσότερο με σκηνές από Βίους Αγίων αλλά και με τα σκηνικά μηχανήματα να αναζητούν μια πιο ευρύχωρη «στέγη», σε συνδυασμό με το κοινό που ένοιωθε να ασφυκτιά στον προαύλιο χώρο των ναών, έφερε την ανάγκη τα θεάματα αυτά να μετατοπιστούν προς τις κεντρικές πλατείες ή στο κέντρο των μεσαιωνικών πόλεων. Η πλατεία ήταν ως επί το πλείστον τετράγωνη, περικυκλωμένη από κτίρια, συνδεδεμένη με το δρόμο μέσα από μνημειώδεις ασίδες, γεγονός που βοηθούσε τους διοργανωτές των παραστάσεων να διαχειριστούν την είσοδο του κοινού. Το πολυπληθές κοινό στην αρχή στεκόταν όρθιο, ενώ αργότερα, που τα θεάματα διαρκούσαν περισσότερο από μια ημέρα, κάθονταν σε κερκίδες. Αρκετοί θεατές μπορούσαν να απολαύσουν το θέαμα από τα παράθυρα των σπιτιών που περιέβαλαν την πλατεία-σκηνή της παράστασης.⁹

⁷ Oscar G. Brockett, Franklin J. Hildy, ό.π. σελ. 93.

⁸ Στο ίδιο.

⁹ Στο ίδιο, σελ. 95,96.

Βέβαια πρέπει αν σημειωθεί, πως ο πολυτοπικός χαρακτήρας της σκηνής διατηρείται ακόμα και μετά από την έξοδο των θρησκευτικών αναπαραστάσεων από το ναό, ακολουθώντας διάφορους τρόπους σκηνικής παρουσίας. Στην Ισπανία παρατηρούμε πως προτιμάται η «κυλιόμενη παράσταση» πάνω σε κάρα, δηλαδή βαγόνια που πρόσφερε η πόλη, η οποία μαζί με τα κοστούμια και τα προσωπικά αντικείμενα, παρείχε επίσης όλα τα υπόλοιπα απαραίτητα για την παραγωγή. Τα κάρα αυτά περιφέρονταν στα πιο κεντρικά σημεία της πόλης, μετά από συμφωνία με το διοικητικό συμβούλιο για την επιλογή των σημείων, παρουσιάζοντας τα θεάματά της (οι παραστάσεις αυτές είναι κοινές με τα pageants της Αγγλίας). Για κάθε έργο χρησιμοποιούσαν δύο carros, ως το 1647 που ανέλαβε τη συγγραφή των έργων ο Calderón, για να αυξηθεί ο αριθμός τους σε τέσσερα. Παράλληλα τα carros λειτουργούσαν και ως καμαρίνια για τους ηθοποιούς, αλλά και ως είσοδοι στη σκηνή.¹⁰

Τα διώροφα carros ήταν κατασκευασμένα από ξύλο, με σκελετό καλυμμένο με ζωγραφισμένους καμβάδες και εξοπλισμένα σύμφωνα με τις σκηνικές οδηγίες των δραματουργών. Αναφορικά με το μέγεθός τους, διαθέτουμε λίγες πληροφορίες, αλλά ως τα μέσα της δεκαετίας του 1630 φαίνεται ότι είχαν μήκος έξι μέτρα και πλάτος τρία μέτρα. Στο επάνω μέρος των κάρων αυτών, κατασκευάζονταν καλύβες ή ναϊσκοί για τη φιλοξενία των διάφορων σκηνικών τόπων. Στο κάτω μέρος των κάρων αντίστοιχα, τοποθετούνταν δύο κουρτίνες δεξιά και αριστερά που κάλυπταν το χώρο με σκοπό τη φύλαξη των κοστούμιών, μπορούσαν επίσης να υψώνονταν σκηνικοί μηχανισμοί, ενώ το μέρος αυτό επικοινωνούσε με το επάνω μέρος μέσω μιας καταπακτής.¹¹

Ως το 1647 τα carros συνοδεύονταν από μία φορητή σκηνή (σε σχήμα βαγониού) η οποία λειτουργούσε ως σκηνικός χώρος για τους ηθοποιούς. Μετά το 1647 όταν άρχισαν να χρησιμοποιούνται τέσσερα βαγόνια για κάθε έργο, σε όλους τους τόπους παραστάσεων στήθηκαν σταθερές εξέδρες. Έτσι δύο carros παρατάχθηκαν στο πίσω μέρος και από ένα σε κάθε άκρο της σκηνής, τα οποία ήταν μεν άδεια, αλλά έκρυβαν καταπακτές για τη δημιουργία ειδικών εφέ. Ωστόσο η δυσκολία αντικατάστασης των τεσσάρων carros που χρησιμοποιούσαν για το πρώτο αυτο με τα άλλα τέσσερα που θα χρησιμοποιούσαν για το δεύτερο, οδήγησε το 1692

¹⁰ Oscar G. Brockett, Franklin J. Hildy, ό.π. σελ. 160.

¹¹ Στο ίδιο.

στην απόφαση να τοποθετούνται και τα οκτώ συνολικά βαγόνια γύρω από την εξέδρα κατά τη διάρκεια της παράστασης. Ως εκ τούτου η σκηνή που διαμορφωνόταν κατ' αυτόν τον τρόπο είχε διαστάσεις περίπου δεκατέσσερις έως δεκαπέντε μέτρα πλάτος και έντεκα μέτρα βάθος.¹²

Μετά το 1600 η πρώτη παράσταση προοριζόταν για τον βασιλιά στην αυλή κάποιου παλατιού. Στη συνέχεια παρουσιαζόταν στην πλατεία που βρισκόταν μπροστά από το δημαρχείο, μια μέρα για το Συμβούλιο της Καστίλης (που αποτελούσε και την ισχυρότερη από τις κυβερνητικές ομάδες) και την επόμενη για το Δημοτικό Συμβούλιο που την παρατηρούσε από τα παράθυρα του δημοτικού κτιρίου, ενώ οι επόμενες δύο προβλεπόντουσαν για το φιλοθεάμον κοινό η μια στην Plaza Mayor και η επόμενη στην Puerta del sol Guadalajara.¹³

Στην αντίπερα όχθη των θρησκευτικών δραμάτων βρισκόταν η σάτιρα, η οποία χρησιμοποιούσε ένα πιο στοιχειώδη σκηνικό εξοπλισμό, αποτελούμενο από ένα βατήρα στο βάθος του οποίου υπήρχε μια κουρτίνα που, όταν ο χώρος το επέτρεπε, μπορούσε να ανοιχτεί σε τρία φύλλα, δημιουργώντας τα τοιχώματα ενός δωματίου που άνοιγε μόνο προς τη μεριά του κοινού. Ωστόσο, υπήρχαν και οι πιο ταπεινοί και φτωχοί καλλιτέχνες που δε διέθεταν κανένα σκηνικό εξοπλισμό, εκμεταλλευόμενοι το χώρο της πλατείας, του δρόμου, ή όπου αλλού μπορούσαν να ξεδιπλώσουν τις ικανότητές τους, είτε μουσικές, είτε ταχυδακτυλογραφικές.¹⁴

Γύρω στο 1580, η Μαδρίτη διαθέτει τρεις τύπους θεάτρων: το εκκλησιαστικό, το αυλικό και το δημόσιο θέατρο της πόλης. Ο τελευταίος τύπος θεάτρου είναι αυτός που μας ενδιαφέρει περισσότερο, καθώς για αυτόν γράφθηκαν τα περισσότερα έργα του λεγόμενου «εθνικού θεάτρου της Ισπανίας». Σημαντικός παράγοντας για τη δημιουργία των δημόσιων θεατρικών χώρων υπήρξε η ανάπτυξη των πόλεων. Σύντομα λοιπόν η Σεβίλλη, η Βαλένθια και η Μαδρίτη θα αποκτήσουν χώρους προορισμένους αποκλειστικά για την παρουσίαση δραματικών έργων. Το πρώτο δημόσιο θεατρικό οικοδόμημα στην Ισπανία κτίστηκε από τον Ιταλό αρχιτέκτονα Χουάν (Τζιοβάνι) Μαρίν Μοντενίν Μπελίνι στη Σεβίλλη, το 1574. Αντίστοιχα, το τελευταίο κτίστηκε στο Αλμάγκρο το 1628 από τον Δον Λεονάρδο δε Οβιέδο, έναν

¹² Στο ίδιο.

¹³ Στο ίδιο.

¹⁴ Φίλιππος Δρακονταειδής, «Ισπανικό Θέατρο», ό.π. σελ. 178.

ιερέα ο οποίος το έκτισε μέσα στην αυλή του πανδοχείου του «Ο Ταύρος» και αποτελεί το μοναδικό σωζόμενο σήμερα θέατρο του Χρυσού αιώνα.¹⁵

Στα 1561 η Μαδρίτη γίνεται πρωτεύουσα της Ισπανίας. Λίγο αργότερα ιδρύονται και οι δύο αδελφότητες που θα διευθύνουν τις θεατρικές αίθουσες της πόλης, δηλαδή η *Cofradía de la Pasión y Sangre de Jesucristo* (Η Αδελφότητα του Πάθους και του Αίματος του Ιησού Χριστού) που ιδρύθηκε το 1565 και η *Cofradía de la Soledad de Nuestra Señora* (Η Αδελφότητα της Μοναξιάς της Παναγίας) η οποία ιδρύθηκε το 1567 με προθέσεις να κερδίζουν χρήματα για φιλανθρωπικούς σκοπούς, ελέγχοντας όλες τις εισφορές των θεατρικών παραστάσεων της Μαδρίτης. Για το λόγο αυτό, η αξία του εισιτηρίου περιελάμβανε ένα μερίδιο από το ποσό της είσπραξης του θιάσου και έναν φόρο για τα αδελφάτα.

Πολύ σύντομα οι δύο αυτές αδελφότητες κατέληξαν σε οικονομική συμφωνία, αποκτώντας τον οικονομικό έλεγχο διαφόρων θεατρικών χώρων, όπως του *Corral del Sol*, *Corral de la Bacheca*, *Corral de la Puente*, *Corral de Burguillos* και *Corral de Valdivieso* στη Μαδρίτη.¹⁶ Το 1583 το Γενικό Νοσοκομείο της Μαδρίτης έλαβε εξίσου ένα μέρος των εσόδων. Οι τρεις λοιπόν αυτοί οργανισμοί ασκούσαν τον έλεγχο στα δημόσια θέατρα της Μαδρίτης μέχρι το 1615.¹⁷

Στα 1615 η πόλη της Μαδρίτης πήρε την εντολή να πληρώσει μια ετήσια επιχορήγηση στα νοσοκομεία. Ύστερα απ' αυτό, οι αδελφότητες εγκατέλειψαν τον απευθείας έλεγχο της θεατρικής διοίκησης και εκμίσθωσαν τα θέατρα σε επιχειρηματίες για περιόδους τεσσάρων ετών ενώ το 1683 ο έλεγχος των *corrales* πέρασε στην πόλη και ορίστηκαν δύο δημοτικοί σύμβουλοι για να τα επιβλέπουν, αν και τα θέατρα εξακολουθούσαν να είναι ενοικιασμένα.¹⁸

Η επιθυμία για μόνιμα θέατρα γίνεται ολοένα και πιο εμφανής έτσι κατά τα τέλη της δεκαετίας του 16^{ου} αιώνα, η Ισπανία αποκτά το πρώτο μόνιμο θεατρικό οικοδόμημα. Εκεί παιζόταν το μεγαλύτερο μέρος των θεατρικών έργων. Το 1579 εγκαινιάζεται το *Corral de la Cruz* στη Μαδρίτη, ενώ στη συνέχεια δημιουργείται και δεύτερο θέατρο το 1583 το *Corral del Principe*, εξίσου στη Μαδρίτη. Τα θέατρα αυτά

¹⁵ Ramon Ruiz Francisco, *Historia del teatro español (Desde sus orígenes hasta 1900)*, Madrid, Cátedra, 1996, σελ. 91.

¹⁶ Ramon Ruiz Francisco, ό.π. σελ. 92.

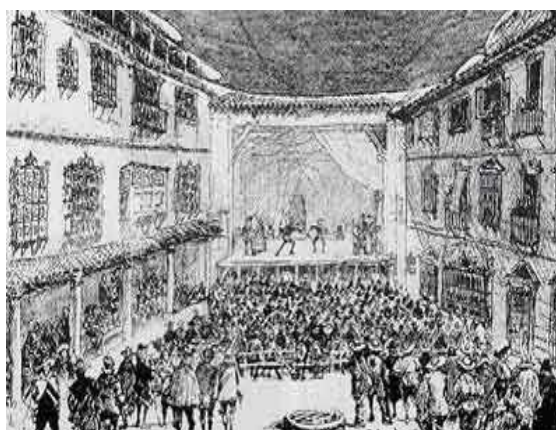
¹⁷ Oscar G. Brockett, Franklin J. Hildy, ό.π. σελ. 170.

¹⁸ Στο ίδιο.

έγιναν γνωστά με την ονομασία *corrales*, ενώ θα είναι και τα μόνα δημόσια θέατρα στη Μαδρίτη και μετά το 1585, ως τα μέσα του 18^{ου} αιώνα. Το ουσιαστικό μέρος της σκηνικής πραγμάτωσης, γίνεται ουσιαστικά η αυλή η οποία μπορούσε να ανήκει είτε σε λοκάντες (ένα είδος παντοπωλείου) είτε σε δημόσια κτίρια (πχ. νοσοκομεία), είτε σε σπίτια ιδιωτών, κυρίως οικονομικά εύπορων, οι οποίοι μέσω της προσφοράς τους αυτής, απαλλάσσονταν από την υποχρέωση της καταβολής της μισής οικίας τους στους λειτουργούς της αυλής, γεγονός που αποτελούσε διαταγή της *Regalía del Real Aposento de Corte*, που είχε εκδώσει το 1565 ο Φίλιππος Β'. Έτσι εν μέρει προσφέρονταν έτοιμοι σκηνικοί χώροι προς εκμετάλλευση.¹⁹

Ως προς τη μορφολογία τους τα *corrales* είχαν μια ορθογώνια ή τετράγωνη κάτοψη και ένα κεντρικό τμήμα το επονομαζόμενο και ως *patio* (αυλή). Η σκηνή στηνόταν στον ελεύθερο χώρο μεταξύ των οικοδομημάτων ενός τετραγώνου. Στο *patio* στεκόταν όρθιο το πολύβουο κοινό

ή στεκόταν στις γύρω γαλαρίες και θεωρεία. Τον 17^ο αιώνα μάλιστα, προστέθηκαν καθίσματα (*taburetes*) στο χώρο δίπλα από τη σκηνή, ενώ στις πλευρές του *patio* υπήρχαν οι *gradas* (κερκίδες) συνήθως προστατευόμενες μ' ένα πανί από τον ήλιο ή την βροχή. Το κοινό επίσης, συγκεντρωνόταν στα μπαλκόνια στο ύψος του δεύτερου ορόφου των τετραώροφων σπιτιών που περιέβαλαν την αυλή, τα οποία



ΕΙΚ. 1.2 ΤΟ ΥΠΑΙΘΡΙΟ ΘΕΑΤΡΟ CORRAL DEL PRINCIPLE.

ΣΧΕΔΙΟ ΤΟΥ JUAN CAMBA 1660.

ΠΗΓΗ: ΒΙΚΙΠΑΙΔΕΙΑ ΕΛΕΥΘΕΡΗ ΕΓΚΥΚΛΟΠΑΙΔΕΙΑ.

ενοικιάζονταν από τους ευγενείς προς το φιλοθέαμον κοινό, συνήθως σε σημαντικούς θεατές, για να παρακολουθήσουν τα θεάματα που επιθυμούσαν. Έτσι τα μπαλκόνια αυτά μετατρέπονταν σε αληθινά θεωρεία. Ο χώρος αυτός ονομαζόταν *aposenos* (θεωρεία). Τα θεωρεία του τετάρτου ορόφου συχνά ονομάζονταν *desvanes* (σοφίτες) λόγω της θέσης τους και της στενότητας του χώρου τους. Η λύση αυτή επήλθε μέσα από τη θέσπιση ενός ειδικού συμφωνητικού που υπογραφόταν μεταξύ των ιδιοκτητών των σπιτιών, των θεατρικών επιχειρηματιών και των θιάσων.

¹⁹ Ramon Ruiz Francisco, ό.π. σελ. 93.

Για τις γυναίκες προβλεπόταν ειδικός χώρος, ένα είδος απομονωμένης γαλαρίας, που τις προστάτευε από τις συνηθισμένες εκρήξεις του πλήθους, γνωστός και ως *cazuela*. Αξίζει να επισημανθεί πως ένας δικαστικός επέβαλε τον αυστηρό διαχωρισμό ανδρών και γυναικών για αυτό και στις γυναίκες απαγορευόταν η πρόσβαση στο *patio* και στους άνδρες στη *cazuela*. Οι γυναίκες όμως μπορούσαν να καθίσουν στα θεωρεία αν τις συνόδευε ένας ενήλικος άνδρας της οικογένειάς τους.

Ακριβώς πάνω από τη *cazuela* υπήρχαν δύο ακόμη εξώστες, ο πρώτος για τις δημοτικές αρχές της Μαδρίτης και το Συμβούλιο της Καστίλλης, ενώ ο ανώτερος χώρος προοριζόταν το ένα μέρος για τους διανοούμενους και το άλλο για τον κλήρο, γνωστός και ως *tertulia*. Τέλος, απέναντι από τη σκηνή συναντάμε τα καταστήματα για την πώληση των αναψυκτικών (*alojeria*).²⁰

Πίσω από τη σκηνή, η οποία προεκτεινόταν μέσα στην πλατεία, υπήρχε ένα μπαλκόνι, στο οποίο είχε πρόσβαση κανείς ανεβαίνοντας μια σειρά από σκαλοπάτια. Το βάθος της σκηνής είχε πόρτες και παράθυρα και υπήρχε κατά πάσα βεβαιότητα μια εσωτερική σκηνή θεάτρου, που αποκαλυπτόταν τραβώντας μια κουρτίνα. Πάνω από τις πόρτες υπήρχαν δύο εξέδρες (*corredores*) που συνέβαλλαν στην αναπαράσταση των τειχών, των παραθύρων, ή ακόμα και των απομακρυσμένων τόπων. Στο πάτωμα της σκηνής υπήρχαν καταπακτές, καθώς και μηχανές για να κατεβάζουν σύννεφα, θρόνους, ή θείες οπτασίες από ψηλά. Στο πίσω μέρος της σκηνής υπήρχαν τα καμαρίνια των γυναικών ηθοποιών, ενώ των ανδρών βρισκόταν κάτω από τη σκηνή. Επίσης η ισπανική σκηνή στα πλαϊνά της ήταν εξοπλισμένη και με δυο μικρότερες σκηνές (*tabladillos*) που είχαν παραπετάσματα για τη διευκόλυνση των θεατών ή σπανιότερα της σκηνοθεσίας.²¹

Τέλος, πρέπει να αναφερθεί πως οι παραστάσεις παίζονταν νωρίς το απόγευμα και τελείωναν μια ώρα πριν τη δύση του ηλίου. Συνήθως άρχιζαν στις τρεις ή τέσσερις το απόγευμα και διαρκούσαν δυόμιση ώρες. Οι παραστάσεις δίνονταν καθημερινά εκτός Σαββάτου καθώς και σε όλες τις αργίες. Συγκεκριμένα η θεατρική περίοδος διαρκούσε από τον Σεπτέμβριο ως την Σαρακοστή και από την εβδομάδα μετά το Πάσχα ως τον Ιούλιο. Συνολικά εκατόν ενενήντα οκτώ ημέρες το χρόνο ήταν

²⁰ Στο ίδιο.

²¹ Ramon Ruiz Francisco, ό.π. σελ. 94,95.

αφιερωμένες στις παραστάσεις με εξαίρεση ημέρες επίσημου πένθους, επιδημιών και πολέμων.²²

Η παράσταση άρχιζε με μια μουσική υπόκρουση και τότε επί σκηνής εμφανιζόταν ένας ηθοποιός για να απαγγείλει το *loa*, ένα είδος προλόγου διανθισμένο με αστείες ιστορίες και λογοπαίγνια παρουσιάζοντας ταυτόχρονα τον θίασο αλλά και το έργο.²³ Δεν υπήρχαν διαλείμματα, αλλά διακοπές της παράστασης, όπου και παρουσιάζονταν τα ιντερμέδια (εμβόλιμα μουσικοχορευτικά δρώμενα ανάμεσα στις πράξεις των έργων) και οι χοροί, συχνά άσχετοι προς την υπόθεση του έργου, με μοναδικό γνώμονα την ευχαρίστηση των θεατών.²⁴

1.1.3. Θίασοι, ηθοποιοί και ενδυμασίες

Κατά τη διάρκεια του 16^{ου} αιώνα, ο αριθμός των θιάσων στην Ισπανία δεν μπορούσε να αποτυπωθεί με ακρίβεια και αυτό διότι πολλοί απ' αυτούς έζησαν μονάχα μια θεατρική σεζόν ή συγχωνεύθηκαν με άλλους είτε διασπάσθηκαν πλήρως. Εκτός από τους ισπανικούς θιάσους, οι ιταλικοί θίασοι της *Commedia dell'arte*, ήταν αυτοί που επισκέπτονταν συχνά την Ισπανία, γνωρίζοντας μεγάλη αποδοχή από το κοινό. Χαρακτηριστικός ήταν ο θίασος του Alberto Naselli γνωστού και ως Zan Ganaza, ο οποίος άσκησε μεγάλη επίδραση όχι μόνο στους αντίστοιχους ισπανικούς θιάσους, αλλά και στην πρώιμη δημιουργία των *corrales* στη Μαδρίτη.²⁵ Με την ανέγερση των μόνιμων θεάτρων (*corrales*) ο αριθμός των Ισπανικών θιάσων αυξήθηκε σημαντικά, τόσο, που η κυβέρνηση αποφάσισε να τους ελαττώσει ταυτόχρονα όμως και να περιορίσει και τους αντίστοιχους ιταλικούς θιάσους. Συγκεκριμένα στα τέλη του 16^{ου} αιώνα υπήρχαν στην Ισπανία οκτώ γνωστοί θίασοι με νόμιμη άδεια ενώ μέχρι το 1615 είχαν γίνει δώδεκα.²⁶

²² Oscar G. Brockett, Franklin J. Hildy, ό.π. σελ.171.

²³ Errika Fischer-Lichte, *Ιστορία Ευρωπαϊκού Δράματος και Θεάτρου*, Αθήνα, Πλέθρον, 2012 σελ. 183, 184 .

²⁴ Φίλιππος Δρακονταειδής, «Ισπανικό Θέατρο», ό.π. σελ.179.

²⁵ Teresa Ferrer Valls, «La representación y la interpretación en el siglo XVI», J. Huerta Calvo (επιμ.) *Historia del teatro Español, I*, Madrid, Gredos, 2003, σελ. 23.

[<http://www.uv.es/entresiglos/teresa/pdfs/Gredos.PDF> (10/11/2015)]

²⁶ Ramon Ruiz Francisco, *Historia del teatro español (Desde sus orígenes hasta 1900)*, ό.π. σελ. 98.

Υπήρχαν δύο κατηγορίες νομίμων θιάσων (με άδεια): οι *companies de parte* (θίασοι μερισμάτων) και οι ηθοποιοί με μισθό, που εργάζονταν στον θίασο κάποιου διευθυντή με σύμβαση ενός ή δύο χρόνων.²⁷ Εδώ να σημειωθεί πως ο διευθυντής ή μπρεσάριος του θιάσου ονομαζόταν *παραγωγός*²⁸. Οι θίασοι που κατείχαν άδεια από το Βασιλικό Συμβούλιο, μπορούσαν να προσληφθούν και να οργανώσουν τα *autos sacramentales* μιας πόλης. Εξίσου, μπορούσαν, όσοι θίασοι διέθεταν άδεια, να παίζουν και στα δημόσια θέατρα (*corrales*). Αυτό όμως που αποτελούσε γενικό κανόνα, ήταν πως μόνο ένας θίασος με άδεια μπορούσε να παίζει κάθε φορά σε μια πόλη, με εξαίρεση τη Μαδρίτη και τη Σεβίλλη που μπορούσαν να έχουν τέσσερις.

Εκτός όμως από τους μεγάλους θιάσους, λειτουργούσαν και άλλες θεατρικές ομάδες που κυμαίνονταν από το *bululú* (με ένα μόνο ηθοποιό κωμικής φύσης που παρουσιάζει μόνος του μια κωμωδία αλλάζοντας τη φωνή του ανάλογα με το πρόσωπο) μέχρι τη *farándula*, ένα σκαλοπάτι δηλαδή πριν το θίασο. Αυτές οι ομάδες είχαν στο ρεπερτόριό τους γύρω στα πενήντα έργα και παρέμεναν στις μεγάλες πόλεις για αρκετούς μήνες.²⁹ Το σημαντικότερο ντοκουμέντο για τη μελέτη αυτού του θέματος αποτελεί ένα απόσπασμα του Agustin de Rojas από το έργο του *El viaje entretenido* (Το ευχάριστο ταξίδι), από το οποίο συνάγονται τα ακόλουθα συμπεράσματα³⁰:

ΠΙΝΑΚΑΣ

2

Μορφές θεατρικών ομάδων, μέλη και ρεπερτόριο τέλη 16^{ου} αι. - αρχές 17^{ου} αι.

Όνομασία	Μέλη	Ρεπερτόριο
Bululú	Μόνο ένας άνδρας	Μία λόα και μια κωμωδία
Nague	Δύο άνδρες	Ένα <i>entremes</i> , ένα <i>auto</i> και μια κωμωδία
Gangarilla	Τρεις άνδρες ή ένα αγόρι	Δύο <i>entremes</i> , ένα <i>auto</i> και μια κωμωδία
Cambeleo	Μία γυναίκα και πέντε άνδρες	Μία κωμωδία, ένα <i>auto</i> και τέσσερα <i>entremes</i>
Garnacha	Μία γυναίκα, ένα αγόρι και έξι άνδρες	Τέσσερις κωμωδίες, τρία <i>auto</i> και τρία <i>entremes</i>

²⁷ Oscar G. Brockett, Franklin J. Hildy, ό.π. σελ. 166.

²⁸ Ramon Ruiz Francisco, ό.π. σελ. 99.

²⁹ Teresa Ferrer Valls, «La representación y la intepretación en el siglo XVI», ό.π. σελ. 29.

³⁰ Το ίδιο, ό.π. σελ. 28, 29.

Όνομασία	Μέλη	Ρεπερτόριο
Bojiganga	Δύο γυναίκες, ένα αγόρι και επτά άνδρες	Έξι κωμωδίες, πέντε αυτο και τέσσερα entremes
Farándulla	Τρεις γυναίκες, δύο αγόρια και εννέα άνδρες	Δέκα κωμωδίες, έξι αυτο, επτά entremes
Compañia	Δεκαέξι ηθοποιοί	Δεκαπέντε κωμωδίες

Αναφορικά με τις αμοιβές των θιάσων αυτών, παρατηρούνται αξιοπρόσεκτες διακυμάνσεις. Συνήθως ο θιάσος έπαιρνε ένα σταθερό ποσό για κάθε παράσταση, στο οποίο προσετίθετο μερικές φορές ένα ποσοστό από τις εισπράξεις. Υπήρχαν όμως και περιπτώσεις που οι θίασοι πληρώνονταν αποκλειστικά με ένα καθορισμένο ποσοστό των εισπράξεων.³¹

Παράλληλα με τους θιάσους αυτούς, λειτουργούσαν και οι *compañias de la legua* (θίασοι του δρόμου), που συμμετείχαν ηθοποιοί των μη εγκεκριμένων θιάσων, παίζοντας όπου μπορούσαν ενώ μοιράζονταν τα έσοδα κάθε παράστασης.³²

Η θέση των ηθοποιών στην ισπανική κοινωνία ήταν αβέβαιη ήδη από τη Ρωμαϊκή εποχή, γεγονός που διατηρήθηκε και για τα επόμενα χρόνια. Η εκκλησία πολέμησε σθεναρά κάθε μορφή θεάματος, ενώ απαγόρευε στους ηθοποιούς τη συμμετοχή τους στα διάφορα εκκλησιαστικά μυστήρια. Οι επικρίσεις αυτές δεν καταργήθηκαν ακόμα και μέχρι τον εικοστό αιώνα. Στη διάρκεια του Χρυσού Αιώνα η συνήθης στάση εκ μέρους της εκκλησίας ήταν η ανοχή, για όσο διάστημα όμως οι ηθοποιοί δεν έπαιζαν έργα που έρχονταν σε αντίθεση με τα κηρύγματα της εκκλησίας. Υπήρχαν όμως και οι ηθοποιοί που προσλαμβάνονταν από τις αρχές της εκάστοτε πόλης για να διοργανώσουν την παράσταση των autos sacramentales στον εορτασμό του Corpus Christi. Βέβαια πολλοί κληρικοί ήταν εξίσου αντίθετοι, κυρίως όμως στη συμμετοχή επαγγελματιών ηθοποιών σε θρησκευτικά έργα, ζητώντας από τον βασιλιά την πλήρη απαγόρευση του επαγγελματικού θεάτρου. Το αίτημα όμως αυτό δεν γινόταν αποδεκτό και για αυτό το θέατρο κατέληγε να δέχεται μια στενή εποπτεία από κρατικούς παράγοντες κυρίως σε επίπεδο λογοκρισίας.³³

Το πιο διακριτό χαρακτηριστικό όμως των Ισπανικών θιάσων, ήταν η συνύπαρξη ανδρών και γυναικών επί της θεατρικής σκηνής. Ίσως αυτό το γεγονός, να μας φέρνει

³¹ Oscar G. Brockett, Franklin J. Hildy, ό.π. σελ. 166

³² Teresa Ferrer Valls, «La representación y la intepretación en el siglo XVI», ό.π. σελ. 32

³³ Oscar G. Brockett, Franklin J. Hildy, ό.π. σελ. 167

ακόμα πιο κοντά στην Commedia dell'arte, που η γυναικεία παρουσία αποτελούσε ένα από τα επαναστατικά για την εποχή χαρακτηριστικά της. Βέβαια η παρουσία των γυναικών επί της θεατρικής ισπανικής σκηνής δημιουργούσε και μια από τις πιο βασικές αντιθέσεις μεταξύ εκκλησίας και ηθοποιών. Ωστόσο οι περισσότεροι γυναικείοι ρόλοι παίζονταν από αγόρια ή άντρες ως το 1587, οπότε οι γυναίκες ηθοποιοί απέκτησαν και επίσημα την άδεια εμφάνισης στη σκηνή. Παράλληλα το 1599 θεσπίζεται ένα διάταγμα σύμφωνα με το οποίο οι γυναίκες ηθοποιοί μπορούσαν να παίζουν μόνο στο θίασο του συζύγου ή του πατέρα τους, ενώ απαγορευόταν η εμφάνιση επί σκηνής γυναίκας ηθοποιού ντυμένης με ανδρικά ρούχα.³⁴

Σχετικά με την καθημερινή ζωή των ηθοποιών ο Agustín de Rojas μέσα από το έργο του *El viaje entretenido* (Το ευχάριστο ταξίδι), μας δίνει αρκετές πληροφορίες περιγράφοντας τη ζωή των ηθοποιών του 17^{ου} αιώνα. Συγκεκριμένα αναφέρει, πως πρέπει να ξυπνούν πριν να ξημερώσει, να γράφουν και να μελετούν από τις πέντε έως τις εννέα το πρωί και από τις εννέα μέχρι τις δώδεκα να κάνουν πρόβες, μετά το φαγητό να πηγαίνουν στο θέατρο για να δώσουν παράσταση και να τελειώνουν τη δουλειά τους κατά τις επτά το απόγευμα ενώ αν έχουν προσληφθεί από ανώτερους αξιωματούχους, δικαστές, δήμαρχους, εισαγγελείς, οι αντιβασιλείς για να παίξουν, μπορεί να δουλεύουν μέχρι αργά τη νύχτα.³⁵ Οι πιο γνωστοί από τους ηθοποιούς αυτούς είναι ο Νταμιέν Άριας δε Πενιάφιελ (ακμή 1617-1643), ο Κόσμε Πέρεθ (περ. 1617-1643) ο διασημότερος της εποχής, και η Ζουζέπα Βάκα (ακμή 1602-1634) η πιο φημισμένη ηθοποιός.³⁶

Περί της ενδυμασίας των ηθοποιών, ισχύει η χρήση ενδυμάτων της εποχής με μοναδική διαφοροποίηση ως προς την αναπαράσταση των μυθολογικών ή ιστορικών προσώπων, που φορούσαν ενδύματα εξαιρετικά κομψά και πολυδάπανα ή αρχαιοπρεπή ενδύματα.³⁷ Ωστόσο πολλοί ηθοποιοί ζητούσαν από τις αρχές μια συμπληρωματική χρηματοδότηση για έκτακτες και εξαιρετικά δαπανηρές ενδυματολογικές ανάγκες. Επίσης, η αξία των ενδυμάτων πιστοποιείται και από το γεγονός της απονομής ειδικών βραβείων στους ηθοποιούς και θιάσους που αρίστευαν

³⁴ Joseph Oehrlein, «El actor en el siglo de oro: Imagen de la profesión y reputación social» στο Jose María Díez Borque (επιμ.) *Actor y técnica de representación del teatro clasivo Español*, Tamesis Books Limited, London 1989, σελ. 29, 30.

³⁵ Στο ίδιο, σελ. 21, 22.

³⁶ Oscar G. Brockett, Franklin J. Hildy, ό.π. σελ. 168.

³⁷ Teresa Ferrer Valls, «Vestuario teatral y espectáculo cortesano en el Siglo de Oro» στο Mercedes de los Reyes Peña (επιμ.), *El vestuario en el teatro español del Siglo de Oro*, Cuadernos de teatro clásico, 13-14 Madrid, 2000, σελ. 6.

στα autos, είτε στην υποκριτική, είτε στην ενδυματολογική παρουσίαση. Παράλληλα τα κοστουμια αυτά τα ξαναχρησιμοποιούσαν οι θίασοι και για τις παραστάσεις στα δημόσια θέατρα (corrales).³⁸

Αναφορικά με τις γυναίκες ηθοποιούς, το 1653 ένα διάταγμα απαγόρευσε κατηγορηματικά τη χρήση ενδυμάτων που προκαλούσαν τη δημόσια αιδώ, όπως κοντά φορέματα ή βαθιά ντεκολτέ, ενώ ακόμα απαγορεύεται και η συνήθεια να φορούν εξεζητημένες περούκες. Το πιο σημαντικό στοιχείο όμως που πρέπει να αναφερθεί, ήταν πως το κοστουμί του ηθοποιού δεν αποτελούσε μόνο μέρος της παράστασης. Η κατοχή ενός πλούσιου βεστιαρίου ισοδυναμούσε με αξιοζήλευτο προσόν, καθώς διευκόλυνε την πρόσληψη του ηθοποιού σε έναν θίασο ή ακόμα τη διεκδίκηση ενός θεατρικού ρόλου.³⁹

1.1.4. Ο 16^{ος} αιώνας

Κατά τη διάρκεια του 16^{ου} αιώνα τα θεάματα των *autos sacramentales* (δηλαδή των πράξεων των ευχαριστιών), συνεχίζουν να εδραιώνονται σε ολόκληρη την Ισπανική σκηνή. Και επίσημα τα autos δεν πραγματοποιούνταν μόνο στην περίπτωση της γιορτής του Corpus Christi, παρά επέκτειναν τη θεματολογία τους, όπως αναφέραμε παραπάνω, ακόμα και σε άλλες θρησκευτικές αλλά και κοινωνικές εορτές, λαμβάνοντας τη μορφή πολιτιστικών εκδηλώσεων. Η δημοτικότητα του θεάτρου άρχισε να αυξάνεται αισθητά τη δεκαετία του 1570. Συνάμα από τα μέσα του 16^{ου} αιώνα οι ηθοποιοί γίνονταν δεκτοί με ενθουσιασμό σε ολόκληρη τη χώρα, ενώ ταυτόχρονα άρχισαν να εμφανίζονται και μόνιμες θεατρικές στέγες σε διάφορες πόλεις της ισπανικής γης, όπως στη Σεβίλλη, τη Βαλένθια, το Τολέδο, τη Γρανάδα, την Κόρδοβα και άλλες πόλεις. Παράλληλα η Μαδρίτη, το 1585 είχε αναδειχθεί σε κυρίαρχο θεατρικό κέντρο της Ισπανίας.⁴⁰

Ήδη από τις αρχές του 16^{ου} αιώνα, κυοφορείται η προσπάθεια της παλινόρθωσης του ελληνορωμαϊκού θεάτρου, έτσι όπως το είχε φανταστεί η Αναγέννηση. Μάλιστα στον πρόλογο των έργων του, ο Bartolomé Torres Naharro, που ήταν συγκεντρωμένα σε έναν τόμο, και ακολουθώντας πιστά τις προτροπές του

³⁸ Oscar G. Brockett, Franklin J. Hildy, ό.π. σελ. 169.

³⁹ Στο ίδιο.

⁴⁰ Oscar G. Brockett, Franklin J. Hildy, ό.π. σελ. 162.

Οράτιου, διατυπώνει τους κανόνες του επιτυχούς θεατρικού έργου: ευτυχές τέλος, έκταση σε πέντε πράξεις, εύστοχος και ελεγχόμενος λόγος. Αυτές τις αρχές προωθεί και ο Gil Vicente απορροφώντας και αφομοιώνοντας με συνέπεια τον πηγαίο λυρισμό, τη λεπτή μουσικότητα, την ανάλαφρη χάρη και τις κομψές αποδόσεις των λαϊκών θεαμάτων. Συνεπώς ο Gil Vicente, ενσωματώνει τις επιδράσεις του εσωστρεφούς μεσαιωνικού θρησκευτικού δράματος και τις αναζητήσεις του εξωστρεφούς ουμανισμού με τις ευρείες προοπτικές. Με αυτό το διπολικό σχήμα, θα ασχοληθούν και άλλοι μεγάλοι και αξιόλογοι λογοτέχνες της εποχής, τους οποίους θα δούμε παρακάτω αναλυτικότερα, όπως ο Lope de Rueda και ο Bartolomé Torres Naharro (κ.ά.), θέτοντας κατά κάποιον τρόπο τη βάση για τη θεατρική κορύφωση του 17^{ου} αιώνα.⁴¹

1.1.5. Juan ο Encina

Με την προσωπικότητα του Juan del Encina (1469-1529), σημαντικού θεατρικού συγγραφέα, γνωστού και ως «πατριάρχη του ισπανικού θεάτρου» αλλά και σπουδαίου μουσικοσυνθέτη της εποχής, αρχίζει σιγά-σιγά να μεταβάλλεται η όψη του ισπανικού θεάτρου. Ο ίδιος, αντιλαμβανόμενος τους νεωτερισμούς της Αναγέννησης, εξαιτίας της μακρόχρονης διαμονής του στη Ρώμη, εισάγει στο θέατρο τον λυρισμό, αποδίδει τον θεατρικό λόγο με εύπλαστη στιχουργία, ενώ πετυχαίνει να οργανώσει και το υλικό του σε λογικές και ισορροπημένες ενότητες, στοιχεία που μέχρι τότε απουσίαζαν παντελώς τόσο μέσα στα ίδια τα δραματικά κείμενα, όσο και στα μέχρι πρότινος σκηνικά ανεβάσματα.⁴²



ΕΙΚ. 1.3 ΕΞΩΦΥΛΛΟ ΜΙΑΣ ΠΑΛΙΑΣ ΕΚΔΟΣΗΣ ΤΡΑΓΟΥΔΙΩΝ ΤΟΥ JUAN DEL ENCINA (ΣΑΡΑΓΟΣΑ, 1516).
ΠΗΓΗ: ΒΙΚΙΠΑΙΔΕΙΑ ΕΛΕΥΘΕΡΗ ΕΓΚΥΚΛΟΠΑΙΔΕΙΑ

Το έργο του Juan del Encina διακρίνεται σε δύο φάσεις: κατά πρώτον αυτό που επαναλαμβάνει τη θεματολογία του Μεσαίωνα, μαζί με την αυστηρότητα του ύφους και της γραφής που διέπει τα έργα του, όπως τα *Egloga I* και *II* που εξιστορούσαν τη

⁴¹ Φίλιππος Δρακονταειδής, «Ισπανικό Θέατρο», ό.π. σελ. 179.

⁴² Στο ίδιο.

Γέννηση του Χριστού και ανέβηκαν στο παλάτι του δούκα d'Alba το 1492 (είδος ποιμενικού κοσμικού θεάτρου που μιμούταν το ιταλικό βουκολικό δράμα) και κατά δεύτερον αυτό που μεταδίδει τις νέες ιδέες της Αναγέννησης ενώ κυριαρχεί το ερωτικό στοιχείο.⁴³ Σχετικό έργο αποτελεί το βουκολικό δράμα *Placida y Victoriano*, (Πλασίντα και Βικτοριανός) που γράφηκε το 1513 κατά την παραμονή του Encina στην Ρώμη, όταν βρισκόταν υπό την προστασία του Αλεξάνδρου ΣΤ΄ και έπειτα του Λέοντος Ι΄ και έχει ως θέμα την ιστορία δύο εραστών, που, ύστερα από τον χωρισμό και την αμοιβαία απόπειρα αυτοκτονίας, ξανανταμώνουν χάρη στην παρέμβαση των θεών.⁴⁴

1.1.6. Fernando de Rojas

Η αναγέννηση του Ισπανικού θεάτρου ανοίγει με ένα ερωτικό ποίημα που εξελίσσεται στο φόντο μιας ηθογραφίας, την *Θελεστίνα* (ή *Τραγικωμωδία του Καλλίστου και της Μελιμπέας* (1499-1502). Με το πρωτοποριακό αυτό ουμανιστικό δράμα του 15^{ου} αιώνα, σχετίζεται ο Fernando de Rojas (1475-1538), παρότι το έργο του έχει αποδοθεί με επιφύλαξη.



ΕΙΚ. 1.4 ΕΞΩΦΥΛΛΟ ΣΕ ΕΚΔΟΣΗ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ ΚΑΛΛΙΣΤΟ ΚΑΙ ΜΕΛΙΜΠΕΑ ΠΟΥ ΠΡΑΓΜΑΤΟΠΟΙΗΘΗΚΕ ΣΤΟ ΤΟΛΕΔΟ ΤΟ 1538.

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΠΑΡΑΣΤΑΣΗΣ: ΦΕΡΝΑΝΤΟ ΝΤΕ ΡΟΧΑΣ, *Η ΣΕΛΕΣΤΙΝΑ*, ΘΕΑΤΡΟ ΕΠΙ ΤΑΠΗΤΟΣ, ΑΘΗΝΑ 1997.

Το έργο αυτό, που από το 1519 είναι γνωστό με τον τίτλο *Η Κωμωδία του Καλλίστου και της Μελιμπέας*, αποτελεί μια περίεργη εξέλιξη στο ισπανικό θέατρο. Συγκεκριμένα η έκδοση του έργου το 1501 στη Σεβίλλη περιλαμβάνει δεκαέξι πράξεις, ενώ στον πρόλογο του αναφέρει πως συγγραφέας είναι ο εκχριστιανισμένος Fernando de Rojas, που συνέθεσε το έργο σε μισό μήνα διακοπών του. Στην έκδοση του 1502, εξίσου στη Σεβίλλη, προστέθηκαν άλλες πέντε πράξεις, οι οποίες

⁴³ Teresa Ferrer Valls, «La representación y la interpretación en el siglo XVI», ό.π. σελ. 5, 6.

⁴⁴ Carlos Alvar, José-Carlos Mainer y Rosa Navarro, *Breve historia de la literatura española*, ό.π. σελ. 223.

ολοκληρώνουν το έργο αλλά σύμφωνα με διάφορους μελετητές δεν αποδίδεται στον Fernando de Rojas.⁴⁵ Αυτές οι απροσδιοριστίες, εκτός που ταλαιπώρησαν πολλούς μελετητές, δημιούργησαν και μια «αστυνομική» παραφιλολογία γύρω από πρόσωπα και πράγματα. Τελικά, κι ύστερα από αιώνες, απεδείχθη πως αυτές οι απροσδιοριστίες δεν ήταν παρά μέτρα ασφαλείας του συγγραφέα απέναντι στην Ιερά Εξέταση. Συγκεκριμένα ήθελε να αποποιηθεί την ευθύνη της συγγραφής της πρώτης εκτενούς σκηνής του έργου, που ήταν τολμηρότατη σε καταγγελίες εναντίον του κλήρου.⁴⁶ Σατιρίζοντας λοιπόν, τις ιπποτικές και ρομαντικές τάσεις της εποχής, παρουσίασε το νεόδμητο έργο *La Celestina*, ένα έργο πρόζας σε δραματική φόρμα (πλοκή, δράση, σύγκρουση), το οποίο πραγματεύεται τον έρωτα δύο νέων, όπου η άθλια μαστροπός Θελεστίνα με χίλιες συνταγές παρασύρει τον Κάλλιστο και τη Μελιμπέα, ένα αθώο ζευγάρι στο δρόμο του άνομου έρωτα και χαμού.

Το έργο αυτό, φαίνεται ότι δεν προοριζόταν για τη σκηνή, καθώς αποτελείτο από είκοσι μία πράξεις, αντίθετα όμως μπορούσε να διαβάζεται μεγαλόφωνα. Ωστόσο, εμπριέχει το θέατρο και διέπεται από αυτό. Είναι ένα κείμενο ατίθασο, απροσδιόριστο, τολμηρό και αυτοκαταστροφικό. Κάτι ανάμεσα σε διαλογικό μυθιστόρημα και ερωτικό αφήγημα σαρκικοπνευματικών ποικιλιών που άσκησε βαθιά επίδραση στα έργα μεταγενέστερων θεατρικών συγγραφέων εξαιτίας του ζωντανού και πηγαίου του διαλόγου, ενώ μεταφράστηκε και σε διάφορες γλώσσες του κόσμου.⁴⁷ Μόνο στα ισπανικά ως το 1634, το έργο είχε συμπληρώσει ήδη εκατόν εννέα εκδόσεις.⁴⁸ Παράλληλα η πρωτοτυπία του έργου έχει να κάνει με το γεγονός, πως ο συγγραφέας υπογραμμίζει ως σημαντικό στοιχείο της ζωής του ανθρώπου την αντίληψη του συνεχούς αγώνα για επιβίωση αλλά και της τύχης που διαδραματίζει καθοριστικό ρόλο στη ζωή των ανθρώπων.

⁴⁵ Alan Deyermond, *Historia de la literatura española*, Ariel, Barcelona, 1979, σελ. 302, 303, 304.

⁴⁶ Άννη Θ. Κολτσιδοπούλου, «Τι θα ήταν καλό να ξέρετε», πρόγραμμα παράστασης: Φερνάντο ντε Ρόχας, *Σελεστίνα ή η κωμική τραγωδία του Καλλίστο και της Μελιμπέα*, Θέατρο Επί Τάπητος, Αθήνα, 1997.

⁴⁷ Στο ίδιο.

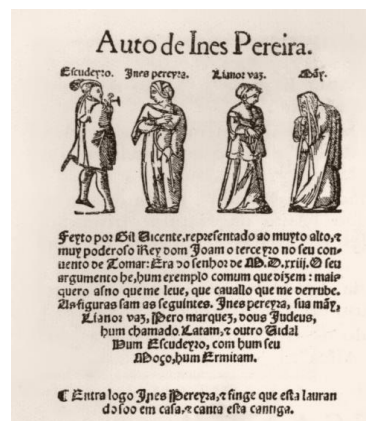
⁴⁸ Άννη Θ. Κολτσιδοπούλου, «Τι χρειάζεται οπωσδήποτε να ξέρετε», πρόγραμμα παράστασης: Φερνάντο ντε Ρόχας, *Σελεστίνα ή η κωμική τραγωδία του Καλλίστο και της Μελιμπέα*, Θέατρο Επί Τάπητος, Αθήνα, 1997.

1.1.7. Gil Vicente

Κατά τη διάρκεια της μεγάλης χρονικής περιόδου, όπου πέρασε στην αυλή της βασιλικής οικογένειας της Πορτογαλίας, ο Gil Vicente (1465-1536) ασχολήθηκε με τη συγγραφή έργων των οποίων η θεματολογία περιστρέφεται, είτε γύρω από τον θρησκευτικό κόσμο, είτε γύρω από την καθημερινή ζωή.

Ωστόσο, το αντιπροσωπευτικότερο χαρακτηριστικό της γραφής του, είναι η τοποθέτηση διάφορων κωμικών τύπων της καθημερινότητας μέσα στα έργα του. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η τριλογία των *Barcas* (*Auto da barca do inferno* 1518, *Auto da barca do purgatório* 1518, *Auto da barca da glória* 1519), θρησκευτικές παραστάσεις που ανήκουν στον τύπο της ηθολογίας, με αντιπροσωπευτικότερο δείγμα τη σκηνή του διαλόγου ανάμεσα στον διάβολο, του ταξιδευτή των ψυχών που επισκεπτόταν την κόλαση ο οποίος είχε όλα τα χαρακτηριστικά του πανούργου υπηρέτη της κωμωδίας, και της ψυχής του ευγενούς που με το αθώο του μυαλό, πίστευε πως τα αριστοκρατικά του προνόμια θα μεταβιβάζονταν στην άλλη ζωή.

Συνεπώς η δραματουργική τεχνική του διαλόγου και της αλληγορίας, αποτελούν ένα από τα χαρακτηριστικά της γραφής του.⁴⁹ Τέλος, από την κωμική του δραματουργία ξεχωρίζει το έργο με τίτλο *Farsa de Inês Pereira* (Η φάρσα της Ινές Περέιρα) με τον κωμικό ήρωα Περό Μάρκες να ξεχωρίζει για τον διασκεδαστικό του χαρακτήρα.⁵⁰



ΕΙΚ. 1.5 ΕΞΩΦΥΛΛΟ ΑΠΟ ΤΟ ΑΥΤΟ ΤΗΣ INES PEREIRA (1500) ΣΤΟ ΒΙΒΛΙΟ HISTORIA DA LITERATURA, SAO PAULO, 1939.

ΠΗΓΗ: ΒΙΚΙΠΑΙΔΕΙΑ ΕΛΕΥΘΕΡΗ ΕΓΚΥΚΛΟΠΑΙΔΕΙΑ

⁴⁹ Φίλιππος Δρακονταειδής, «Ισπανικό Θέατρο», ό.π. σελ. 179.

⁵⁰ Πάολο Μποζίζιο, *Ιστορία του Θεάτρου*, ό.π. σελ. 323.

1.1.8. Bartolomé Torres Naharro

Όπως ο Juan del Encina, έτσι και ο Bartolomé Torres Naharro (1530) έζησε κι αυτός για ένα διάστημα στην Ιταλία, όπου τα έργα του είχαν παρασταθεί πριν ακόμα τυπωθούν το 1517. Η στοχαστική διάθεση που επέδειξε διαδραμάτισε καθοριστικό ρόλο για τις δραματουργικές δομές του σύγχρονου θεάτρου (αίσιο τέλος, έκταση σε πέντε πράξεις, εύστοχος και ελεγχόμενος λόγος). Η απόπειρα αυτή εντοπίζεται στο *Proemio* (Προοίμιο) και στη συλλογή *Propalladia* (Προπαλλάδια) η οποία εκδόθηκε το 1517 στην Ιταλία και αποτελεί μια από τις πρώτες συνεισφορές στην ευρωπαϊκή θεωρία του δράματος.⁵¹



ΕΙΚ. 1.6 ΕΞΩΦΥΛΛΟ ΤΗΣ ΠΡΩΤΗΣ ΕΚΔΟΣΗΣ ΤΗΣ PROPALLADIA (1517).
ΠΗΓΗ: ΒΙΚΙΠΑΙΔΕΙΑ ΕΛΕΥΘΕΡΗ

Επίσης, ο Bartolomé Torres Naharro είναι ιδιαίτερα γνωστός για τις κωμωδίες του, όπως *Soldatesca* (Η στρατιωτίνα) και *Tinellaria* (Η τραπεζαρία) με έντονο το στοιχείο της σάτιρας. Παράλληλα σε άλλες κωμωδίες του, όπως *Serafina* (Σεραφίνα), *Aquilana* (αετίσια) και *Himenea* (Τα γαμήλια) που έγραψε στην Ιταλία η πλοκή τους περιστρεφόταν γύρω από το ερωτικό στοιχείο.⁵² Ωστόσο αξίζει να σημειωθεί, πως οι κωμωδίες του αυτές προκάλεσαν την αντίδραση των Πατέρων της Εκκλησίας απαγορεύοντας την σκηνική αναπαράστασή τους.⁵³

1.1.9. Lope de Rueda

Στο ιστορικό διάγραμμα των προδρόμων του Χρυσού αιώνα του Ισπανικού θεάτρου ακολουθεί ο Lope de Rueda (1510-1565). Υπήρξε ένας από τους πρώτους σημαντικούς ηθοποιούς, θεατρικός επιχειρηματίας αλλά και συγγραφέας των ίδιων του των έργων, των επονομαζόμενων *pasos*, δηλαδή σύντομων σκηνών που εστίαζαν στο πρόσωπο του bobo, ενός λαϊκού αφελούς ήρωα εκ των οποίων τα πιο φημισμένα είναι: *La carátula* (Η μάσκα) και *Las aceitunas* (Οι ελιές).⁵⁴

⁵¹ Carlos Alvar, José-Carlos Mainer y Rosa Navarro, ό.π. σελ. 327, 328.

⁵² Στο ίδιο, σελ. 328, 329, 330.

⁵³ Στο ίδιο.

⁵⁴ Oscar G. Brockett, Franklin J. Hildy, ό.π. σελ. 162.

Η καλλιτεχνική του δραστηριότητα εντοπίζεται στη Σεβίλλη ήδη από το 1542. Μάλιστα το 1551 είχε προσκληθεί από τους κυβερνήτες του Βαγιαδολίδ, που ήταν τότε πρωτεύουσα της Ισπανίας, για να παίξει μπροστά στον βασιλιά Φίλιππο Β΄ ο οποίος επέστρεφε από το ταξίδι του στη Φλάνδρα, ενώ ξεχώριζε στο ρόλο του τρελού και του απατεώνα. Από το 1552 ως το 1558 ο Lope de Rueda εργαζόταν εκεί με σημαντική ετήσια αμοιβή ως επόπτης του εορτασμού του Corpus Christi. Ο ίδιος συμμετείχε ενεργά στη διοργάνωση δημόσιων παραστάσεων, ταυτόχρονα όμως είχε επιλέξει να εμφανίζεται και σε διάφορες αυλές των ταβερνών, των ξενοδοχείων, αλλά και στα προσωρινά *corrales* διάφορων ισπανικών πόλεων.⁵⁵



ΕΙΚ. 1.7 ΣΚΗΝΗ ΚΑΘΗΜΕΡΙΝΩΝ ΓΥΝΑΙΚΩΝ ΑΠΟ ΤΑ PASOS ΤΟΥ LOPE DE RUEDA.

ΠΗΓΗ: *HISTORIA DE LA LITERATURA ESPAÑOLA*, JOSE GARCIA LOPEZ, ΣΕΛ. 255

Παράλληλα ο Lope de Rueda υπήρξε επίσης ο πρώτος επιτυχημένος συγγραφέας θεατρικών έργων για λαϊκό κοινό. Από αυτά έχει σωθεί ένας μεγάλος αριθμός πολύπρακτων έργων σαφώς επηρεασμένων από την ιταλική δραματολογία, γεγονός που τον οδήγησε σε μια σχετικά πιστή μίμηση θεμάτων και χώρου στα κωμικά του κείμενα. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελούν τα κωμικά κείμενα *Eufemia* (Ευφημία), *Armelina* (Αρμελίνα), *Los engaños* (Οι εξαπατημένοι) και *Medora* (Μεδόρα).⁵⁶ Τέλος να αναφερθεί, πως τα έργα του απευθυνόταν κατεξοχήν στο λαϊκό κοινό.

1.1.10. Juan de la Cueva

Ο Σεβιλλιάνος δραματουργός (1550-1610) ξεπερνά το κλασικό ελληνικό πρότυπο και υπακούει στους κανόνες της *Commedia dell'arte*, συντάσσει μάλιστα τους όρους και τις αρχές της στα θεωρητικά του γραπτά (1609), ενώ τις σέβεται λιγότερο στη

⁵⁵ Manuel V. Diago, «Lope de Rueda y los orígenes del teatro profesional», *criticón*, 50, (1990), 46, 48, [http://cvc.cervantes.es/literatura/criticon/PDF/050/050_041.pdf(21/11/2015)]

⁵⁶ Manuel V. Diago, «Lope de Rueda y los orígenes del teatro profesional», ό.π. σελ. 52, 53.

δραματουργία του. Στα έργα του κυριαρχεί η μίξη του τραγικού με το κωμικό, η κατάργηση της ενότητας του χρόνου και του χώρου, καθώς και η ποικιλία των μέτρων.⁵⁷

Ωστόσο με την δραματουργική γραφή του Juan de la Cueva, ξαναζωντανεύει κατά κάποιο τρόπο η ισπανική παράδοση των ιπποτικών και ρομαντικών θρύλων επί σκηνής. Ενδεικτικά έργα: *La Tragedia de los siete infantes de Lara* (Η τραγωδία των επτά παιδιών της Λάρα), *La muerte del Rey Don Sancho* (Ο θάνατος του βασιλιά Δον Σάντσο), *La libertad de España por Bernardo del Carpio* (Η απελευθέρωση της Ισπανίας χάρη στον Μπερνάρντο ντελ Κάπριο).⁵⁸



ΕΙΚ. 1.8 ΠΟΡΤΡΑΙΤΟ ΤΟΥ JUAN DE LA CUEVA 1543-1612

ΠΗΓΗ: ΒΙΚΙΠΑΙΔΕΙΑ ΕΛΕΥΘΕΡΗ ΕΓΚΥΚΛΟΠΑΙΔΕΙΑ

1.1.11. Miguel de Cervantes y Saavedra

Ο Miguel de Cervantes y Saavedra (1547-1616) έφερε ευγενική καταγωγή μιας και ήταν γιος γιατρού (Rodrigo de Cervantes), ενώ πέρασε τα παιδικά του χρόνια στις πόλεις όπου εργαζόταν ο πατέρας του. Έλαβε ενεργό μέρος στα γεγονότα της εποχής του, πολεμώντας στην περίφημη ναυμαχία της Ναυπάκτου (1571), χάνοντας μάλιστα το αριστερό του χέρι. Συνάμα το 1575 αιχμαλωτίστηκε από τους Τούρκους, και έζησε ως κρατούμενος στις φυλακές του Αλγερίου για πέντε χρόνια. Με τον επαναπατρισμό του το 1581 αφοσιώνεται στη θεατρική γραφή και πράξη.

Η λογοτεχνική του παραγωγή περιλαμβάνει στίχους και πρόζα, κατά τις ισχύουσες στην εποχή του προδιαγραφές της κλασικιστικής Αναγέννησης.⁵⁹ Έτσι μεταξύ του 1583 και 1584 έγραψε και παρουσίασε στο κοινό τα έργα *La Numancia* (Η Νουμάνθια) και *Comedia lamada trato de Argel* (Το έργο για τη φυλάκιση στην Αλγερία), ένα έργο αυτοβιογραφικό γεμάτο ηρωικές αρετές. Και τα δύο του αυτά έργα παρουσιάζονται επί σκηνής, όμως δεν σημειώνουν μεγάλη επιτυχία.⁶⁰

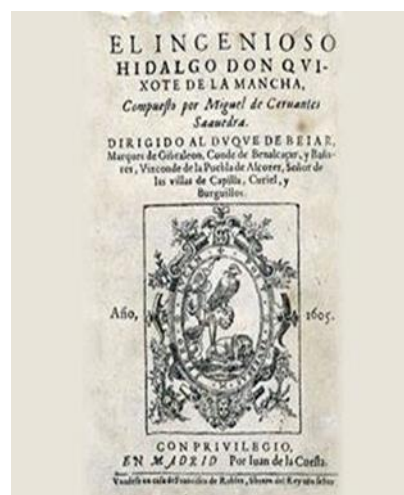
⁵⁷ Oscar G. Brockett, Franklin J. Hildy, ό.π. σελ. 163.

⁵⁸ José García López, *Historia de la literatura española*, Barcelona, Vicens-vives, 2009, σελ. 254.

⁵⁹ Annick Benoit & Guy Fontaine (επιμ.), *Ευρωπαϊκά Γράμματα: Ιστορία της Ευρωπαϊκής Λογοτεχνίας*, μτφρ: Α. Σηράς κ.ά. τόμος Α', Αθήνα, Σοκόλη, 1999, σελ. 523.

⁶⁰ Oscar G. Brockett, Franklin J. Hildy, ό.π. σελ. 163.

Την ίδια περίοδο γράφει και το δημοφιλές μυθιστόρημα *Don Quijote de la Mancha*, γνωστό και ως *Ο Δον Κιχώτης*, ζωγραφίζοντας κατά κάποιο τρόπο όλη την Ισπανία του 16^{ου} αιώνα. Αξίζει να σημειωθεί, πως στόχος του συγγραφέα ήταν η παρωδία των ιπποτικών μυθιστορημάτων, είδος που στην εποχή του αποτελούσε το κυριότερο ελαφρύ ψυχαγωγικό ανάγνωσμα.⁶¹



Εικ. 1.9 ΕΞΩΦΥΛΛΟ ΤΟΥ ΠΡΩΤΟΤΥΠΟΥ ΒΙΒΛΙΟΥ (1605)

ΠΗΓΗ: ΒΙΚΙΠΑΙΔΕΙΑ ΕΛΕΥΘΕΡΗ ΕΓΚΥΚΛΟΠΑΙΔΕΙΑ

Μέσα από το έργο αυτό ο Cervantes θέτει πρώτος στην ιστορία του θεάτρου το πρόβλημα της διπλής προσωπικότητας του ηθοποιού, κάνοντάς το δραματουργικό θέμα. Συγκεκριμένα, στο έργο ο Cervantes αντιπαραθέτει δύο διαφορετικούς κόσμους: αυτόν του φανταστικού, της περιπετειώδους φιλολογίας, με αυτόν της καθημερινής ζωής, τον υπαρκτό κόσμο. Ο μηχανισμός που αποσυνδέει αλλά και συμπαραθέτει τους δύο κόσμους, είναι η παραφροσύνη του ήρωα. Έτσι ο Δον Κιχώτης ως μυθιστορηματική ύπαρξη, αποτελεί την ενσάρκωση δύο συγκρουσιακών κόσμων, αφού από τη μία παρουσιάζεται ως αφελής και ονειροπόλος και από την άλλη επιλέγει να αντικρίσει και να αντιμετωπίσει την εις βάθος πραγματικότητα, αδυνατώντας όμως να συλλάβει την επιφανειακή και αντιληπτή πραγματικότητα που κατανοούν οι γύρω του. Τότε αρχίζουν και οι περιπέτειες που οι δύο πρωταγωνιστές, Δον Κιχώτης και Σάντσο, ερμηνεύουν ο καθένας διαφορετικά, δηλαδή εκεί που ο ένας ανακαλύπτει γίγαντες, ο άλλος δεν βλέπει παρά μονάχα ανεμόμυλους.⁶² Κατά συνέπεια, το μήνυμα του έργου του είναι η συνειδητοποίηση της επίγνωσης πως η ζωή δεν είναι παρά ίσκιος και όνειρο, για αυτό προτρέπει τους αναγνώστες να ζουν τη ζωή σαν να μην είναι όνειρο, αφού και ο ίδιος ο Δον Κιχώτης στο τέλος, καταλαβαίνει την πλάνη στην οποία ζούσε και μετανιώνει.⁶³

Η αξία του έργου είναι πολλαπλή. Το μυθιστόρημα γεννημένο από τους κόλπους της λογοτεχνίας, γεννά με τη σειρά του λογοτεχνία, αφού διάφορα είδη μυθιστορηματικών έργων επηρεάστηκαν από αυτό, ενώ παράλληλα δημιουργήθηκε

⁶¹ Annick Benoit & Guy Fontaine (επιμ.), ό.π. σελ. 526.

⁶² Στο ίδιο, σελ. 526, 527.

⁶³ Στο ίδιο.

και μια πληθώρα ηρώων που συναντάμε μετέπειτα στις νεότερες ευρωπαϊκές γραμματείες. Ήδη από τον 17^ο αιώνα, ο *Δον Κιχώτης* σχολιάζεται ενδελεχώς από Γάλλους και Άγγλους κριτικούς, ασκώντας μια μεγάλη επιρροή στο μυθιστόρημα του 18^{ου} αιώνα (Fielding, Smollet, Sterne).⁶⁴

Η καταξίωση όμως του μυθιστορήματος και η αναγωγή του Δον Κιχώτη σε μυθικό ήρωα αποτελεί έργο του Ρομαντισμού. Ο Schelling βλέπει σε αυτό την αντιπαράθεση μεταξύ πραγματικότητας και ιδανικού, ο Ντοστογιέφσκι βλέπει «την πιο πικρή ειρωνεία που ο άνθρωπος ήταν ποτέ ικανός να εκφράσει», ενώ ο δε Byron αποφαίνεται πως ο *Δον Κιχώτης* είναι η πιο μελαγχολική από όλες τις ιστορίες, ακριβώς επειδή μας κάνει να γελάμε.⁶⁵

Οι πολλαπλές μεταφράσεις του έργου σε όλες σχεδόν τις γλώσσες του κόσμου, μαζί με τις συνεχείς εκδόσεις, η επιρροή που άσκησε το έργο και στις υπόλοιπες μορφές τέχνης όπως στον κινηματογράφο (διασκευάστηκε σε ταινία), στο θέατρο, καθώς και η δημιουργία παιδικών σειρών κινουμένων σχεδίων καθιστούν το έργο ως ένα από τα κορυφαία έργα της παγκόσμιας λογοτεχνίας με τον κεντρικό του ήρωα να αποκτά συμβολικές και μυθικές διαστάσεις.

Παράλληλα ο Cervantes, πέραν του *Δον Κιχώτη*, επιδόθηκε και στη σύνθεση οκτώ κωμωδιών και άλλων τόσων *entremeses*, δηλαδή ιντερμέδιων που προορίζονταν για να παρουσιαστούν μεταξύ των πράξεων των κανονικών έργων. Αντίθετα με τους περισσότερους συγγραφείς του Χρυσού ισπανικού αιώνα που στο χώρο των *Entremeses* διατηρούσαν την ανωνυμία τους, καθώς θεωρούσαν τα θεάματα αυτά ως ένα είδος «κατώτερου» θεάτρου, με τον Cervantes το είδος αυτό βγαίνει στην επιφάνεια. Το 1615 εκδίδει τη συλλογή των ανέκδοτων έργων του *Ochos comedias y ochos entremeses nuevos nunca representados* (Οκτώ κωμωδίες ή νέα οκτώ ιντερμέδια που δεν παρουσιάστηκαν ποτέ) μεταξύ των οποίων *El rufián dichoso* (Ο ευρηγτημένος ρουφιάνος) και το έργο *Comedia famosa de Pedro de Urdemalas* (Το διάσημο έργο του Πέδρο δε Ουρδεμάλας) εγκαινιάζοντας έτσι τη δραματουργική περίοδο του Siglo d'Oro.⁶⁶

⁶⁴ Στο ίδιο, σελ. 528.

⁶⁵ Στο ίδιο.

⁶⁶ Annick Benoit & Guy Fontaine (επιμ.), ό.π. σελ. 524, 525.

Τέλος, ο Cervantes ήταν θαυμαστής των «pasos» («περάσματα») του Lope de Rueda και ιδιαίτερα λάτρευε τους κωμικούς χαρακτήρες κλασικής προέλευσης (ο προαγωγός ή ο ρουφιάνος και ο μωρός), αλλά και τους τύπους που πήγαζαν μέσα από σκηνές της καθημερινότητας του (όπως η νέγρα και ο βοσκός), αλλά και αυτούς που ο ίδιος μόνος του πρόσθεσε δημιουργώντας μια πανδαισία ανθρώπινων μορφών.⁶⁷

⁶⁷ Στο ίδιο.

1.2. Η Ισπανία του Siglo d'Oro

1.2.1. Η θεατρική κορύφωση του 17^{ου} αιώνα

Κατά τον 17^ο αιώνα το θέατρο ανάγεται σε ύψιστη μορφή τέχνης. Σύμφωνα με τη φιλοσοφική θεώρηση των χρόνων του μπαρόκ ολόκληρος ο κόσμος έχει μετατραπεί σε θέατρο, το λεγόμενο «κοσμο-θέατρο» (*theatrum mundi*) ενώ από την άλλη το ίδιο το θέατρο αναδεικνύεται σε απόλυτο σύμβολο του κόσμου. Οι ευρωπαϊκές αυλές αποκτούν μια θεατρική διάσταση καθώς η καθημερινότητα τους λειτουργεί σαν σκηνική παράσταση. Η θεατροποιημένη ζωή των βασιλικών και αυτοκρατορικών αυλών γνωρίζει την κορύφωσή της στις αυλικές φιέστες, όπου οι αυλικοί εμφανίζονται ως ηθοποιοί, ενώ ο βασιλιάς ή αυτοκράτορας καλείται να υποδυθεί τον ισχύοντα ρόλο του. Συγχρόνως και τα υπόλοιπα μέλη της Αυλής, ακόμα και αν βρίσκονταν εκτός σκηνής, αποκαλούνται σύμφωνα με το θεατρικό χαρακτήρα που τους είχε δοθεί.

Αντίστοιχα η θεατροποιημένη ζωή δεν περιορίζεται μονάχα στις βασιλικές και αυτοκρατορικές αυλές αλλά περιέρχεται και στους κόλπους της Εκκλησίας. Έτσι πολλές από τις σημαντικότερες χριστιανικές εορτές, συνοδεύονται με μεγαλοπρεπείς λιτανείες. Χαρακτηριστικό παράδειγμα, αποτελεί στην Ισπανία, η γιορτή της Αγίας Δωρεάς με το θρησκευτικό έργο του Pedro Calderon de la Barca, *El gran teatro del mundo* (Το μεγάλο θέατρο του κόσμου) καθώς και με τις δημόσιες τελετουργικές θανατώσεις αιρετικών στην πυρά. Συνεπώς, τόσο η Αυλή, όσο και η Εκκλησία υιοθετούν μια θεατρικότητα που αποτελεί επίσημη πρακτική σε κάθε περίπτωση εορτασμού.⁶⁸

Η εποχή του ισπανικού μπαρόκ συνέπεσε με το τελευταίο κεφάλαιο του λεγομένου Χρυσού Αιώνα (Siglo d'Oro). Με τον συγκεκριμένο όρο περιγράφεται η μακρά περίοδος που εκτείνεται από τη βασιλεία του Καρόλου Α' (1519-1556) μέχρι τη συνθήκη των Πυρηναίων ανάμεσα στην Ισπανία και στη Γαλλία (1659).⁶⁹ Βέβαια ο χρυσός αιώνας του ισπανικού θεάτρου διαμορφώνεται μέσα από διάφορα φαινόμενα που σφράγισαν τόσο την περίοδο αυτή, όσο και τη γενικότερη θεατρική ζωή και δράση της εποχής. Αρχικά, η ποσότητα και η ποιότητα της ισπανικής δραματουργίας τον 17^ο αιώνα, οι ιδιαίτεροι χαρακτήρες στο ύφος των κειμένων που τα

⁶⁸ Errika Fischer-Lichte, ό.π. σελ. 175,176.

⁶⁹ Στο ίδιο, σελ. 179.

διαφοροποίησαν από την κλασική παράδοση, η επιτυχία που σημείωσαν οι αναρίθμητοι συγγραφείς της Ιβηρικής Χερσονήσου, η συχνότητα των παραστάσεων, το μέγεθος των θεάτρων καθώς και το γεγονός ότι οι θέσεις ήταν σχεδόν μονίμως εξαντλημένες, εξηγούν τους λόγους πως το Ισπανικό θέατρο γνώρισε μεγάλη ακμή την εποχή του μπαρόκ, για αυτό και η περίοδος αυτή ονομάστηκε *siglo d'oro*.⁷⁰

Σε όλα αυτά όμως θα πρέπει να συμπεριλάβουμε και την ορμητικότητα μιας θεατρικής ζωής, ευρέως διαδεδομένης τόσο στην πρωτεύουσα, όσο και στις επαρχίες χάρη στην πυκνή παρουσία των *corrales*, στη συχνή ζήτηση νέων έργων εκ μέρους του ισπανικών θιάσων που ήθελαν να ευχαριστούν το φιλοθέαμον κοινό τους που εισέρεε στα *corrales* και πλήρωνε για να απολαύσει το θέαμα που επιθυμούσε, αλλά και χάρη στις τοπικές διοικήσεις που σε μεγάλο βαθμό φέρουν την ευθύνη για τη διαχείριση των θεάτρων.⁷¹ Συνεπώς κατά τον 17^ο αιώνα το ισπανικό θέατρο εξελίχθηκε σε φαινόμενο μαζικής κουλτούρας. Ενώ όπως παρατήρησε γύρω στο 1620 ένας σχολιαστής της εποχής, το θέατρο έμελε να αναδειχθεί σε «επιούσιο άρτο» του ισπανικού λαού.⁷²

Συμπερασματικά, με τη μεγάλη και διαφορετική ποικιλία που παρουσιάζει το ισπανικό μπαρόκ θέατρο, μέσα από τα διάφορα δραματουργικά κείμενα, τους χαρακτήρες και τις καταστάσεις που μεταφέρονται επί σκηνής, καταφέρνει να καθιερωθεί ως φαινόμενο μεγάλης σημασίας στα πολιτιστικά και κοινωνικά ήθη της Ιβηρικής Χερσονήσου.

1.2.2. Το σύστημα διαχείρισης των δημοσίων θεάτρων και η οργάνωση του χώρου

Η επιβολή του σταυρού δια πυρός και σιδήρου, η υπηρετήση και λατρεία του βασιλιά και το πλύσιμο κάθε προσβολής στο αίμα, αποτέλεσαν τα ιδανικά των Ισπανών ευγενών. Παράλληλα στη σκηνή μεταφέρεται και η έκδηλη αγάπη ενός ολόκληρου λαού για καταστάσεις παραμυθένιες, αστείες, ρομαντικές αλλά και άκρως θεαματικές.⁷³ Έτσι το θέατρο διέθετε μια αστείρευτη πηγή περιπτώσεων για την

⁷⁰ Πάολο Μποζίζιο, ό.π. σελ. 418.

⁷¹ Στο ίδιο.

⁷² Erika Fischer-Licht, *Ιστορία Ευρωπαϊκού Δράματος και Θεάτρου*, ό.π. σελ. 181.

⁷³ *Ευρωπαϊκά Γράμματα: Ιστορία της Ευρωπαϊκής Λογοτεχνίας*, ό.π. σελ. 464.

άντληση των θεμάτων του τα οποία παριστάνονταν στα κατά τόπους Corrales de comedias.

Ένα από τα καινοτόμα στοιχεία που μπορεί να χαρακτηρίσει τα θέατρα αυτά, έχει να κάνει με το σύστημα της διαχείρισής τους. Μέχρι τον 16^ο αιώνα η λειτουργία των θεάτρων αυτών ήταν άμεσα συνδεδεμένη με την αντίστοιχη confradía (αδελφότητα) που συνδιοικούσε και εισέπραττε από τα θέατρα αυτά ένα μέρος από τα έσοδα, έτσι ώστε να εξασφάλιζε κάποιο ποσό για τις διάφορες φιλανθρωπικές της εκδηλώσεις αφιερωμένες στην φροντίδα των αρρώστων, των ηλικιωμένων, των ορφανών και των απόρων. Ενδεικτικό παράδειγμα αποτελεί το γεγονός ότι το 1630, έξι νοσοκομεία της Μαδρίτης ήταν εξαρτημένα από τις εισπράξεις των θεάτρων της πόλης.⁷⁴

Το 1615 η αυλή της Μαδρίτης όρισε ότι οι φιλανθρωπικοί οργανισμοί θα έπρεπε να επιχορηγούνται από τους δήμους μέσω της καταβολής ενός συγκεκριμένου ποσού. Από το ποσό αυτό θα αφαιρούσαν τα χρήματα που θα εισέπρατταν οι αδελφότητες από τα έσοδα των θεάτρων. Έτσι καθίσταται σαφές ότι τόσο το στέμμα, όσο και οι δήμοι ενδιαφερόντουσαν για την οικονομική πρόοδο των θεάτρων.⁷⁵

Μετά από ένα χρόνο το 1616 συστήνεται μια ριζοσπαστική για την εποχή επιτροπή που σύμφωνα με τη σημερινή ορολογία, αποτέλεσε ένα είδος καθαρής ιδιωτικοποίησης. Συγκεκριμένα, με απόφαση του Βασιλικού Συμβουλίου, συστάθηκε η Επιτροπή των Corrales που προέβλεπε στην ενοικίαση ή τη σύμβαση εργοληψίας των θεάτρων σε ιδιώτες θεατρικούς επιχειρηματίες, διορισμένους βάσει συμβολαίου για τη διαχείριση των αιθουσών στις πόλεις των αδελφοτήτων. Για να καταλήξει όμως στη συμφωνία της ενοικίασης, η Επιτροπή έπρεπε να κοινοποιήσει μια προκήρυξη ενοικίασης για το κάθε θέατρο και ταυτόχρονα να επιλέξει μεταξύ των προτάσεων που υποβάλλονταν από τους διάφορους θεατρικούς επιχειρηματίες την πιο συμφέρουσα που ξεκινούσε από την περίοδο του καρναβαλιού μέχρι εκείνη του επόμενου έτους. Συνεπώς οι αδελφότητες συνέχιζαν να λαμβάνουν ένα μέρος από τα έσοδα των θεάτρων, χωρίς όμως να παρεμβαίνουν πλέον στη διαχείρισή τους.⁷⁶

Σχετικά με την οργάνωση του χώρου, τα Corrales de comedias διατηρήσαν την αρχική οργάνωσή τους, όπως διαμορφώθηκε κατά τα μέσα του 16^{ου} αιώνα, με μερικές μόνο βελτιώσεις ως προς τη δομή τους που συντελέστηκαν κυρίως τον 17^ο αιώνα. Το

⁷⁴ Erika Fischer-Lichte, ό.π. σελ. 181.

⁷⁵ Πάολο Μποζίζιο, *Ιστορία του Θεάτρου*, ό.π. σελ. 360.

⁷⁶ Στο ίδιο.

πιο αξιόλογο στοιχείο όμως, ήταν ο εμπλουτισμός της δημόσιας σκηνής με σκηνικούς μηχανισμούς και σκηνικό διάκοσμο πιο πλούσιο και κυρίως πιο πολύπλοκο, γεγονός που προκαλούσε τον εντυπωσιασμό του φιλοθεάμονος κοινού που κατέκλυζε τα θέατρα. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η *tramoya*, ένα είδος περιάκτου με τη μορφή ανάποδης πυραμίδας, ανυψωμένης σε έναν στύλο για να επιτρέπεται η κυκλική ροή και η παρουσίαση των διάφορων ζωγραφικών πινάκων που αναπαριστούσαν ένα πρόσωπο το οποίο ξαφνικά είτε εξαφανιζόταν, είτε εμφανιζόταν επί σκηνής, εξυπηρετώντας τις σκηνικές επιταγές του έργου. Σύντομα η *tramoya* ταυτίστηκε με το θέατρο που αποτελούνταν από μεγαλειώδη σκηνικά εφέ για αυτό και του δόθηκε η ονομασία *teatro de tramoya*.⁷⁷

Παράλληλα ο σκηνικός εμπλουτισμός επιτεύχθηκε και με τη χρήση ενός ανελκυστήρα, γνωστός με την ονομασία *ara coeli* ή *nube* (το πουλί του ουρανού ή των σύννεφων), που ανύψωνε τα πρόσωπα μέχρι την οροφή του θεάτρου σε περιπτώσεις που επιβαλλόταν από το θεατρικό έργο.⁷⁸ Στον εμπλουτισμό της πρόσοψης της σκηνής συνέβαλε και η τοποθέτηση βαμμένων κινητών σκηνικών με πόρτες και παράθυρα, αντί για τις κουρτίνες, που λειτουργούσαν κανονικά ενώ υπήρξαν ελάχιστες προσπάθειες χρήσης προοπτικής ζωγραφικής.⁷⁹ Όλα αυτά βέβαια συντελούσαν στη σκηνική ολοκλήρωση των έργων, συγχρόνως όμως εξυπηρετούσαν και την αισθητική του κοινού που πλέον έδειχνε μια ιδιαίτερη προτίμηση στα σκηνικά εφέ των παραστάσεων.

1.2.3. Οι παραστάσεις της αυλής, η ιταλική επιρροή και το «Coliseo de Buen Retiro»

Από τον 13^ο αιώνα ήδη συναντάμε στην Ισπανία αυλικές διασκεδάσεις, όπως εξίσου συναντάμε και σε άλλα μέρη της Ευρώπης. Το αυλικό όμως θέατρο έφθασε στο αποκορύφωμα του κατά τη διάρκεια της βασιλείας του Φιλίππου του Δ' (1621-1665). Μέχρι το 1630 οι περισσότερες παραστάσεις της αυλής στεγάζονταν σε μια μεγάλη αίθουσα του Αλκάθαρ ή στους κήπους του Αρανχουέθ. Μετά το 1633 όμως το νέο παλάτι στη Μαδρίτη, το Buen Retiro, θα είναι αυτό που θα φιλοξενήσει τις αυλικές

⁷⁷ Στο ίδιο.

⁷⁸ Στο ίδιο.

⁷⁹ Oscar G. Brockett, Franklin J. Hildy, ό.π. σελ. 173.

παραστάσεις.⁸⁰ Έτσι ολόκληρη η βασιλική αυλή θα μετατραπεί σε ένα κέντρο θεατρικής ζωής χωρίς όμως να έχει δημιουργήσει αυτόνομη θεατρική παραγωγή μέχρι τότε.

Την εποχή του μπαρόκ η διδασκαλία των Ιταλών δασκάλων της σκηνογραφίας, άσκησε μεγάλη επίδραση τόσο στην Ισπανική αυλή, όσο και στις υπόλοιπες ευρωπαϊκές αυλές με αποτέλεσμα την ανανέωση της θεατρικής αρχιτεκτονικής καθώς και της σκηνογραφίας. Η επικράτηση της ωστόσο, επήλθε με την άφιξη του Κόζιμο Λόττι από τη Φλωρεντία στην Ισπανία.⁸¹ Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η κατασκευή ενός συναρμολογούμενου θεάτρου με υποβολείο και αυλαία, τεχνητό φωτισμό και σκηνικές προοπτικές προερχόμενες από την Ιταλία, εκ μέρους του Κόζιμο Λόττι στην προσπάθεια του να ανεβάσει το έργο *La selva sin amor* (Δάσος-ζούγκλαα χωρίς έρωτα) του Lope de Vega.⁸²

Βέβαια, αξίζει να επισημανθεί, πως ολόκληρη η περίοδος διαμονής του Ιταλού σκηνογράφου στην ισπανική αυλή, αποδείχθηκε πολύτιμη και καρποφόρα για τη σκηνογραφία του είδους. Έτσι το 1633 στους βασιλικούς κήπους του Buen Retiro σκηνοθέτησε το έργο *El mayor encanto, amor* (Ο μεγάλος μάγος, ο έρωτας) του Pedro Calderón de la Barca που πραγματευόταν τη συνάντηση του Οδυσσέα με τη μάγισσα Κίρκη. Μάλιστα για την παράσταση αυτή, κατασκευάστηκε μια πλωτή σκηνή μέσα στη λίμνη του βασιλικού πάρκου ενώ τα καθίσματα για το κοινό ήταν οι πολυάριθμες παρατεταγμένες βάρκες.⁸³

Η μεγάλη όμως ιταλική επίδραση έγινε εμφανής στην κατασκευή δύο θεατρικών οικοδομημάτων, μνημεία για την Ισπανική αυλή αλλά και για την θεατρική εποχή του ισπανικού μπαρόκ. Αρχικά το «Salón Dorado» που δημιουργήθηκε με σκοπό την ψυχαγωγία της αυλής αλλά και για τη διεξαγωγή επίσημων συμποσίων. Το σαλόνι αυτό ήταν διακοσμημένο με επίχρυσα γλυπτά και σχέδια, με μάκρος τριάντα επτά μέτρα και πλάτος είκοσι τρία μέτρα, επίσης είχε τετράγωνη κάτοψη και διέθετε στη μια από τις δυο μικρές πλευρές του μια συναρμολογούμενη σκηνή με υποβολείο, τρία ζεύγη από κουίντες προοπτικής και μηχανισμούς για τις αλλαγές τις

⁸⁰ Oscar G. Brockett, Franklin J. Hildy, ό.π. σελ. 180.

⁸¹ Στο ίδιο. σελ. 175.

⁸² Πάολο Μποζίζιο, *Ιστορία του Θεάτρου*, ό.π. σελ. 361.

⁸³ Oscar G. Brockett, Franklin J. Hildy, *Ιστορία του Θεάτρου*, ό.π. σελ. 175.

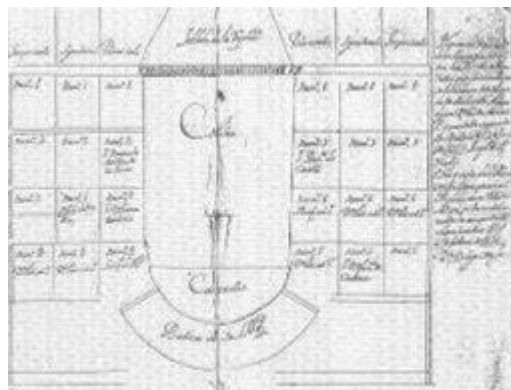
σκηνογραφίας ενώ η σκηνή είχε αρκετό βάθος προς εξυπηρέτηση του σκηνικού εξοπλισμού.⁸⁴

Το δεύτερο και πιο σημαντικό θεατρικό οικοδόμημα ήταν το «Coliseo del Buen Retiro» που σχεδιάστηκε υπό τον Κόζιμο Λόττι σύμφωνα με τις ιταλικές προδιαγραφές και αποτελούσε το θέατρο της βασιλικής αυλής. Το «Coliseo del Buen Retiro» εγκαινιάστηκε επίσημα στις τέσσερις Φεβρουαρίου του 1640 και φιλοξένησε παραστάσεις, τόσο ως ιδιωτικό

θέατρο της αυλής, διοργανώνοντας κυρίως γιορτές προς τιμήν της βασιλικής οικογένειας και με το κοινό να αποτελείται από την άρχουσα τάξη της εποχής, αλλά και ως δημόσιο θέατρο για το φιλοθεάμον κοινό που πλήρωνε εισιτήριο με θεάματα που επιλέγονταν από την ίδια την βασιλική αυλή.

Αναφορικά με την αρχιτεκτονική του, το θέατρο είχε τρεις σειρές πλαϊνών εξωστών, ομοίων με τις σειρές των θεωρείων στο ιταλικό θέατρο και τέσσερα θεωρεία (aprosentos) για την κάθε πλευρά. Μπροστά από τη σκηνή, στην πρώτη θέση, βρισκόταν ο βασιλικός εξώστης που ήταν υπερυψωμένος. Επιπρόσθετα οι θέσεις των αρχόντων της πόλης βρίσκονταν στο κέντρο της πλατείας, όπου από εκεί μπορούσαν να αντικρίζουν την θέα των εφέ της σκηνικής προοπτικής. Η σκηνή εκτεινόταν σε 10,92 μέτρα πλάτος, 8,30 μέτρα ύψος και 17,36 βάθος, ενώ χωριζόταν από την αίθουσα μέσω του υποβολείου που διέθετε μια ζωγραφισμένη αυλαία, η οποία μέσω της *tramoyas* (σκηνικός μηχανισμός) ανανεωνόταν σε κάθε παράσταση προς σκηνική εξυπηρέτηση του έργου. Το ίδιο συνέβαινε και με τις κουίντες που έφεραν διάφορες προοπτικές απεικονίσεις οι οποίες μέσω οδηγών, ανανεώνονταν, σύμφωνα με την τεχνική του ταυτοχρονισμού που είχε επινοήσει ο Τζάκομο Τορέλλι.⁸⁵

Το πιο ιδιαίτερο όμως στοιχείο που διέκρινε το «Coliseo del Buen Retiro» ήταν η ύπαρξη ενός αληθινού παραθύρου στον τοίχο του βάθους της σκηνής, το οποίο



ΕΙΚΟΝΑ 1.10 ΣΧΕΔΙΟ ΚΑΤΑΝΟΜΗΣ ΤΩΝ ΘΕΩΡΕΙΩΝ ΤΟΥ COLISEO ΤΟ 1655.

ΠΗΓΗ: MARIA ASUNCIÓN FLÓREZ ASENSIO «EL COLISEO DEL BUEN RETIRO EN EL SIGLO XVII: TEATRO PUBLICO Y CORTESANO» ΣΤΟ *HISTORIA DEL ARTE*, ΣΕΛ. 175.

⁸⁴ Maria Asunción Flórez Asensio, «El Coliseo del Buen Retiro en el siglo XVII: teatro public y cortesano», *Anales de Historia del Arte*, 8, (1998), 180, 181.

[<http://revistas.ucm.es/index.php/ANHA/article/view/ANHA9898110171A/31510> (2/12/2015)]

⁸⁵ Maria Asunción Flórez Asensio, «El Coliseo del Buen Retiro en el siglo XVII: teatro public y cortesano», ό.π. σελ. 172, 173, 174, 180, 181.

λειτουργούσε καθοριστικά ως προς τη σκηνική περάτωση του έργου. Συγκεκριμένα το παράθυρο αυτό ήταν ανοιχτό για να προβάλλει το πανοραμικό και αληθινό βάθος της φύσης των κήπων του παλατιού από την ψευδαισθητική σκηνή που ήταν ζωγραφισμένη.⁸⁶ Επίσης, το «Coliseo del Buen Retiro» διακρινόταν και για άλλους δύο ιδιαίτερους σκηνικούς μηχανισμούς, τον *sacabuche* σύμφωνα με το οποίο οι ηθοποιοί μπορούσαν να κινούνται σε ένα επίπεδο πιο ψηλό σε σχέση με το επίπεδο της σκηνής καθώς και τον *despenadero* που υποβοηθούσε στην κάθοδο των ουρανίων προσώπων.⁸⁷ Μάλιστα για την παράσταση του *Hado y divisa de Leonido y Marfisa* (Η μοίρα και η ιστορία του Λεωνίδα και της Μαρφίσα), έργο του Pedro Calderón de la Barca, που παραστάθηκε στο «Coliseo del Buen Retiro» δούλεψαν εξήντα εννέα εργάτες, όπου οι τριάντα έξι κινούσαν τους σκηνικούς μηχανισμούς, γεγονός που αναδεικνύει την αγάπη της αυλής αλλά και τις υπέρμετρες δαπάνες της για τις σκηνικές παραστάσεις.⁸⁸

Ωστόσο, το 1640 η καταλανική και πορτογαλική επανάσταση εγκαινίασαν μια περίοδο αστάθειας, σε συνδυασμό με το θάνατο του Κόζιμο Λόττι το 1643 και της βασίλισσας το 1664, οδηγώντας τις θεατρικές δραστηριότητες της αυλής σε παρακμή. Έτσι από το 1646 ως το 1651 τα θέατρα ήταν κλειστά. Σύντομα όμως και συγκεκριμένα το 1651 το «Coliseo del Buen Retiro» επαναλειτούργησε, ενώ ένας άλλος ιταλός σχεδιαστής ο Μπάτσιο ντελ Μπιάνκο, ήρθε το 1652 κάνοντας μάλιστα χρήση ακόμη περισσότερων θεαματικών σκηνικών. Μέχρι το θάνατο του Φιλίππου το 1665 οι αυλικές παραστάσεις ήταν συχνές. Ξανάρχισαν το 1670, ενώ την ίδια περίοδο έκανε την εμφάνιση του και ο Χοσέ Καούντι, ο οποίος αποτελεί τον πρώτο ισπανό σκηνογράφο. Τέλος, με το θάνατο του Καρόλου του Β΄ το 1700, τα αυλικά θεάματα οδηγήθηκαν στην παρακμή.⁸⁹

1.2.4. Η Ιησουιτική θεατρική παράδοση

Η θεατρική δραστηριότητα την εποχή του Μπαρόκ, συμβαδίζει παράλληλα και με την δράση των καθολικών ταγμάτων στα Ιησουιτικά σχολεία, όπου καλλιεργείται συστηματικά ο δραματικός λόγος και η σκηνική παρουσίαση. Οι Ιησουίτες άντλησαν

⁸⁶ Στο ίδιο, σελ. 171, 172.

⁸⁷ Πάολο Μποζίζιο, ό.π. σελ.363.

⁸⁸ Στο ίδιο.

⁸⁹ Oscar G. Brockett, Franklin J. Hildy, ό.π. σελ.176.

ιδέες από πολλές και διάφορες πηγές για τις παραστάσεις που οργάνωναν. Τα μυστήρια, τα θαύματα και οι ηθικολογίες αποτέλεσαν μια τέτοια πηγή.⁹⁰ Φυσικά τα έργα που παραστάσαν οι Ιησουίτες είχαν διδακτικό περιεχόμενο για αυτό και έθεταν ως στόχο τους να προβάλουν τις δόξες της αληθινής Εκκλησίας και ταυτόχρονα να παρουσιάσουν σκηνικά στους ανθρώπους τα άσχημα αποτελέσματα της ελεύθερης σκέψης. Παρά ταύτα οι μεγαλύτερες αρετές που αναδείκνυαν ήταν η προσήλωση στην Εκκλησία και στο λόγο του Ευαγγελίου καθώς και η αφοσίωση στο βασιλιά.⁹¹

Το πρώτο κολέγιο Ιησουιτών εντοπίζεται στην πόλη Κοΐμπρα της Πορτογαλίας το 1542, ενώ το 1548 ήταν σε πλήρη εξέλιξη η δημιουργία Ιησουιτικών κολεγίων σε διάφορες ισπανικές πόλεις, μεταξύ των οποίων ήταν η Σεβίλλη, η Κόρδοβα, η Καστίλλη, η Σαραγόσα, η Βαλένθια, η Βαρκελώνη, το Βαγιαδολίδ, η Σαλαμάνκα και το Τολέδο. Έτσι το 1562 αριθμούνται τριάντα δύο ιησουιτικά κολέγια.⁹² Ο αριθμός λειτουργίας Ιησουιτικών κολεγίων αυξάνεται ραγδαία κατά τη διάρκεια του 17^{ου} αιώνα, αφού πολλαπλασιάζονται σχεδόν σε όλες τις ισπανικές πόλεις, με χαρακτηριστικό παράδειγμα το 1616 να απαριθμούνται δεκαέξι κολέγια στο Τολέδο, είκοσιένα στην Ανδαλουσία, είκοσι έξι στην Καστίλλη και δεκατρία στην Αραγονία. Αντίστοιχα στα τέλη του 17^{ου} αιώνα λειτουργούν πεντακόσια εβδομήντα οκτώ κολέγια γεγονός που αναδεικνύει τη μεγάλη απήχηση που βρήκαν σε ολόκληρη την Ιβηρική χερσόνησο.⁹³

Σε αυτά οι πιο μεγάλες αίθουσες αλλά και οι *patios* (οι αυλές), λειτουργούσαν ως κατεξοχήν θεατρικοί χώροι όπου φιλοξενούσαν διάφορες θεατρικές παραστάσεις, προωθώντας έτσι τη συστηματική θεατρική οργάνωση και δράση. Ωστόσο, πρέπει να επισημανθεί, πως οι Ιησουίτες πίστευαν στις πολιτιστικές και παιδαγωγικές δυνατότητες του θεάτρου, για αυτό και το φαινόμενο της σκηνικής πρακτικής εντός των κολεγίων, γνώρισε μεγάλη άνθηση. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί το αυτοκρατορικό κολέγιο της Μαδρίτης, όπου καταγράφηκαν παραστάσεις μέχρι το 1610, φτάνοντας στο απόγειο τους το 1620, ενώ σημειώνεται και μια μεταγενέστερη σταθερή δραστηριότητα μεταξύ των ετών 1635 και 1684.

⁹⁰ Cayo González Gutiérrez, *El teatro escolar de los Jesuitas (1555-1640) y edición de la tragedia de San Hermenegildo*, Universidad de Oviedo, Servicio de Publicaciones, Oviedo, 1997, σελ. 58.

⁹¹ Cayo González Gutiérrez, ό.π. σελ. 294.

⁹² Στο ίδιο, σελ. 36.

⁹³ Στο ίδιο, σελ. 38.

Οι παραστάσεις αυτές ξεχώρισαν για την σκηνογραφική τους αρτιότητα αλλά και πολυτέλεια, χάρις στη συνεισφορά που επέδειξαν οι σκηνογράφοι της αυλής.⁹⁴ Παράλληλα και το θέατρο των «Βασιλικών Σπουδών» της Μαδρίτης, που βρισκόταν υπό τη διοικητική εποπτεία των Ιησουιτών, συνέβαλε καταλυτικά ως προς την προώθηση της σκηνικής τέχνης, αφού το 1672 παραστάθηκε ένα θεατρικό έργο για τον εορτασμό της ανακήρυξης σε άγιο του Φραγκίσκου Βοργιά.⁹⁵

Μεγάλη ήταν και η επίδραση που άσκησαν τα Ιησουιτικά κολέγια στο θέατρο του 17^{ου} αιώνα, αφού αρκετοί δραματουργοί του Χρυσού ισπανικού αιώνα φοίτησαν στα κολέγια αυτά. Συγκεκριμένα συναντάμε τον Cervantes στο κολέγιο της Σεβίλλης και τον Lope de Vega καθώς και τον Pedro Calderón de la Barca στο αυτοκρατορικό κολέγιο της Μαδρίτης να λαμβάνουν εκεί τα πρώτα τους γράμματα ενώ, αντίστοιχα, έρχονται σε επαφή και με δραματουργικά κείμενα. Μάλιστα το πέρασμα του Lope de Vega από το Ιησουιτικό κολέγιο, παρότι σύντομο, (1572-1574) αποτέλεσε πηγή έμπνευσης για αρκετές παραγωγές έργων του, ενώ σημαντική ήταν και η επίδραση που άσκησαν πάνω στα *autos sacramentales* του Pedro Calderon de la Barca.⁹⁶

Συνεπώς, όπως στην Εκκλησία και στην Αυλή, έτσι και στα Ιησουιτικά κολέγια, η ανάδειξη κάθε ιεροπραξίας και κάθε πολυήμερου εορτασμού σε θεατρικό γεγονός αποτελούσε πλέον πάγια πρακτική. Το πάθος της εποχής για θέατρο ήταν μεγάλο και σαφώς επηρέασε και τα μοναχικά τάγματα με πρώτα και καλύτερα αυτά των Ιησουιτών, που μετέτρεψαν το θέατρο ως ένα εργαλείο κατήχησης με την παρουσίαση θεαμάτων με τον πιο πλούσιο και μεγαλειώδη τρόπο.

1.2.5. Σκηνικά ανεβάζματα σε πανεπιστήμια και ιδιωτικά θέατρα

Εκτός από τις αυλικές τις εκκλησιαστικές αλλά και τις παραστάσεις των ιησουιτικών κολεγίων, η σκηνική τέχνη αναπτύχθηκε και εντός των μεγαλύτερων ισπανικών πανεπιστημίων. Εκεί παίχθηκαν οι παραστάσεις των δραμάτων των σπουδαιότερων σύγχρονων συγγραφέων από τους επαγγελματικούς θιάσους των *patios*. Το πιο αξιόλογο παράδειγμα από το οποίο μας διασώζονται μερικά μόνο στοιχεία, αποτελεί το 1618 η παράσταση μιας κωμωδίας, αγνώστου τίτλου, του Lope de Vega, που

⁹⁴ Στο ίδιο, σελ. 36, 37, 38.

⁹⁵ Πάολο Μποζίζιο, ό.π. σελ. 364.

⁹⁶ Cayo González Gutiérrez, ό.π. σελ. 290, 291, 292.

δόθηκε στο patio του Πανεπιστημίου της Σαλαμάνκα από το θίασο του Baltasar de Pinedo με την ευκαιρία της γιορτής των πρωτοετών φοιτητών.⁹⁷

Παρόμοιες σκηνικές απόπειρες στα patios ή σε ιδιωτικές αίθουσες ήταν και εκείνες των ιδιωτικών παραστάσεων που απευθύνονταν κατά κύριο λόγο σε συγκεκριμένο ακροατήριο. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η ψυχαγωγία των μοναχών, στους οποίους απαγορευόταν αυστηρά η είσοδος στα δημόσια θέατρα και έτσι τα ίδια τα μοναστήρια αναλάμβαναν την παραγγελία έργων προς ψυχική ωφέλεια. Εξίσου ιδιωτικές παραστάσεις έργων πραγματοποιήθηκαν και σε αίθουσες των αριστοκρατικών κατοικιών. Οι παραστάσεις αυτές απευθύνονταν αποκλειστικά και μόνο στους ευγενείς και διοργανώνονταν με μοναδικό γνώμονα την προσωπική ευχαρίστηση τους.⁹⁸

Ωστόσο, αυτό που αποτελεί ιδιαίτερο αλλά και εξέχον χαρακτηριστικό γνώρισμα της ισπανικής θεατρικής ζωής του 17^{ου} αιώνα, είναι το γεγονός ότι οι αξίες τις οποίες δεν έπαυε να διαδίδει το λαϊκό θέατρο των Corrales, η ρωμαιοκαθολική πίστη και το ζήτημα της τιμής, προάγονταν μέσα από διάφορους κοινωνικού θεσμούς, δηλαδή είτε την Αυλή, είτε την Εκκλησία, είτε Ιησουιτικά κολέγια, είτε τους Πανεπιστημιακούς θεατρικούς χώρους, είτε ακόμα και σε θέατρα ιδιωτικού χαρακτήρα.

1.2.6. Η ισπανική κωμωδία

Η μεγαλοπρεπής και πομπώδης θεατρικότητα του μπαρόκ εκφράστηκε και σε επίπεδο δραματουργίας. Ήδη από τα τέλη του 16^{ου} αιώνα αρκετά δραματικά είδη ήταν δημοφιλή. Με την σαρωτική παρουσία του Lope de Vega στο θέατρο της εποχής, επιβλήθηκε ένα θεατρικό είδος, η *comedia* σε τρεις πράξεις, που κυριάρχησε στην Ισπανία για περισσότερο από εκατό χρόνια. Ο όρος αυτός κατά τον 17^ο αιώνα σήμαινε το κωμικό όσο και το τραγικό έργο. Γραμμένη σε στίχους, με θέματα που εκτείνονται στο χώρο και στο χρόνο, συνδύαζε δύο ή περισσότερες ιστορίες (ίντριγκες ως προς την πλοκή), αποτελώντας ένα μείγμα σοβαρών και εύθυμων στοιχείων, με δάνεια από τη λόγια και τη λαϊκή γλώσσα ενώ απευθυνόταν τόσο στο μορφωμένο όσο και στο

⁹⁷ Πάολο Μποζίζιο, ό.π. σελ. 365.

⁹⁸ Στο ίδιο.

κατώτερο κοινό.⁹⁹ Ο Lope de Vega υποστήριζε αυτόν το θεατρικό τύπο στο έμμετρο δοκίμιο του *Arte Nuevo de hacer comedias* (Νέα τέχνη για τη δημιουργία κωμωδιών, 1609) και δήλωνε πως τα «χαμερπή» τεχνάσματα του ήταν αναγκαία για την ικανοποίησή του λαϊκού γούστου.¹⁰⁰

Η ισπανική κωμωδία, γνωρίζοντας τεράστια άνθηση κατά τον 17^ο αιώνα, κυρίως λόγω της μεγάλης παραγωγής της, διαμόρφωσε έναν πολύμορφο χαρακτήρα, ο οποίος ωστόσο πήγαζε από το εξίσου πολύμορφο υλικό της. Άμεση συνέπεια ήταν μια προσπάθεια κατηγοριοποίησης της σε διάφορα είδη. Η βασική διαφοροποίηση των ειδών, αφορούσε το *υψηλό ή ηρωικό δράμα* που διακρινόταν για το ιστορικό, μυθικό, ιπποτικό, αγιογραφικό ή ακόμα και φανταστικό περιεχόμενο του με βασικό της γνώμονα την αφήγηση ιστοριών γύρω από διάφορες ηρωικές προσωπικότητες. Έτσι δημιουργήθηκαν οι *comedias de costumbres* (ηθογραφίες), οι *comedias de santos* (βίοι αγίων), οι *comedias mitologicas* (με μυθολογικό περιεχόμενο) και οι *comedias pastoriles* (με θέματα από τη βουκολική ζωή).

Αντίστοιχα η διαφοροποίηση αυτή αφορούσε και το δράμα *του μανδύα και του ξίφους* (*comedias de capa y espada*) ή αλλιώς *δράμα πλοκής*. Το συγκεκριμένο είδος ονομάστηκε έτσι εξαιτίας της ενδυμασίας που φορούσαν οι κατώτερης τάξης ευγενείς, γύρω από τους οποίους περιστρεφόταν οι υποθέσεις των έργων αυτών.¹⁰¹ Επίσης, διακρινόταν για την ηθογραφική του τάση, αφού πραγματευόταν ζητήματα της καθημερινής ζωής, κυρίως όμως είχε ως δραματουργικό ιστό μια ιστορία αγάπης που σχεδόν πάντα κατέληγε σε αίσιο τέλος.¹⁰²

Άμεσο αποτέλεσμα βέβαια ήταν και η δημιουργία υποδεέστερων ειδών, όπως για παράδειγμα οι *comedias de teatro* που για την επίτευξη του επιθυμητού αποτελέσματος απαιτούσαν σκηνικούς μηχανισμούς, οι *comedias de cuerpo* (με νεκρούς) και οι *comedias de ruido* (καταστάσεων). Μάλιστα οι πιο κοινοί χαρακτήρες στα έργα αυτά ήταν ο *caballero* (ευγενής, ιππότης), ο *galán* (νεαρός ευγενής), η *dama* (κυρία υψηλής κοινωνικής θέσης) ο *gracioso* (κωμικός χαρακτήρας, συνήθως

⁹⁹ Φίλιππος Δρακονταειδής: «Λόπε ντε Βέγκα Κάρπιο». Στο: Παγκόσμιο Βιογραφικό Λεξικό, Εκπαιδευτική Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια, τομ. 5. Εκδοτική Αθηνών, 1991, σελ. 289.

¹⁰⁰ Στο ίδιο.

¹⁰¹ Oscar G. Brockett, Franklin J. Hildy, ό.π. σελ. 163.

¹⁰² Πάολο Μποζίζιο, ό.π. σελ. 420.

υπηρέτης του *galán*) και η *criada* (υπηρέτρια της *dama*) σε συνδυασμό πάντα με διάφορους σκηνικούς χαρακτήρες που απαιτούσε το κάθε έργο.¹⁰³

Το θέατρο του Lope de Vega, με την παγκοσμιότητα που το διακρίνει, συγκρίνεται συνήθως με τη θεατρική παραγωγή του Pedro Calderón de la Barca, για να τονιστεί η έκταση του πρώτου και το βάθος του δεύτερου. Αν ο Lope de Vega μεταβάλλει σε ποιητικό υλικό την ουσία της εθνικής ισπανικής παράδοσης και αν η φαντασία του δεν έχει όρια, δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι ταυτόχρονα μετουσιώνει τα δάνεια και ανακαλύπτει νέους εκφραστικούς δρόμους. Προτιμώντας την ένταση της δράσης από τη ψυχολογική ανάλυση, την ανάδειξη ιδεών ελευθερίας και δικαίου αντί την απλή εξύμνησή τους, ο Lope de Vega, όπως ειπώθηκε, «δεν μορφώνει, δίνει όμως φτερά».¹⁰⁴

Στα χρόνια τώρα του Pedro Calderón de la Barca η κωμωδία οδηγήθηκε σε μια πιο αυστηρή ιεράρχηση των στοιχείων του δράματος. Συγκεκριμένα ο πρωταγωνιστής αποκτά κυρίαρχο ρόλο, ενώ στα έργα του Lope de Vega ο πρωταγωνιστής χάνεται μέσα στο πλήθος της σκηνικής δύναμης. Επίσης η πλοκή στα έργα του Calderon εμπλέκεται άσκοπα και γίνεται πιο σύνθετη αποτελούμενη από σκηνικούς χαρακτήρες πιο ιεραρχημένους, όπως για παράδειγμα στο έργο *La vida es sueño* (Η ζωή είναι όνειρο). Επιπρόσθετα, υπάρχουν και μερικές κωμωδίες του Calderón στις οποίες δεν υπάρχουν στοιχεία που αντιπαρατίθενται αλλά περιπέτειες που περιπλέκονται και διασταυρώνονται. Μερικές από αυτές διατηρούν την ελευθερία του Lope de Vega, όπως για παράδειγμα το έργο *El alcalde de Zalamea* (Ο Δήμαρχος της Θαλαμέας).¹⁰⁵ Υπάρχουν βέβαια και οι μετέπειτα συγγραφείς έργων, όπως για παράδειγμα ο Tirso de Molina, που οι κωμωδίες του ξεχωρίζουν κυρίως ως προς την οργάνωση της πλοκής.¹⁰⁶

Συνεπώς, το ισπανικό δράμα διακρινόταν για την δραματική του πλοκή, χωρίς όμως να χάνει και τον κωμικό του χαρακτήρα, καθώς και για την υιοθέτηση των δραματουργικών δομών που παρουσίαζε. Τέλος, πρέπει να αναφερθεί πως η παραπάνω σύγκριση που γίνεται, αποτελεί απόρροια των διαφορετικών στυλ που ακολούθησε ο καθένας δραματουργός.

¹⁰³ Oscar G. Brockett, Franklin J. Hildy, ό.π. σελ. 163.

¹⁰⁴ Φίλιππος Δρακονταειδής, «Λόπε ντε Βέγκα Κάρπιο», ό.π. σελ. 289.

¹⁰⁵ Carlos Alvar, José-Carlos Mainier y Rosa Navarro, ό.π. σελ. 421, 422, 423.

¹⁰⁶ Στο ίδιο, σελ. 415.

1.2.7. Lope Félix de Vega Carpio

Η ακμή του ισπανικού θεάτρου είναι άρρηκτος συνδεδεμένη με την πολυσχιδή προσωπικότητα του μεγάλου ισπανού δραματουργού Lope Félix de Vega Carpio (1562-1635). Ο Lope de Vega υπηρετώντας με πίστη την ισπανική δραματουργία, προσέφερε περισσότερα από δύο χιλιάδες διακόσια (2.200) σκηνικά έργα, μερικά μάλιστα «γραμμένα σε είκοσι τέσσερις ώρες» (όπως ο ίδιος ομολογεί), μ' όλο που χάθηκαν τα περισσότερα θεατρικά του έργα, από τα οποία επέζησαν περίπου τετρακόσια εξήντα οχτώ (468) δείγματα.



ΕΙΚΟΝΑ 2.1 ΠΟΡΤΡΑΙΤΟ ΤΟΥ LOPE DE VEGA. ΧΑΡΑΚΤΙΚΟ ΤΟΥ PEDRO PERRET (1625). ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΠΑΡΑΣΤΑΣΗΣ: ΛΟΠΕ ΔΕ ΒΕΓΚΑ, ΟΙ ΤΡΕΛΛΟΙ ΤΗΣ ΒΑΛΕΝΘΙΑ, ΑΜΦΙ-ΘΕΑΤΡΟ, ΑΘΗΝΑ, 2001

Έτσι ο Lope de Vega εμφανίζεται στην ιστορία των γραμμάτων ως ο κατεξοχήν παραγωγικός ποιητής.¹⁰⁷ Αυτό όμως που κάνει το Lope de Vega να ξεχωρίζει από τους υπολοίπους δραματουργούς του χρυσού ισπανικού αιώνα, είναι πως πέραν της τεράστιας θεατρικής του παραγωγής και ποικιλίας που χαρακτηρίζει τα έργα του, θα είναι αυτός ο οποίος θα οριοθετήσει το ύφος και την έννοια του λεγόμενου εθνικού θεάτρου της Ισπανίας. Ωστόσο, θέατρο υπήρχε και πριν το Lope de Vega με τους προγενέστερους του δραματουργούς να τηρούν πιστά τους δραματουργικούς κανόνες αλλά και να απευθύνονται εξίσου σε ένα συγκεκριμένο κοινό, είτε καλλιεργημένο, είτε αδαές.

Αντίστοιχα, ο Lope de Vega δημιουργεί ένα νέο θέατρο με έναν νέο θεατρικό τύπο, τον οποίο και υποστηρίζει στο έμμετρο δοκίμιο του *Arte Nuevo de hacer comedias* (Νέα τέχνη για τη συγγραφή κωμωδιών), ενώ παράλληλα γράφει θέατρο για ολόκληρο το λαό συνταιριάζοντας το θεατρικό του έργο με τις θεατρικές ανάγκες όλων των θεατών καθώς και την τεχνική με το πνεύμα του δράματος αλλά και των πεποιθήσεων του κοινού.¹⁰⁸ Η νέα μορφή που παρουσιάζεται στο έργο του Lope de Vega είναι η έντονη δράση καθώς τα σκηνικά του πρόσωπα βρίσκονται διαρκώς σε κίνηση, αγωνίζονται, ερωτεύονται, θρηνούν και έτσι δεν τους δίνεται η δυνατότητα της περισυλλογής, όπως στα έργα του Calderón.¹⁰⁹

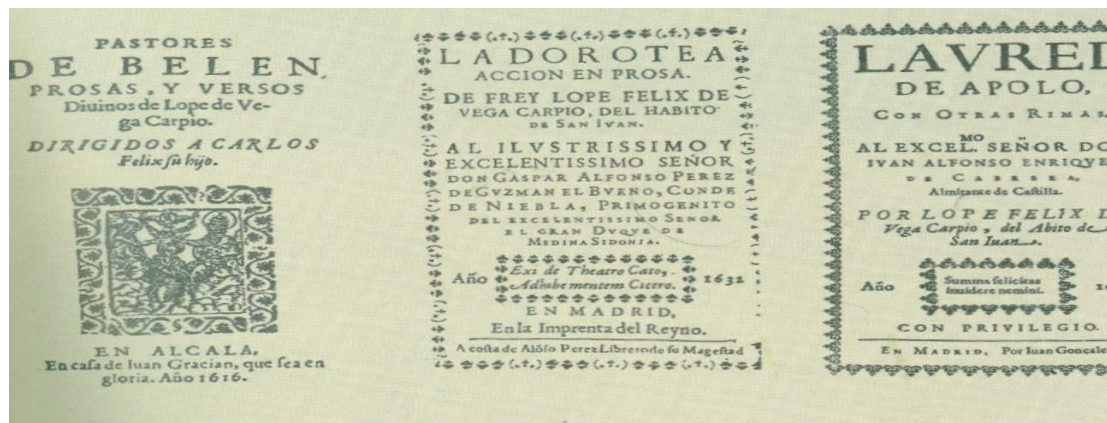
¹⁰⁷ Φίλιππος Δρακονταειδής, «Ισπανικό Θέατρο», ό.π. σελ. 179.

¹⁰⁸ Φίλιππος Δρακονταειδής, «Λόπε ντε Βέγκα Κάρπιο», ό.π. σελ. 289.

¹⁰⁹ Στο ίδιο.

Σημαντικό επίσης στοιχείο στα έργα του Lope de Vega είναι και η χρήση μουσικής και τραγουδιών. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί το έργο *Peribañez*, όπου ένας θεριστής τραγουδά.¹¹⁰ Έτσι ο Lope de Vega γίνεται ο φοίνικας του ισπανικού πνεύματος (el Fénix), όπως τον αποκαλούσαν οι συμπατριώτες του, ενώ κατά τον Cervantes είναι «το τέρας της φύσης, ο μεγάλος Lope de Vega, που κατέλαβε το θρόνο του θεάτρου».¹¹¹

Η πλούσια δραματουργική του παραγωγή, είναι σύστοιχη και με την πολυτάραχη ζωή του, που ξεχώριζε για τις υπαρξιακές και μεταφυσικές του ανησυχίες, καθώς και με την ακμή της ισπανικής αυτοκρατορίας, όπου συμβιώνουν υπό το σκήπτρο του βασιλιά Φιλίππου Β΄ και των διαδόχων του, με αντιθέσεις και συμβιβασμούς, οι ευγενείς και οι αστοί, οι άνθρωποι των πόλεων και οι πληθυσμοί της υπαίθρου.¹¹² Πρώτα από όλα τα έργα του διακρίνονται για την καλοσχεδιασμένη δράση τους. Πολλά από αυτά περιστρέφονται γύρω από τις ερωτικές διεκδικήσεις και τα ζητήματα τιμής, ένα θέμα που ο ίδιος ο Lope de Vega κατέστησε ιδιαίτερος δημοφιλές και ταυτόχρονα κληροδότησε σε ολόκληρο σχεδόν το μεταγενέστερο ισπανικό θέατρο.¹¹³



ΕΙΚΟΝΑ 2.2 ΣΕΛΙΔΕΣ ΤΙΤΛΩΝ ΑΠΟ ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΕΡΓΩΝ ΤΟΥ ΛΟΠΕ ΔΕ ΒΕΓΑ. ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΠΑΡΑΣΤΑΣΗΣ: ΛΟΠΕ ΔΕ ΒΕΓΚΑ, ΟΙ ΤΡΕΛΟΙ ΤΗΣ ΒΑΛΕΝΘΙΑ, ΑΜΦΙ-ΘΕΑΤΡΟ, ΑΘΗΝΑ, 2001.

Συνεπώς συμβατικά μπορούμε να διακρίνουμε το θεατρικό έργο του Lope de Vega σε έργα λαϊκής προέλευσης και σε έργα θρησκευτικού χαρακτήρα. Τα έργα με λαϊκή θεματολογία μπορούν να υπαχθούν στις παρακάτω κατηγορίες: α) Από την

¹¹⁰ Carlos Alvar, José-Carlos Mainer y Rosa Navarro, ό.π. σελ. 404.

¹¹¹ Φίλιππος Δρακονταειδής, «Λόπε ντε Βέγκα Κάρπιο», ό.π. σελ. 289.

¹¹² Φίλιππος Δρακονταειδής, «Ισπανικό Θέατρο», ό.π. σελ. 180.

¹¹³ Oscar G. Brockett, Franklin J. Hildy, ό.π. σελ. 164.

ιστορία και τους μύθους της Ισπανίας με ενδεικτικά έργα: τη *Φουεντεοβεχούνα* (*Fuenteovejuna*), δηλαδή η πηγή των προβάτων (πρόκειται για το όνομα ενός χωριού) που γράφεται μεταξύ του 1605 και 1608, *Περιμπάνιες* (*Peribáñez*) το 1610, *Ο ιππότης του Ολμέδου* (*Caballero de Olmedo*) το 1620 β) Ιστορικά δράματα με ενδεικτικά έργα: *Τιμωρία δίχως εκδίκηση* (*El castigo sin venganza*) το 1631 γ) Δράματα ηθών είτε σε αγροτικό είτε αυλικό περιβάλλον, κυρίως όμως με ευτυχές τέλος, τέτοια είναι: *Η κυρία Μπόμπα* (*La Dama Boba*) το 1613, *Ο χωριάτης στη γωνία του* (*El villano en su rincón*) που γράφεται μεταξύ του 1611 και 1616, δ) Μυθολογικά με ενδεικτικά έργα: *Ο αληθινός εραστής* (*El verdadero amante*) και *Ο ερωτευμένος έρωτας* (*El amor enamorado*).

Στα έργα θρησκευτικής προέλευσης διακρίνονται: α) δράματα με βάση τις ιστορίες της Βίβλου και τους βίους Αγίων, με αντιπροσωπευτικά έργα: τη *Δημιουργία του κόσμου* (*La creación del mundo*) και η *Ωραία Εσθήρ* (*La Hermosa Ester*) και β) *Autos sacramentales* δηλαδή θρησκευτικά έργα που αφορούσαν το βίο του Ιησού και διάφορα θαύματα της πίστης και παίζονταν στις μεγάλες χριστιανικές εορτές, τέτοια είναι *Ο κληρονόμος του ουρανού* (*El heredero del cielo*) και *Η συγκομιδή* (*La siega*).¹¹⁴

Στα έργα αυτά, μπορεί κανείς να συναντήσει μία πινακοθήκη σκηνικών χαρακτήρων, ανάμεσα στους οποίους μπορεί να διακρίνει μορφές από όλες τις κοινωνικές τάξεις να παρελαύνουν επί σκηνής. Το στοιχείο εξ άλλου που ξεχωρίζει το ισπανικό θέατρο του 17^ο αιώνα, είναι ο δυναμισμός των γεγονότων που παριστάνονται επί σκηνής και όχι τόσο οι σκηνικοί χαρακτήρες που παρουσιάζονται.

Επικεντρώνοντας όμως το ενδιαφέρον μας σε αυτούς, παρατηρεί κανείς πως ο Lope de Vega δίνει σκηνική ζωή και δράση, σε ρόλους όπως ο βασιλιάς που συμβολίζει την πηγή της δικαιοσύνης, σε ευγενείς, στον πατέρα που υπερασπίζεται σθεναρά την οικογένειά του, του ερωτευμένου ποιητή, της ντάμας, της ερωτευμένης γυναίκας ή συζύγου, της δυνατής και αξιοθαύμαστης γυναίκας που δεν υποκύπτει σε πάθη και πειρασμούς, του πλούσιου που συχνά γίνεται αντικείμενο γελοιοποίησης και του gracioso (σταθερού χαρακτήρα στα έργα της εποχής), αστείου αλλά και σοφού υπηρέτη, που πολλές φορές αποδεικνύεται πιο έξυπνος και πιο ώριμος ακόμα και από τον άρχοντά του.¹¹⁵ Με όλους αυτούς τους δραματικούς χαρακτήρες, ο Lope de Vega

¹¹⁴ Carlos Alvar, José-Carlos Mainer y Rosa Navarro, ό.π. σελ. 402-408.

¹¹⁵ Πάολο Μποζίζιο, ό.π. σελ. 421.

φωτίζει δυναμικά το κοινωνικό πανόραμα της εποχής του, το οποίο αποτελεί μια αστείρευτη πηγή σκηνικών ηρώων.

1.2.8. Guillén de Castro & Juan Ruis de Alarcón

Εξίσου σημαντικοί υπήρξαν και άλλοι δύο συγγραφείς που έζησαν τα χρόνια του Lope de Vega, και συνέβαλαν με τη δραματουργική τους γραφή στην εξέλιξη της ισπανικής δραματουργίας. Συγκεκριμένα η διαμονή του Lope de Vega στη Βαλένθια επηρέασε αποφασιστικά τόσο τον ίδιο το Guillén de Castro (Γκιγιέν δε Κάστρο 1569-1631) όσο και σε επίπεδο δραματουργικής παραγωγής.

Παρότι η δραματουργική του συνεισφορά

δεν είναι ογκώδης, από την οποία μάλιστα έχει διασωθεί μικρός αριθμός έργων, η σημασία του έργου του είναι μεγάλη, καθώς αποτέλεσε πηγή έμπνευσης και για το μεγάλο Γάλλο δραματουργό Pierre Corneille (Πιερ Κορνέιγ). Πιο συγκεκριμένα ο Κορνέιγ αξιοποίησε το δράμα του De Castro *Las mocedades del Cid* (*Τα νεανικά χρόνια του Σιντ* 1618), στο οποίο η ηρωική και ιστορική φιγούρα του Rodrigo Diaz de Vivar, του επονομαζόμενου Cid Campeador, ανέβηκε στη θεατρική σκηνή σημειώνοντας επιτυχία.¹¹⁶ Τέλος, το θέατρο του Guillén de Castro, προσφέρει την ιδιαιτερότητα να παρουσιάζει διάφορα έργα εμπνευσμένα από έργα του Cervantes, όπως ο *Δον Κιχώτης* ή *Η δύναμη του αίματος*.¹¹⁷

Ο Juan Ruis de Alarcón (Χουάν Ρουίς δε Αλαρκόν 1581-περίπου 1639) γεννήθηκε στο Μεξικό, αλλά από πολύ μικρός είχε έρθει στην Ισπανία, ήταν νομικός στο επάγγελμα, κοντός και καμπούρης, που για αυτές τις φυσικές του ατέλειες χλευάστηκε από τους συγχρόνους του, γεγονός που τον έκαναν να είναι εσωστρεφής εξαιτίας αυτής της μοίρας.¹¹⁸ Από τη δραματουργική του γραφή έχουμε είκοσι πέντε



ΕΙΚΟΝΑ 2.3 ΕΞΩΦΥΛΛΟ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ *LAS MOCEDADES DEL CID* (ΤΑ ΝΕΑΝΙΚΑ ΧΡΟΝΙΑ ΤΟΥ ΣΙΝΤ), ΧΡΟΝΟΛΟΓΟΥΜΕΝΗ ΤΩΝ 17^Ο ΑΙΩΝΑ. ΠΗΓΗ: ΒΙΚΙΠΑΙΔΕΙΑ ΕΛΕΥΘΕΡΗ ΕΓΚΥΚΛΟΠΑΙΔΕΙΑ

¹¹⁶ José García López, *Historia de la literatura española*, ό.π. σελ. 347.

¹¹⁷ Στο ίδιο.

¹¹⁸ Φίλιππος Δρακονταειδής, «Ισπανικό Θέατρο», ό.π. σελ. 180.

δράματα που ξεχωρίζουν τόσο για τη θεματολογία τους, όσο και για την ιδιαίτερη αλλά και δυνατή ηθογραφία τους, τα καλύτερα από τα οποία περιστρέφονται γύρω από την αυλική ζωή στη Μαδρίτη.¹¹⁹ Τρία λοιπόν είναι τα βασικά σημεία της δραματουργικής του παραγωγής: α) η ανάδειξη της ηθικής, γι' αυτό και μετατρέπει τη θεατρική σκηνή σε ένα σχολείο ηθικής σκέψης, β) οι διάφοροι ίσως και καθημερινοί ανθρώπινοι χαρακτήρες των έργων του κυριευμένοι από τα ελαττώματά τους και γ) η απλότητα του ύφους και της τεχνικής του, που δίνει στα έργα του μια έντονα στοχαστική διάθεση.¹²⁰

Ανάμεσα στα ηθικά του δράματα, ξεχωρίζει το έργο *La verdad sospechosa* (*Η ύποπτη αλήθεια*), ένα έργο που ισορροπεί ανάμεσα στην αλήθεια και το ψέμα, με τον Alarcón να δίνει τη λύση πέρα από τις καθορισμένες συμβατικότητες της εποχής. Εδώ αξίζει να αναφερθεί πως ο Γάλλος κλασικός Pierre Corneille (Πιερ Κορνέιγ) εμπνεύστηκε από το έργο του Alarcón, για να γράψει το δικό *Ψεύτη* (*Le menteur*) το 1644. Έπειτα με το *Ganar amigos* (*Πως κερδίζονται οι φίλοι* γύρω στα 1634) που εξυμνεί την ανθρώπινη μεγαλοψυχία, αφού ένας ευγενικός μαρκήσιος δαμάζοντας τα πάθη του, κερδίζει έναν αφοσιωμένο φίλο του. Ένα αξιόλογο έργο κωμικής υφής με έντονο το ηθογραφικό στοιχείο, αποτελεί το έργο *El examen demaridos* (*Η εξέταση του συζύγου*), που αντί η ηρωίδα Ινές να εξετάσει δοκιμάζοντας τους υποψήφιους γαμπρούς, τελικά πέφτει η ίδια θύμα του έρωτα και τώρα είναι υποχρεωμένη να κάνει εκείνη την εξέταση που ήθελε να αποφύγει. Τελευταίο έργο είναι το *Las paredes oyen* (*Οι τοίχοι έχουν αυτιά*), που αποτελεί μια ιστορία αγάπης, απιστίας και τιμωρίας ταυτόχρονα.¹²¹

Συνεπώς σε όλα του τα έργα ο Juan Ruis de Alarcón, προβάλλει μια προσωπική και ιδιαίτερη φιλοσοφία μέσα από την οποία πηγάζει η αβεβαιότητα για την αξία της ηθικής, η κάθε μορφής καχυποψίας του έναντι κάθε καλού που αντιλαμβάνοταν για αυτό και θέτει αυστηρά κριτήρια ηθικής τα οποία και ενεργοποιεί σε πολλές του κωμωδίες. Κύριο χαρακτηριστικό του γνώρισμα, αποτελεί η δημιουργία θεατρικών τύπων στα έργα του, όπως ο ψεύτης, ο κουτσομπόλης, ο αχάριστος, ο ερωτύλος, και άλλοι πολλοί που έχουν στόχο να λειτουργήσουν παραδειγματικά παρουσιάζοντας τη

¹¹⁹ Oscar G. Brockett, Franklin J. Hildy, ό.π. σελ. 164.

¹²⁰ José Carice López, ό.π. σελ. 348.

¹²¹ Στο ίδιο, σελ. 348, 349.

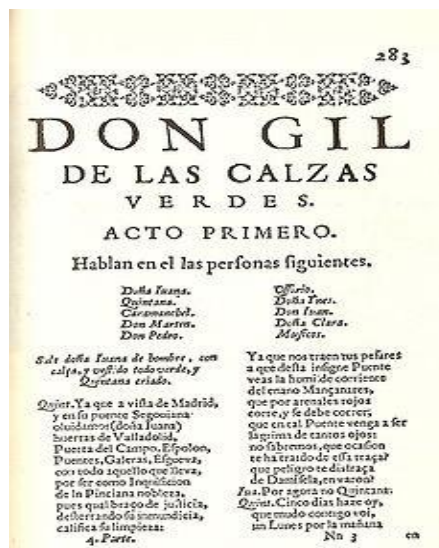
γύμνια της κοινωνίας της εποχής του.¹²² Ωστόσο τα έργα του, παρότι ήταν έξυπνα και καλοφτιαγμένα, γεγονός που τον αναδεικνύει ως έναν από τους καλύτερους μαθητές του Lope de Vega, ταυτόχρονα χαρακτηρίζονται και από μια παντελή απουσία λυρικών στοιχείων.¹²³

1.2.9. Tirso de Molina

Ο ισπανός μοναχός του τάγματος της Παναγίας της Ελεούσας Gabriel Téllez (Γκαμπριέλ Τέγιεθ 1571-1648), προτάσσοντας το ψευδώνυμο Tirso de Molina, έγγραψε τις κωμωδίες και τις νουβέλες του, ασκώντας παράλληλα το λειτούργημα του χρονικογράφου του μοναστικού τάγματος του Ελέους στο οποίο και ανήκε.¹²⁴ Πολλές από τις τραγωδίες που έγγραψε βασίζονται σε ιστορίες της

Βίβλου, ενώ πολλές από τις κωμωδίες του σχετίζονται με σύγχρονα πολιτικά ζητήματα. Οι δεύτερες μάλιστα του δημιούργησαν και προβλήματα με το Συμβούλιο της Καστίλης το 1625, με αποτέλεσμα να εξοριστεί από τη Μαδρίτη. Ωστόσο μετά την εξορία η δραματική του παραγωγή μειώθηκε σημαντικά.¹²⁵ Το σύνολο της δραματουργικής του γραφής προσδιορίζεται γύρω στα τετρακόσια έργα, εκ των οποίων μας έχουν διασωθεί μονάχα ογδόντα.¹²⁶

Ένα από τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά που προσδιορίζουν τη δραματουργική του γραφή ήταν ο βαθύς συναισθηματισμός και η αδρή περιγραφή της ψυχολογίας των χαρακτήρων, γεγονός που αποτέλεσε μια ουσιαστική διαφοροποίηση από το Lope de Vega.¹²⁷ Μια εξίσου σημαντική διαφορά με το Lope de Vega αποτελεί και το γεγονός ότι ο Tirso de Molina εμπνέεται από την κοινωνική πραγματικότητα της



ΕΙΚΟΝΑ 2.3 ΣΕΛΙΔΑ ΑΠΟ ΤΟ ΤΕΤΑΡΤΟ ΜΕΡΟΣ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ ΤΟΥ ΤΙΡΣΟ DE MOLINA ΠΟΥ ΞΕΚΙΝΑ ΜΕ ΤΟΝ ΔΟΝ ΘΙΛ ΜΕ ΤΑ ΠΡΑΣΙΝΑ ΠΑΝΤΕΛΟΝΙΑ (DON GIL DE LAS CALZAS VERDES). ΠΗΓΗ:

¹²² Φίλιππος Δρακονταειδής, «Ισπανικό Θέατρο», ό.π. σελ. 180.

¹²³ José García López, ό.π. σελ. 349.

¹²⁴ Φίλιππος Δρακονταειδής, «Ισπανικό Θέατρο», ό.π. σελ. 180.

¹²⁵ Oscar G. Brockett, Franklin J. Hildy, ό.π. σελ. 164.

¹²⁶ Στο ίδιο.

¹²⁷ Φίλιππος Δρακονταειδής, «Ισπανικό Θέατρο», ό.π. σελ. 180.

εποχής του και όχι από καθαρά εθνικά ισπανικά θέματα, που αποτέλεσαν την αντίστοιχη πηγή έμπνευσης για το Lope de Vega.¹²⁸ Ως επιδέξιος ψυχογράφος γυναικών, κατορθώνει να στήσει τις σκηνικές του ηρωίδες σύμφωνα με τις αντίστοιχες επιλογές τους, όπως αυτές χρωματίζονται από τις αποχρώσεις του χαρακτήρα τους.¹²⁹ Συνηθισμένο δραματουργικό μοτίβο, αποτελούν οι εξαπατημένες ηρωίδες του από τους ήρωες του έργου και η προκλητική, που ίσως πολλές φορές φτάνει και ως την ασέβεια, στάση των ανδρών απέναντι στο σκηνικά ασθενές γυναικείο φύλο.

Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί το έργο *El burlador de Sevilla y convidado de piedra* (Ο απατεώνας της Σεβίλλης και ο πέτρινος μουσαφίρης, τυπωμένο στα 1630), με κύριο πρωταγωνιστή τον Δον Ζουάν, μορφή αρχετυπική στη γραμματεία της Δυτικής Ευρώπης, που αγγίζει τα όρια της θεατρικής παραβολής που αποτελεί την ακριβή προσωποποίηση του θρυλικού γυναικοκατακτητή που δεν προκαλεί τον θαυμασμό μας για τις κατακτήσεις του, αλλά θεωρούμε δίκαιη τη τιμωρία του που έρχεται μετά από ένα τελευταίο γεύμα που του προσφέρει ο Ιπότης του οποίου την κόρη ξελόγιασε.

Και στο έργο αυτό, αλλά και γενικότερα στη δραματουργία του Tirso de Molina, το θέμα της τιμής, κάνει για άλλη μια φορά την εμφάνισή του. Αν λάβει κανείς υπόψη του, το κοινωνικό πλαίσιο στο οποίο δρουν τα πρόσωπα του δράματος, θα αντιληφθεί πως οι πράξεις τους καθορίζονται από το νόμο της τιμής, καθώς όλοι οι χαρακτήρες μιλούν και δρουν «περί τιμής», για αυτό και αναλαμβάνουν δράση με μοναδικό σκοπό να την προστατέψουν, να εκδικηθούν για την απώλειά της, ή ακόμα και αντίστροφα. Εξαίρεση αποτελούν μονάχα οι υπηρέτες Καταλινόν και Ρίπιο που λειτουργούν ως *graciosos*, δηλαδή ως «τρελοί».

Στην προσπάθειά του να ικανοποιήσει τις ατομικές του ανάγκες και να αποκομίσει προσωπικά οφέλη, ο Δον Ζουάν δεν διστάζει να καταφύγει στην απάτη, στην παραπλάνηση, και στην πλαστοπροσωπία, εξαλείφοντας μάλιστα και την ίδια του την κοινωνική ταυτότητα και κατ' επέκταση την τιμή του, για αυτό και καταντά ως «ίσως και κανένας» (Πράξη Α').¹³⁰ Γίνεται όμως σαφές ότι τα εγκλήματά του κατά της κοινωνίας, όπως η ατίμωση των γυναικών, η προδοσία ενός φίλου, η προσβολή

¹²⁸ José García López, ό.π. σελ. 344.

¹²⁹ Στο ίδιο.

¹³⁰ Errika Fischer-Lichte, ό.π. σελ. 188, 192.

της φιλοξενίας, ο φόνος του Δον Γκονζάλες σε μονομαχία, η ασέβεια απέναντι στα ιερά δεσμά του γάμου και η εξαπάτηση του βασιλιά, αποτελούν ταυτόχρονα και αμαρτίες κατά της ρωμαιοκαθολικής πίστης αλλά και των κεκτημένων της ισπανικής κοινωνίας του 17^{ου} αιώνα. Βέβαια ο ήρωας δεν καταδικάζεται για τις αμαρτίες του αυτές, παρότι πολύ ορθά παρατηρεί στην πρώτη πράξη του έργου ο καθ' όλα έντιμος Δον Γκονζάλες ότι όλοι οι χαρακτήρες του έργου είναι αμαρτωλοί, ο Δον Ζουάν είναι αυτός που θα δεχθεί τη Θεία Δίκη, διότι το έγκλημα του Δον Ζουάν, συνίσταται κυρίως στην απροθυμία του να μετανοήσει, μεταθέτοντας την απαραίτητη για τη σωτηρία του μετάνοια στο απώτερο μέλλον.¹³¹

Ένα άλλο σημαντικό στοιχείο που εντοπίζεται στο έργο αυτό, αποτελεί το πάντρεμα του «δράματος του μανδύα και του ξίφους», γεγονός που φαίνεται μέσα από τις συχνές συναντήσεις και τις δραπετεύσεις με τις όμορφες νέες, τις συχνές αλλαγές του τόπου, τις μεταμφιέσεις και τις απάτες, με τα *autos sacramentales* που εμπεριέχουν ένα διδακτικό και ηθικό τόνο. Χαρακτηριστική είναι η σκηνή της παρουσίασης του αγάλματος του επισκόπου, το οποίο είχε προσκληθεί σε γεύμα προς χάριν αστεϊσμού από τον άνθρωπο που τον είχε δολοφονήσει ή ακόμα το μεγαλειώδες τέλος με την κάθοδο του Δον Ζουάν στον Άδη, για το οποίο είχαν κατασκευαστεί φαντασμαγορικοί σκηνοί μηχανισμοί σύμφωνα με τα πρότυπα των *autos sacramentales*.¹³²

Ως συνέπεια αυτής της δραματουργικής μίξης ήταν και η δημιουργία μια αμφιλεγόμενης και διαρκώς επανακαθοριζόμενης μορφής σε διάφορες πολιτιστικές παραλλαγές που συγκίνησε τον Μολιέρο, τον Γκολντόνι, τον Μότσαρτ με την όπερα *Ντον Τζοβάννι*, διάφορους ποιητές όπως τον Μπάιρον με τα ρομαντικά του δράματα, καθώς και πεζογράφους και θεατρικούς συγγραφείς.¹³³

Από τις κωμωδίες του ξεχωρίζουν ο *Don Gil de las calzas verdes* (*Ο Δον Θίλ με τα πράσινα πανταλόνια*, τυπωμένο στα 1635), με την ηρωίδα που παρότι αποκαλείται Don Cil, χρησιμοποιώντας το όνομα αυτό ως ψευδώνυμο, να είναι γυναίκα που μεταμφιέστηκε σε άντρα και έφυγε από το Βαγιαδολίδ για τη Μαδρίτη με σκοπό της να αναθερμάνει την αγάπη του Μαρτίνου και έπειτα το έργο *El vergonzoso en palacio*, (*Ο συνεσταλμένος στο παλάτι* τυπωμένο στα 1621), με την Σεραφίνα

¹³¹ Στο ίδιο, σελ. 192, 193.

¹³² Πάολο Μποζίζιο, ό.π. σελ. 425.

¹³³ José García López, ό.π. σελ. 345.

(ηρωίδα του έργου), να πλέκει το εγκώμιο της κωμωδίας πράγμα που ήχησε σαν μανιφέστο της ποιητικής του Μολίνα.¹³⁴

Παράλληλα μια από τις καλύτερες κωμωδίες του Tirso de Molina θεωρείται και η *Marta la piadosa* (Μάρθα η ευλαβική, τυπωμένη στα 1635), όπου η πρωταγωνίστρια για να ξεφύγει από έναν ανεπιθύμητο γάμο, προσποιείται πως δέχθηκε κάλεσμα εξ' ουρανού. Μαζί με αυτά τα έργα, ο Tirso de Molina μας δίνει και τη συγκινητική περιπέτεια μιας κοπέλας με τίτλο *La villana de Vallecas*, (Η χωριάτισσα από το Βαλλιέκας τυπωμένη στα 1620), όπου η ηρωίδα κατορθώνει να παντρευτεί το δημόσιο λειτουργό που προηγουμένως την είχε αποπλανήσει και εγκαταλείψει. Συγχρόνως ένα δυνατό έργο είναι και το θρησκευτικό δράμα *El condenado por desconfiado* (Ο κολασμένος για ολιγοπιστία τυπωμένο στα 1635), που μέσα από την ιστορία του ερημίτη Παύλου, δίνεται στο θέατρο ένας θεολογικός διάλογος, για ζητήματα βαθιά και δυνατά.¹³⁵

Συνεπώς, ο χρυσός αιώνας του ισπανικού θεάτρου μετράει άλλη μια μείζονα δραματουργική μορφή, αυτήν του Tirso de Molina, που συνέβαλε καθοριστικά στην εξέλιξη της ισπανικής δραματουργίας μέσα από τη δική του σκέψη, γραφή αλλά κυρίως μέσα από τη βαθιά ψυχολογική ένταση που διακρίνει τα έργα του.

1.2.10. Pedro Calderón de la Barca Henao

Μια ισάξια και πρωτότυπη δημιουργία με αυτή του Lope de Vega, θα δημιουργήσει ο εξίσου μεγάλος ισπανός δραματουργός Pedro Calderón de la Barca Henao (Πέδρο Καλδερόν δε λα Μπάρκα Ενάο 1600-1681) που ουσιαστικά αποτέλεσε τον αντίποδα του Lope de Vega, αφού έζησε την ήσυχη ζωή του ιερωμένου που δεν κλονίστηκε ποτέ η εύνοια της βασιλικής αυλής που κατείχε και συνεπώς δεν ήρθε σε καμία ρήξη με την κοινωνία της εποχής του, ούτε ωστόσο την σκανδάλισε με την συμπεριφορά του.¹³⁶

Ο Pedro Calderón de la Barca, μέσω της κατάλληλης επεξεργασίας που άσκησε στα θέματά του, οδηγήθηκε προς μια μορφή τέχνης που χαρακτηρίζεται για τη

¹³⁴ Πάολο Μποζίζιο, ό.π. σελ. 424.

¹³⁵ José García López, ό.π. σελ. 344.

¹³⁶ Φίλιππος Δρακονταειδής, «Ισπανικό Θέατρο», ό.π. σελ. 180.

λεπτότητα και τον ελιτιστικό χαρακτήρα της και για την βαρύνουσα θέση της σκηνογραφία της που αναδεικνύει μια απόλυτη στράτευση με την αισθητική του μπαρόκ. Ένα άλλο χαρακτηριστικό της δραματουργικής του γραφής, περιστρέφεται γύρω από την τυπολογία των ηρώων του. Συγκεκριμένα οι ήρωες του διακρίνονται από το στοιχείο της υπερβολής στις κινήσεις και στις αντιδράσεις τους, αυτό όμως που αποτελεί το πιο ιδιαίτερο χαρακτηριστικό τους, είναι η δημιουργία σκηνικών χαρακτήρων διαμετρικά αντίθετων μεταξύ τους, που προωθούν τη δράση κυρίως όμως ανάγονται σε σύμβολα αφηρημένων εννοιών, όπως είναι η τιμή, η μοίρα, η γενναιοδωρία, η ζήλια και η απιστία.¹³⁷

Το στοιχείο εκείνο βέβαια που ισχυροποίησε κατά κάποιον τρόπο τη φήμη του Pedro Calderón de la Barca, είναι η ικανότητα του να αποδίδει ένα θεατρικό έργο με ισορροπημένη μορφή, με μουσική φροντίδα του λόγου, αλλά και ο αυστηρός κώδικας συμπεριφοράς των προσώπων. Στα δραματικά του έργα μπορεί κανείς να διακρίνει την αυστηρή αλλά και προσεκτική οργάνωση που καλύπτει εξ ολοκλήρου την ανάπτυξη της πλοκής. Το γεγονός αυτό, έχει απόλυτη σχέση αφενός με την εσωτερική λειτουργία των δραματικών έργων, που είχε ήδη φανερωθεί πριν από τον Pedro Calderón de la Barca και αφετέρου με την ενσωμάτωση αυλικού θεάτρου ιταλικού τύπου.¹³⁸ Παράλληλα ο Calderón, γνωρίζοντας καλά την ιστορία που έχει να διηγηθεί, επιλέγει να προσθέσει μέσα στο έργο του και μια φιλοσοφική διάθεση, που φωτίζει ολόκληρο το σκοπό του έργου. Αυτές τις φιλοσοφικές του αναζητήσεις θα τις συναντήσουμε κυρίως στα θρησκευτικά του δράματα, τα *autos*, αλλά και στο φιλοσοφικό του δράμα *La vida es sueño* (*Η ζωή είναι όνειρο*).¹³⁹

Ο Pedro Calderón de la Barca μας κατέλειπε περίπου γύρω στα διακόσια έργα κυρίως δράματα ιστορικού, θρησκευτικού ή ηθογραφικού περιεχομένου κωμωδίες ίντριγκας, ρομαντικές, ηθικές αλλά και κοινωνικές κωμωδίες, γραμμένες για τα δημόσια θέατρα εκ των οποίων σώζονται περίπου εκατό. Τα ογδόντα έργα από αυτά ανήκουν στην κατηγορία των *autos*. Ωστόσο όλα σχεδόν τα κορυφαία μη θρησκευτικά του έργα τα έγραψε μεταξύ του 1622 και του 1640.¹⁴⁰ Παραδείγματα τέτοιων έργων αποτελούν το *Nadie fie su secreto* (*Φύλαγε τα μυστικά σου*, γύρω στα 1624), *El secreto avoces* (*Το μυστικό σε λόγια*, γύρω στα 1622), *Guardate del agua mansa* (*Από σιγανό*

¹³⁷ Στο ίδιο.

¹³⁸ Στο ίδιο.

¹³⁹ Carlos Alvar, José-Carlos Mainer y Rosa Navarro, ό.π. σελ. 421.

¹⁴⁰ Oscar G. Brockett, Franklin J. Hildy, ό.π. σελ. 165.

ποτάμι να φυλάγεσαι, γύρω στα 1649), *Antes que todo es mi Dama* (Πάνω απ' όλα έχω την αγαπημένη μου, γύρω στα 1636), *Casa con dos puertas mala es de guardar* (Δύσκολο να φυλάξεις σπίτι που έχει δύο πόρτες, γύρω στα 1629), *La dama duende* (Η κυρά νεράιδα, γύρω στα 1629).¹⁴¹ Επίσης δημιούργησε μεγαλειώδη μυθολογικά θέματα για το Αυλικό θέατρο «Coliseo» στο ανάκτορο του Buen Retiro, τα οποία αξιοποίησαν πλήρως τα τελευταία ιταλικά επιτεύγματα στον τομέα του προοπτικού σκηνικού και του φωτισμού που δεν ήταν σε εμφανή σημείο για το κοινό. Μάλιστα στο Αυλικό θέαμα του Calderón μπορεί κανείς να διαπιστώσει τη φανερή χρησιμοποίηση της κουίντας και του χρωματιστού σκηνικού στο βάθος, στοιχεία που δίνουν μια πιο ρεαλιστική δόση στα θεάματα του.¹⁴²

Η συμβολή του Pedro Calderón de la Barca στο θρησκευτικό θέατρο ήταν εξίσου μεγάλη. Ο ίδιος ήταν γνωστός για τα *autos* του, διότι τελειοποίησε το είδος. Σε αυτά ο Calderón ενσωμάτωσε με επιτυχία το καθολικό δόγμα σε συμβολικές ιστορίες που τις αφηγήθηκε με τους λυρικούς του διαλόγους.¹⁴³ Από την αρχή ακόμη της σταδιοδρομίας του έγγραφε *autos*, αλλά ιδιαίτερα στράφηκε σε αυτά μετά το 1647, γράφοντας κάθε χρόνο δύο για την πόλη της Μαδρίτης μέχρι τον θάνατό του.¹⁴⁴

Έτσι κατά τη διάρκεια του 17^{ου} αιώνα το είδος των *autos sacramentales* γνώρισε την πιο επεξεργασμένη και τη πιο ώριμη έκφρασή τους. Ωστόσο τα *autos* που είχαν προηγηθεί τα προηγούμενα χρόνια (πριν τον Calderón) επρόκειτο για *autos* που ήταν φτωχά σε συμβολισμούς, διέθεταν σύντομα κείμενα και παράλληλα χαρακτηρίζονταν από τον λόγο και όχι τη δράση. Τα στοιχεία όμως εκείνα των *autos* που δημιούργησαν μια σχετική διαφοροποίηση από τα προηγούμενα, ήταν ότι με τα *autos* του Calderón αυξήθηκε σημαντικά ο αριθμός των προσώπων με τα περισσότερα να αποτελούν αφηρημένες ιδέες, δόθηκε βαθύτερο θεολογικό υπόβαθρο, ενώ απέκτησαν και ένα ιδιαίτερα σημαντικό σκηνογραφικό πλούτο σε συνδυασμό με σκηνικούς μηχανισμούς ικανούς να αναπαραστήσουν τρομερά γεγονότα, όπως για παράδειγμα η Ανάληψη, ο Κατακλυσμός και άλλα.¹⁴⁵

¹⁴¹ Carlos Alvar, José-Carlos Mainer y Rosa Navarro, ό.π. σελ. 421.

¹⁴² Phyllis Hartnol, *Ιστορία του Θεάτρου*, μτφρ: Ρούλα Πατεράκη, επιμ.: Ανδρέας Παπάς, Αθήνα, Υποδομή, 1980, σελ. 109.

¹⁴³ Oscar G. Brockett, Franklin J. Hildy, ό.π. σελ. 165.

¹⁴⁴ Στο ίδιο.

¹⁴⁵ Πάολο Μποζίζιο, ό.π. σελ. 428.

Τα *autos* του Calderón, ουσιαστικά χωρίζονται σε διάφορες κατηγορίες όπως: τα φιλοσοφικά και θεολογικά με το *El gran teatro del mundo* (το Μεγάλο Θέατρο του Κόσμου, που δίνεται γύρω στο 1645) όπου δραματοποιείται η ιδέα πως η ζωή είναι ένα θέατρο στο οποίο κάθε άνθρωπος παίζει τον ρόλο που του ανέθεσε ο συγγραφέας. Ωστόσο το *auto* αυτό παρουσιάζεται ως θέατρο εν θεάτρω, υποδηλώνοντας πως κάθε θέατρο αποτελεί ένα έργο μέσα σ' ένα άλλο όπου τα όρια ανάμεσα στη ζωή και στο θέατρο συγχέονται και εκμηδενίζονται.¹⁴⁶

Άλλη κατηγορία *autos* αποτελούν τα μυθολογικά με *Τα μάγια της ενοχής*,¹⁴⁷ που πηγή του *autos* αυτού αποτελεί ο μύθος της Κίρκης και του Οδυσσέα, καθώς και το *El divino Orfeo* (*Ο θεικός Ορφείας* τυπωμένο γύρω στα 1663). Άλλη κατηγορία είναι εκείνα που προέρχονται από τη Παλαιά και την Καινή Διαθήκη αντίστοιχα ή ακόμα και τη Βίβλο και το Ευαγγέλιο όπως *Υπάρχουν όνειρα που είναι αλήθεια*,¹⁴⁸ με βάση την ιστορία του Ιωσήφ και το *autos Τον πλησίον ως εαυτόν*,¹⁴⁹ από την παραβολή του Καλού Σαμαρείτη, καθώς και το *auto, La cena de Baltasar* (*Το δείπνο του Μπαλτάσαρ*, τυπωμένο γύρω στα 1657). Τέλος, άλλες δύο κατηγορίες *autos* αποτελούν τα ιστορικά-μυθολογικά, όπως για παράδειγμα το *El santo rey Don Fernando* (*Ο άγιος βασιλιάς Φερνάντο* που δίνεται το 1634) καθώς και τα περιστασιακά *autos* που γράφτηκαν κατά κύριο λόγο προς τιμήν των γάμων του Φιλίππου.¹⁵⁰

Παράλληλη σχέση με τα *autos* γνωρίζουν και τα κατεξοχήν θρησκευτικά δράματα του Pedro Calderón de la Barca με θέματα παρμένα από διάφορα θαύματα Αγίων τα οποία παράλληλα διαποτίζονται και από μια φιλοσοφική και ηθική θεώρηση των πραγμάτων. Χαρακτηριστικά παραδείγματα αποτελούν τα έργα *La devoción de la cruz* (*Η λατρεία του Σταυρού*, γύρω στα 1653), με τη σωτηρία ενός αμαρτωλού που σώθηκε επειδή λάτρευε ό,τι είχε σχήμα σταυρού. Το *El purgatorio de San Patricio* (*Το καθαρτήριο του Αγίου Πατρικίου*, γύρω στα 1635) όπου και πάλι ένας αμαρτωλός σώζεται και ταυτόχρονα γίνεται το όργανο για τον εκχριστιανισμό μιας ειδωλολατρικής αυλής.

¹⁴⁶ Errika Fischer-Lichte, ό.π. σελ. 179.

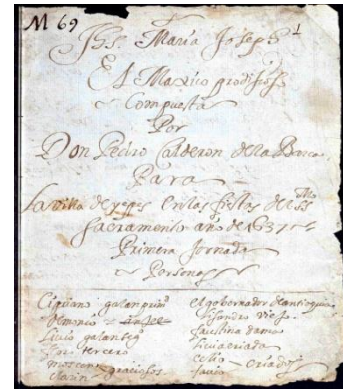
¹⁴⁷ Φίλιππος Δρακονταειδής, «Ισπανικό Θέατρο», ό.π. σελ. 181.

¹⁴⁸ Στο ίδιο.

¹⁴⁹ Στο ίδιο.

¹⁵⁰ Carlos Alvar, José-Carlos Mainer y Rosa Navarro, ό.π. σελ. 421.

Έπειτα με το έργο *Los dos amantes del cielo* (Οι δύο που αγαπήσανε τον Ουρανό, τυπωμένο στα 1636), που πραγματεύεται τη σύγκρουση ανάμεσα στην ειδωλολατρία και στον χριστιανισμό καθώς και με το έργο *El mágico prodigioso* (Ο θαυματοποιός μάγος στα 1637), όπου η πλοκή σχετίζεται με τη ζωή του Αγίου Κυπριανού και την τελική νίκη του Αγίου και της ευλαβικής Χουστίνας έναντι του Σατανά.



ΕΙΚ. 2.4 ΑΥΤΟΓΡΑΦΟ ΤΟΥ PEDRO CALDERON DE LA BARCA ΑΠΟ ΤΟ ΕΡΓΟ EL MÁGICO PRODIGIOSO (Ο ΘΑΥΜΑΤΟΥΡΓΟΣ ΜΑΓΟΣ, 1637)
 ΠΗΓΗ: ΒΙΚΙΠΑΙΔΕΙΑ ΕΛΕΥΘΕΡΗ

Τέλος, με το αριστούργημα του Calderón *La vida es sueño* (Η ζωή είναι όνειρο, γραμμένο γύρω στα 1635), αναδεικνύεται και η έξαρση της φιλοσοφικής και ηθικής προβληματικής που διέπει ένα μέρος της δραματουργίας του. Στο έργο αυτό, παρουσιάζεται η ιστορία του Σιγισμούνδου, βασιλικού κληρονόμου της Πολωνίας, ο οποίος κρατείται φυλακισμένος μέσα σε έναν ερημωμένο πύργο, γιατί ένας χρησμός κατά τη γέννηση του προειδοποιούσε τον βασιλιά πατέρα του για τη βίαιη και άγρια φύση του, αλλά και για την εχθρότητα με την οποία θα συμπεριφερθεί στον πατέρα του, προσβάλλοντας το γήρας του. Οι τύψεις όμως δεν άφησαν το βασιλιά και έτσι αποφάσισε να δώσει στο γιό του την ευκαιρία να δοκιμαστεί στο ρόλο του κυβερνήτη.

Το αποτέλεσμα ωστόσο των πράξεων του, δεν απείχε καθόλου από τον χρησμό και έτσι αποφασίζει και πάλι να τον κλείσει στην πύργο. Τα λίγα γεγονότα εκείνα τα οποία έζησε ο Σιγισμούνδος του φάνηκαν σαν ψευδαίσθηση. Μάλιστα, σε έναν διάσημο μονόλογο, όμοιο σε ένταση και εκφραστική λεπτότητα μ' εκείνον του *Άμλετ* του Σαίξπηρ, αναρωτιέται αν όλα είναι όνειρο, ακόμα και η ίδια η ζωή. Στο τέλος το δράμα ολοκληρώνεται με την απελευθέρωση του Σιγισμούνδου, που γίνεται υπό μορφή λαϊκής επανάστασης με τη βασιλική αποκατάστασή του. Η ιδέα βέβαια που εκφράζει το συγκεκριμένο έργο είναι παγκόσμια, αφού με έντεχνο τρόπο παρουσιάζει την διαμάχη της μοίρας και της ελεύθερης βούλησης, της πραγματικότητας και του φαίνεσθαι, της αλήθειας και του ψέματος.¹⁵¹

Άλλη μια κατηγορία έργων του Pedro Calderón de la Barca αποτελούν τα εξωθηρσκευτικά δράματα που πραγματεύονται το θέμα της τιμής. Το συγκεκριμένο θέμα αποτελεί ένα σύνηθες μοτίβο στην δραματουργική γραφή του

¹⁵¹ Πάολο Μποζιζίο, ό.π. σελ. 427.

ισπανικού μπαρόκ, αφού αποτελεί ύψιστη μορφή αξίας τόσο σε προσωπικό, όσο και σε κοινωνικό επίπεδο. Αν λάβει κανείς υπόψη του πως η απώλεια της τιμής ισοδυναμεί και με την απώλεια της ζωής στην ισπανική κοινωνία του 17^{ου} αιώνα, τότε μπορεί να αντιληφθεί κανείς την υπέρτατη αξία με την οποία την είχαν περιβάλει το θέμα της τιμής τόσο ολόκληρη η κοινωνία αλλά και οι δραματουργοί του 17^{ου} αιώνα.

Έργα που πραγματεύονται το θέμα της τιμής είναι το *El medico de su honra* (*Ο γιατρός της τιμής του*, στα 1635), που η ζήλια του Δον Γκουτιέρρε Αλφόνσο ντε Σολίς προς τη γυναίκα του Δον Μενθία ντε Ακούνια, που πριν από το γάμο τους την αγαπούσε ο Δον Ενρίκ, αδερφός του βασιλιά, και την επισκέπτεται παρά τη θέληση της, γεννούν στον σύζυγο της διάφορες υποψίες. Το γεγονός αυτό που συνεπάγεται με την προσβολή της τιμής του, τον οδηγεί να εξαναγκάσει υπό την απειλή του θανάτου, έναν χειρουργό, με δεμένα τα μάτια, να θανατώσει την γυναίκα του. Ο χειρουργός όμως βρίσκει το σπίτι όπου οδηγήθηκε και ειδοποιεί το βασιλιά για τραγικό συμβάν προσπαθώντας να προστατέψει την υπόληψη της τιμής του. Παρόλο που το έργο εκ πρώτης όψεως φαίνεται να αντιμετωπίζει με συμπάθεια τη συμπεριφορά του συζύγου, κάποιοι κριτικοί επιμένουν πως προσπαθεί να δείξει στους θεατές μια συμπεριφορά την οποία ο Calderón αποδοκίμαζε.¹⁵²

Στα δύσκολα χρόνια που ακολούθησαν το 1640, όταν η Καταλονία και η Πορτογαλία επαναστάτησαν εναντίον της Ισπανίας, ο Calderón έγραψε μόνο μια σπουδαία comedia.¹⁵³ Το έργο αυτό, που συγγενεύει με την *Fuente Ovejuna* του Lope de Vega, δεν είναι άλλο από το *El alcalde de Zalamea* (*Ο Αλκάδης της Θαλαμέας*, 1640). Στο έργο αυτό, που πραγματεύεται για άλλη μια φορά το θέμα της τιμής, ο Πέδρο Κρέσπο που ήταν αλκάδης, δηλαδή δήμαρχος, είχε την τόλμη να εκδικηθεί την τιμή της θυγατέρας του, που τη βίασε ο Δον Άλβαρος ντε Ατάϊδε αξιωματικός του στρατού, εκτελώντας τον βιαστή.¹⁵⁴ Τέλος γύρω στα 1645 γράφει το έργο *El pintor de su des honra* (*Ο ζωγράφος της ατιμίας του*), που ακόμα και από τον τίτλο μπορούμε να αντιληφθούμε πως τίθεται ξεκάθαρα το θέμα της τιμής.¹⁵⁵

Μια παράλληλη κατηγορία έργων με αυτά που πραγματεύονται το θέμα της τιμής, είναι και τα έργα με θέμα την ζήλια και την υπερβολική πίστη στην τιμή.

¹⁵² Oscar G. Brockett, Franklin J. Hildy, ό.π. σελ. 165.

¹⁵³ Στο ίδιο.

¹⁵⁴ Carlos Alvar, José-Carlos Mainer y Rosa Navarro, ό.π. σελ. 422, 423.

¹⁵⁵ Στο ίδιο, ό.π. σελ. 421.

Τέτοια έργα είναι το *El mayor monstruo del mundo los celos* (*Η ζήλια, το μεγαλύτερο τέρας του κόσμου*, γύρω στα 1634), που πραγματεύεται την απόφαση του Ηρώδη να βάλει να σφάξουν την γυναίκα του τη Μαριάμνη, για να μην γίνει γυναίκα κάποιου άλλου. Εξίσου και στο έργο με τίτλο *Ase creto agravio, secreta venganza* (*Για κρυφό αδίκημα κρυφή εκδίκηση*, στα 1635) παρουσιάζεται μια παρόμοια ιστορία ζήλιας με ταυτόχρονη πίστη στη τιμή.¹⁵⁶

Συμπερασματικά, με τον Pedro Calderón de la Barca η ισπανική δραματουργία γνωρίζει μια εκ νέου ανάπτυξη, όπως αυτή διαπιστώνεται τόσο με την ευρύτερη ανάλυση της δραματουργικής του παραγωγής, όσο και με το σκηνικό και σκηνογραφικό εμπλουτισμό των έργων του. Δίπλα στη μεταφυσική του αμφιβολία εμφανίζεται πολύ συχνά μια απαισιοδοξία με κοινωνικές ρίζες. Έτσι μπορεί κανείς να διαπιστώσει, πως πολλοί τίτλοι από τα έργα του, αποδεικνύουν μια μεγάλη προκατάληψη απέναντι στον εξωτερικό κόσμο. Ένα τέτοιο χαρακτηριστικό έργο είναι το *La vida es sueño* (*Η ζωή είναι όνειρο*).

Η συμβολή όμως του Calderón ήταν εξίσου μεγάλη και στην παραγωγή θρησκευτικού δράματος (autos). Την άποψη αυτή ισχυροποιεί και ο καθηγητής Α.Α. Πάρκερ, στη μελέτη του για τα θρησκευτικά έργα του Calderón, όπου διατείνεται πως ο Calderón είναι «θεολογικός ποιητής και δραματουργός με την πιο βαθιά έννοια του όρου και τα επιτεύγματα του σαν τέτοιου δεν είναι απλώς αξιόλογα, αλλά μοναδικής αξίας».¹⁵⁷

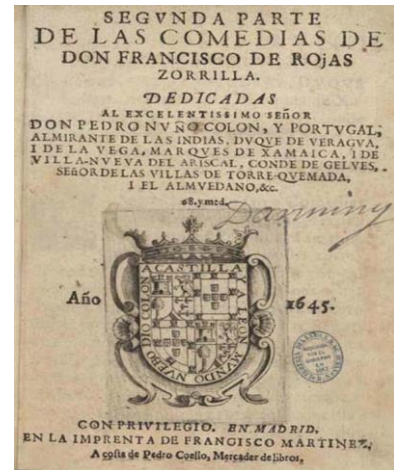
1.2.11. Francisco Rojas Zorilla & Agustín Moreto y Cavana

Στη μεγάλη εποχή της ισπανικής σκηνης ανήκουν και άλλοι δύο αρκετά σπουδαίοι και άξιοι δραματουργοί που ξεχώρισαν για τη γραφή και το έργο τους. Πρόκειται για τον Francisco de Rojas Zorilla και τον Agustín Moreto y Cavana. Προτού όμως παρουσιάσουμε αναλυτικά τους ίδιους αλλά και το έργο τους, θα πρέπει να αναφέρουμε πως αποτέλεσαν τους φυσικούς συνεχιστές και επιγόνους του Pedro Calderón de la Barca, του οποίου η δραματουργική δεινότητα σφράγισε το ισπανικό θέατρο.

¹⁵⁶ Στο ίδιο.

¹⁵⁷ Phyllis Hartnol, *Ιστορία του Θεάτρου*, ό.π. σελ. 109.

Στο πλαίσιο της παράδοσης του Calderón σχηματίστηκε μια σχολή που χαρακτηρίζεται από τη φροντισμένη επαναδιατύπωση θεμάτων του παρελθόντος, τη στοχαστική εξέλιξη της θεατρικής υπόθεσης καθώς και από την πλούσια και βαριά σκηνογραφία.¹⁵⁸ Ο κυριότερος εκπρόσωπος της σχολής αυτής θεωρείται ο Francisco de Rojas Zorrilla (Φρανθίσκο δε Ρόχας Θορίγια 1607-1648) από το Τολέδο, που ήταν ιερωμένος και που παρουσίασε πολλά από τα έργα του στα βασιλικά ανάκτορα. Παρότι τα έργα του αποτελούν κοινότοπα θέματα, κατορθώνει με επιτυχία να αναμειξεί την τραγικότητα με το κωμικό στοιχείο. Το στοιχείο όμως εκείνο που ξεχωρίζει τη δραματουργική του γραφή, είναι η θετική λύση που δίνει στο τέλος των έργων του που πραγματεύονται διάφορα θέματα της εποχής, όπως για παράδειγμα η τιμή, αλλά και άλλα ζητήματα που είναι κοντά στις ανθρώπινες αδυναμίες.¹⁵⁹



ΕΙΚ.2.5 ΔΕΥΤΕΡΟ ΜΕΡΟΣ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ ΤΟΥ FRANCISCO ROJAS ZORILLA. ΕΞΩΦΥΛΛΟ ΜΕ ΑΣΠΙΔΑ ΤΟΥ PEDRO NUÑO COLON Y PORTUGAL, ΣΤΟΥΣ ΟΠΟΙΟΥΣ ΑΦΙΕΡΩΝΕΤΑΙ ΤΟ ΕΡΓΟ. ΕΘΝΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΤΗΣ ΙΣΠΑΝΙΑΣ (ΜΑΔΡΙΤΗ)
 ΠΗΓΗ: ΑΡΧΕΙΟ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗΣ VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

Από τα εβδομήντα του έργα το πιο γνωστό του είναι το *Del rey abajo ninguno* (Από τον βασιλιά και κάτω κανείς) που πραγματεύεται για άλλη μια φορά, μια διαφορετική έκδοση της τιμής. Συγκεκριμένα διηγείται την ιστορία ενός ευγενούς, που συγχωρείται από τον βασιλιά επειδή σκότωσε έναν άντρα που προσπάθησε να ξελογιάσει τη γυναίκα του.¹⁶⁰ Άλλα δύο του έργα που δεν είναι τόσο δημοφιλή όσο το προηγούμενο, είναι το *Entre bobos anda el juego* (Μεταξύ χαζών παίζεται το παιχνίδι, γύρω στα 1638) όπου ένας γέρος σκόπευε να παντρευτεί μια νέα κοπέλα και για αυτό αναθέτει στον ανιψιό του να πάει να του τη φέρει. Η συνάντηση όμως των δύο νέων είχε διαφορετικό αποτέλεσμα, αφού ερωτεύτηκαν κεραυνοβόλα και έτσι ο γέρος παραιτείται του γάμου προς όφελος του ανιψιού του.¹⁶¹

Και τέλος με το έργο *Lo que son mujeres* (Τι είναι οι γυναίκες, γύρω στα 1645), που περιστρέφεται γύρω από μια θεματολογία που καθρεφτίζει την κοινωνία της εποχής του. Ωστόσο και στα δύο του αυτά έργα η κύρια πηγή ευχαρίστησης

¹⁵⁸ Φίλιππος Δρακονταειδής, «Ισπανικό Θέατρο», ό.π. σελ. 181.

¹⁵⁹ Στο ίδιο

¹⁶⁰ Oscar G. Brockett, Franklin J. Hildy, ό.π. σελ. 165.

¹⁶¹ Φίλιππος Δρακονταειδής, «Ισπανικό Θέατρο», ό.π. σελ. 181.

δίνεται μέσα από μια σειρά από στομφώδεις χαρακτήρες που αντικαθιστούν κατά κάποιο τρόπο τον παραδοσιακό *gracioso* του ισπανικού θεάτρου.¹⁶² Τέλος, τα έργα του θαυμάστηκαν ιδιαίτερω στη Γαλλία και διασκευάστηκαν από τους Σκαρόν, Κορνέιγ και Λεσάζ.¹⁶³

Εξίσου σημαντικός δραματουργός υπήρξε και ο Agustín Moreto y Cavana (Αγκουστίν Μορέτο υ Καβάνα 1618-1659), οποίος ήταν ιδιαίτερα γνωστός κατά τον 17^ο αιώνα σε βαθμό που συναγωνιζόταν και το Lope de Vega. Μάλιστα το μεγαλύτερο μέρος της ζωής του το πέρασε στην αυλή, για την οποία και κυρίως έγραψε. Από τα έργα του ξεχωρίζουν αρκετές κωμωδίες τόσο για την τεχνική τους αρτιότητα, όσο και για την αξιοπρόσεκτη ηθογραφία που τις χαρακτηρίζει. Η λεπτή ποιήσή του, το εκλεπτυσμένο και ευφυές πνεύμα καθώς και οι ενδιαφέροντες χαρακτήρες των έργων του, του εξασφάλισαν ένα μεγάλο κύκλο θαυμαστών, κυρίως στο αριστοκρατικό ακροατήριο.¹⁶⁴

Ένα ιδιαίτερο χαρακτηριστικό γνώρισμα των έργων του Moreto ήταν πως πολλά από τα έργα του, στηρίζονταν στα έργα του Lope de Vega.¹⁶⁵ Δείγματα τέτοιων έργων αποτέλεσαν τα έργα: *El desdén con desdén* (Περιφρόνηση με περιφρόνηση, γύρω στα 1654), που το χρησιμοποίησε ο Μολιέρος ως βάση για το δικό του *Η πριγκίπισσα της Ήλιδας*. Στο έργο αυτό ο Moreto αφηγείται την ιστορία μιας γυναίκας που περιφρονεί όλους τους εραστές της, για να ερωτευτεί τελικά κάποιον που υποκρίνεται πως την περιφρονεί,¹⁶⁶ και το *El lindo don Diego* (Ο ωραίος Δον Ντιέγκο, γύρω στα 1662), που ξεχωρίζει για τη φαρσική του διάθεση.¹⁶⁷ Συνεπώς και οι δύο αυτοί δραματουργοί συνέβαλαν τα μέγιστα στη δραματουργική γραφή του siglo de oro, συμπληρώνοντας το κάδρο των μεγάλων ισπανών θεατρικών συγγραφέων του 17^{ου} αιώνα.

¹⁶² Oscar G. Brockett, Franklin J. Hildy, ό.π. σελ. 165.

¹⁶³ Στο ίδιο.

¹⁶⁴ Στο ίδιο.

¹⁶⁵ Στο ίδιο.

¹⁶⁶ Στο ίδιο.

¹⁶⁷ Πάολο Μποζιζιο, ό.π. σελ. 427.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2

Η ΠΡΩΤΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ

2.1. Μεταφράσεις έργων & Φιλολογικές παρεμβάσεις

Η έρευνα της παραστασιογραφίας του θεάτρου της ισπανικής αναγέννησης στην Ελλάδα προϋποθέτει και μια παρουσίασή του στην χρονική περίοδο πριν την πρώτη σκηνική του εμφάνιση. Στην περίοδο αυτή, συντελούνται και οι πρώτες προσεγγίσεις μέσω των μεταφράσεων των θεατρικών έργων καθώς και οι πρώτες μελέτες γύρω από την δραματουργία του ισπανικού θεάτρου. Στην Ελλάδα το ισπανικό θέατρο θα αργήσει να κάνει την εμφάνισή του σε σχέση πάντα με τις δραματουργίες άλλων χωρών, όπως των γαλλικών και των ιταλικών έργων που πάντα μονοπωλούσαν το ενδιαφέρον τόσο των ελλήνων μεταφραστών, όσο και των ελληνικών θιάσων.

Η καθυστέρηση αυτή βέβαια, έχει τους λόγους της. Κυρίως όμως οφείλεται σε μια σειρά παραγόντων όπως ήταν ο δείκτης γλωσσομάθειας, ο βαθμός ενημέρωσης για τη διεθνή θεατρική κίνηση, οι επιλογές των συντελεστών του θεάτρου, καθώς και η δεκτικότητα του φιλοθεάμονος κοινού. Επίσης οφείλεται και στην παγκυριαρχία του γαλλικού πολιτισμού έως τα μέσα του 20ού αιώνα στην Ελλάδα. Αν αναλογισθεί λοιπόν κανείς, πως μέχρι το 19^ο αιώνα η ισπανική δραματουργική παραγωγή ήταν άγνωστη για την Ελλάδα, τότε ίσως δικαιολογείται και η σκηνική απουσία του ισπανικού θεάτρου. Ωστόσο, η είσοδος της ελληνικής διανόησης στον ευρύτερο ευρωπαϊκό στίβο και η εισαγωγή νέων ποιητικών ρευμάτων και λογοτεχνικών ειδών σημειώνεται τον 19^ο αιώνα, όπου διαθέτουμε και τις περισσότερες μεταφράσεις θεατρικών έργων, αλλά και τις περισσότερες παραστάσεις.¹⁶⁸

Ένας όμως εξίσου σημαντικός λόγος που πιστοποιεί αυτή την καθυστέρηση, ήταν και το γεγονός πως η ισπανική κοινωνία μας ήταν ξένη για αυτό και αδυνατούσαμε να ανταποκριθούμε στο ύφος αλλά και στο ήθος των ισπανικών δραμάτων. Επιπρόσθετα, διάφορα ιστορικά και πολιτικά γεγονότα που συνέβησαν στην Ελλάδα, ίσως να έδωσαν μια προώθηση σε άλλες εθνικές λογοτεχνίες ή δραματουργίες έναντι της ισπανικής δραματουργίας του χρυσού αιώνα.

¹⁶⁸ Δημήτρης Τζιόβας, *Οι μεταμορφώσεις του εθνισμού και το ιδεολόγημα της ελληνικότητας στο Μεσοπόλεμο*, Αθήνα, Οδυσσέας, 1989, σελ. 41.

Αντίστοιχα παρατηρούμε, πως η κοινή ιστορική συνάντηση των δύο χωρών, Ισπανίας και Ελλάδας, με την επιβολή δικτατορικών καθεστώτων ήταν αυτή που ενέπνευσε λογοτέχνες, μεταφραστές και σκηνοθέτες να εξερευνήσουν, να μελετήσουν και να παρουσιάσουν το θέατρο του Ισπανού Federico Garcia Lorca, δίνοντάς μας ήδη από τη δεκαετία του '70 σε μετάφραση τα *Άπαντά* του με επιμέλεια της Έλλης Αλεξίου και μεταφραστικούς συντελεστές τον Κώστα Ζαρούκα και τον Κ. Κοτζιά, σε οκτώ τόμους, εκ των οποίων οι πέντε τόμοι αφορούν το ποιητικό του έργο και οι άλλοι τρεις το θεατρικό του έργο.¹⁶⁹

Έτσι λοιπόν συμπεραίνουμε πως και οι ευρύτερες πολιτικές και ιστορικές καταστάσεις διαδραμάτισαν καθοριστικό ρόλο σε επίπεδο γνωριμίας του ισπανικού θεάτρου στην Ελλάδα δίνοντας σαφέστατο προβάδισμα στο θέατρο των επόμενων αιώνων, δηλαδή αυτό του Lorca έναντι του θεάτρου του χρυσού αιώνα.

Ένα από τα πρώτα έργα που μεταφράζεται στα ελληνικά είναι ο *Δον Κιχώτης* του Cervantes. Αξίζει μάλιστα να επισημανθεί πως το έργο του Cervantes, ενώ είναι ένα κλασικό μυθιστόρημα παγκοσμίου φήμης, λόγω της συχνής διασκευής του για το θέατρο και σκηνικής του παρουσίασης, μας δίνει τη δυνατότητα να εξετάσουμε την πορεία του στη σκηνή. Έτσι, λοιπόν, ένα προανάκρουσμα της ισπανικής γραφής, έρχεται μέσα από μια σειρά χειρόγραφων μεταφράσεων του *Δον Κιχώτη*.

Η παράδοση της μετάφρασης αυτής παρέμεινε αποκλειστικά χειρόγραφη και οι γνωστοί σωζόμενοι κώδικες είναι τρεις. Από αυτούς κανένας δεν είναι αυτόγραφος παρά αποτελούν αντίγραφα ανώνυμων και αγνώστων γραφέων καθώς, επίσης, η χρονολόγησή τους δίνεται κατά προσέγγιση. Συγκεκριμένα το πρώτο χειρόγραφο της μετάφρασης είναι γνωστό και ως το χειρόγραφο Σγουρδαίου (κώδικας της αθηναϊκής ιδιωτικής συλλογής της οικογένειας Σγουρδαίου).¹⁷⁰ Το δεύτερο χειρόγραφο της μετάφρασης είναι το χειρόγραφο της Βυτίνας, εντοπισμένο και μελετημένο στην

¹⁶⁹ F.G. Lorca, *Άπαντα*, μεταφρασμένα από τα ισπανικά, πρόλογος Έλλης Αλεξίου, απόδοση Κώστα Ζαρούκα, Αθήνα, Μέρμηγκας, 1973.

¹⁷⁰ *Μιχαήλ Τσερβάντες, Ο επιτήδειος ευγενής δον Κισότης της Μάντσας. Η πρώτη γνωστή ελληνική μετάφραση έργου του Cervantes (τρίτη δεκαετία του 18^{ου} αιώνα;)*. Εισαγωγή Γ. Κεχαγιόγλου & Α. Ταμπάκη, Κείμενο, Γλωσσάρι & Πίνακας Κύριων ονομάτων Γιώργος Κεχαγιόγλου, σειρά Πηγές της Νεοελληνικής Γραμματείας και Ιστορίας -1, Ινστιτούτο Νεοελληνικών Ερευνών, Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών 99, Αθήνα, 2007 σελ.*94.

Αρκαδία.¹⁷¹ Ενώ το τρίτο, κατά σειρά, μελετημένο χειρόγραφο της μετάφρασης, είναι το χειρόγραφο της Ρουμανικής Ακαδημίας στο Βουκουρέστι.¹⁷²

Η βάση της μεταφραστικής έρευνας του έργου του Cervantes, ξεκινά με τη συστηματική σύγκριση που απέδειξε πως το πρότυπο της μετάφρασης είναι η δίτομη τρίτη έκδοση του 1677 της ιταλικής μετάφρασης του *Δον Κιχώτη* από τον Lorenzo Franciosini από τη Φλωρεντία ή το Castelfiorentino της Τοσκάνης (τέλη 16^{ου} αι – μέσα 17^{ου} αι.). Πλήρες σώμα της έκδοσης αυτής εντοπίζεται στην ιδιωτική βιβλιοθήκη των πρώτων Μαυροκορδάτων ηγεμόνων Νικολάου ή Κωνσταντίνου πριν από τα τέλη του 1720.¹⁷³

Ωστόσο πρέπει να επισημανθεί, πως η μετάφραση του Lorenzo Franciosini δεν αποτελεί την πρώτη έντυπη μετάφραση του *Δον Κιχώτη*, διότι πριν από αυτή, είχαν προηγηθεί η αγγλική μετάφραση του πρώτου μέρους του έργου από τον Thomas Shelton το 1612, η πρώτη γαλλική του πρώτου μέρους, από τον César Oudin το 1614 και η πρώτη γαλλική του δεύτερου μέρους από τον François de Rosser το 1618, η μετάφραση όμως αυτή αποτελεί ξεκάθαρα την πρώτη συνολική μετάφραση του έργου στα ιταλικά, πράγμα που σημαίνει πως μέσω της μετάφρασης αυτής θα επέλθει και η ελληνική μετάφραση.¹⁷⁴

Έτσι λοιπόν ο *Δον Κιχώτης*, εμφανίστηκε για πρώτη φορά στα ελληνικά γράμματα το 1852 σε μετάφραση από τα ιταλικά από τον Θεόδωρο Κατραμίζ υπό τον τίτλο *Ο Δον Κισώτος της Μάχης*, ενώ εντοπίζεται και κάποια διασκευή αγνώστου στην Αθήνα το 1860 με τίτλο *Δον Κισότ ή τα περιεργότερα των συμβάντων αυτού*. Το έργο εκδίδεται σε ολοκληρωμένη μετάφραση στα ελληνικά το 1864 στην Τεργέστη αυτή τη φορά, από τη γαλλική μετάφραση του Florian με εικονογραφίες του Doré, από τον σπουδαιότερο ίσως μεταφραστή του 19^{ου} αιώνα τον Ιωάννη Ισιδωρίδη Σκυλίση.¹⁷⁵ Μάλιστα η μετάφραση αυτή γνώρισε και άλλες επανεκδόσεις όπως στην Κωνσταντινούπολη σε δύο τόμους το 1882¹⁷⁶, στην Αθήνα το 1911,¹⁷⁷ στη Νέα

¹⁷¹ Στο ίδιο, σελ. *99.

¹⁷² Στο ίδιο, σελ. *106.

¹⁷³ Στο ίδιο, σελ. *113, *114.

¹⁷⁴ Στο ίδιο, σελ. *118.

¹⁷⁵ Πρόλογος του μεταφραστή στο: Δον Κιχώτης ο Μαγκήσιος, Τεργέστη, 1864, σελ. 3.

¹⁷⁶ Κ.Γ. Κασίνης, *Βιβλιογραφία των ελληνικών μεταφράσεων της ξένης λογοτεχνίας: ΙΘ' - Κ' αι.*: αυτοτελείς εκδόσεις.

¹⁷⁷ Μιχαήλ Κερβάντη, *Δον Κιχώτης ο Μαγκήσιος*, Αθήνα, 1911.

Υόρκη στην εφημερίδα της ελληνικής ομογένειας *Εθνικός Κήρυξ* στο πρώτο ήμισυ του 20^{ου} αιώνα, χωρίς όμως να γίνεται αναφορά στο όνομα του μεταφραστή.¹⁷⁸

Η μετάφραση όμως που αποτέλεσε σταθμό στην ιστορία της μετάφρασης του έργου από τα ισπανικά στα ελληνικά είναι του Κ. Καρθαίου δημοσιευμένη το 1919 ως παράρτημα του *Νουμά*.¹⁷⁹ Παράλληλα η μετάφραση του Καρθαίου γνώρισε διάφορες επανεκδόσεις όπως το 1944 από τον «Αετό» και το 1954 από τις εκδόσεις «Σύγχρονη Λογοτεχνία»¹⁸⁰ Ο ξαφνικός θάνατος όμως του Καρθαίου το 1955 που άφησε το δεύτερο μέρος του έργου αμετάφραστο, έδωσε την ευκαιρία στην Ιουλία Ιατρίδη να ολοκληρώσει το μεταφραστικό αυτό εγχείρημα που εκδόθηκε από την «Εστία» το 1954.¹⁸¹

Ωστόσο από τα μέσα κιόλας του 20^{ου} αιώνα, οι μεταφράσεις του έργου αυξάνονται σημαντικά με τον Σωτήρη Πατατζή το 1954¹⁸², τον Ηλία Ματθαίου το 1994,¹⁸³ τη Βίτω Αγγελοπούλου το 1995¹⁸⁴ και το Δημήτριο Ρήσο το 1997.¹⁸⁵ Στη μεταφραστική αυτή κίνηση που διαμορφώθηκε, προστίθεται και η θεατρική μετάφραση από τον Ιδομενέα Στρατηγόπουλο το 1903,¹⁸⁶ η πετυχημένη διασκευή του Βάρναλη το 1956¹⁸⁷ της Γεωργίας Δεληγιάννη-Αναστασιάδη το 1998¹⁸⁸ καθώς και η μονογραφία της Αλεξάντρας Σαμουήλ το 2007 που αποτελεί μια ολοκληρωμένη μελέτη για την ελληνική πρόσληψη του *Δον Κιχώτη*.¹⁸⁹

Συνεπώς, συμπεραίνουμε μέσα από τη μεγάλη μεταφραστική ποικιλία που δόθηκε στο έργο, αρχικά μέσω ξενόγλωσσων μεταφράσεων κυρίως ιταλικών και γαλλικών από τα ισπανικά που μετέπειτα πέρασαν στα ελληνικά, πως ο *Δον Κιχώτης*

¹⁷⁸ Μιχαήλ Θερβάντες, *Δον Κιχώτης ο Μαγκήσιος*, Νέα Υόρκη, χ.χ.

¹⁷⁹ Μιχαήλ Θερβάντες, *Δον Κιχώτης*, μτφρ : Κ. Καρθαίου, 1919, Παράρτημα του *Νουμά*, σελ. 2, 296.

¹⁸⁰ Μιχαήλ Θερβάντες, *Ο Δον Κιχώτης*, μετάφραση και πρόλογος Κ. Καρθαίου, Αθήνα, Σύγχρονης Λογοτεχνίας, 1954, σελ. 554.

¹⁸¹ Μιχαήλ Θερβάντες, *Ο Δον Κιχώτης*, μετάφραση και πρόλογος Κ. Καρθαίου, τόμος Β', Αθήνα, Εστία, 1954.

¹⁸² Η μετάφραση εξεδόθη για πρώτη φορά το 1954 από τις διεθνείς εκδόσεις Δελήχρυσος, το 1971 από τον Πάπυρο και το 2000 σε δύο τόμους από τις εκδόσεις De Agostini Hellas.

¹⁸³ Μιγκέλ ντε Θερβάντες, *Δον Κιχώτης*, τομ.: Α' & Β', εισαγωγή, μετάφραση, σχόλια, Ηλίας Ματθαίου, Αθήνα, Εξάντας, 1944.

¹⁸⁴ *Δον Κιχώτης*, μτφρ: Βιτώ Αγγελοπούλου, τομ: Α' & Β', Αθήνα, Δελφίνι, 1995.

¹⁸⁵ Μιγκέλ ντε Θερβάντες, *Δον Κιχώτης*, τομ. Α' & Β' μτφρ Δημήτριος Ρήσος, Αθήνα, Γράμματα, 1997.

¹⁸⁶ Μιχαήλ Θερβάντες, *Δον Κιχώτης*, διασκ.: Ιδομενέως Στρατηγοπούλου, επιμ.: Ν. Λάσκαρη.

¹⁸⁷ Μιχαήλ Θερβάντες, *Ο Δον Κιχώτης από τη Μάντσα*, διασκευή Κώστα Βάρναλη, Αθήνα, Κέδρος, 2009.

¹⁸⁸ Μιχαήλ Θερβάντες, *Δον Κιχώτης*, Αθήνα, Μίνωας, 1968.

¹⁸⁹ Αλεξάνδρα Σαμουήλ, *Ιδαλγός της Ιδέας: Η περιπλάνηση του Δον Κιχώτη στη νεοελληνική λογοτεχνία*, Αθήνα, Πόλις, 2007.

είναι στο είδος του ένα αριστούργημα αξεπέραστο που τυπωνότανε και θαυμαζότανε από όλο τον πολιτισμένο κόσμο.¹⁹⁰

Τέλος, αξίζει να αναφέρουμε πως τρία ακόμα έργα του Cervantes μεταφράστηκαν από τα ισπανικά στα ελληνικά. Τα έργα αυτά είναι μυθιστορηματικού τύπου και όχι θεατρικά. Συγκεκριμένα είναι, οι *Novelas Ejemplares* σε δύο τόμους από τον Ηλία Ματθαίου το 1989,¹⁹¹ ενώ ακολουθεί άλλη μια μετάφραση του έργου σε δύο τόμους με τίτλο *Υποδειγματικές Νουβέλες* από την Σοφία Κορνάρου το 2003,¹⁹² οι *Αρχικλεφταράδες της Σεβίλλης* από τον Λεωνίδα Καρατζά το 1983¹⁹³ και η *Ροζίτα αγνώστου* το 1900.¹⁹⁴

Το γεγονός που ξεχώρισε κατά τον 19^ο αιώνα, ήταν ένας διαφορετικός ποιητικός διαγωνισμός διεθνούς ακτινοβολίας, που διοργάνωσε η Ισπανική Ακαδημία γιορτάζοντας τα διακόσια χρόνια από τον θάνατο του Pedro Calderón de la Barca¹⁹⁵. Στον διαγωνισμό αυτό, ζητήθηκε από διάφορες χώρες μέσω των πρεσβειών τους, μια εξ αυτών και η Ελλάδα, να υποβάλουν ποιητικά έργα με θέμα τον Ισπανό ποιητή.

Η ελληνική πλευρά ανταποκρινόμενη στο αίτημα αυτό, οργάνωσε σύντομα έναν ποιητικό διαγωνισμό, εν ονόματι «Καλδερώνειος», με στόχο την ανάδειξη του καλύτερου ποιήματος προς αντιπροσώπευση. Στην επιτροπή για τον διαγωνισμό τέθηκαν επικεφαλής δύο πανεπιστημιακοί καθηγητές ο Ι. Πανταζίδης και ο Κ. Παπαρρηγόπουλος με εισηγητή τον Άγγελο Βλάχο. Στον διαγωνισμό υποβλήθηκαν δεκατέσσερα ποιήματα, με το καλύτερο να αναδεικνύεται αυτό του Κ. Γ. Ξένου.

Βέβαια στο διαγωνισμό αυτό είχαν λάβει μέρος και άλλες σπουδαίες μορφές των ελληνικών γραμμάτων, όπως ο Σοφοκλής Καρύδης και ο Ιωάννης Καμπούρογλου των οποίων τα ποιήματα δέχθηκαν σφοδρή κριτική από την επιτροπή και κυρίως από τον Α. Βλάχο.¹⁹⁶ Το γεγονός αυτό, αποτελούσε ένα από τα φιλολογικά

¹⁹⁰ Μιχαήλ Θερβάντες, *Ο Δον Κιχώτης*, μετάφραση και πρόλογος Κ. Καρθαίου, τόμος Α', Αθήνα, Εστία, 1954.

¹⁹¹ Μιγκέλ ντε Θερβάντες, *Η τσιγγανοπούλα, Ο γενναϊόδωρος εραστής, Ο Ρινκόνακος κι ο Κορταδούλης, Η Αγγλίδα Σπανιόλα, Ο πτυχιούχος Βιδριέρα*, τομ. Α' & τομ. Β': *Η δύναμη του αίματος, Ο ζηλιάρης Εστρεμένιος, Η αρχοντική καθαρίστρια, Τα δύο κορίτσια, Η κυρία Κορνήλια, Η απατηλή παντρεία, Ο διάλογος των σκύλων*, μτφρ.: Ηλίας Ματθαίου, Αθήνα, Γνώση, 1989.

¹⁹² Miguel de Cervantes Saavedra, *Υποδειγματικές Νουβέλες*, μτφρ: Σοφία Κορνάρου, Printa, 2003.

¹⁹³ Μιγκέλ ντε Θερβάντες, *Αρχικλεφταράδες της Σεβίλλης*, μτφρ.: Λεωνίδας Καρατζάς, Αθήνα, Γράμματα, 1983.

¹⁹⁴ Μιγκέλ ντε Θερβάντες, *Ροζίτα*, Αθήνα, 1900.

¹⁹⁵ Κυριακή Πετράκου, *Θεατρολογικά Miscellanea*, Αθήνα, Δίαυλος, 2004, σελ. 42.

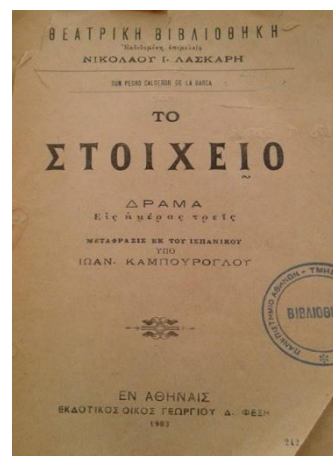
¹⁹⁶ Στο ίδιο, ό.π. σελ. 43, 44.

σκάνδαλα που συνήθως παρουσιαζόταν τόσο κατά τη διάρκεια, όσο και κατά την ολοκλήρωση των διάφορων δραματικών διαγωνισμών.

Επιστρέφοντας στη μεταφραστική κίνηση γύρω από την δραματουργία του χρυσού ισπανικού αιώνα, παρατηρούμε πως ολόκληρο τον 19^ο αιώνα δίνεται μονάχα μια μετάφραση και άλλη μια που απορρέει από μια αναφορά στο προλογικό σημείωμα για τον Calderón, στο έργο *το Στοιχείο*, όπου θα δούμε παρακάτω. Πιο συγκεκριμένα εντοπίζεται μόνο μια μετάφραση ισπανικού έργου στα ελληνικά της μονόπρακτης κωμωδίας του Lope de Vega με τίτλο *Η αρπαγή της Ελένης* το 1874.¹⁹⁷ Εδώ αξίζει να αναφέρουμε, πως για το έργο αυτό, πηγή έμπνευσης αποτέλεσε ο μυθικός κόσμος και συγκεκριμένα το έργο του Ευριπίδη, γεγονός που αποδεικνύει ότι ο Lope de Vega είχε μελετήσει τον αρχαίο έλληνα ποιητή αλλά και γενικότερα τον αρχαίο ελληνικό πολιτισμό πράγμα που διαφαίνεται και από την επιπλέον συγγραφή μυθολογικών κωμωδιών *Ο Περσέας*, *Ο Λαβύρινθος της Κρήτης*, αλλά και από τον ρωμαϊκό πολιτισμό με τις *Μεταμορφώσεις* του Οβίδιου. Φυσικά, δεν πρέπει να λησμονούμε ότι την περίοδο της Αναγέννησης χάρη στις ουμανιστικές σπουδές και στις σχέσεις με την Ιταλία, άρχισαν να εισδύουν στην ισπανική λογοτεχνία οι μύθοι και θέματα της κλασσικής αρχαιότητας.¹⁹⁸

Ο Σιδέρης ωστόσο, είναι αυτός που μας πληροφορεί ότι ο Ι. Καμπούρογλου είχε μεταφράσει Calderón de la Barca τον 19^ο αιώνα.¹⁹⁹ Αυτό πιστοποιείται από το γεγονός, πως στο προλογικό σημείωμα για το Calderón του Ν. Ι. Λάσκαρη σημειώνεται από τον ίδιο, πως η μετάφρασή έγινε «προ εικοσαετίας περίπου υπό του πολυκλαύστου Καμπούρογλου»²⁰⁰ από την έκδοση του 1903, αλλά μέχρι τότε δεν είχε παρουσιαστεί στην σκηνή.

Από την αυγή ήδη του 20^ο αιώνα, η ισπανική δραματουργία του χρυσού αιώνα αρχίζει δειλά, δειλά να



ΕΙΚ. 2.6 ΕΞΩΦΥΛΛΟ ΤΗΣ ΠΡΩΤΗΣ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΕΚΔΟΣΗΣ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ *ΤΟ ΣΤΟΙΧΕΙΟ* ΤΟΥ PEDRO CALDERON DE LA BARCA ΥΠΟ ΤΟΥ Ι. ΚΑΜΠΟΥΡΟΓΛΟΥ, ΣΕ ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ ΝΙΚΟΛΑΟΥ Ι. ΛΑΣΚΑΡΗ. ΑΘΗΝΑ, ΕΚΔΟΤΙΚΟΣ ΟΙΚΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΥ Δ. ΦΕΞΗ, 1903. ΠΗΓΗ: ΤΜΗΜΑ ΘΕΑΤΡΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ (ΑΘΗΝΑ).

¹⁹⁷ Lope de Vega, *Η αρπαγή της Ελένης*, υπό Γεωργίου Π. Κόντη, Βράιλα, 1874.

¹⁹⁸ Συλλογικό έργο, *Αποτύπωση της Ιουλίας Ιατρίδη*, Αθήνα, Ευθύνη, 2007, σελ. 154, 157.

¹⁹⁹ Βαρβάρα Γεωργοπούλου, *Η θεατρική κριτική στην Αθήνα του Μεσοπολέμου*, τόμος Β' Αθήνα, Αιγόκερως, 2009, σελ. 218.

²⁰⁰ *Το στοιχείο*, δράμα εις ημέρας τρεις, μτφρ: Ι. Καμπούρογλου, Αθήνα, Φέξης, 1903, σελ. 1.

μελετάται κυρίως όμως να μεταφράζεται. Αυτό εξηγείται από το γεγονός, πως ήδη από τις αρχές κιάλας του 19^{ου} αιώνα, «ως ένα βαθμό οι άνθρωποι των γραμμάτων αρχίζουν να εγκαταλείπουν τον εθνικό απομονωτισμό και να συμβιβάζονται κάπως με την ιδέα των πνευματικών ανταλλαγών».²⁰¹

Έτσι το 1903 μεταφράζεται στα ελληνικά ο *Αλκάδης της Θαλαμέας* του Pedro Calderón από τον Ι. Καμπούρογλου,²⁰² ενώ εντοπίζεται μετάφραση του ίδιου έργου και το 1912 υπό του ίδιου μεταφραστή. Στο προλογικό σημείωμα μάλιστα της έκδοσης του 1912 ο Ν. Ι. Λάσκαρης υπογραμμίζει πως το έργο αυτό «είναι το τελειότερο του Καλδερών, υπό την άποψη της διαγραφής των χαρακτήρων» ενώ συνεχίζοντας, αναφέρει, πως το έργο αυτό «απεικονίζει τόσο ζωηρά την υπερηφάνεια και το αίσθημα της τιμής, ώστε και μετά από τρεις σχεδόν αιώνες, αφότου εγράφη, παίζεται ακόμα και χειροκροτείται ενθέρμως από το ισπανικό κοινό, αλλά και στη Γαλλία και την Ιταλία εξεγείροντας πάντοτε ενθουσιασμό».²⁰³ Ωστόσο θα δοθεί και μια εκ νέου μετάφραση του έργου, αυτή τη φορά όμως από τον Αλέξη Σολομό το 2013.²⁰⁴

Το 1935 γιορτάζεται η επέτειος των τριακοσίων χρόνων από το θάνατο του κλασικού Ισπανού συγγραφέα Lope de Vega. Με την ευκαιρία αυτή η εφημερίδα *Καθημερινή* δημοσιεύει ένα αρκετά ενδιαφέρον άρθρο για τη συγγραφική γονιμότητα του Lope de Vega, την πλούσια ποικιλία του, αλλά και την αγάπη των συγχρόνων του. Το σημαντικό στοιχείο όμως που αναφέρεται στο άρθρο αυτό, είναι η ανανέωση του ενδιαφέροντος για τον Ισπανό δραματουργό, η επαναξιολόγηση του, ενώ σταχυολογεί και σημαντικές μελέτες.²⁰⁵

²⁰¹ Δημήτρης Τζιόβας, *Οι μεταμορφώσεις του εθνισμού και το ιδεολόγημα της ελληνικότητας στο Μεσοπόλεμο*, ό.π. σελ. 2.

²⁰² *Ο Αλκάδης της Θαλαμέας*, δράμα εις ημέρας τρεις, μτφρ: Ι. Καμπούρογλου, Αθήνα, Φέξης, 1903 και β' εκδ.1912.

²⁰³ *Ο Αλκάδης της Θαλαμέας*, ό.π. σελ. 1.

²⁰⁴ Pedro Calderon de la Barca, *Ο Αλκάδης της Θαλαμέας*, μτφρ: Αλέξης Σολομός, Αθήνα, Δωδώνη, Αθήνα – Γιάννενα, 2013.

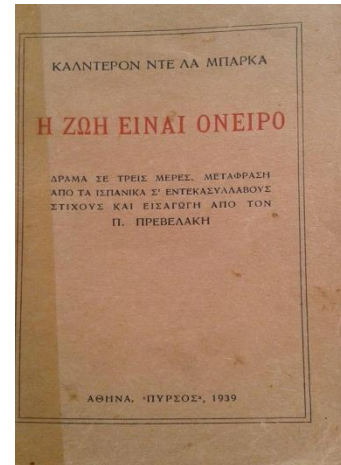
²⁰⁵ Βαρβάρα Γεωργοπούλου, ό.π. σελ. 221.

Το 1939 μεταφράζεται στα ελληνικά το έργο του Pedro Calderón de la Barca, *Η ζωή είναι όνειρο*,²⁰⁶ η οποία αποτελεί και την πρώτη έκδοση του δράματος, από τον Παντελή Πρεβελάκη μαζί με κάποια εισαγωγικά σχόλια πάνω στο ισπανικό θέατρο, τον ποιητή και το έργο του. Κατά τον Πρεβελάκη, η οικουμενικότητα του έργου αυτού βασίζεται «στο αίσθημα της τιμής που διατρέχει το δράμα, που δεν εξαντλείται στους κανόνες του ισπανικού εθιμοτυπικού κώδικα, αλλά είναι παράγγελμα αιώνιου νόμου για αυτό και ο ηθικός άνθρωπος (ο τέλειος ιππότης), ενεργεί όχι από φόβο, αλλά από υποταγή σε μια υπερβατική αρχή».²⁰⁷ Το έργο αυτό γνώρισε και άλλες δύο εκδόσεις (συνολικά τρεις) το 1967 και 1975 από τον Π. Πρεβελάκη όπου στην τελευταία έκδοση του 1975

έκανε κάποιες συντομεύσεις και απλοποιήσεις στο ύφος του έργου, ώστε να γίνει πιο θεατρικό, δηλαδή να έρθει πιο κοντά στην καλαισθησία του σύγχρονου θεατή.²⁰⁸

Συνεχίζοντας στον 20^ο αιώνα θα αποκτήσουμε μια επιπλέον μετάφραση από το ογκώδες έργο του Lope de Vega. Έτσι μεταφέρεται στα ελληνικά το *Αστέρι της Σεβίλλης*, το 1953 από τον Κ. Καρθαίο.²⁰⁹ Το ίδιο έργο θα επανεκδοθεί και το 2005 βασισμένο στη μετάφραση του Κ. Καρθαίου. Μάλιστα ο Άγγελος Τερζάκης αναφέρει στο πρόλογο της μετάφρασης αυτής για το Lope de Vega, «πως αν και με τις δυνάμεις του σπαταλημένες στον ωκεανό του έργου του, δίνει, εδώ, ένα από τα πιο αντιπροσωπευτικά δείγματα της εκπληκτικής του ιδιοφυΐας».²¹⁰

Το 1972 εκδίδεται και η πρώτη μετάφραση του εξίσου μεγάλου ποιητή του χρυσού ισπανικού αιώνα Tirso de Molina για το έργο *Δον Χουάν*.²¹¹ Μαζί με τη μετάφραση του έργου στα ελληνικά η μεταφράστρια Ιουλία Ιατρίδη, παραθέτει και ένα αναλυτικό σημείωμα για τον μύθο γύρω από το πρόσωπο και την ιστορία του Δον



Εικ.2.7 ΕΞΩΦΥΛΛΟ ΤΗΣ ΠΡΩΤΗΣ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΕΚΔΟΣΗΣ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ *Η ΖΩΗ ΕΙΝΑΙ ΟΝΕΙΡΟ* ΤΟΥ PEDRO CALDERON DE LA BARCA ΥΠΟ ΤΟΥ Π. ΠΡΕΒΕΛΑΚΗ, ΑΘΗΝΑ, ΕΚΔ. ΠΥΡΣΟΣ, 1939. ΠΗΓΗ: ΤΜΗΜΑ ΘΕΑΤΡΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ (ΑΘΗΝΑ).

²⁰⁶ *Η ζωή είναι όνειρο*, δράμα σε τρεις μέρες, μτφρ: Π. Πρεβελάκη, Αθήνα, Πυρσός, 1939, β' εκδ. 1967 και γ' εκδ. 1975.

²⁰⁷ *Η ζωή είναι όνειρο*, ό.π. σελ. 12.

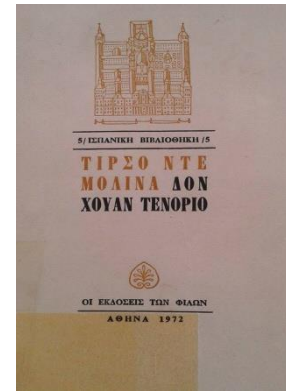
²⁰⁸ Στο ίδιο, σελ. 20.

²⁰⁹ Lope de Vega, *Το αστέρι της Σεβίλλης*, μτφρ: Κ. Καρθαίος, Αθήνα, 1953 και β' εκδ. 2005, Πατάκη.

²¹⁰ Στο ίδιο, σελ. 3.

²¹¹ Τίρσο ντε Μολίνα, *Δον Χουάν Τενόριο: Ο απατεώνας της Σεβίλλης*, μτφρ: Ιουλία Ιατρίδη, Αθήνα, εκδόσεις των Φίλων, 1972.

Χουάν, αλλά και για τον ίδιο τον συγγραφέα του έργου.²¹² Παράλληλα η Ιουλία Ιατρίδη είναι αυτή η οποία θα μεταφράσει στα ελληνικά και το μυθιστόρημα του Lope de Vega *Πυρίγονος* το 1976.²¹³ Lope de Vega, θα μεταφράσει και η Καίτη Κάστρο το 1977,²¹⁴ για να ακολουθήσει το πολύ γνωστό του έργο *Φουεντεοβεχούνα*, που σημαίνει Προβατοπηγή και πρόκειται για χωριό, το οποίο αγαπήθηκε ιδιαίτερα στην Ελλάδα για αυτό και μεταφράστηκε, παρουσιάστηκε στη σκηνή, ενώ μελοποιήθηκε και από τον Θάνο Μικρούτσικο. Εξίσου μετάφραση της *Φουεντεοβεχούνα* μας έδωσε πρόσφατα το 2011 και ο Νίκος Γκάτσος.²¹⁵



ΕΙΚ. 2.8 ΕΞΩΦΥΛΛΟ ΤΗΣ ΠΡΩΤΗΣ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΕΚΔΟΣΗΣ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ ΔΟΝ ΧΟΥΑΝ ΤΕΝΟΡΙΟ ΤΟΥ ΤΙΡΣΟ ΝΤΕ ΜΟΛΙΝΑ ΥΠΟ ΤΗΣ ΙΟΥΛΙΑΣ ΙΑΤΡΙΔΗ, ΑΘΗΝΑ, ΟΙ ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΤΩΝ ΦΙΛΩΝ, 1972. ΠΗΓΗ: ΤΜΗΜΑ ΘΕΑΤΡΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ (ΑΘΗΝΑ).

Πλησιάζοντας προς τα τέλη του 20^{ου} αιώνα, μεταφράζεται στα ελληνικά από τα ισπανικά το πρωτοποριακό ουμανιστικό έργο του 15^{ου} αιώνα του Fernando de Rojas, η *Θελεστίνα*, με θέμα που περιστρέφεται γύρω από τον τολμηρό έρωτα δύο νέων του Καλλίστου και της Μελιμπέας. Το έργο μεταφράζεται το 1996 από την Ισμήνη Κανσή.²¹⁶ Βέβαια πρέπει να επισημανθεί πως η *Θελεστίνα* ή αλλιώς και *Σελεστίνα*, διακρίνεται για την θεατρική της δομή, αλλά η έκταση της είναι τέτοια που δημιουργεί προβλήματα ως προς τη σκηνική της πραγμάτωση. Επίσης μετάφραση του έργου από τα ισπανικά στα ελληνικά δίνεται και την επόμενη χρονιά και συγκεκριμένα το 1997 από την Άννυ Κολτσιδοπούλου η οποία βασίστηκε κατά πολύ στη βοήθεια του Ισπανού Χοσέ Ιγνάσιο Γκονζάλες, αλλά και στη γερμανική μετάφραση του έργου από τον Fritz Vogelesang.²¹⁷

Για τον 21^ο αιώνα οι πληροφορίες που έχουμε δηλώνουν μια σχετικά μικρή μεταφραστική κίνηση γύρω από την ισπανική λογοτεχνία της εποχής της αναγέννησης και του μπαρόκ, συνεχίζοντας στους ρυθμούς του προηγούμενου αιώνα. Έτσι το 2001 μεταφράζεται στα ελληνικά το έργο του Lope de Vega, *Οι τρελοί της Βαλένθιας* (*Los*

²¹² Τίρσο ντε Μολίνα, *Δον Χουάν Τενόριο. Ο απατεώνας της Σεβίλλης*, ό.π. σελ. 7, 20.

²¹³ Lope de Vega, *Πυρίγονος*, μτφρ: Ιουλία Ιατρίδη, Αθήνα, Αρσενίδης, 1976.

²¹⁴ Lope de Vega, *Φουεντεοβεχούνα*, μτφρ: Καίτη Κάστρο, Αθήνα, Δωδώνη, 1977.

²¹⁵ Lope de Vega, *Φουεντεοβεχούνα*, μτφρ: Νίκος Γκάτσος, Αθήνα, Πατάκης, 2011.

²¹⁶ Fernando de Rojas, *Η Θελεστίνα, Μια τολμηρή ερωτική ιστορία στα τέλη του μεσαιώνα*, μτφρ: Ισμήνη Κανσή, Αθήνα, Αίολος, 1996.

²¹⁷ Fernando de Rojas, *Η Σελεστίνα ή Κομική τραγωδία του Κάλλιστο και της Μελιμπέας*, ελεύθερη απόδοση στα ελληνικά: Άννυ Κολτσιδοπούλου, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα, 1997, σελ. 8, 9.

locos de Valencia) από τον Σπύρο Ευαγγελάτο.²¹⁸ Πρόκειται για μια κλασική ισπανική κωμωδία με κύριο άξονα το ερωτικό στοιχείο.

Ωστόσο, για να μην αδικήσουμε τη μεταφραστική κίνηση του αιώνα αυτού, θα αναφέρουμε και πάλι, συνοπτικά τις μεταφράσεις έργων από τα ισπανικά στα ελληνικά, καθώς πολλές από αυτές, αποτέλεσαν δεύτερη έκδοση μεταφράσεων των προηγούμενων αιώνων. Έτσι το 2005 μεταφράζεται εκ νέου *Το αστέρι της Σεβίλλης* του Lope de Vega, το 2011 η *Φουεντεοβεχούνα* του Lope de Vega και το 2013 ο *Αλκάδης της Θαλαμέας* του Pedro Calderón de la Barca.

Συμπερασματικά, σύμφωνα με την παραπάνω μεταφραστική δραστηριότητα για το θέατρο της εποχής της ισπανικής αναγέννησης και του μπαρόκ στα νεοελληνικά γράμματα, παρατηρούμε, αφενός πως ο συνολικός αριθμός μεταφρασμένων έργων είναι μικρός, αφετέρου όμως αφήνει ανοικτό το πεδίο για μια σειρά επιπλέον μεταφράσεων ισπανικών έργων στα ελληνικά.



ΕΙΚ.2.9 ΕΞΩΦΥΛΛΟ ΤΗΣ ΠΡΩΤΗΣ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΕΚΔΟΣΗΣ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ *ΟΙ ΤΡΕΛΟΙ ΤΗΣ ΒΑΛΕΝΘΙΑ* ΤΟΥ ΛΟΠΕ ΔΕ ΒΕΓΑ ΥΠΟ ΤΟΥ ΣΠΥΡΟΥ ΕΥΑΓΓΕΛΑΤΟΥ ΓΙΑ ΤΟ ΑΜΦΙ-ΘΕΑΤΡΟ, ΑΘΗΝΑ, 2001. ΠΗΓΗ: ΤΜΗΜΑ ΘΕΑΤΡΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ (ΑΘΗΝΑ).

²¹⁸ Lope de Vega, *Οι τρελοί της Βαλένθιας* μτφρ: Σπύρος Α. Ευαγγελάτος για το Αμφι-θέατρο, επιμ. Παναγιώτης Μιχαλόπουλος, Αθήνα, 2001.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3

Η ΓΝΩΡΙΜΙΑ & Η ΑΠΟΔΟΧΗ

3.1. Οι πρώτες παραστάσεις

Η πρώτη παρουσίαση του ισπανικού θεάτρου στην ελληνική σκηνή συμπίπτει με τη διαμόρφωση και την εδραίωση των μόνιμων επαγγελματικών θιάσων που άρχισαν να δραστηριοποιούνται από τα μέσα του 19^{ου} αιώνα. Μάλιστα αξίζει να αναφερθεί, πως οι θεατρικές κινήσεις που αναπτύσσονταν στην Ελλάδα ως το 1860, ήταν όλες βραχύβιες και στηρίζονταν σε ερασιτέχνες ή ημιεπαγγελματίες ηθοποιούς.

Από τους πιο αξιόλογους θιάσους ήταν αυτός του Σοφοκλή Καρύδη που έθεσε τα θεμέλια για τη συγκρότηση ενός από τους σημαντικότερους επαγγελματικούς θιάσους του 19^{ου} αιώνα και έτσι το 1870-1871 τον συναντάμε με την επωνυμία *Μένανδρος*. Στον θίασο αυτόν συναντήθηκαν και βγήκαν στην σκηνή ο Σούτσας με τον Διονύσιο Ταβουλάρη, ενώ συσπειρώθηκαν γύρω από αυτούς και άλλοι αξιόλογοι ηθοποιοί, όπως ο Αθανάσιος Σίσυφος, ο Αντώνης Τασσόγλου, η Ελένη Χέλμη, η Σοφία Ταβουλάρη, καθώς και ο Μιχαήλ Αρνιωτάκης και η Πολυξένη Σούτσα.²¹⁹

Εξίσου έντονη δραστηριότητα ανέπτυξε και ο δεύτερος μόνιμος επαγγελματικός θίασος, που συγκροτήθηκε με επικεφαλής τον Δημοσθένη Αλεξιάδη και την Πιπίνα Βονασέρα με διάφορες ονομασίες κατά καιρούς όπως *Ελληνοδραματική Εταιρεία* και *Πανελλήνιος δραματικός θίασος*.²²⁰ Λιγότερο μακρόβιοι ήταν οι θίασοι που συγκρότησαν ο Μιχαήλ Αρνιωτάκης με την επωνυμία *Αισχύλος* και ύστερα *Ευριπίδης*, ο Αντώνης Τασσόγλου και άλλοι καλλιτέχνες.²²¹

Ωστόσο, από τα τέλη του 1880 οι ηθοποιοί της νεότερης γενιάς τέθηκαν επικεφαλής θιάσων κάνοντας αισθητή την παρουσία τους στη σκηνή μέσα στον ελλαδικό χώρο αλλά και στον έξω ελληνισμό. Από αυτούς συστηματικότερη δράση

²¹⁹ Δημήτρης Σπάθης, «Νεοελληνικό Θέατρο: Διαμόρφωση και εδραίωση των μόνιμων επαγγελματικών θιάσων». Στο: *Θέατρο, Κινηματογράφος, Μουσική, Χορός*. Εκπαιδευτική Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια, Τομ. 28. Αθήνα, Εκδοτική Αθηνών, 1999, σελ. 266, 267.

²²⁰ Δημήτρης Σπάθης, ό.π. σελ. 267.

²²¹ Στο ίδιο.

είχε ο θίασος *Πρόοδος* του Δημήτριου Κοτοπούλη και του θιάσου της Αικατερίνης Βερώνη και λιγότερο της Ευαγγελίας Παρασκευοπούλου.²²² Βέβαια από τις αρχές της δεκαετίας του 1870 δεν ήταν σπάνιες και οι συνεργασίες δύο θιάσων, όπως για παράδειγμα η συνεργασία Ταβουλάρη και Αλεξιάδη στην Πόλη και στην Αθήνα, Αλεξιάδη και Αρνιωτάκη στην Πόλη και τέλος Κοτοπούλη και Αλεξιάδη στην Αθήνα.²²³

Ως αποτέλεσμα της καθιέρωσης των επαγγελματικών θιάσων, ήταν και η εντυπωσιακή αύξηση των τίτλων και η ποικιλία κειμένων που προστέθηκαν στο δραματολόγιο. Έτσι στο είδος της τραγωδίας και του δράματος τα έργα τα οφειλόμενα κυρίως στην κληρονομία του διαφωτισμικού κλασικισμού, που κυριαρχούσαν μέχρι πρότινος, δίνουν τώρα τη θέση τους στα κείμενα που αναγνώρισε και καθιέρωσε το ρεύμα του ρομαντισμού (Σαίξπηρ, Σίλλερ, Ουγκώ), αλλά και τα επέβαλε η θεατρική πρακτική του 19^{ου} αιώνα.

Η γενική όμως εικόνα που διαμορφώθηκε από το σύνολο της σκηνικής πρακτικής, έδειχνε στασιμότητα και ατομία ως προς την ανανέωση του ρεπερτορίου. Έτσι συναντάμε ελάχιστα έργα του Σίλλερ στη σκηνή, όπως *Η συνομοσία του Φιέσκο* και η *Μαρία Στιούαρτ*, ακόμα πιο σπάνια έργα του Ουγκώ, όπως *Μαριόν Δελόρμ*, *Μαρία Τυντόρ*, έργα του Λέσσιγκ με πιο χαρακτηριστικό το έργο η *Αιμιλία Γαλόττι*, καθώς και ο *Κλαβίγιο* του Γκαίτε.²²⁴ Μαζί με αυτά τα έργα εντοπίστηκε και η πρώτη παρουσίαση του ισπανικού θεάτρου στην ελληνική σκηνή, το 1884, οπότε και ανέβηκε στο θέατρο Απόλλων από το θίασο του Δημοσθένη Αλεξιάδη το έργο *Ο Αλκάδης της Θαλαμέας* του Καλντερόν σε μετάφραση από το πρωτότυπο του Ι. Καμπούρογλου.²²⁵

Ένα εξίσου σημαντικό γεγονός που σημάδεψε τη θεατρική κίνηση της Ελλάδας στα τέλη του 19^{ου} αιώνα, υπήρξε και η αξιοποίηση των υπαίθριων θερινών θεάτρων της πρωτεύουσας. Τα υπαίθρια αυτά κέντρα φύτεψαν στις όχθες του Ιλισού, στην περιοχή του Ζαπτείου και γύρω από την Ομόνοια ή το Θησείο, ως χώροι αναψυχής και διασκέδασης. Έτσι δημιουργήθηκαν τα «ωδικά καφενεία» (καφέ-

²²² Στο ίδιο.

²²³ Στο ίδιο.

²²⁴ Δημήτρης Σπάθης, «Νεοελληνικό Θέατρο: Η αναδιάρθρωση του δραματολογίου». Στο: *Θέατρο, Κινηματογράφος, Μουσική, Χορός*. Εκπαιδευτική Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια, Τομ. 28. Αθήνα, Εκδοτική Αθηνών, 1999, σελ. 268.

²²⁵ Γιάννης Σιδέρης, *Ιστορία του Νεοελληνικού Θεάτρου 1794-1944*, τομ. 1, Αθήνα, Καστανιώτης, 1999, σελ. 130, 131,

σαντάν), καφεενία με πρόγραμμα ποικιλιών (βαριετέ) και τα «καφέ αμάν», με ανατολίτικη μουσική.²²⁶ Από αυτούς του χώρους γεννήθηκαν και τα υπαίθρια θέατρα που γνώρισαν μεγάλες δόξες από το τέλος της δεκαετίας του 1870 και μετά. Από τα πιο σημαντικά ήταν το *Θέατρο των Ιλισίδων Μουσών*, το οποίο και μετονομάστηκε σε *Παράδεισος*, ο *Απόλλων*, *Τα Ολύμπια* στο Ζάππειο, το θέατρο *Τσόχα* και το θέατρο *Ομοιοίας*.²²⁷ Στο θέατρο *Ομοιοίας*, καταγράφηκε μια δεύτερη παράσταση ισπανικού έργου και πιο συγκεκριμένα στα 1894 όπου ανέβηκε το μυθιστορηματικού τύπου έργο του Θερβάντες *Ο Δον Κιχώτης*, σε δραματοποίηση από τον Ιδομενέα Στρατηγόπουλο και μουσική του Σπυρίδωνος Καίσαρη.²²⁸

Συνεπώς ολόκληρο τον 19^ο αιώνα οι παραστάσεις του ισπανικού θεάτρου του Χρυσού Αιώνα ήταν περιορισμένες, αφότου η συντριπτική πλειοψηφία των έργων που μονοπωλούσαν το ενδιαφέρον των ελληνικών θιάσων, ήταν γαλλικά και γερμανικά κυρίως έργα, μαζί με κάποια σαιξπηρικά κείμενα όπως ο *Οθέλλος* και ο *Αμλετ*,²²⁹ ενώ αντίθετα, καταγράφονται λιγιστές μεταφράσεις ισπανικών έργων του Χρυσού Αιώνα που εκδόθηκαν και ενίοτε βρήκαν το δρόμο της σκηνικής πραγμάτωσης.

3.2. Παραστάσεις στο Εθνικό Θέατρο

Στα τέλη του 19^{ου} αιώνα, παρά τον αντιφατικό χαρακτήρα της θεατρικής ζωής στην Ελλάδα, έκαναν την εμφάνιση τους δύο σημαντικά ζητούμενα που αποτελούσαν και ανάγκες της θεατρικής τέχνης της εποχής. Συγκεκριμένα επιτείνεται το πάγιο αίτημα των ανθρώπων του θεάτρου, της κριτικής αλλά και του κοινού για την ίδρυση κρατικού θεατρικού οργανισμού ενώ εκφράζεται όλο και πιο έντονα η ανάγκη για ανανέωση και εμπλουτισμό του ρεπερτορίου με επιτεύγματα της ευρωπαϊκής δραματουργίας.

Ωστόσο, πέρα από αυτές τις δύο εσωτερικές διεργασίες που συνέβαλαν στην μεταβολή της φυσιογνωμίας της θεατρικής ζωής του τόπου, υπήρχαν και σημαντικοί εξωγενείς παράγοντες που οδήγησαν στον επαναπροσδιορισμό του ρόλου του θεάτρου. Συγκεκριμένα από τις αρχές του 20^{ου} αιώνα, η Αθήνα απέκτησε όλο και

²²⁶ Δημήτρης Σπάθης, ό.π. σελ. 267.

²²⁷ Στο ίδιο.

²²⁸ Γιάννης Σιδέρης, *Ιστορία του Νεοελληνικού Θεάτρου 1794-1944*, ό.π. σελ. 154.

²²⁹ Δημήτρης Σπάθης, ό.π. σελ. 267.

περισσότερο τα χαρακτηριστικά πρωτεύουσας με κύριο παράγοντα την αύξηση του πληθυσμού της. Έτσι οι θίασοι ήταν αναμενόμενο να απευθύνονταν κατά κύριο λόγο στο αθηναϊκό κοινό εν αντιθέσει με το προηγούμενο διάστημα όπου τη θεατρική ζωή στήριζε κυρίως το κοινό των περιοδειών.²³⁰ Η ίδρυση λοιπόν κρατικής σκηνης με στόχο την ανάπτυξη της θεατρικής παιδείας έγινε ακόμη πιο επιτακτική.

Το τοπίο στη θεατρική ζωή της Ελλάδας του Μεσοπολέμου αλλάζει ριζικά με την ίδρυση του Εθνικού Θεάτρου το 1932. Έτσι η χώρα απέκτησε επιτέλους έναν απαραίτητο θεατρικό θεσμό, ένα μεγάλο καλλιτεχνικό οργανισμό, γύρω από τον οποίο συσπειρώθηκαν οι σημαντικότερες δυνάμεις που διέθετε το θέατρο εκείνη την εποχή.²³¹ Οι αξιολογότερες παραστάσεις που υπέγραφε κατ' αρχήν ο Φώτος Πολίτης και δύο χρόνια αργότερα, ο Δημήτρης Ροντήρης εμπλούτισαν τις προσλαμβάνουσες του θεατρόφιλου κοινού ενώ ταυτόχρονα απόπνεαν και ένα ευρωπαϊκό αέρα.

Σε επίπεδο δραματολογίου, πέραν των ήδη γνωστών έργων του ξένου ρεπερτορίου (Σίλλερ, Γκαίτε, Γκολντόνι), η ελληνική σκηνή ήταν έτοιμη να υποδεχθεί και να επεξεργαστεί δημιουργικά παραστάσεις έργων της νεότερης ευρωπαϊκής δραματουργίας για αυτό και παρατηρούμε πως διπλασιάζεται ο αριθμός των παραστάσεων αυτών σε σχέση με τον 19^ο αιώνα. Πιο συγκεκριμένα δόθηκαν παραστάσεις έργων του Ίψεν, του Τσέχωφ, του Στρίντμπεργκ, του Πιραντέλλο και του Ο' Νηλ.²³²

Ταυτόχρονα το Εθνικό Θέατρο ήταν αυτό που έφερε σε επαφή το ελληνικό κοινό με έργα, χαρακτήρες και καταστάσεις των ισπανών δραματουργών του Χρυσού Αιώνα. Έτσι το 1936 ανέβηκε στη σκηνή του Εθνικού Θεάτρου το έργο παγκοσμίου φήμης του Μιγκέλ δε Θερβάντες ο *Δον Κιχώτης* σε διασκευή του Θεόδωρου Ν. Συναδινού, σκηνοθεσία του Δημήτρη Ροντήρη, σκηνογραφία του Κλεόβουλου Κλώνη, κουστούμια του Αντώνη Φωκά, χορογραφία του Άγγελου Γριμάνη και διεύθυνση ορχήστρας Θεόδωρου Βαβαγιάννη.²³³

²³⁰ Μαυρομούστακος Πλάτων, «Νεοελληνικό Θέατρο: Η επάνοδος στην κυριαρχία των πρωταγωνιστών». Στο: *Θέατρο, Κινηματογράφος, Μουσική, Χορός*. Εκπαιδευτική Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια, Τομ. 28. Αθήνα, Εκδοτική Αθηνών, 1999, σελ. 276.

²³¹ Θόδωρος Γραμματάς, *Το Ελληνικό Θέατρο στον 20^ο αιώνα. Πολιτισμικά πρότυπα και πρωτότυπα*, τομ. Α', Αθήνα, Εξάντας, 2002, σελ. 237, 238.

²³² Νικηφόρος Παπανδρέου, «Νεοελληνικό Θέατρο: Η περίοδος 1920-1950». Στο: *Θέατρο, Κινηματογράφος, Μουσική, Χορός*. Εκπαιδευτική Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια, Τομ. 28. Αθήνα, Εκδοτική Αθηνών, 1999, σελ. 283.

²³³ *Αρχείο Εθνικού Θεάτρου*, [<http://www.nt-archive.gr/playDetails.aspx?playID=887>] (16/12/2015)].

Στο έργο συμμετείχαν πολλοί αξιόλογοι ηθοποιοί του Εθνικού Θεάτρου, όπως ο Τηλέμαχος Λεπενιώτης, ο Θάνος Κωτσόπουλος, ο Χρήστος Ευθυμίου, η Μαρία Αλκαίου, ο Μάνος Κατράκης ο οποίος εμέλλετο να ενσαρκώσει ιδανικά τον κεντρικό ήρωα στη συνέχεια καθώς και άλλοι πολλοί, ενώ το ρόλο του Δον Κιχώτη ερμήνευσε ο Νίκος Παρασκευάς και το ρόλο του Σάντσο ο Χρήστος Ευθυμίου.²³⁴

Ωστόσο, το συγκεκριμένο έργο προοριζόταν για τη σκηνή της Μαρίκα Κοτοπούλη, όπου το ρόλο του Δον Κιχώτη θα ερμήνευε ο Βασίλης Αργυρόπουλος και το ρόλο του Σάντσο ο Βασίλης Λογοθετίδης. Η άρνηση όμως του πρώτου, ματαίωσε αυτή την προσπάθεια. Στη συνέχεια το έργο πέρασε

στα χέρια του Εθνικού Θεάτρου και, όπως μας πληροφορεί ο Δ. Ψαθάς από την κριτική στήλη της εφημερίδας *Αθηναϊκά Νέα*, ο *Δον Κιχώτης*, ήταν ίσως το μοναδικό έργο που δεν υποβλήθηκε από τον συγγραφέα του, αλλά μέσω του Φώτου Πολίτη που πήρε ένα αντίγραφο του έργου από τον Κωστή Μπασιτιά προς ανάγνωση, τον ενθουσίασε και το κατέθεσε στην καλλιτεχνική επιτροπή του Εθνικού Θεάτρου για να βρει έτσι το δρόμο της σκηνικής του ολοκλήρωσης.²³⁵

Οι περισσότεροι κριτικοί της εποχής διατύπωσαν αντιρρήσεις για τη σκηνοθετική επιλογή του Θ. Ν. Συναδινού, εμμένοντας κατά γενική ομολογία στην άποψη της μυθιστορηματικής χροιάς του έργου και όχι της θεατρικής του πλευράς. Η άποψη αυτή συνοψίζεται εύστοχα στην κριτική του Σωκράτη Καραντινού, που υποστήριζε πως «το μυθιστόρημα του Θερβάντες, δεν ήταν από τα έργα εκείνα που μπορούν εύκολα να θεατροποιηθούν».²³⁶ Παράλληλα όμως, υπήρξαν και οι ομόφωνα επαινετικές κριτικές για τους Νίκο Παρασκευά και Χρήστο Ευθυμίου που ερμήνευσαν τους δύο βασικούς πρωταγωνιστικούς ρόλους του έργου, γεγονός που ο Κώστας Οικονομίδης υπογραμμίζει στην κριτική του, επισημαίνοντας την καταλληλότητα του



ΕΙΚ. 3.1 ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΤΗΣ ΠΑΡΑΣΤΑΣΗΣ ΤΟΥ ΔΟΝ ΚΙΧΩΤΗ ΤΟΥ ΘΕΡΒΑΝΤΕΣ, ΕΘΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ, 1936, ΣΕ ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ ΔΗΜΗΤΡΗ ΡΟΝΤΗΡΗ. ΠΗΓΗ: ΑΡΧΕΙΟ ΕΘΝΙΚΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ.

²³⁴ Στο ίδιο.

²³⁵ Δημήτρης Ψαθάς, «Ο Δον Κιχώτης εις το Βασιλικόν Θεάτρον», *Αθηναϊκά Νέα*, 02/02/1936, Αρχείο Εθνικού Θεάτρου, [<http://www.nt-archive.gr/viewFiles1.aspx?playID=887&pubID=54>] (16/12/2015)].

²³⁶ Σωκράτης Καραντινός, «Το Βασιλικόν Θεάτρον, ο Δον Κιχώτης», *Ελεύθερος Άνθρωπος*, 20/01/1936, Αρχείο Εθνικού Θεάτρου, [<http://www.nt-archive.gr/viewFiles1.aspx?playID=887&pubID=8421>] (16/12/2015)].

Νίκου Παρασκευά για τον ρόλο του Δον Κιχώτη, όπως εξίσου και την πολύ ικανοποιητική ερμηνεία του Χρήστου Ευθυμίου στο ρόλο του Σάντσο.²³⁷

Στα χρόνια που ακολούθησαν, η κήρυξη του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου βρήκε τον χώρο του ελεύθερου θεάτρου να συνεχίζει τη δράση του με τους ποιοτικούς ιδιωτικούς θιάσους, όπως της Κατερίνας, του Μουσούρη και βέβαια της Κοτοπούλη. Ιστορική όμως τομή στα θεατρικά πράγματα της χώρας, θα αποτελούσε η ίδρυση του Θεάτρου Τέχνης του Κάρολου Κουν και το Θεατρικό Σπουδαστήριο του Βασίλη Ρώτα που και τα δύο ιδρύθηκαν το 1942 και ξεχώρισαν ως εστίες πνευματικής αντίστασης, καθώς ήταν προσανατολισμένη στην «αξιοποίηση της λαϊκής παράδοσης», και την «ανανέωση της θεατρικής έκφρασης» αντίστοιχα.²³⁸

Οι παραστάσεις του Εθνικού Θεάτρου συνεχίζονταν κανονικά. Μάλιστα το 1943 ανέβηκε το δεύτερο έργο από τη δραματουργία του Χρυσού Αιώνα της Ισπανίας και πιο συγκεκριμένα η τρίπρακτη κωμωδία του Καλντερόν ντε λα Μπάρκα, *Η Γυναίκα Στοιχείο*. Το έργο ήταν σε μετάφραση του Κώστα Καρθαίου, σκηνοθεσία του Τάκη Μουζενίδη, σκηνογραφία του Κλεόβουλου Κλώνη, κοστούμια του Αντώνη Φωκά και μουσική σύνθεση του Γιώργου Σισιλιάνου.²³⁹

Στο σύνολό της η κριτική της εποχής, υπήρξε ομόφωνη στον έπαινο της συγκεκριμένης σκηνοθετικής επιλογής του Εθνικού Θεάτρου, επισημαίνοντας ταυτόχρονα και τη μεγάλη καθυστέρηση που είχε δείξει η εθνική μας σκηνή για έργα της ισπανικής δραματουργίας αλλά και για έργα του Καλντερόν. Μάλιστα, ο κριτικός Λέων Κουκούλας θεωρούσε την παράσταση αυτή, ως ένα «ανεξόφλητο χρέος απέναντι στο (ελληνικό) κοινό, κι απέναντι στο ισπανικό θέατρο».²⁴⁰

Επίσης, ένα κοινό στοιχείο των κριτικών δημοσιευμάτων της εποχής υπήρξε και η επαινετική στάση που επέδειξαν οι τεχνοκριτικοί για την μετάφραση του Κ. Καρθαίου. Η στάση τους αυτή μπορεί να συνοψισθεί στα λόγια του Μιχαήλ Ροδά, που χαρακτήρισε τη μετάφραση, ως ένα «πνευματικό και λογοτεχνικό δώρο στο

²³⁷ Κώστας Οικονομίδης, «Βασιλικόν Θέατρον. Ο Δον Κιχώτης, κατά διασκευήν του κ. Θ. Συναδινού», *Εθνος*, 15/01/1936, Αρχείο Εθνικού Θεάτρου, [<http://www.nt-archive.gr/viewFiles1.aspx?playID=887&pubID=133>] (16/12/2015)].

²³⁸ Δημήτρης Σπάθης, «Το Νεοελληνικό θέατρο», στο *Ελλάδα, Ιστορία και Πολιτισμός*, Αθήνα, Μαλλιάρης Παιδεία, 1983, τόμος 10^{ος}, σελ. 57-59.

²³⁹ Αλέξης Σολομός, *60 χρόνια Εθνικό Θέατρο: 1932-1992*, Αθήνα, Κέδρος, 1992, σελ. 208.

²⁴⁰ Λέων Κουκούλας, «Η γυναίκα-στοιχείο. Η πρώτη του Εθνικού», *Η Πρωία*, 16/01/1943, Αρχείο Εθνικού Θεάτρου, [<http://www.nt-archive.gr/viewFiles1.aspx?playID=128&pubID=1305>] (16/12/2015)].

νεοελληνικό θέατρο».²⁴¹ Παράλληλα, η σύμπλευση των κριτικών, διαπιστώθηκε και στα υπόλοιπα καλλιτεχνικά δεδομένα της παράστασης. Αναφορικά λοιπόν με την ερμηνεία των ηθοποιών, ο κριτικός Λέων Κουκούλας, θεωρούσε, πως η σκηνική τους ερμηνεία συνέβαλε στην επιτυχία της παράστασης, «γιατί δεν ξέχασαν πως παίζουν κωμωδία»,²⁴² αντίστοιχα, βέβαια, κινείται και η κριτική στάση του Σπύρου Μελά στην *Καθημερινή*, ίσως με μια πιο συγκρατημένη επαινετική στάση ως προς σκηνική απόδοση των ηθοποιών, χαρακτηρίζοντας την εκτέλεση της κωμωδίας «αρκετά καλή», ενώ ξεκαθαρίζει πως θα ήταν σε θέση να δηλώσει απολύτως καλή, «αν δεν είχαν υστερήσει, όχι τόσο ίσως στις αποδόσεις των ηθοποιών κατ' ατόμων, όσο στο σύνολο του, που παρουσιάσθη σαν κάπως ανομοιογενές».²⁴³

Εξίσου ως ένα «ανομοιογενές σύνολο»²⁴⁴ χαρακτηρίζει τους ηθοποιούς και ο Αχιλλέας Μαμάκης στα *Αθηναϊκά Νέα*. Η ερμηνεία όμως που ξεχώρισε, ήταν αυτή της Βάσω Μανωλίδου που ερμήνευσε το ρόλο της δόνιας Αγγέλα και στο σύνολο της οι τεχνοκριτικές στήλες των εφημερίδων, μιλούσαν με διθυράμβους για τη σκηνική της ερμηνεία. Η πιο χαρακτηριστική σκέψη, ήταν αυτή του Μιχαήλ Ροδά στην εφημερίδα *Ελεύθερον Βήμα*, που έγραφε πως η ηθοποιός, «υπεκρίθη το ρόλο της Αγγέλα με μια χάρη αξιοθαύμαστη, με μια καλλιτεχνική λεπτότητα μνημειώδη».²⁴⁵



ΕΙΚ.3.2 ΣΚΗΝΗ ΑΠΟ ΤΗΝ ΠΑΡΑΣΤΑΣΗ *Η ΓΥΝΑΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΟ* ΤΟΥ ΚΑΛΝΤΕΡΟΝ, ΣΕ ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ ΤΟΥ ΤΑΚΗ ΜΟΥΖΕΝΙΔΗ ΣΤΗ ΣΚΗΝΗ ΤΟΥ ΕΘΝΙΚΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ (1943). ΔΙΑΚΡΙΝΟΝΤΑΙ: Ο ΜΑΝΟΣ ΚΑΤΡΑΚΗΣ (ΔΟΝ ΛΟΥΙΣ), ΧΡΙΣΤΟΦΟΡΟΣ ΝΕΖΕΡ (ΚΟΣΜΑΣ), ΝΙΚΟΣ ΔΕΝΔΡΑΜΗΣ, (ΔΟΝ ΜΑΝΟΥΕΛ ΕΝΡΙΚΕΣ), ΒΑΣΩ ΜΑΝΩΛΙΔΟΥ (ΔΟΝΙΑ ΑΓΓΕΛΑ). ΠΗΓΗ: ΑΡΧΕΙΟ ΕΘΝΙΚΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ

Τέλος, ως προς τη σκηνογραφία της παράστασης, ο Μιχαήλ Ροδάς, δήλωσε πως τα σκηνικά είχαν «την επιβλητική σφραγίδα της τέχνης του Κλεόβουλο

²⁴¹ Μιχαήλ Ροδάς, «Η γυναίκα στοιχείο, θίασος εθνικής σκηνής» *Ελεύθερον Βήμα*, 15/01/1943, Αρχείο Εθνικού Θεάτρου, [<http://www.nt-archive.gr/viewFiles1.aspx?playID=128&pubID=1312> (16/12/2015)].

²⁴² Στο ίδιο.

²⁴³ Σπύρος Μελάς, «Η γυναίκα στοιχείο, κωμωδία Εθνικών Θεάτρων», *Η Καθημερινή*, 15/01/1943, Αρχείο Εθνικού Θεάτρου, [<http://www.nt-archive.gr/viewFiles1.aspx?playID=128&pubID=1298> (16/12/2015)].

²⁴⁴ Αχιλλέας Μαμάκης, «Η γυναίκα στοιχείο, τρίπρακτη κωμωδία του Καλντερόν από την δραματική σκηνή του Εθνικού Θεάτρου. Η χθεσινή “πρώτη”» *Αθηναϊκά Νέα*, 15/01/1943, Αρχείο Εθνικού Θεάτρου, [<http://www.nt-archive.gr/viewFiles1.aspx?playID=128&pubID=1308> (16/12/2015)].

²⁴⁵ Στο ίδιο.

Κλώνη»,²⁴⁶ ενώ και οι ενδυματολογικές προτιμήσεις έλαβαν θετικά σχόλια από το σύνολο της κριτικής, με τον Αχιλλέα Μαμάκη να μιλά για «αισθησιακότατες αμφιέσεις των εκτελεστών σε ωραιότατους συνδυασμούς χρωμάτων»²⁴⁷ και τον Μιχαήλ Ροδά να αναφέρει, πως ο ενδυματολόγος Αντώνης Φωκάς παρουσίασε τον «ουρανό με τα άστρα σε χρώματα, κομψότητα και σε καλλιτεχνικό γούστο».²⁴⁸

Στη μεταεμφυλιακή Ελλάδα παρουσιάστηκε το 1950 στη σκηνή του Εθνικού Θεάτρου το έργο του Χοσέ Θορίλια *Δον Χουάν Τενόριο* σε μετάφραση του Κώστα Ουράνη, σκηνοθεσία του Σωκράτη Καραντινού, σκηνογραφία και κοστούμια του Σπύρου Βασιλείου, μουσική σύνθεση του Μίνωος Δούνια και χορογραφία της Ραλλού Μάνου.²⁴⁹



ΕΙΚ.3.3 ΣΚΗΝΗ ΑΠΟ ΤΗΝ ΠΑΡΑΣΤΑΣΗ *ΔΟΝ ΧΟΥΑΝ ΤΕΝΟΡΙΟ* ΤΟΥ ΧΟΣΕ ΘΟΡΙΛΙΑ, ΣΕ ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ ΤΟΥ ΣΩΚΡΑΤΗ ΚΑΡΑΝΤΙΝΟΥ ΣΤΗ ΣΚΗΝΗ ΤΟΥ ΕΘΝΙΚΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ (1950). ΣΤΟ ΚΕΝΤΡΟ ΔΙΑΚΡΙΝΟΝΤΑΙ: Ο ΘΑΝΟΣ ΚΩΤΣΟΠΟΥΛΟΣ (ΔΟΝ ΛΟΥΙΣ ΜΠΑΤΙΛΙΑ), Ο ΓΙΩΡΓΟΣ ΠΑΠΠΑΣ (ΔΟΝ ΖΟΥΑΝ ΤΕΝΟΡΙΟ), Ο ΑΡΗΣ ΒΛΑΧΟΠΟΥΛΟΣ (ΣΙΟΥΤΤΙ) ΚΑΙ Ο ΘΙΑΣΟΣ. ΠΗΓΗ: ΑΡΧΕΙΟ ΕΘΝΙΚΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ.

Στην παράσταση συμμετείχε επίσης μια πλειάδα αξιόλογων ηθοποιών του Εθνικού Θεάτρου, εντός της οποίας ξεχωρίζουν τα ονόματα του Γιώργου Παππά στο ρόλο του Δον Ζουάν Τενόριο, του Θάνου Κωτσόπουλου στο ρόλο του Δον Λουίς Μπατίλια, του Νίκου Παρακευά στο ρόλο του Κομενταδόρ (πατέρα της Ίνες), του Λυκούργου Καλλέργη στο ρόλο του Δον Διέγο Τενόριο (πατέρας του Δον Ζουάν), της Ελένης Χατζηαργύρη στο ρόλο της Δόνια Ίνες, της Τιτίκας Νικηφοράκη στο ρόλο της Δόνιας Άνας καθώς και άλλοι πολλοί ηθοποιοί που συνέβαλαν εξίσου με την υποκριτική τους ερμηνεία στην σκηνική πραγμάτωση του έργου.²⁵⁰

Σχετικά με το έργο, πρέπει να αναφέρουμε πως δεν αποτελούσε παρά μονάχα μια από τις πολλές παραλλαγές του *Δον Ζουάν* του Τίρσο δε Μολίνα. Η παραλλαγή αυτή πρωτοπαρουσιάστηκε στην ισπανική σκηνή στα 1844, με τον ήρωα να αποκτά τα χαρακτηριστικά εκείνα, που μπορούν να το εντάξουν μέσα σε ένα ρομαντικό πλαίσιο δράσης, όπως επιτάσσει ο 19^{ος} αιώνας. Έτσι ο ήρωας κατά τον Κώστα

²⁴⁶ Στο ίδιο.

²⁴⁷ Στο ίδιο.

²⁴⁸ Στο ίδιο.

²⁴⁹ Αλέξης Σολομός, *60 χρόνια Εθνικό Θέατρο: 1932-1992*, ό.π. σελ. 210.

²⁵⁰ Αρχείο Εθνικού Θεάτρου, [<http://www.nt-archive.gr/playDetails.aspx?playID=68> (17/12/2015)].

Ουράνη, «ξαναβρίσκει τα ισπανικά του χαρακτηριστικά και ξαναγίνεται ο Μέγας Αμαρτωλός»²⁵¹ που στο τέλος επιζητά το έλεος και μετανιώνει. Αυτή τη φορά όμως δεν επιζητούσε το έλεος από έναν ιερέα ως μεσολαβητή της μετάνοιας του προς το Θεό, αλλά η κάθαρση του συντελείται μέσω του έρωτα και συγκεκριμένα μέσω της αγνής ψυχής (Ινές) που αγάπησε, έχοντας ως μοναδικό γνώμονα την αιώνια αναμεταξύ τους αγάπη.

Θα πρέπει παράλληλα να καταθέσουμε και την πολύ εύστοχη παρατήρηση του Κώστα Ουράνη που εντοπίστηκε στο πρόγραμμα της παράστασης, ο οποίος υποστήριζε πως σε μια χώρα με έντονο το αίσθημα της καθολικής πίστης, όπως η Ισπανία του Χρυσού Αιώνα, θα ήταν ακατανόητη η ύπαρξη ενός Δον Ζουάν χωρίς μετάνοια, γεγονός που δεν θα είχε και καμία απήχηση στη ψυχή του λαού.²⁵² Συνεπώς το έργο ξαναβρίσκει το ισπανικό του χρώμα, με το θέμα της τιμής να κυριαρχεί για άλλη μια φορά, μαζί με το στοιχείο του έρωτα που μας δίνει μια νέα εκδοχή της θρυλικής μορφής του Δον Ζουάν, ως Δον Χουάν Τενόριο.

Η χειμερινή περίοδος του Εθνικού Θεάτρου (1954-1955) εγκαινιάστηκε με μια παράσταση από την δραματουργική παραγωγή του Χρυσού Αιώνα της Ισπανίας και συγκεκριμένα με το έργο *Το Αστέρι της Σεβίλλης*, του Λόπε δε Βέγκα. Το έργο ανέβηκε στη σκηνή του Εθνικού σε μετάφραση του Κώστα Καρθαίου, σκηνοθεσία του Αλέξι Σολομού, σκηνογραφία του Κλεόβουλου Κλώνη, κοστούμια του Αντώνη Φωκά, και μουσική σύνθεση του Γεώργιου Λυκούδη.²⁵³

Το έργο γραμμένο στα 1750 και πλημμυρισμένο από το ισπανικό πνεύμα της εποχής, μας μεταφέρει στην πόλη της Σεβίλλης, όπου ο Δον Σάντσο βρέθηκε αντιμέτωπος με ένα μεγάλο δίλημμα. Να υπερασπισθεί την τιμή του βασιλιά Σάντσο του Γενναίου και κατά συνέπεια τον λόγο που του έδωσε ή να θυσιάσει για χάρη της υπόσχεσης του, τον αδελφικό του φίλο Βούστο Ταβέρα; Είναι μια «σύγκρουση εσωτερική ανάμεσα στο συναίσθημα και το καθήκον»,²⁵⁴ όπως ανέφερε ο Άγγελος

²⁵¹ Κώστας Ουράνης, «Ο Δον Ζουάν», πρόγραμμα παράστασης: Χοσέ Θορίλια *Δον Χουάν Τενόριο*, Αθήνα, 1950, σελ. 5, Αρχείο Εθνικού Θεάτρου, [http://www.nt-archiv.gr/viewfiles1.aspx?playID=68&programID=516&programFileDisk=Y1950PL14PR1PG001_sc.jpg (17/12/2015)].

²⁵² Στο ίδιο.

²⁵³ Αλέξης Σολομός, *60 χρόνια Εθνικό Θέατρο: 1932-1992*, ό.π. σελ. 210.

²⁵⁴ Άγγελος Τερζάκης, «Λόπε ντε Βέγκα», πρόγραμμα παράστασης: Λόπε ντε Βέγκα, *Το αστέρι της Σεβίλλης*, 1954, σελ. 11, Αρχείο Εθνικού Θεάτρου, [http://www.nt-archiv.gr/viewfiles1.aspx?playID=488&programID=646&programFileDisk=Y1954PL02PR1PG005_sc.jpg (17/12/2015)].

Τερζάκης στο πρόγραμμα της παράστασης, ενώ σε άλλο σημείο ανέφερε πως «είναι το ιπποτικό χρέος, η λατρεία της τιμής, και το δημοκρατικό αίσθημα τέλος, που υψώνει, στο *Αστέρι της Σεβίλλης*, πάνω κι από την ανώτατη πολιτική εξουσία, πάνω από τα προσωπικά συμφέροντα και τα ανθρώπινα πάθη, την ιδέα της τιμής και της δικαιοσύνης».²⁵⁵ Ένα έργο ιστορικό, κοινωνικό με ερωτικό περιεχόμενο, που οι ήρωες του Λόπε δρουν για άλλη μια φορά συλλογικά, «ένας ύμνος στους ανθρώπους του τόπου του»,²⁵⁶ όπως χαρακτήριζε τη δράση τους ο Άγγελος Τερζάκης, μέσα στους οποίους όμως μπορεί κανείς να διακρίνει τον ελεύθερο τύπο ανθρώπου που δρα κατά βούληση.

Οι πληροφορίες για την πρώτη ελληνική σκηνική παρουσίαση του έργου ήταν μάλλον πενιχρές. Τα δημοσιεύματα της εποχής, περιορίζονται κατά κύριο λόγο στα λεγόμενα του σκηνοθέτη τα οποία ωστόσο σε κάποια σημεία, φώτιζαν διάφορες καλλιτεχνικές πτυχές της παράστασης. Έτσι στο πρώτο δημοσίευμα της εφημερίδας *Το Έθνος* που κυκλοφορούσε από τις 16/10/1954, παρατηρούμε πως παρέχονται κάποιες πληροφορίες για την παράσταση, η οποία πρόκειται να ανέβει στις 23/10/1954, δηλαδή οκτώ μέρες αργότερα.

Πιο συγκεκριμένα ο σκηνοθέτης Αλέξης Σολομός, που ήταν ένας βαθύς γνώστης τόσο του ισπανού δραματουργού, όσο και της ευρύτερης ισπανικής δραματουργίας του Χρυσού Αιώνα, ανέφερε πως ο Λόπε δε Βέγκα ήταν «εναντίον των σκηνικών»,²⁵⁷ πράγμα που ο Κλεόβουλος Κλώνης κατάφερε με επιτυχία να αφουγκραστεί, στήνοντας την παράσταση με μια σκηνική λιτότητα, υποδηλώνοντας μονάχα το τόπο δράσης του έργου.²⁵⁸ Παράλληλα μας μαρτυρά πως οι ενδυματολογικές προτιμήσεις που είναι δημιουργήματα του Αντώνη Φωκά θα είναι σύστοιχες με την εποχή που γράφηκε το έργο, δηλαδή τέλη 16^{ου} αιώνα και όχι την εποχή που εξελισσόταν ο μύθος, δηλαδή τον 13^ο αιώνα.²⁵⁹

²⁵⁵ Στο ίδιο.

²⁵⁶ Στο ίδιο.

²⁵⁷ Χ.σ., «Χ.τ.», *Έθνος*, 16/10/1954, Αρχείο Εθνικού Θεάτρου, [<http://www.nt-archive.gr/viewFiles1.aspx?playID=488&pubID=1392>(17/12/2015)]

²⁵⁸ Στο ίδιο.

²⁵⁹ Στο ίδιο.

Το άλλο δημοσίευμα, της εφημερίδας *Ta Nea*, παρατηρούμε πως κυκλοφόρησε την ίδια μέρα, της πρεμιέρας της παράστασης, δηλαδή στις 23/10/1954. Σε αυτό επίσης κυριαρχούν οι σκέψεις του σκηνοθέτη για το έργο του Λόπε δε Βέγκα, ενώ έχει δοθεί και βήμα σε δύο μεγάλους ηθοποιούς που ερμήνευσαν τους κατεξοχήν πρωταγωνιστικούς ρόλους του έργου. Πρώτα ο Θάνος Κωτσόπουλος που υποδύεται τον ρόλο του Δον Σάντσο, θεωρεί πως το έργο αυτό, αποτελούσε έναν «εθνικό ύμνο στις αρετές του ισπανικού λαού»,²⁶⁰ ενώ εξαίρει τόσο την πρωτότυπη και ασυνήθιστη, όπως την χαρακτηρίζει, λύση του έργου, όσο και την εντυπωσιακή επικράτηση του ηθικού στοιχείου σε ολόκληρο το έργο.²⁶¹ Τέλος, από το δημοσίευμα αυτό, κρατήσαμε τη χαρά που εξέφραζε η ηθοποιός Άννα Συνοδινού για τη σκηνική της παρουσία στο έργο, όπου ερμήνευσε το ρόλο της Εστρέλλια, καθότι αποτελούσε και την πρώτη επίσημη εμφάνισή της στη σκηνή του Εθνικού Θεάτρου.²⁶²



ΕΙΚ. 3.4 ΣΚΗΝΗ ΑΠΟ ΤΗΝ ΠΑΡΑΣΤΑΣΗ *ΤΟ ΑΣΤΕΡΙ ΤΗΣ ΣΕΒΙΛΛΗΣ* ΤΟΥ ΛΟΠΕ ΔΕ ΒΕΓΚΑ, ΣΕ ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ ΤΟΥ ΑΛΕΞΗ ΣΟΛΟΜΟΥ ΣΤΗ ΣΚΗΝΗ ΤΟΥ ΕΘΝΙΚΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ (1954). ΔΙΑΚΡΙΝΟΝΤΑΙ: Ο ΘΑΝΟΣ ΚΩΤΣΟΠΟΥΛΟΣ (ΔΟΝ ΣΑΝΤΟΣ ΟΡΤΙΣ ΝΤΕ ΛΑΣ ΡΟΕΛΑΣ), ΑΝΝΑ ΣΥΝΟΔΙΝΟΥ (ΕΣΤΡΕΛΛΙΑ), ΤΑΚΗΣ ΓΑΛΑΝΟΣ (ΚΛΑΡΙΝΤΟ), ΜΑΙΡΗ ΛΕΚΚΟΥ (ΜΑΤΙΛΔΟΥ). ΠΗΓΗ: ΑΡΧΕΙΟ ΕΘΝΙΚΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ.

Φτάνοντας στα μέσα της δεκαετίας του 20^{ου} αιώνα, μπορούμε να παρατηρήσουμε πως το αθηναϊκό κοινό είχε δει μέσα στα πενήντα χρόνια λειτουργίας του Εθνικού Θεάτρου ελάχιστες παραστάσεις από τη δραματική παραγωγή του Χρυσού Αιώνα της Ισπανίας. Συγκεκριμένα μιλάμε για μια ή δύο παραστάσεις ανά δεκαετία, γεγονός που θα συνεχισθεί και τα επόμενα χρόνια.

Το 1963 το Εθνικό Θέατρο θα παρουσιάσει ένα δεύτερο έργο του μεγάλου Ισπανού δραματουργού Λόπε δε Βέγκα και συγκεκριμένα *Το σκολί του περιβολάρη* (1618). Το έργο ανέβηκε σε μετάφραση του Τάκη Δραγώνα από διασκευή του Ζώρζ

²⁶⁰ Χ.σ., «Το Εθνικόν Θέατρον εγκαινιάζει απόψε την χειμερινήν του περίοδον. Συνέντευξις του σκηνοθέτου και των πρωταγωνιστών», *Ta Nea*, 23/10/1954, Αρχείο Εθνικού Θεάτρου, [<http://www.nt-archive.gr/viewFiles1.aspx?playID=488&pubID=1388>] (17/12/2015)].

²⁶¹ Στο ίδιο.

²⁶² Στο ίδιο.

Νεβέ, σκηνοθεσία Τάκη Μουζενίδη, σκηνικά Γιώργου Ανεμογιάννη, κοστούμια Αντώνη Φωκά, και μουσική επιμέλεια και εκτέλεση Γεράσιμου Μηλιαρέση.²⁶³

Στη γνωριμία του κοινού με το άγνωστο, για το ελληνικό κοινό, θεατρικό έργο του Λόπε δε Βέγκα, διαδραμάτισαν καθοριστικό ρόλο δύο δημοσιεύματα της εποχής που κυκλοφόρησαν μια μέρα πριν από την έναρξη της παράστασης (25/04/1963). Το πρώτο από την εφημερίδα *Το Έθνος* στις 24/04/1963 και το δεύτερο από την εφημερίδα *Τα Νέα*, επίσης στις 24/04/1963. Το δημοσίευμα της εφημερίδας *Το Έθνος* μας πληροφορεί πως η παράσταση αυτή αποτελούσε ένα φόρο τιμής προς το μεγάλο Ισπανό δραματουργό, καθότι συνέπιπτε με την συμπλήρωση τετρακοσίων ετών από τη γέννηση του.²⁶⁴ Αντίστοιχα, στο δημοσίευμα της εφημερίδας *Τα Νέα*, γίνεται μια αναφορά χρήσιμη για τον τίτλο του έργου, αφού «το σκυλί του περιβολάρη», έκρυβε μια αλληγορική σημασία συμπεριφοράς γεμάτης ζήλιας, προερχόμενη από το ταμείο των λαϊκών μύθων της Ισπανίας.²⁶⁵

Σχετικά με το έργο αξίζει να αναφέρουμε, πως αποτελούσε μια ελαφρά κωμωδία της ισπανικής κοινωνίας του 17^{ου} αιώνα, με το θέμα της τιμής να κυριαρχεί για άλλη μια φορά. Πιο αναλυτικά, μια νεαρή χήρα η Ντιάνα κόμισσα του Μπελφόρ, απαγόρευε κάθε μορφή ερωτικής διάθεσης στους ανθρώπους που εργάζονταν στο σπίτι της. Όταν λοιπόν συνειδητοποίησε πως ο γραμματέας της Θόδωρος, ήταν ερωτευμένος με μια από τις υπηρέτριες της, άρχισε να ζηλεύει, μέχρι που ερωτεύθηκε η ίδια τον γραμματέα της. Η κοινωνική της τάξη όμως δεν της επέτρεπε να εκφράσει δημόσια τον έρωτά της. Τη λύση έδωσε ο υπηρέτης του Θόδωρου, με ένα σχέδιο που εξυπηρετούσε την ερωτική επιθυμία των δύο αυτών προσώπων, ταυτόχρονα όμως προάσπιζε και την αξία της τιμής της.²⁶⁶

Στο σημείωμα της εφημερίδας *Νεολόγος Πατρών*, που υπογράφει ο συντάκτης Περσεύς Αθηναίος και βρίσκεται στην κριτική στήλη της εφημερίδας υπό το τίτλο *Το σκυλί του περιβολάρη, του Λόπε ντε Βέγκα, στο Εθνικό Θέατρο 2^ο (τελευταίον)*, ο γράφων εξάγει τη σκηνοθετική άποψη του Τάκη Μουζενίδη, επισημαίνοντας δύο στοιχεία που ήταν απαραίτητα για την σκηνική επιτυχία του έργου, δηλαδή τη δράση

²⁶³ Αλέξης Σολομός, *60 χρόνια Εθνικό Θέατρο: 1932-1992*, ό.π. σελ. 213.

²⁶⁴ Χ.σ., «Σκυλί του περιβολάρη στο Εθνικό αύριον το βράδυ», *Έθνος*, 24/04/1963, Αρχείο Εθνικού Θεάτρου, [<http://www.nt-archive.gr/viewFiles1.aspx?playID=524&pubID=4511>] (18/12/2015).

²⁶⁵ Ζαν Λουί Μπαρρώ, «Η αυριανή πρεμιέρα. Το σκυλί του περιβολάρη, ένα διασκεδαστικό παιχνίδι. Άρθρο του Ζαν Λουί Μπαρρώ για το έργο του Λόπε ντε Βέγκα», *Τα Νέα*, 24/04/1963, Αρχείο Εθνικού Θεάτρου, [<http://www.nt-archive.gr/viewFiles1.aspx?playID=524&pubID=4518>] (18/12/2015).

²⁶⁶ Στο ίδιο.

και το χιούμορ, με τη χρήση των οποίων ο σκηνοθέτης συγκράτησε την προσοχή του κοινού και έδωσε μια παράσταση «σαν πλούσιο χρονικό θέατρο, μιας λαμπρής εποχής».²⁶⁷

Αναφορικά με την ερμηνευτική προσέγγιση των ηθοποιών, ο γράφων προσδίδει μια εικόνα συμπάθειας αλλά και κατανόησης, στους περισσότερους ηθοποιούς για την υποκριτική τους ερμηνεία, όπως για παράδειγμα ο Νίκος Τζόγιας στο ρόλο του Θόδωρου (γραμματέα), ο Γκίκας Μπινιάρης στο ρόλο του Αντόνιο, ο Μιχαήλ Καλογιάννης στο ρόλο του υπηρέτη Φάμπιο, ο Άρης Βλαχόπουλος στο ρόλο του Οκτάβιου, ο Σπύρος Ολύμπιος στο ρόλο του υπηρέτη Καμίλλο, ο Νίκος Καζής στο ρόλο του



ΕΙΚ.3.5 ΣΚΗΝΗ ΑΠΟ ΤΗΝ ΠΑΡΑΣΤΑΣΗ *ΤΟ ΣΚΥΛΙ ΤΟΥ ΠΕΡΙΒΟΛΑΡΗ* ΤΟΥ ΛΟΠΕ ΔΕ ΒΕΓΚΑ, ΣΕ ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ ΤΟΥ ΤΑΚΗ ΜΟΥΖΕΝΙΔΗ, ΣΤΗ ΣΚΗΝΗ ΤΟΥ ΕΘΝΙΚΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ (1963). ΔΙΑΚΡΙΝΟΝΤΑΙ : Ο ΝΙΚΟΣ ΤΖΟΓΙΑΣ (ΘΟΔΩΡΟΣ), ΜΑΙΡΗ ΑΡΩΝΗ (ΝΤΙΑΝΑ), ΝΙΚΟΣ ΓΚΑΖΗΣ (ΤΡΙΣΤΑΝΟΣ). ΠΗΓΗ: ΑΡΧΕΙΟ ΕΘΝΙΚΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ.

Τριστάνο, η Κική Ρέπα στο ρόλο της Δωροθέας, η Πόπη Παπαδάκη στο ρόλο της Μαρσέλλα και η Ελένη Κυπραίου στο ρόλο της Ανάρδας. Από τον θίασο ξεχωρίζει μόνο τον Άρη Μαλλιαγρό για την πιστή του ερμηνεία στο ρόλο του Κόμι Λουδοβίκου.²⁶⁸ Μια όμως ιδιαίτερη αναφορά στην κριτική του επεφύλαξε για την ηθοποιό Μαίρη Αρώνη μιλώντας για μια «απόλυτη κυριαρχία στη σκηνή»²⁶⁹ εκ μέρους της, ενώ γεμάτος έκπληξη αναφέρθηκε και για την ερμηνευτική απόδοση του τραγουδιού της επί σκηνής. Τέλος, εξίσου επιτυχείς κρίνει πως ήταν και η σκηνογραφική δουλειά του Γιώργου Ανεμογιάννη, συμβάλλοντας και αυτός έτσι στην σκηνοθετική επιτυχία της παράστασης.²⁷⁰

Έργο από την ισπανική δραματουργία του Χρυσού Αιώνα ξαναπαρουσιάστηκε στη σκηνή του Εθνικού Θεάτρου μετά από πέντε χρόνια συνολικής απουσίας της ισπανικής δραματουργίας. Έτσι το 1967 η Εθνική σκηνή ανέβασε το έργο του Τίρσο δε Μολίνα *Ο Δον Χιλ με το πράσινο παντελόνι* σε μετάφραση του Βασίλη Ρώτα,

²⁶⁷ Περσεύς Αθηναίος, «*Το σκυλί του περιβολάρη*, του Λόπε ντε Βέγκα, στο Εθνικό Θέατρο 2^ον (τελευταίον)», *Νεολόγος Πατρών*, 24/05/1963, Αρχείο Εθνικού Θεάτρου, [<http://www.nt-archiv.gr/viewFiles1.aspx?playID=524&pubID=4514>](18/12/2015)].

²⁶⁸ Στο ίδιο.

²⁶⁹ Στο ίδιο.

²⁷⁰ Στο ίδιο.

σκηνοθεσία του Τάκη Μουζενίδη, σκηνικά του Κλεόβουλου Κλώνη, κοστούμια του Αντώνη Φωκά και μουσική επιμέλεια Αργυρώ Μεταξά.²⁷¹

Προτού περάσουμε όμως στην παρουσίαση του έργου, αξίζει να αναφέρουμε, πως το πρώτο δημοσίευμα για την παράσταση, δόθηκε στις 28/11/1966 στην εφημερίδα *Η Μεσημβρινή*, με αρθρογράφο τον Βαγγέλη Ψυρράκη, υπό τον τίτλο *Η Βάσω Μανωλίδου ως Δόνα Χουάνα*. Το δημοσίευμα αυτό λειτουργούσε διττά. Αφενός μεν ενημέρωνε τον κόσμο για τη σκηνοθετική επιλογή του Εθνικού Θεάτρου που θα παρουσιαζόταν από τις 12/01/1967 έως τις 05/02/1967 μαζί με κάποια στοιχεία γύρω από το έργο, αφετέρου δε εμπεριείχε και την υπόσχεση της ηθοποιού Βάσως Μανωλίδου, που θα ερμήνευε και τον βασικό πρωταγωνιστικό ρόλο του έργου, για μια επιτυχή παράσταση, δηλώνοντας χαρακτηριστικά πως θα «δώσω ό,τι μπορώ».²⁷²

Το έργο του Ισπανού δραματουργού Τίρσο δε Μολίνα, αποτελούσε μια δυνατή κωμωδία, «ένα ασίγαστο παιχνίδι, γιομάτο δροσιά και πνεύμα»,²⁷³ όπως το χαρακτήρισε ο σκηνοθέτης Τάκης Μουζενίδης στην συνέντευξη που έδωσε στην εφημερίδα *Το Βήμα* στις 10/01/1967, δύο μέρες πριν την έναρξη της παράστασης, όπου θέτει για άλλη μια φορά στο επίκεντρο του έργου του, μια κεντρική γυναικεία φιγούρα, γύρω από την οποία ξετυλίγεται η υπόθεση του έργου. Πιο συγκεκριμένα, η Δόνα Χουάνα που την εγκατέλειψε ο αγαπημένος της για μία άλλη, αποφασίζει να γίνει η σκιά του αρραβωνιαστικού της, επιλέγοντας να ακολουθήσει ένα τολμηρό σχέδιο. Έτσι μεταμφιέζεται σε Δον Χίλ με πράσινο παντελόνι, καταφέροντας να παρασύρει στα δίχτυα της την πλούσια νύφη. Συνεχίζοντας ωστόσο το σχέδιο της, επιλέγει να μεταμφιεσθεί αυτή τη φορά σε Ελβίρα, με μοναδικό στόχο να παρουσιασθεί στην αντίζηλο της και να την ενημερώσει πως τάχα είχε μαγέψει τον διεκδικούμενο εραστή. Η πλοκή όμως του έργου φτάνει στο αποκορύφωμα της, όταν τέσσερις Δον Χίλ με πράσινο παντελόνι, διεκδικούσαν το χέρι της νύφης.²⁷⁴

Στην παράσταση του Εθνικού, έλαβαν μέρος μια σειρά αξιόλογων ηθοποιών όπως η Βάσω Μανωλίδου ενσαρκώνοντας τον ρόλο της Δόνα Χουάνα, η Άννα

²⁷¹ Αλέξης Σολομός, *60 χρόνια Εθνικό Θέατρο: 1932-1992*, ό.π. σελ. 213.

²⁷² Βαγγέλης Ψυρράκης, «Η Βάσω Μανωλίδου ως Δόνα Χουάνα» *Μεσημβρινή*, 28/11/1966, Αρχείο Εθνικού Θεάτρου, [<http://www.nt-archive.gr/viewFiles1.aspx?playID=306&pubID=2530> (19/12/2015)].

²⁷³ Χ.σ., «Νέο έργο την ερχόμενη Πέμπτη στο Εθνικό Θέατρο. Τίρσο ντε Μολίνα, ο ανατόμος της γυναικείας φύσης», *Το Βήμα*, 10/01/1967, Αρχείο Εθνικού Θεάτρου, [<http://www.nt-archive.gr/viewFiles1.aspx?playID=306&pubID=2533> (19/12/2015)].

²⁷⁴ Στο ίδιο.

Κυριακού στο ρόλο της Δόνια Ινές, η Πόπη Παπαδάκη και η Μαρία Σκούντζου στο ρόλο της Δόνια Κλάρα, η Βέρα Δεληγιάννη στο ρόλο της Δόνια Θέλια, ο Νίκος Τζόγιας στο ρόλο του Δον Μαρτίν, ο Νίκος Καζής στο ρόλο του Δον Μέντο, ο Άρης Μαλιαγρός στο ρόλο του Δον Πέντρο, ο Νίκος Φιλιππόπουλος στο ρόλο του Λομπάρντο, ο Μιχάλης Καλογιάννης στο ρόλο του Τριστάν, ο Ευάγγελος Πρωτοπαπάς στο ρόλο του Οσόριο, ο Σπύρος Ολύμπιος στο ρόλο του Δον Ντιέγκο, ο Κώστας Σκαρλής στο ρόλο του Δον Αντώνιο, ο Θόδωρος Συριώτης στο ρόλο του Δέτσιο, ο Κώστας Κοκκάνης στο ρόλο του Φάμπιο, ο Θόδωρος Σαρρής στο ρόλο ενός δικαστικού κλητήρα, η Φωτεινή Μανέτα ως ένα κοπέλι του Δον Πέντρο και ο Νίκος Βοκάς ως ένας γέρος υπηρέτης της Χουάνας.²⁷⁵

Στον τύπο της εποχής εντοπίστηκε και άλλη μια σύντομη κριτική της εφημερίδας *Μεσημβρινή*, υπό το τίτλο *Θερμό χειροκρότημα για τον δυσπρόστατο και κεφάτο Δον Χιλ*, μία μέρα μετά την έναρξη της παράστασης, δηλαδή στις 13/01/1967, που είναι αποκαλυπτική ήδη από το τίτλο που έφερε, παρουσιάζοντας την αποδοχή της παράστασης από το κοινό, αλλά και την συνολική σκηνική της επιτυχία.

Αυτό όμως που ξεχωρίζει στην κριτική αυτή είναι η αναφορά στην απουσία των υπουργών της κυβέρνησης, με εξαίρεση του αρχηγού της *Εθνικής Ριζοσπαστικής Ένωσης* (Ε.Ρ.Ε.) Παναγιώτη Κανελλόπουλου και του εξίσου πολιτικού Κωνσταντίνου Τσαλδάρη. Η «άδεια πρώτη σειρά»²⁷⁶ που προοριζόταν για τους υπουργούς, όπως αναφέρει η κριτική, είχε δοθεί στους συγγραφείς και στους καλλιτέχνες της εποχής. Έτσι μπορούσε κανείς να διακρίνει σχεδόν σύσσωμη την πνευματική ηγεσία του τόπου, τόσο από τον χώρο των γραμμάτων, όσο και από τον χώρο της τέχνης, μεταξύ των οποίων τις ηθοποιούς Κυβέλη Ανδριανού, Κατίνα Παξίνου,



ΕΙΚ. 3.6 ΣΚΗΝΗ ΑΠΟ ΤΗΝ ΠΑΡΑΣΤΑΣΗ *Ο ΔΟΝ ΧΙΛ ΜΕ ΤΟ ΠΡΑΣΙΝΟ ΠΑΝΤΕΛΟΝΙ ΤΟΥ ΤΙΡΣΟ ΔΕ ΜΟΛΙΝΑ* ΣΕ ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ ΤΟΥ ΤΑΚΗ ΜΟΥΖΕΝΙΔΗ, ΣΤΗ ΣΚΗΝΗ ΤΟΥ ΕΘΝΙΚΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ (1967). ΔΙΑΚΡΙΝΟΝΤΑΙ: ΣΚΗΝΗ ΑΠΟ ΤΗΝ ΠΑΡΑΣΤΑΣΗ *Η ΒΑΣΩ ΜΑΝΩΛΙΔΟΥ (ΔΟΝΙΑ ΧΟΥΑΝΑ)* ΚΑΙ Ο ΜΙΧΑΛΗΣ ΚΑΛΟΓΙΑΝΝΗΣ (ΤΡΙΣΤΑΝ). ΠΗΓΗ: ΑΡΧΕΙΟ ΕΘΝΙΚΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ.

²⁷⁵ Στο ίδιο.

²⁷⁶ Χ.σ., «Θερμό χειροκρότημα για τον δυσπρόστατο και κεφάτο Δον Χιλ», *Μεσημβρινή* 13/01/1967, σελ. 5, Αρχείο Εθνικού Θεάτρου, [<http://www.nt-archiv.gr/viewFiles1.aspx?playID=306&pubID=2527>] (19/12/2015)].

Μαίρη Αρώνη, τον Ευάγγελο Παπανούτσο, τον Ηλία Βενέζη, τον Άγγελο Τερζάκη, τον Πέτρο Χάρη, την Κατερίνα Κακούρη, τον Κώστα Μιχαηλίδη, τον Μάριο Πλωρίτη καθώς και άλλους πολλούς.²⁷⁷

Τέλος, η κριτική κλείνει εγκωμιαστικά τόσο για την σκηνική απόδοση της δισυπόστατης ερμηνείας της Βάσως Μανωλίδου στην παράσταση, όσο και για την συνεισφορά των υπολοίπων συντελεστών, «με επικεφαλής τον σπαρταριστό Μιχάλη Καλογιάννη»²⁷⁸ στον ρόλο του Τριστάνου.

Μετά από τριάντα έξι χρόνια της πρώτης παράστασης για τον *Δον Κιχώτη* (1936) από το Εθνικό Θέατρο σε σκηνοθεσία Δημήτρη Ροντήρη, το Εθνικό ανέβασε εκ νέου το αριστούργημα και πολυμεταφρασμένο έργο του Θερβάντες στα 1972 σε διασκευή του Υβ Ζαμιάκ, μετάφραση Παύλου Μάτεσι, σκηνοθεσία Τάκη Μουζενίδη, σκηνογραφία Διονύση Φωτόπουλο, κοστούμια Βασίλη Φωτόπουλο, μουσική σύνθεση Μάνου Χατζιδάκι και χορογραφία Μαρίας Χόρς.²⁷⁹

Από τον τύπο της εποχής σταχυολογήθηκαν τρία δημοσιεύματα τα οποία παρουσίαζαν την παράσταση στο φιλοθεάμον κοινό. Από αυτά, το ένα δημοσιεύεται στο περιοδικό *Ταχυδρόμος*²⁸⁰ (17/11/1972) και το άλλο στην εφημερίδα *Ελεύθερος κόσμος*²⁸¹ (22/11/1972) Και στα δύο φιλοξενούνται σκέψεις του σκηνοθέτη Τάκη Μουζενίδη αλλά και του Μάνου Κατράκη που υποδυόταν τον Δον Κιχώτη, για το έργο του Θερβάντες, για την παράσταση, καθώς και για το σύνολο των ηθοποιών. Το τρίτο δημοσίευμα από το περιοδικό *Επίκαιρα* (08/12/1972) αφιερώνεται κατεξοχήν στον ενδυματολόγο Βασίλη Φωτόπουλο λόγω της επιστροφής του στην αθηναϊκή σκηνή ύστερα από επτά χρόνια απουσίας του στο εξωτερικό, δουλεύοντας αυτή τη φορά για τον *Δον Κιχώτη* του Εθνικού. Εδώ αξίζει να επισημανθεί, πως η επιστροφή

²⁷⁷ Στο ίδιο.

²⁷⁸ Στο ίδιο.

²⁷⁹ Αλέξης Σολομός, *60 χρόνια Εθνικό Θέατρο: 1932-1992*, ό.π. σελ. 215.

²⁸⁰ Φάνης Ν. Κλεάνθης, «Ανησυχίες σημερινές εκφράζει ο *Δον Κιχώτης* που ανεβάζει το Εθνικό. Ο Μάνος Κατράκης και ο Τάκης Μουζενίδης μιλούν για το έργο και την παράσταση», *Ταχυδρόμος*, 17/11/1972, σελ.92, Αρχείο Εθνικού Θεάτρου, [<http://www.nt-archive.gr/viewFiles1.aspx?playID=908&pubID=4849>] (21/12/2015)].

²⁸¹ Χ.σ., «Η θεατρική σταδιοδρομία του έργου *Δον Κιχώτης*. Τι λέγει ο σκηνοθέτης κ. Τ. Μουζενίδης» *Ελεύθερος Κόσμος*, 22/11/1972, σελ. 6, Αρχείο Εθνικού Θεάτρου, [<http://www.nt-archive.gr/viewFiles1.aspx?playID=908&pubID=4863>] (21/12/2015)].

του αυτή τον οδήγησε και σε συνεργασία με τον αδερφό του και σκηνογράφο της παράστασης Διονύση Φωτόπουλου.²⁸²

Η πρεμιέρα της παράστασης ήταν επιτυχημένη και αυτό μπορούμε να το διαπιστώσουμε, μέσα από ένα δημοσίευμα της εποχής, υπό τον τίτλο, *Βασκανία έπληξε χθες το Εθνικό*. Στο δημοσίευμα αυτό γίνεται λόγος για την επιτυχημένη πρώτη παράσταση και την μεγάλη υποδοχή που επιφύλαξε το φιλοθεάμον κοινό στους ηθοποιούς, αντιπαραβαλλόμενη όμως με την παράσταση που σημειώθηκε μια μέρα πριν το δημοσίευμα (20/11/1972), δηλαδή στις 19/11/1972. Στην παράσταση αυτή ο Μάνος Κατράκης, που υποδύοταν τον Δον Κιχώτη, έπαιξε με οξεία δηλητηρίαση και τρομερούς πόνους, ενώ η ηθοποιός Αντιγόνη Κουκούλη που ερμήνευσε το ρόλο της τραπεζοκόμου, τραυματίστηκε μετά από πτώση της από τη σκηνή, γεγονός που οδήγησε και στη ματαίωση της παράστασης.²⁸³

Από μία ματιά στις κριτικές της εποχής, παρατηρούμε ότι υπήρξε διγνώμια απόψεων σχεδόν σε όλα τα καλλιτεχνικά επίπεδα γύρω από την παράσταση αλλά και ως σκηνικό σύνολο. Κάτι τέτοιο επιβεβαιώνεται τόσο από την κριτική της εφημερίδας *Ημερησία*, που χαρακτηριστικά αναφέρει ότι το έργο δόθηκε σε «μία λαμπρή σκηνοθεσία του Τάκη Μουζενίδη, που πέτυχε να υπογραμμίσει παντού τις πολύτιμες αξίες που ο Θερβάντες έρχεται να τοποθετήσει στη μορφή του ήρωα»,²⁸⁴ όσο και από την κριτική του Κώστα Γεωργουσόπουλου στην εφημερίδα το *Βήμα* που αναφέρει χαρακτηριστικά ότι «εκείνο που πραγματικά δεν περιμέναμε ήταν πως το Εθνικό Θέατρο στα 1972 θα μας παρουσίαζε τον *Δον Κιχώτη* κόμικς».²⁸⁵

Πιο αναλυτικά, το έργο βασίστηκε στη διασκευή του Γάλλου Υβ Ζαμιάκ, με τον Κώστα Γεωργουσόπουλο να κατηγορεί την επιλογή της διασκευής αυτής εκ μέρους του Εθνικού Θεάτρου, διότι ζημίωνε τόσο τον Θερβάντες, όσο και το έργο του. Υποστήριζε λοιπόν, πως «οι μεγάλοι συγγραφείς και τα μεγάλα έργα έγιναν

²⁸² Αλεξάνδρου Σ., «Φωκάς στην οθόνη, Κιχώτης στη σκηνή. Ο Βασίλης Φωτόπουλος επιχειρεί τη δεύτερη σκηνοθετική του δουλειά και συγχρόνως επανέρχεται σαν σκηνογράφος», *Επίκαιρα*, 08/12/1972, σελ. 99, Αρχείο Εθνικού Θεάτρου, [<http://www.nt-archive.gr/viewFiles1.aspx?playID=908&pubID=4863>] (21/12/2015)].

²⁸³ Χ.σ. «Βασκανία έπληξε χθες το Εθνικό», *Τα Σημερινά*, 20/11/1972, Αρχείο Εθνικού Θεάτρου, [<http://www.nt-archive.gr/viewFiles1.aspx?playID=908&pubID=8951>] (22/12/2015)].

²⁸⁴ Περσεύς Αθηναίος, «Μιγέλ ντε Θερβάντες Σααβέδρα Δον Κιχώτης, στο Εθνικό Θέατρο, Α΄ Σκηνή», *Ημερησία*, 02/12/1972, Αρχείο Εθνικού Θεάτρου, [<http://www.nt-archive.gr/viewFiles1.aspx?playID=908&pubID=4866>] (22/12/2015)].

²⁸⁵ Κώστας Γεωργουσόπουλος, *Παγκόσμιο Θέατρο 1: Από τον Μένανδρο στον Τυγεν*, επιμ. Έλσα Ανδριανού, Αθήνα, Πατάκη, 1999, σελ. 52.

πάντα αντικείμενα εκμετάλλευσης από τους εμπόρους της τέχνης»²⁸⁶ και πως «ο μόνος που κέρδιζε ήταν ο κ. Ζαμιάκ».²⁸⁷ Πέραν όμως της έννοιας του «κέρδους» που θέτει, ο Κώστας Γεωργουσόπουλος γίνεται δηκτικός και ως προς την θεατρική διάσταση του έργου, χαρακτηρίζοντας την κίνηση αυτή ως «προδοσία» και «σόφισμα».²⁸⁸

Την ίδια καυστική κριτική έναντι της διασκευής του έργου από τον Υβ Ζαμιάκ, παρουσιάζει στην κριτική του και ο Τώνης Τσιρμπίνος από την εφημερίδα *Τα Σημερινά*, ξεκαθαρίζοντας ήδη από την αρχή της κριτικής σκέψης του, πως δεν αναγνωρίζει καμία διασκευή μυθιστορήματος ή άλλου κειμένου σε θεατρικό έργο, «γιατί κανένα θεατρικό κείμενο δεν μπορεί να είναι άρτιο αν δεν γραφεί από την αρχή από τον ίδιο τον συγγραφέα του σαν θεατρικό έργο».²⁸⁹ Αντίθετα από την κοινή παραπάνω στάση που επιδεικνύουν οι κριτικοί, στην κριτική του Χρήστου Αγγελομάτη στην εφημερίδα *Εστία*, εγκωμιάζεται η «θεατρικότητα διασκευή του Γάλλου συγγραφέως Υβ Ζαμιάκ»²⁹⁰ σε συνδυασμό με την «προσωπική του έμπνευση»²⁹¹ ενώ το κριτικό του σημείωμα καταλήγει θεωρώντας πως η διασκευή που είδαν χθες οι Αθηναίοι, ήταν από τις καλύτερες μέσα από τις δεκάδες διασκευές του κλασικού έργου του Θερβάντες κυρίως, επειδή, «ο Γάλλος συγγραφέας υπογράμμισε τον ανθρώπινο χαρακτήρα του ήρωα».²⁹²

Σχετικά με την μετάφραση του Παύλου Μάτεσι, σχεδόν όλες οι κριτικές της εποχής τηρούν μια ενιαία θετική στάση. Από αυτές ξεχωρίσαμε την κριτική της εφημερίδας *Νέα Εστία*, που μιλά για μια «μεταφραστική δεξιοτεχνία»²⁹³ εκ μέρους του Παύλου Μάτεσι, αλλά και το κριτικό σημείωμα του Αλκιβιάδη Μαργαρίτη στην εφημερίδα *Τα Νέα* που επαινεί τη μετάφραση, αναφέροντας χαρακτηριστικά πως «ο Παύλος Μάτεσις με τη μετάφραση του, έκανε αυτή τη φορά ένα κατόρθωμα.

²⁸⁶ Στο ίδιο.

²⁸⁷ Στο ίδιο.

²⁸⁸ Στο ίδιο.

²⁸⁹ Τώνης Τσιρμπίνος, «Σααβέδρα Μιγκουέλ ντε Θερβάντες Δον Κιχώτης, από το Εθνικό Θέατρο», *Τα Σημερινά*, 07/12/1972, σελ. 5, Αρχείο Εθνικού Θεάτρου, [<http://www.nt-archive.gr/viewFiles1.aspx?playID=908&pubID=4869>] (22/12/2015).

²⁹⁰ Χρ. Εμ. Αγγελομάτης, «Δον Κιχώτης», *Εστία*, 24/11/1972, Αρχείο Εθνικού Θεάτρου, [<http://www.nt-archive.gr/viewFiles1.aspx?playID=908&pubID=4865>] (22/12/2015).

²⁹¹ Στο ίδιο.

²⁹² Στο ίδιο.

²⁹³ Χ.σ. «Ισπανικός ιπποτισμός, τρωικός επίλογος, σύγχρονες αγωνίες και ένα θεατρικό βιβλίο», *Νέα Εστία*, 01/01/1973, Αρχείο Εθνικού Θεάτρου, [<http://www.nt-archive.gr/viewFiles1.aspx?playID=908&pubID=4858>] (22/12/2015).

Πρόκειται περί δυσκολότατου κειμένου, που μερικά σημεία του δεν μεταφράζονται καθόλου. Ο κ. Μάτεσις τα παράκαμψε με δεξιοτεχνία».²⁹⁴

Ξεχωριστή αναφορά θα κάνουμε επιπλέον και για τη σκηνοθεσία του έργου από τον Τάκη Μουζενίδη, βασιζόμενοι στις κριτικές στήλες των εφημερίδων της εποχής. Συγκεκριμένα λοιπόν, η κριτική στήλη της εφημερίδας *Τα Νέα*, αναφέρει πως ο σκηνοθέτης «έστησε μια λαμπρή (κυριολεκτικά και μεταφορικά) παράσταση συνόλου»,²⁹⁵ ενώ κατάφερε να δώσει σε πολλές σκηνές και μια πιο ρεαλιστική απεικόνιση, εξαφανίζοντας έτσι κάθε ονειρικό στοιχείο που είχε το έργο, για αυτό «ίσως και να ήταν υπερβολικός».²⁹⁶ Αντίθετα ο Κώστας Γεωργουσόπουλος στην κριτική του στο *Βήμα* θεωρεί πως στην καταστροφή (της παράστασης) συντέλεσε και η σκηνοθεσία, καθώς ο σκηνοθέτης σχεδόν αγνόησε τη βαθειά εσωτερικότητα του έργου μαζί με τα μηνύματα που ήθελε να περάσει, ενώ επικεντρώθηκε σε εξωτερικά στοιχεία της παράστασης, όπως ήταν οι κινήσεις των ηθοποιών και ο φωτισμός.²⁹⁷

Ως προς τα υπόλοιπα καλλιτεχνικά δεδομένα της παράστασης, αξίζει να αναφερθεί πως οι κριτικοί υπήρξαν ομόφωνοι ως προς το σύνολο της ερμηνείας των ηθοποιών, γεγονός που μπορεί να συνοψισθεί στο κριτικό σημείωμα του Άγγελου Δόξα στην εφημερίδα *Ελεύθερος Κόσμος*, στο οποίο αναφέρεται ότι οι ηθοποιοί



ΕΙΚ. 3.7 ΣΚΗΝΗ ΑΠΟ ΤΗΝ ΠΑΡΑΣΤΑΣΗ ΤΟΥ ΔΟΝ ΚΙΧΩΤΗΣ, ΤΟΥ ΜΙΓΚΕΛ ΔΕ ΘΕΡΒΑΝΤΕΣ ΣΕ ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ ΤΟΥ ΤΑΚΗ ΜΟΥΖΕΝΙΔΗ, ΣΤΗ ΣΚΗΝΗ ΤΟΥ ΕΘΝΙΚΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ (1972). ΔΙΑΚΡΙΝΟΝΤΑΙ: ΜΑΝΟΣ ΚΑΤΡΑΚΗΣ (ΔΟΝ ΚΙΧΩΤΗΣ) ΚΑΙ ΠΑΝΤΕΛΗΣ ΖΕΡΒΟΣ (ΣΑΝΤΣΟΣ). ΠΗΓΗ: ΑΡΧΕΙΟ ΕΘΝΙΚΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ.

«κατέβαλαν μια ευσυνείδητη προσπάθεια».²⁹⁸ Από αυτούς ξεχώρισε η υποκριτική ερμηνεία του Μάνου Κατράκη με τη γραφική του μορφή, όπου έδωσε έναν Δον

²⁹⁴ Αλκ. Μαργαρίτης, «Δον Κιχώτης στην Κεντρική Σκηνή του Εθνικού», *Τα Νέα*, 02/12/1972, Αρχείο Εθνικού Θεάτρου, [<http://www.nt-archive.gr/viewFiles1.aspx?playID=908&pubID=4867> (22/12/2015)].

²⁹⁵ Στο ίδιο.

²⁹⁶ Στο ίδιο.

²⁹⁷ Κώστας Γεωργουσόπουλος, *Παγκόσμιο Θέατρο 1: Από τον Μένανδρο στον Τυγν*, ό.π. σελ. 52.

²⁹⁸ Άγγελος Δόξας, «Δον Κιχώτης στο Εθνικό Θέατρο», *Ελεύθερος Κόσμος*, 13/12/1972, Αρχείο Εθνικού Θεάτρου, [<http://www.nt-archive.gr/viewFiles1.aspx?playID=908&pubID=4872> (22/12/2015)].

Κιχώτη «καινούργιο, φιλοσοφημένο με δική του προσωπικότητα και κινητικότητα, δίχως την ονειροποιημένη αλλοτρίωση του ήρωα του και την συμβολική του αλυγισιά του».²⁹⁹ Αντίστοιχα επαινετικές ήταν στο σύνολο τους και οι κριτικές για την ερμηνεία του Παντελή Ζερβού στο ρόλο του Σάντσο Πάντσα που αποτελούσε την πιο χαρακτηριστική φυσιογνωμία για το ρόλο αυτό, ενώ υπήρξε και σκηνικά «συνεπής προς το πρόσωπο του».³⁰⁰

Τέλος, για τα υπόλοιπα καλλιτεχνικά δεδομένα της παράστασης, δηλαδή τη σκηνογραφία, τα κοστούμια, τη μουσική και τα χορευτικά, οι κριτικές στήλες συνέχιζαν να εκφράζουν μια συνολική διγνώμια καθώς άλλες από αυτές, μιλούσαν επαινετικά κι άλλες αντιμετώπιζαν τη συνολική συνεισφορά τους ως μέρος ενός προβληματικού θεάματος.

Το δεύτερο έργο του Τίρσο δε Μολίνα ανέβασε το Εθνικό Θέατρο στα 1989. Έτσι ο *Δον Χουάν ο απατεώνας της Σεβίλλης* ένα κλασικό έργο της ισπανικής αναγέννησης, γραμμένο γύρω στα 1630, παρουσιάστηκε στο κοινό από μετάφραση του Λεωνίδα Καρατζά, σε σκηνοθεσία του Γιάννη Χουβαρδά και σκηνογραφία και κοστούμια Διονύση Φωτόπουλου.³⁰¹ Οι πληροφορίες για την πρώτη ελληνική σκηνική παρουσίαση του έργου δόθηκαν από τα δημοσιεύματα της εποχής, που παρουσίαζαν στο κοινό το έργο, τους συντελεστές, καθώς και κάποιες σκέψεις του σκηνοθέτη γύρω από αυτό. Το έργο πρέπει να σημειωθεί, πως ήταν άγνωστο και άπαιχτο μέχρι τότε, γεγονός που επισημάνθηκε από όλα τα δημοσιεύματα της εποχής.

Η ιστορία του Δον Χουάν, αυτού του γυναικοκατακτητή που εξαπατούσε νεαρές κοπέλες υποσχόμενος γάμο αλλά εν τέλει τις εγκατέλειπε, που εξαπατούσε ακόμα και τους φίλους του κλέβοντας από αυτούς τις αρραβωνιαστικιές τους ή φορτώνοντας τους τις δικές του απάτες, φτάνοντας μέχρι και στο σημείο να διαπράξει φόνο για να μην αναγνωρισθεί, υπήρξε επιλογή του ίδιου του σκηνοθέτη για το Εθνικό. Εδώ αξίζει να αναφερθεί, πως το δράμα αυτό που εισήγαγε στην παγκόσμια

²⁹⁹ Στο ίδιο.

³⁰⁰ Στο ίδιο.

³⁰¹ Αλέξης Σολομός, *60 χρόνια Εθνικό Θέατρο: 1932-1992*, ό.π. σελ. 219.

δραματουργία την μορφή του Δον Χουάν, το είχε εντοπίσει ο σκηνοθέτης σε μια αμερικάνικη έκδοση που εμπεριείχε έργα της ισπανικής αναγέννησης.³⁰²

Στη σκηνική αυτή εκδοχή που παρουσίασε το Εθνικό Θέατρο, ο Χουβαρδάς επέλεξε να μείνει πιστός στο έργο δίνοντας μια «κλασική παράσταση»³⁰³ όπως τη χαρακτήρισε, «αποφεύγοντας τον εκσυγχρονισμό στην όψη ακριβώς επειδή δεν είχε ξαναπαρουσιαστεί, στοχεύοντας αυτή η παράσταση να λειτουργήσει στο θεατή, όπως η πρώτη ανάγνωση».³⁰⁴ Ένα πρώτο δημοσίευμα ακριβώς την επομένη από την πρεμιέρα της παράστασης, δηλαδή στις 17/03/1989, ήδη αμφισβητεί την «κλασική» υπόσταση της, πράγμα που ήθελε να διατηρήσει ο σκηνοθέτης, μιλώντας για «εικαστική πλησμονή με θεαματικές αλλαγές σκηνικών και κορεσμένα στη λεπτομέρειά τους ρεαλιστικά, άξια θέασης κοστουμια».³⁰⁵

Η αμφισβήτηση όμως αυτή περνά και σε επίπεδο ερμηνείας των ηθοποιών, αφού ήδη από το πρώτο διάλειμμα της παράστασης ακούσθηκαν και οι πρώτες αντιδράσεις του κοινού, ενώ το χειροκρότημα χαρακτηρίστηκε «μουδιασμένο» ως προς το σύνολο της παράστασης, αλλά «θερμό» στον χαιρετισμό του Αντώνη Θεοδωρακόπουλου (Δον Χουάν) και του Γιώργου Αρμένη (Καταλινίον).³⁰⁶ Μια εξίσου σημαντική πληροφορία σχολιάζει την απουσία από την πρεμιέρα της παράστασης, τόσο του σκηνοθέτη Γιάννη Χουβαρδά, όσο και του Γιώργου Μοσχίδη (Δον Γουσάλο) στο χαιρετισμό του θιάσου, μια κίνηση που προκάλεσε την αμηχανία και την περιέργεια του κοινού.³⁰⁷ Ωστόσο στην πρεμιέρα παραβρέθηκαν μεταξύ άλλων ο Γιάννης Ζίγδης, ο Γεώργιος Μαύρος, ο Ζυλ Ντασέν, ο Μιχάλης Κακογιάννης καθώς και ο Γιώργος Νταλάρας.³⁰⁸

Εντύπωση προκαλούν συνάμα και δύο δημοσιεύματα της εφημερίδας του *Εθνους* το ένα στις 17/03/1989 και το άλλο στις 20/03/1989 τα οποία σχολιάζουν την πρεμιέρα της παράστασης. Στο πρώτο γίνεται λόγος για μια επιτυχημένη παράσταση

³⁰² Ελένη Γαλάνη, «Αναμέτρηση με τον πεπρωμένο χρόνο. Ο Γιάννης Χουβαρδάς μιλάει για τον Δον Χουάν του Τίρσο Ντιμολίνα που ανεβάζει στο Εθνικό», *Η Καθημερινή*, 05/03/1989, Αρχείο Εθνικού Θεάτρου, [<http://www.nt-archive.gr/viewFiles1.aspx?playID=71&pubID=6250>] (23/12/2015)].

³⁰³ Έλενα Δ. Χατζηγιωάννου, «Πηγαίνω ενάντια στο ρεύμα. Ο Γιάννης Χουβαρδάς ανεβάζει στο Εθνικό άπαιχτο έργο του 17^{ου} αιώνα», *Τα Νέα*, 04/03/1989, Αρχείο Εθνικού Θεάτρου, [<http://www.nt-archive.gr/viewFiles1.aspx?playID=71&pubID=6249>] (23/12/2015)].

³⁰⁴ Στο ίδιο.

³⁰⁵ Έλενα Δ. Χατζηγιωάννου, «Με τη σφραγίδα του Φωτόπουλου», *Τα Νέα*, 17/03/1989, Αρχείο Εθνικού Θεάτρου, [<http://www.nt-archive.gr/viewFiles1.aspx?playID=71&pubID=6255>] (23/12/2015)].

³⁰⁶ Στο ίδιο.

³⁰⁷ Στο ίδιο.

³⁰⁸ Στο ίδιο.

εκ μέρους του Γιάννη Χουβαρδά, όσο και της σκηνογραφικής αλλά και ενδυματολογικής δουλειάς του Διονύση Φωτόπουλου³⁰⁹ ώσπου να έρθει το επόμενο δημοσίευμα, ύστερα από λίγες μέρες, υπό το τίτλο *Γράψτε Λάθος*, ακυρώνοντας τα όσα υποστήριξε και κατηγορώντας αυτή την φόρα τη συνολική εντύπωση που άφησε η παράσταση, μιλώντας για πλήξη του κοινού, γέλια και σχολιασμούς ειρωνικούς κατά την διάρκεια της παράστασης.³¹⁰

Ενδιαφέρον ωστόσο παρουσιάζουν και οι κριτικές της εποχής, οι οποίες στο σύνολο τους, αναφέροντα στην παράσταση και στον σκηνοθέτη με σκληρά λόγια, γεμάτες ειρωνεία και ισοπεδωτικούς χαρακτηρισμούς. Μέσα από αυτές όμως αντλούμε και σημαντικές πληροφορίες σχετικά με την όλη σκηνοθετική προσέγγιση, αφού το γλαφυρό ύφος ορισμένων τεχνοκριτών, «ξαναζωντανεύει» μπροστά μας την παράσταση του Εθνικού Θεάτρου.

Ως προς την σκηνοθεσία, οι κριτικές στήλες διατηρούν σχεδόν όλες μια κοινή γραμμή, κατακρίνοντας το σκηνικό αποτέλεσμα που υπέγραψε ο Γιάννης Χουβαρδάς. Κάποιες μάλιστα, μιλούν για «αποσυναρμολόγηση της σκηνικής δομής του έργου»,³¹¹ για μια σκηνοθεσία «χωρίς εσωτερική συνοχή»,³¹² για ένα «ανατριχιαστικό πείραμα»³¹³ εκ μέρους του σκηνοθέτη που εξόντωσε τους θεατές, δοκιμάζοντας την αντοχή τους, ενώ δεν λείπουν και οι χαρακτηρισμοί όπως «αθλία παράστασις»³¹⁴, «προκλητική»³¹⁵! Βέβαια, ένα από τα χαρακτηριστικά της, ήταν και το «σκηνικό γέμισμα» που επέλεξε ο σκηνοθέτης, αφού όπως αναφέρει το κριτικό σημείωμα του Θόδωρου Κρητικού στην εφημερίδα *Ελευθεροτυπία*, ο σκηνοθέτης «έσπευσε να γεμίσει το χώρο της παράστασης με ρασοφόρους, με νάνους, με αιχμαλωτισμένους Ινδιάνους του Νέου Κόσμου και με κονκισταδόρες που φέρνουν κοτρόνες από το

³⁰⁹ Ελένη Σπανοπούλου, «Χειροκρότησαν την απάτη», *Έθνος*, 17/03/1989, Αρχείο Εθνικού Θεάτρου, [<http://www.nt-archive.gr/viewFiles1.aspx?playID=71&pubID=6254> (23/12/2015)].

³¹⁰ Ελένη Σπανοπούλου, «Γράψτε λάθος», *Έθνος*, 20/03/1989, Αρχείο Εθνικού Θεάτρου, [<http://www.nt-archive.gr/viewFiles1.aspx?playID=71&pubID=6256> (23/12/2015)].

³¹¹ Ηρακλής Λογοθέτης, «Δον Χουάν», *Αθηνόραμα*, 30/03/1989, σελ. 36, Αρχείο Εθνικού Θεάτρου, [<http://www.nt-archive.gr/viewFiles1.aspx?playID=71&pubID=6257> (24/12/2015)].

³¹² Λεάνδρος Πολενάκης, «Οι δύο τελευταίες φετινές παραστάσεις του Εθνικού (Τίρσο ντε Μολίνα, Μάτεσις)», *Η Αυγή*, 04/05/1989, Αρχείο Εθνικού Θεάτρου, [<http://www.nt-archive.gr/viewFiles1.aspx?playID=71&pubID=6676> (24/12/2015)].

³¹³ Θόδωρος Κρητικός, «Άουτο ντε (sic) φε... Ο απατεώνας της Σεβίλλης, στο Εθνικό», *Ταχυδρόμος*, 13/04/1989, σελ. 80, Αρχείο Εθνικού Θεάτρου, [<http://www.nt-archive.gr/viewFiles1.aspx?playID=71&pubID=6678> (24/12/2015)].

³¹⁴ Νέστορας Μάτσας, «Δον Ζουάν», *Εστία*, 24/04/1989, Αρχείο Εθνικού Θεάτρου, [<http://www.nt-archive.gr/viewFiles1.aspx?playID=71&pubID=6677> (24/12/2015)].

³¹⁵ Στο ίδιο.

μακρινό Περού», σκηνές που του θύμιζαν «βουβό κινηματογράφο του 1920».³¹⁶ Μαζί όμως με αυτές τις σκηνοθετικές του επιλογές, χρεώνεται και το «απαράδεκτο μέγεθος των τριών ωρών της παράστασης»³¹⁷ που προξένησαν αισθήματα πλήξης και κούρασης στους θεατές.

Παράλληλα με αυτές τις κριτικές, ελάχιστες αντιμετωπίζουν το σκηνικό ανέβασμα του Χουβαρδά με περισσότερη επιείκεια, είτε εκφράζονται ακόμη και με εγκωμιαστικά σχόλια. Από όσες μας προσφέρονται, μόνο δύο από αυτές κινούνται στο αντίστοιχο κλίμα, κάνοντας λόγο για μια παράσταση «συγκροτημένη, υφολογικά ομοιογενή που διέθετε ενδιαφέροντα οπτικά, ηχητικά και ερμηνευτικά στοιχεία».³¹⁸



ΕΙΚ.3.8 ΔΟΝ ΧΟΥΑΝ Ο ΑΠΑΤΕΩΝΑΣ ΤΗΣ ΣΕΒΙΛΛΗΣ, ΦΙΓΟΥΡΕΣ ΚΑΙ ΚΟΣΤΟΥΜΙΑ ΑΠΟ ΤΗΝ ΠΑΡΑΣΤΑΣΗ. ΣΚΙΤΣΟ ΤΗΣ ΕΛΛΗΣ ΣΟΛΟΜΩΝΙΔΟΥ ΜΠΑΛΑΝΟΥ. (ΕΦΗΜΕΡΙΔΑ Η ΚΑΘΗΜΕΡΙΝΗ, 09/04/1989). ΠΗΓΗ: ΑΡΧΕΙΟ ΕΘΝΙΚΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ.

Σε παρόμοιο κλίμα κινείται και ένα άλλο επίσης κριτικό σημείωμα, που αναγνωρίζει αφενός την σκηνοθετική προσπάθεια του Γιάννη Χουβαρδά, αφετέρου όμως επιλέγει αυτή τη φορά το δρόμο της αναζήτησης και παρουσίασης αρνητικών στοιχείων από το πρωτότυπο έργο του Τίρσο δε Μολίνα. Πιο συγκεκριμένα υπογραμμίζει την έλλειψη ευρηματικότητας και πρωτοτυπίας εκ μέρους του συγγραφέως τονίζοντας, πως «έχοντας ένα τέτοιο κείμενο στα χέρια τους οι ιθύνοντες της παράστασης δεν μπορούσαν να κάνουν τίποτα άλλο, από το να παρουσιάσουν ένα προσεγμένο έργο»³¹⁹ για αυτό και η σκηνοθετική οπτική του Χουβαρδά «προσπαθούσε να ζωντανέψει ένα νεκρό κείμενο».³²⁰

Ως προς τη μετάφραση του έργου από τον Λεωνίδα Καρατζά, οι κριτικές στήλες μεταφέρουν ένα παρόμοιο διχαστικό κλίμα, καθώς άλλες εκτιμούν τη

³¹⁶ Θόδωρος Κρητικός, «Η θανάσιμη γοητεία της δαντέλας, *Δον Χουάν, ο απατεώνας της Σεβίλλης*, στο Εθνικό Θέατρο», *Ελευθεροτυπία* 10/04/1989, σελ. 3, Αρχείο Εθνικού Θεάτρου, [<http://www.nt-archive.gr/viewFiles1.aspx?playID=71&pubID=6260>] (24/12/2015)].

³¹⁷ Στο ίδιο.

³¹⁸ Ελένη Βαροπούλου, «Οι μεταμορφώσεις του μπαρόκ», *Το Βήμα*, 26/03/1989, Αρχείο Εθνικού Θεάτρου, [<http://www.nt-archive.gr/viewFiles1.aspx?playID=71&pubID=6265>] (24/12/2015)].

³¹⁹ Μιχάλης Φασιανός, «Ο απατεώνας της... Σεβίλλης», *Ελληνικός Κόσμος*, 08/04/1989, Αρχείο Εθνικού Θεάτρου, [<http://www.nt-archive.gr/viewFiles1.aspx?playID=71&pubID=6262>] (24/12/2015)].

³²⁰ Στο ίδιο.

«σύγχρονη χροιά» της μετάφρασης³²¹, ενώ άλλες τη χαρακτηρίζουν «πεζή και άρρυθμη»³²², καταλογίζοντας στο μεταφραστικό αποτέλεσμα «επιφανειακό μοντερνισμό».³²³

Οι πληροφορίες που εντοπίζουμε στη συνέχεια αναφορικά με τα σκηνικά και τα κοστούμια, που ήταν δημιουργίες του σκηνογράφου και ενδυματολόγου Διονύση Φωτόπουλου, είναι ως επί το πλείστον θετικές. Έτσι οι κριτικοί στα αρκετά δημοσιεύματα που αφιερώνουν στην παράσταση αυτή, κάνουν λόγο για κοστούμια «εξαιρετικής δουλειάς, ευαισθησίας, καλαισθησίας και λεπτομέρειας»³²⁴ υπερτονίζοντας στο σύνολο τους τη χλιδή τόσο των κουστουμιών, όσο και των σκηνικών που πολλές φορές αλληλοσυμπληρώνονταν.

Ενδιαφέρουσες είναι και οι κρίσεις για τους ηθοποιούς της παράστασης. Η συνολική παρουσίασή τους δεν αποτιμάται ως ικανοποιητική και μάλιστα φαίνεται ότι πολλές φορές προκλήθηκε είτε το γέλιο των θεατών, είτε ακόμη και η αποχώρησή τους ήδη από το πρώτο διάλειμμα της παράστασης. Το γεγονός αυτό προφανώς δεν ήταν δυνατόν να μην σχολιασθεί δυσμενώς στον ημερήσιο τύπο της εποχής, ο οποίος κρίνει τους ηθοποιούς «απληροφόρητους και ασχεδιάστους»³²⁵ τόσο ως προς το ίδιο το έργο και την ισπανική κουλτούρα που έφερε, όσο και ως προς τις άστοχες σκηνικές επιλογές του σκηνοθέτη. Αυτό όμως που επισημαίνεται σε όλες σχεδόν τις κριτικές είναι πως μέσα από αυτό το πολυπληθές έργο (το Εθνικό Θέατρο επιστράτευσε πέραν του μόνιμου θιάσου και



ΕΙΚ.3.9 ΣΚΗΝΗ ΑΠΟ ΤΗΝ ΠΑΡΑΣΤΑΣΗ ΤΟΥ ΔΟΝ ΧΟΥΑΝ ΤΟΥ ΤΙΡΣΟ ΔΕ ΜΟΛΙΝΑ ΣΕ ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ ΤΟΥ Γ. ΧΟΥΒΑΡΔΑ, ΣΤΗ ΣΚΗΝΗ ΤΟΥ ΕΘΝΙΚΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ (1989).ΔΙΑΚΡΙΝΟΝΤΑΙ: Ο ΓΙΩΡΓΟΣ ΑΡΜΕΝΗΣ (ΚΑΤΑΛΙΝΙΟΝ) ΚΑΙ ΑΝΤΩΝΗΣ ΘΕΟΔΩΡΑΚΟΠΟΥΛΟΣ (ΔΟΝ ΧΟΥΑΝ ΤΕΝΟΡΙΟ). ΠΗΓΗ: ΑΡΧΕΙΟ ΕΘΝΙΚΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ.

³²¹ Στο ίδιο.

³²² Θόδωρος Κρητικός, «Η θανάσιμη γοητεία της δαντέλας, *Δον Χουάν, ο απατεώνας της Σεβίλλης*, στο Εθνικό Θέατρο», ό.π. σελ. 31.

³²³ Ηρακλής Λογοθέτης, «Δον Χουάν», ό.π. σελ. 36.

³²⁴ Θυμέλη, «Δον Χουάν στο Εθνικό Θέατρο», *Ριζοσπάστης*, 11/04/1989, Αρχείο Εθνικού Θεάτρου, [<http://www.nt-archive.gr/viewFiles1.aspx?playID=71&pubID=6259>] (24/12/2015)]

³²⁵ Τάσος Λιγνάδης, «Περιποίηση δίχως ποίηση... στο Εθνικό Θέατρο», *Η Καθημερινή*, 09/04/1989, Αρχείο Εθνικού Θεάτρου, [<http://www.nt-archive.gr/viewFiles1.aspx?playID=71&pubID=6261>] (24/12/2015)]

παλιούς ηθοποιούς για τους σαράντα σκηνικούς ρόλους που απαιτούσε το έργο), οι περισσότεροι ηθοποιοί κατέβαλαν «επαγγελματικές προσπάθειες»³²⁶ για να ερμηνεύσουν σωστά τους ρόλους στους οποίους όμως φαίνεται «πως δεν πίστευαν»³²⁷, κυρίως λόγω της σκηνοθετικής όψης που ήθελε να δώσει ο Χουβαρδάς.

Ανάμεσα σε αυτούς ξεχωρίζουν τα ονόματα του Αντώνη Θεοδορακόπουλου στο ρόλο του Δον Χουάν, του Γιάννη Κάσδαγλη στο ρόλο του Δον Πέδρο Τενόριο και Δον Ντιέγκο Τενόριο, και του Γιώργου Μοσχίδη στο ρόλο του Δον Γονσάλο ντε Ουγιά.³²⁸ Αν κάποιος ξεχώρισε μέσα από την «αρένα πειραματισμού»,³²⁹ όπως χαρακτήρισε η Ροζίτα Σώκου τη σκηνή του Εθνικού Θεάτρου εξαιτίας των τελευταίων λανθασμένων, κατά την άποψή της, σκηνικών επιλογών που ακολουθήθηκαν, ήταν ο Γιώργος Αρμένης στο ρόλο του Καταλινίον (υπηρέτης) τον οποίον απέδωσε με γνήσιο λαϊκό τρόπο και αίσθημα.³³⁰

Προτού συνεχίσουμε την αναφορά μας στις ισπανικές παραστάσεις του Χρυσού Αιώνα που παρουσιάστηκαν στην Εθνική μας σκηνή, θα ήταν καλό να ανατρέξουμε και σε κάποια ιστορικά γεγονότα γύρω από το νεοελληνικό θέατρο και να σταθούμε σε ένα από αυτά. Συγκεκριμένα στην ίδρυση του Φεστιβάλ Αθηνών, που τοποθετείται στα 1955. Το Φεστιβάλ Αθηνών, αποτελούσε έναν ετήσιο θεσμό μέρος του προγράμματος του οποίου ήταν θεατρικές παραστάσεις αρχαίου δράματος αλλά και κλασικού, κυρίως παγκόσμιου, με τη συμμετοχή τόσο ελληνικών θιάσων, όσο και ξένων προσκεκλημένων.³³¹

Στο πλαίσιο του Φεστιβάλ Αθηνών, το Εθνικό Θέατρο παρουσίασε στο Ηρώδειο στα 1990 ένα έργο λαϊκών χυμών του Λόπε δε Βέγκα την *Φουεντεοβεχούνα*, γραμμένη στα 1618, από μετάφραση του Ανδρέα Παναγόπουλου, σε σκηνοθεσία Κοραή Δαμάτη, σκηνογραφία Λαλούλας Χρυσικοπούλου, κοστούμια Άννας

³²⁶ Θόδωρος Κρητικός, «Η θανάσιμη γοητεία της δαντέλας, Δον Χουάν, ο απατεώνας της Σεβίλλης, στο Εθνικό Θέατρο», ό.π. σελ. 31.

³²⁷ Θόδωρος Κρητικός, «Αυτο ντε (sic) φε... Ο απατεώνας της Σεβίλλης, στο Εθνικό», ό.π. σελ. 80.

³²⁸ Στο ίδιο.

³²⁹ Ροζίτα Σώκου, «Δον Χουάν. Ένας σκελετός που προσφέρεται για πάντα», *Απογευματινή*, 15/04/1989, σελ. 19, Αρχείο Εθνικού Θεάτρου, [<http://www.nt-archive.gr/viewFiles1.aspx?playID=71&pubID=6263> (24/12/2015)].

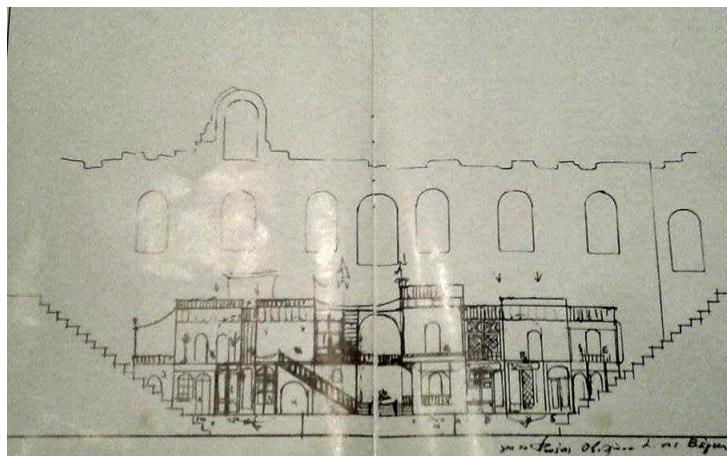
³³⁰ Θόδωρος Κρητικός, «Αυτο ντε (sic) φε... Ο απατεώνας της Σεβίλλης, στο Εθνικό», ό.π. σελ. 8.

³³¹ Κώστας Γεωργουσόπουλος, «Νεοελληνικό Θέατρο: Το δεύτερο μισό του 20^{ου} αι.» Στο: *Θέατρο, Κινηματογράφος, Μουσική, Χορός*. Εκπαιδευτική Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια, Τομ. 28. Αθήνα, Εκδοτική Αθηνών, 1999, σελ. 285.

Μαχαιριανάκη και μουσική σύνθεση Μιχάλη Γρηγορίου.³³² Να σημειωθεί, πως το έργο παρουσιάστηκε και στην Πάτρα στις 08/09/1990 σε περιοδεία του Εθνικού.³³³

Η *Φουεντεοβεχούνα*, που παίρνει το όνομά της από ένα μικρό χωριό της Κόρδοβας, είναι εμπνευσμένη από μια αληθινή ιστορία της Ισπανίας του 15^{ου} αιώνα, με τους κατοίκους να επαναστατούν ενάντια στον αδίστακτο και τυραννικό διοικητή του χωριού Φερνάντο Γκόμεθ που με κάθε ευκαιρία βίαζε, προσέβαλλε και βασάνιζε τους κατοίκους του ειρηνικού αυτού χωριού. Η συνεχής του αυτή στάση σε συνδυασμό με την καταπάτηση της τιμής του αγροτικού αυτού λαού, εξόργισε και οδήγησε τον γενναίο λαό της Φουεντεοβεχούνα σε ξεσηκωμό εναντίον του, γεγονός που επέφερε και την θανάτωση του σκληρού και τυραννικού διοικητή. Όταν μάλιστα ο βασιλιάς απέστειλε έναν δικαστή για να ανακρίνει τον λαό της Φουεντεοβεχούνα, αυτοί, όλοι μαζί, παρά τα σκληρά και απάνθρωπα βασανιστήρια που δέχθηκαν, δεν ομολογούσαν, παρά με γενναιότητα απαντούσαν στην ερώτηση ποιος ήταν ο ένοχος: «Η Φουεντεοβεχούνα» κύριε. Αυτή σκότωσε τον διοικητή». Η σταθερή αντίσταση του λαού της Φουεντεοβεχούνα

απέναντι στον ανακριτή, ανάγκασε τον ανακριτή να εμφανισθεί μαζί με κάποιους κατοίκους του χωριού μπροστά στο βασιλιά. Εκεί οι κάτοικοι του χωριού εξήγησαν στον βασιλιά την αιτία της πράξης τους, για αυτό και ο βασιλιάς σταμάτησε τις περαιτέρω ενέργειες, συγχωρώντας



ΕΙΚ.4.1 ΣΚΗΝΙΚΟ ΤΗΣ ΛΑΛΟΥΛΑΣ ΧΡΥΣΙΚΟΠΟΥΛΟΥ ΓΙΑ ΤΗΝ ΠΑΡΑΣΤΑΣΗ ΤΗΣ *ΦΟΥΕΝΤΕΟΒΕΧΟΥΝΑ* ΤΟΥ ΛΟΠΕ ΔΕ ΒΕΓΚΑ ΣΤΟ ΗΡΩΔΕΙΟ (1990). ΠΗΓΗ: ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΠΑΡΑΣΤΑΣΗΣ.

αλλά και επιβραβεύοντας την συλλογική τους στάση.

Οι πρώτες πληροφορίες για την παράσταση προέρχονται από τον ημερήσιο τύπο, ο οποίος αναφέρεται εκτενώς στο έργο του Λόπε δε Βέγκα αλλά και φιλοξενεί κάποιες σκέψεις του σκηνοθέτη γύρω από αυτό. Οι τριανταπέντε ηθοποιοί που συμμετείχαν στην παράσταση αναβίωσαν τις καθημερινές σκηνές και τα πάθη του

³³² Αλέξης Σολομός, *60 χρόνια Εθνικό Θέατρο: 1932-1992*, ό.π. σελ. 219.

³³³ Πρόγραμμα παράστασης: Λόπε δε Βέγκα, *Φουέντε Οβεχούνα*, Εθνικό Θέατρο, Αθήνα, 1990.

λαού της Φουεντεοβεχούνα σε ένα διώροφο σκηνικό οικοδόμημα της Λαλούλας Χρυσικοπούλου, αποτελούμενο από πολλά δωμάτια, διαμπερή, χωρίς τοίχους, στα οποία εξελισσόταν η δράση. Για την σωστή σκηνική λειτουργία του κάθε χώρου, ο σκηνοθέτης είχε επιλέξει, όταν γινόταν επιτακτική η ανάγκη της σκηνικής απομόνωσης του χώρου, να επιτυγχάνεται αυτό μέσο του κατάλληλου φωτισμού.³³⁴ Η δράση ωστόσο, των χωρικών της Φουεντεοβεχούνα, δεν περιοριζόταν μονάχα στο διώροφο αυτό σκηνικό, αλλά είχε επεκταθεί και στην πλατεία του χωριού και στους αγρούς.

Μια πρώτη γεύση περί της σκηνοθετικής οπτικής που του σκηνοθέτη Κοραή Δαμάτη μας προσφέρει η Μαρία Κατσουνάκη, μέσα από το δημοσίευσμά της στην εφημερίδα *Η Καθημερινή*, όπου αναφέρει ότι ο σκηνοθέτης «απομακρύνθηκε από το επαναστατικό παρελθόν του έργου».³³⁵ Απαντώντας στη διαπίστωσή της αυτή, ο σκηνοθέτης δήλωσε πως «δεν υπήρχε επανάσταση με την έννοια της ανατροπής ενός καθεστώτος για να επιτευχθεί οικονομική ή κοινωνική ισορροπία. Οι κάτοικοι υποστήριζαν τον βασιλιά και το δήλωναν».³³⁶ Αυτό που κατεξοχήν τον ενδιέφερε σκηνοθέτη ήταν η επισήμανση ενός άλλου στοιχείου που αποτελούσε και τη βάση για την επίτευξη του επιθυμητού, δηλαδή «η αρετή της συλλογικής συνείδησης που ένωνε τους κατοίκους και είναι απύσχα στις σύγχρονες κοινωνίες».³³⁷ Στόχος λοιπόν του σκηνοθέτη ήταν η αφύπνιση των συνειδήσεων των θεατών, επιλέγοντας όμως να μην παρουσιάσει τις πραγματικές σκηνές βίας που έδινε στο έργο του ο Λόπε δε Βέγκα, αλλά να τοποθετήσει δύο αφηγητές οι οποίοι θα περιέγραφαν στους θεατές τα βασανιστήρια.³³⁸

Πληροφορίες όμως αντλούμε και από την εφημερίδα *Απογευματινή*, η οποία περιγράφει την πρεμιέρα της παράστασης που δόθηκε στο Ηρώδειο (07/08/1990),

³³⁴ Χρήστος Σιάφκος «Σκοτώνοντας τον τύραννο. Ο Χρήστος Σιάφκος συνομιλεί με το σκηνοθέτη Κοραή Δαμάτη για τη Φουέντε Οβεχούνα, το ποιητικό έργο του Λόπε δε Βέγκα, που για πρώτη φορά στην Ελλάδα παρουσιάζεται στην αυθεντική του μορφή, από το Εθνικό Θέατρο στο Ηρώδειο, την ερχόμενη Τρίτη και Τετάρτη», *Δημοσιογράφος*, 05/08/1990.

³³⁵ Μαρία Κατσουνάκη, «Φεστιβάλ. Τα πάθη της Φουέντε Οβεχούνα. Ο Κοραής Δαμάτης μιλάει για το έργο του Λόπε ντε Βέγκα, που σκηνοθέτησε για το Εθνικό Θέατρο και θα παρουσιαστεί στο Ηρώδειο», *Η Καθημερινή*, 29/07/1990, σελ. 42, Αρχείο Εθνικού Θεάτρου, [<http://www.nt-archiv.gr/viewFiles1.aspx?playID=563&pubID=5807>](26/12/2015)].

³³⁶ Στο ίδιο.

³³⁷ Στο ίδιο.

³³⁸ Στο ίδιο.

επικεντρωνόμενη κυρίως στις «γελοίες και γκροτέσκες»³³⁹ φιγούρες που επινόησε ο σκηνοθέτης, παρουσιάζοντας ένα «διανοητικά καθυστερημένο Φερδινάνδο»³⁴⁰ και μια «υστερική»³⁴¹ Ισαβέλλα (βασιλικό ζεύγος), ενώ παρόμοια παρουσίασε και τους «παρδαλούς υποτακτικούς»³⁴² του διοικητή Φερνάντο Γκόμεθ. Όλοι αυτοί, μαζί με τα υπόλοιπα πρόσωπα του έργου, βρέθηκαν τοποθετημένοι μέσα σε μια «γκροτέσκα και φασαριόζικη ατμόσφαιρα»³⁴³ σε συνδυασμό με τη χρήση άμμου, με την οποία είχε επιλέξει να παραστήσει τους αγρούς, δημιουργώντας έτσι μια αποπνικτική ατμόσφαιρα εξαιτίας της σκόνης.

Σύντομα μετά την πρεμιέρα της παράστασης, οι κριτικοί γέμισαν τις στήλες των εφημερίδων με κριτικές οι οποίες στο σύνολο τους αναφέρονται στην αποτυχία της παράστασης και στα πολλαπλά λάθη τα οποία στιγματίσαν το σκηνικό ανέβασμα του Κοραή Δαμάτη. Φαίνεται ότι οι περισσότεροι κριτικοί προσδοκούσαν ένα διαφορετικό αποτέλεσμα και εν τέλει διαψεύστηκαν. Πολλές λοιπόν από αυτές τις κριτικές μιλούν για μια «τραγική αποτυχία»,³⁴⁴ για μια παράσταση που «διέλυσε κάθε προσδοκία και εξάντλησε τα όρια υπομονής των θεατών»,³⁴⁵ δίνοντας ένα αποτέλεσμα καθόλου ικανοποιητικό.

Στο πρόγραμμα της παράστασης περιέχονται δύο ενδιαφέροντα κείμενα: το πρώτο παρουσιάζει τον Ισπανό συγγραφέα Λόπε δε Βέγκα και προέρχεται από τη γραφίδα του Άγγελου Τερζάκη, ενώ το άλλο κείμενο λειτουργεί εισαγωγικά για το έργο (*Φουεντεοβεχούνα*) με την υπογραφή του μεταφραστή Ανδρέα Παναγόπουλου. Δεν αναφερόμαστε τυχαία στο έντυπο πρόγραμμα της παράστασης, καθώς στην κριτική στήλη της εφημερίδας *Καθημερινή* επισημαίνεται η ύπαρξη αβλεψιών και σφαλμάτων. Συγκεκριμένα, δίνεται λανθασμένα τόσο το όνομα του συγγραφέα, όσο και του έργου του. Έτσι ο Λόπε ντε Βέγκα, αναφέρθηκε ως Λόπε ντο Βόγκα και η *Fuente Ovejuna* ως *Fouente Ovehouna* με σκοπό την ενημέρωση των αλλοδαπών

³³⁹ Εύα Μπίθα, «Γκροτέσκα ατμόσφαιρα και... σκόνη στο Ηρώδειο, στη χθεσινή παράσταση του Εθνικού Θεάτρου», *Απογευματινή*, 08/08/1990, Αρχείο Εθνικού Θεάτρου, [<http://www.nt-archive.gr/viewFiles1.aspx?playID=563&pubID=5809>] (26/12/2015).

³⁴⁰ Στο ίδιο.

³⁴¹ Στο ίδιο.

³⁴² Στο ίδιο.

³⁴³ Στο ίδιο.

³⁴⁴ Μηνάς Χρηστίδης, «Τον καιρό της αθωότητας. Οδυσσέα γύρισε σπίτι του Ιακ. Καμπανέλλη και *Φουέντε Οβεχούνα* του Λόπε ντε Βέγκα», *Δημοσιογράφος*, 12/08/1990, [<http://www.nt-archive.gr/viewFiles1.aspx?playID=563&pubID=5814>] (26/12/2015).

³⁴⁵ Ελένη Βαροπούλου, «Φουέντε Οβεχούνα», *Το Βήμα* 12/08/1990, σελ. 26, [<http://www.nt-archive.gr/viewFiles1.aspx?playID=563&pubID=5816>] (26/12/2015).

θεατών.³⁴⁶ Δεν είμαστε σε θέση να αποφανθούμε εάν ένα τέτοιο λάθος σε πρόγραμμα παράστασης, προϊδέαζε το φιλοθέαμον κοινό για τη σκηνική συνέχεια του έργου, ασφαλώς όμως ήταν αντιαισθητικό και ανεπίτρεπτο για τον επίσημο θεατρικό οργανισμό της Ελλάδας, το Εθνικό Θέατρο.

Ένας κοινός άξονας διαπερνά, άλλοτε άμεσα και άλλοτε έμμεσα, τις κριτικές στήλες του αθηναϊκού τύπου και δεν αποκλείεται να συμπυκνώνει την αιτία της αποτυχίας της παράστασης: «αδιάβαστος κυριολεκτικά γύρω από το ισπανικό ήθος ο κ. Δαμάτης».³⁴⁷ Ως προς τη σκηνοθεσία λοιπόν, ο Κοραΐς Δαμάτης επέλεξε να τροποποιήσει κάποια βασικά γνωρίσματα του έργου, όπως ήταν η παρουσίαση του βασιλικού ζεύγους της Ισπανίας, λειτουργώντας ο ίδιος κάπως «αμήχανα μπροστά στο ένθερμο φιλομοναρχικό κήρυγμα της Αναγέννησης».³⁴⁸

Συγκεκριμένα ο κριτικός Θόδωρος Κρητικός, επισημαίνει ότι το έργο του Λόπε δε Βέγκα υπηρετούσε ιδεολογικά τις φιλομοναρχικές τάσεις της εποχής και το πέρασμα από τον μεσαιωνικό φεουδαρχισμό στην συγκεντρωτική βασιλική εξουσία κάτι που ο σκηνοθέτης είτε αγνόησε, είτε σκόπιμα τροποποίησε. Για αυτό κρίνει ότι δεν ήταν τυχαία η αναφορά του Λόπε δε Βέγκα στο βασιλικό ζεύγος Φερδινάνδου και Ισαβέλλας που υλοποίησε το πέρασμα αυτό, δεν ήταν ακόμη τυχαίο πως ο τυραννικός διοικητής του χωριού ήταν φεουδάρχης, ενώ εξίσου δεν ήταν τυχαίο που στο τέλος το χωριό της Φουεντεοβεχούνα απαγκιστρώθηκε από οποιαδήποτε έννοια φεουδαρχισμού και πέρασε υπό την εποπτεία του βασιλικού ζεύγους.³⁴⁹ Σε όλα αυτά ο σκηνοθέτης απάντησε με τη γελοιοποίηση του βασιλικού ζεύγους, προκρίνοντας την εικόνα ενός «Φερδινάνδου που παίζει στο πάτωμα με τις κούκλες του και μια Ισαβέλλας που στριγκλίζει υστερικά».³⁵⁰

Ένα άλλο στοιχείο που είτε αγνόησε, είτε υποβίβασε ο σκηνοθέτης, ήταν η ισπανική εκδοχή της Τιμής που αποτελούσε και το βασικό κίνητρο του αγανακτισμένου λαού της Φουεντεοβεχούνα. Έτσι κατά τον Κώστα Γεωργουσόπουλο: «χωρίς την ειδική έννοια της τιμής στο κέντρο της ερμηνευτικής

³⁴⁶ Σπύρος Παγιατάκης, «Φουέντε Οβεχούνα στην κυριολεξία», *Η Καθημερινή*, 10/08/1990, [<http://www.nt-archive.gr/viewFiles1.aspx?playID=563&pubID=5810> (26/12/2015)].

³⁴⁷ Κώστας Γεωργουσόπουλος, *Παγκόσμιο Θέατρο 1: Από τον Μένανδρο στον Ίψεν*, ό.π. σελ. 57.

³⁴⁸ Θόδωρος Κρητικός, «Ισπανικό κωμειδύλλιο; Φουέντε Οβεχούνα, του Λόπε ντε Βέγκα από το Εθνικό Θέατρο, στο Ηρώδειο», *Ελευθεροτυπία*, 14/08/1990, σελ. 35, [<http://www.nt-archive.gr/viewFiles1.aspx?playID=563&pubID=5817> (27/12/2015)].

³⁴⁹ Στο ίδιο.

³⁵⁰ Στο ίδιο.

συνείδησης δεν μπορούσε να γίνει κατανοητό το έργο του Λόπε». ³⁵¹ Για το λόγο αυτό, ο σκηνοθέτης άστοχα επέλεξε να δώσει μια εκδοχή καρικατούρας του βασιλικού ζεύγους, αφού για τους Ισπανούς του 15^{ου} αιώνα, ο μονάρχης αποτελούσε «μια εικόνα ορατή της μεταφυσικής εξουσίας» ³⁵² καθώς και την «υλοποιημένη ιδέα του αγαθού επί της γης». ³⁵³

Ένα άλλο σημείο στο οποίο στάθηκαν οι κριτικοί ήταν η μετάφραση του έργου από τον Ανδρέα Παναγόπουλο και η δραματουργική επεξεργασία που ακολούθησε. Εδώ αξίζει να αναφερθεί πως το έργο του Λόπε δε Βέγκα αποτελούσε μια λαϊκή κωμωδία γραμμένη με ένα κατεξοχήν ποιητικό ύφος, χαρακτηριστικό που ο μεταφραστής και διασκευαστής του έργου Ανδρέας Παναγόπουλος κρίθηκε πως αγνόησε παντελώς, δίνοντας μια μετάφραση σε πεζό λόγο. Ως εκ τούτου, οι κριτικές της εποχής μιλούν για μια μετάφραση «απογομνωμένη και απονευρωμένη από ότι σημαντικό υπάρχει στο κείμενο του Λόπε δε Βέγκα», ³⁵⁴ χαρακτηρίζοντας την «αντιθεατρική, αντιποιητική με αποτέλεσμα ένα αυθαίρετα ακρωτηριασμένο και συμπλεγματικό κείμενο» ³⁵⁵ που έδινε την αίσθηση της «απλοϊκότητας και της σύγχυσης». ³⁵⁶

Επικριτικές συνεχίζουν να είναι οι απόψεις των κριτικών γύρω και από τη σκηνογραφική επιλογή της Λαλούλας Χρυσικοπούλου, η οποία με ένα επιβλητικό οικοδόμημα τοποθετημένο ακριβώς μπροστά από τα τείχη του Ηρωδείου, ήθελε να παρουσιάσει την εικόνα ενός αγροτικού χωριού. Τη σκηνογραφική αυτή επιλογή, στηλιτεύει η Ελευθερία Ντάνου στο κριτικό της σημείωμα στην εφημερίδα *Ο Ελεύθερος*, σημειώνοντας πως «το σκηνικό της Λαλούλας Χρυσικοπούλου εξαφάνισε την προσωπική ταυτότητα της ωραίας σκηνής του Ηρωδείου, με την κατασκευή ενός ακαλαίσθητου και χοντροκομμένου υποτίθεται ενός κομματιού χωριού». ³⁵⁷

Σε παρόμοιο ύφος συναντάμε και μια άλλη κριτική στον *Ελεύθερο Τύπο* αυτή τη φορά, που χαρακτηρίζει το σκηνικό «άτοπο», διότι η όψη του σκηνικού της παράστασης θύμιζε ένα αστικό οικοδόμημα και όχι ένα αγροτικό περιβάλλον όπου

³⁵¹ Κώστας Γεωργουσόπουλος, *Παγκόσμιο Θέατρο 1: Από τον Μένανδρο στον Τυγεν*, ό.π. σελ. 58.

³⁵² Στο ίδιο.

³⁵³ Στο ίδιο.

³⁵⁴ Σπύρος Παγιατάκης, «Φουέντε Οβεχούνα στην κυριολεξία», ό.π.

³⁵⁵ Άννη Θ. Κολτσιδοπούλου, «Μια πηγή χωρίς σταλιά νερό», *Γυναίκα*, 27/08/1990, σελ. 30, [<http://www.nt-archive.gr/viewFiles1.aspx?playID=563&pubID=5820> (27/12/2015)].

³⁵⁶ Ελένη Βαροπούλου, «Φουέντε Οβεχούνα», ό.π. σελ. 26.

³⁵⁷ Ελευθερία Ντάνου, «Ηρώδειο. Λόπε ντε Βέγκα Φουέντε Οβεχούνα», *Ελεύθερος*, 22/08/1990, [<http://www.nt-archive.gr/viewFiles1.aspx?playID=563&pubID=5813> (27/12/2015)].

εξελισσόταν η δράση, ενώ η ίδια κριτική θεωρεί επιπλέον το σκηνικό και ετεροχρονισμένο, αφού «έδινε μια ισπανική εικόνα αργοπορημένη κατά μερικούς αιώνες, τόσο σε σχέση με την πλοκή του έργου ή τη χρονολογία γραφής του, όσο και με ορισμένα άλλα χρονικά στοιχεία της παράστασης».³⁵⁸ Αν πρέπει επιπρόσθετα κάτι άλλο να επισημανθεί γύρω από τη σκηνογραφική εργασία της Λαλούλας Χρυσικοπούλου, ήταν και η μη λειτουργικότητα του σκηνικού, καθώς, όπως προκύπτει από τα σχετικά δημοσιεύματα, «στρίμωχνε συχνά τους ηθοποιούς σε ασφυκτικά κουτιά, χωρίς ίχνος ορατότητας για ένα μεγάλο μέρος του κοινού»³⁵⁹ γεγονός που προκαλούσε σύγχυση και πλήξη στους θεατές.

Αναφορικά με τις ενδυματολογικές επιλογές της Άννας Μαχαιριανάκη, οι κριτικές στήλες επισημαίνουν τη δυσλειτουργική χρήση τους καθώς και την ακαλαισθησία που χαρακτήριζε τα ενδύματα. Έτσι ο Θόδωρος Κρητικός αναφερόμενος στα κοστούμια της Άννας Μαχαιριανάκη κάνει λόγο για «τεχνική ανεπάρκεια που επιβεβαιωνόταν και μόνο από το γεγονός ότι σκάλωναν συνεχώς στις προεξοχές των επίπλων, δημιουργώντας ανεπάντητα μικρά κωμικά χάπενινγκ



ΕΙΚ.4.2 ΣΚΗΝΗ ΑΠΟ ΤΗΝ ΠΑΡΑΣΤΑΣΗ ΤΗΣ *ΦΟΥΕΝΤΕΟΒΕΧΟΥΝΑ* ΤΟΥ ΛΟΠΕ ΔΕ ΒΕΓΚΑ ΣΕ ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ ΤΟΥ Κ. ΔΑΜΑΤΗ, ΣΤΟ ΗΡΩΔΕΙΟ (1990). ΔΙΑΚΡΙΝΟΝΤΑΙ: ΤΖΕΝΗ ΚΑΛΥΒΑ (ΓΙΑΚΙΝΘΑ), ΑΛΕΞΗΣ ΣΤΑΥΡΑΚΗΣ (ΦΕΡΝΑΝΤΟ ΓΚΟΜΕΘ), ΓΙΩΡΓΟΣ ΤΣΙΜΙΔΗΣ (ΟΡΤΟΥΝΙΟ), ΘΟΔΩΡΟΣ ΜΠΟΓΙΑΤΖΗΣ (ΜΕΓΚΟ), ΜΠΑΜΠΗΣ ΓΙΩΤΟΠΟΥΛΟΣ (ΦΛΟΡΕΣ). ΠΗΓΗ: ΑΡΧΕΙΟ ΕΘΝΙΚΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ.

στη μέση των σοβαρότατων στιγμών της βραδιάς».³⁶⁰ Πέραν όμως της δυσλειτουργικής φύσης των κοστούμιών, η επιλογή συγκεκριμένων ενδυμάτων για τους χωρικούς της Φουεντεοβεχούνα στηλιτεύθηκε έντονα αφού, κατά την άποψη της κριτικής, δεν αντιπροσώπευε τον γνήσιο και καθημερινό αγροτικό ισπανικό λαό.³⁶¹

Ως προς την ερμηνεία των ηθοποιών, η άποψη της κριτικού Άννης Θ. Κολτσιδοπούλου ίσως είναι η πιο αντιπροσωπευτική και αυτό το αναφέρουμε, επειδή

³⁵⁸ Βάιος Παγκουρέλης, «Μια απάτη... *Φουέντε Οβεχούνα* (;) από το Εθνικό Θέατρο στο Ηρώδειο», *Ελεύθερος Τύπος*, 24/08/1990, σελ. 26, [<http://www.nt-archive.gr/viewFiles1.aspx?playID=563&pubID=5818> (27/12/2015)].

³⁵⁹ Θόδωρος Κρητικός, «Ισπανικό κωμειδύλλιο; *Φουέντε Οβεχούνα*, του Λόπε ντε Βέγκα από το Εθνικό Θέατρο, στο Ηρώδειο», ό.π. σελ. 35.

³⁶⁰ Στο ίδιο.

³⁶¹ Ελευθερία Ντάνου, «Ηρώδειο. Λόπε ντε Βέγκα *Φουέντε Οβεχούνα*», ό.π.

όλες οι υπόλοιπες κριτικές αντιμετωπίζουν την απόδοση των ηθοποιών ως συνέπεια των άστοχων επιλογών του σκηνοθέτη. Έτσι η κριτικός θεωρεί όλους τους ηθοποιούς «αξιέπαινους που βρήκανε το σθένος, το κουράγιο και τη δύναμη να υποστηρίξουν αυτούς τους αστήριχτους και αδίσταχτους ρόλους».³⁶²

Πάντως, η παρεμβατική σκηνοθετική οπτική του Κοραή Δαμάτη συγκέντρωσε το ενδιαφέρον και τα πυρά της κριτικής και δεν της επέτρεψε να ασχοληθεί εκτενέστερα με τις προσωπικές ερμηνείες των ηθοποιών, δεδομένου ότι οι «σκηνοθετικές ακρότητες» επισκίασαν κάθε έννοια ερμηνείας. Πέραν της γελοιοποίησης του βασιλικού ζεύγους που αναφέραμε παραπάνω, ο σκηνοθέτης επέλεξε να παρουσιάσει τον τυραννικό φεουδάρχη Φερνάντο Γκόμεθ (Αλέξη Σταυράκη) με μάσκα στο πρόσωπό του με αποτέλεσμα, πάντα σύμφωνα με την κριτική του καιρού, να του αφαιρεθεί κάθε ίχνος ανθρωπιάς, ενώ οι απλοί χωρικοί, κυρίως οι νέοι και οι νέες του έργου, παρουσιάστηκαν ως ξέγνοιαστες μορφές που χοροπηδούσαν γύρω από το πηγάδι του χωριού.³⁶³ Έτσι κατά τον Θόδωρο Κρητικό, όλοι οι ηθοποιοί «είχαν ισοπεδωθεί κάτω από τη χονδροειδή ηθογραφική συμπεριφορά που είχε επιβάλει στο σύνολο ο σκηνοθέτης»³⁶⁴ σε συνδυασμό με την «λανθασμένη τοποθέτηση τους στο χώρο».³⁶⁵

Στις λανθασμένες αυτές σκηνοθετικές επιλογές συνέβαλε και η χρήση τραγουδιών που είχε προσθέσει στο κείμενο ο Κοραής Δαμάτης (σε δικούς του στίχους και σε μελωδίες του Γιώργου Τσαγκάρη) τα οποία, κατά τον Θόδωρο Κρητικό, έδιναν την αίσθηση του κωμειδύλλιου.³⁶⁶ Παρόμοια και ο Κώστας Γεωργουσόπουλος υποστήριξε πως ο σκηνοθέτης μετέτρεψε «ένα βαρύτιμο έργο του ποιητικού γένους σε οπερέτα».³⁶⁷

Τέλος, ως προς την υποδοχή που επιφύλαξε το φιλοθεάμον κοινό στην παράσταση, η κριτικός Άννυ Θ. Κολτσιδοπούλου μας πληροφορεί πως το κοινό επέδειξε μια σχετική αδιαφορία,³⁶⁸ αποτέλεσμα του άστοχου συνολικού προσανατολισμού της παράστασης, καθώς ήταν αισθητή η απουσία ιστορικής

³⁶² Άννυ Θ. Κολτσιδοπούλου, «Μια πηγή χωρίς σταλιά νερό», ό.π. σελ. 30.

³⁶³ Θόδωρος Κρητικός, «Ισπανικό κωμειδύλλιο; *Φουέντε Οβεχούνα*, του Λόπε ντε Βέγκα από το Εθνικό Θέατρο, στο Ηρώδειο», ό.π. σελ. 35.

³⁶⁴ Στο ίδιο.

³⁶⁵ Ελένη Βαροπούλου, «Φουέντε Οβεχούνα», ό.π. σελ. 26.

³⁶⁶ Θόδωρος Κρητικός, «Ισπανικό κωμειδύλλιο; *Φουέντε Οβεχούνα*, του Λόπε ντε Βέγκα από το Εθνικό Θέατρο, στο Ηρώδειο», ό.π. σελ. 35.

³⁶⁷ Κώστας Γεωργουσόπουλος, *Παγκόσμιο Θέατρο 1: Από τον Μένανδρο στον Τυγεν*, ό.π. σελ. 58.

³⁶⁸ Άννυ Θ. Κολτσιδοπούλου, «Μια πηγή χωρίς σταλιά νερό», ό.π. σελ. 30.

συνείδησης, διαλεκτικής υπόστασης, αισθητικής άποψης και στοιχειώδους ομοιογένειας.

Μετά από τριάντα τρία χρόνια τελευταίας παράστασης του *Δον Κιχώτη* στο Εθνικό Θέατρο με την επιβλητική παρουσία του Μάνου Κατράκη στον ομώνυμο ρόλο, η Εθνική μας σκηνή ανέβασε στο Παιδικό Στέκι του Εθνικού, σκηνή Κατίνας Παξινοπού, το 2005-2006 το δραματοποιημένο έργο του Μιγκέλ δε Θερβάντες *Δον Κιχώτης* απευθυνόμενο σε παιδιά, σε διασκευή και σκηνοθεσία Σταύρου Τσακίρη, σκηνογραφία και κοστούμια Ελένη Μανωλοπούλου, μουσική σύνθεση Στέφανου Κορκολή σε στίχους Σταύρου Τσακίρη και Ρεβέκκας Ρούσση, χορογραφία Αποστολίας Παπαδαμάκη και μουσική διδασκαλία Μελίνας Παιονίδου.³⁶⁹ Αξίζει να αναφερθεί πως η παράσταση αυτή ανέβηκε στο πλαίσιο των τετρακοσίων χρόνων που συμπλήρωσε το αφήγημα του Μιγκέλ δε Θερβάντες *Δον Κιχώτης* και για αυτό το 2005 είχε ορισθεί ως παγκόσμιο έτος Θερβάντες.³⁷⁰

Αυτή τη φορά η ιστορία του θρυλικού *Δον Κιχώτη* παρουσιάστηκε σαφώς διαφοροποιημένη από το αρχικό κείμενο του Θερβάντες. Έτσι το καλώς επιμελημένο και πλούσια εικονογραφημένο πρόγραμμα της παράστασης του Εθνικού, μας δίνει την υπόθεση ενός ξεχωριστού *Δον Κιχώτη*. Συγκεκριμένα το έργο ξεκινά όταν δύο Άγγλοι δικηγόροι αναζήτησαν και βρήκαν τον δέκατο εγγονό του Μιγκέλ δε Θερβάντες με σκοπό να του επιδώσουν ένα ένταλμα σύλληψης για χρέη τετρακοσίων χρόνων που είχαν συσσωρευτεί, μετά την πρώτη έκδοση του αριστουργήματος του προγόνου του, δηλαδή του Μιγκέλ δε Θερβάντες. Εκείνος, ηθοποιός στο επάγγελμα, επέλεξε να απολογηθεί παίζοντας τους το έργο θεατροποιημένα. Μεταμφιέστηκε επί σκηνής και έτσι ξεκίνησε ένα διαφορετικό ταξίδι φαντασίας στον κόσμο τη υποσύνης.³⁷¹

Αναφορικά με το νέο αυτό σκηνικό ανέβασμα του Εθνικού, τόσο οι διάφορες ανταποκρίσεις από την παράσταση, όσο και οι κριτικές που δημοσιεύθηκαν στον αθηναϊκό τύπο, συνέβαλαν καθοριστικά στη διαμόρφωση μιας εικόνας για τις ιδιαίτερες συντεταγμένες του. Σε ένα από τα δημοσιεύματα αυτά, κατά τη διάρκεια της συνέντευξης τύπου για την παράσταση, ο σκηνοθέτης Σταύρος Τσακίρης, έδωσε

³⁶⁹ Αρχείο Εθνικού Θεάτρου, [<http://www.nt-archive.gr/playDetails.aspx?playID=70> (28/12/2015)].

³⁷⁰ Χ.σ. «*Δον Κιχώτης*, συνειδητός αναχωρητής» *Ναυτεμπορική*, 04/11/2005, [<http://www.nt-archive.gr/viewFiles1.aspx?playID=70&pubID=7690> (28/12/2015)].

³⁷¹ Αρχείο Εθνικού Θεάτρου, [<http://www.nt-archive.gr/viewFiles1.aspx?playID=70&programID=30> (28/12/2015)].

το κεντρικό νόημα του έργου μιλώντας για «υποχρέωση του καθενός να ακούσει τον εαυτό του και να υποστηρίξει τις προσωπικές του επιλογές, ακόμα και αν είναι αντίθετες με την κυρίαρχη αντίληψη»³⁷² για αυτό και η συγκεκριμένη διασκευή «φιλοδοξούσε να περιλάβει όλες τις περιπέτειες της διαδρομής του ιππότη».³⁷³

Αναφορικά με την παράσταση, η αποκαλυπτική κριτική του Γιώργου Σαρηγιάννη, μιλάει για μια σκηνοθεσία «στριμωγμένη ασφυκτικά στη μικρή χαμηλοτάβανη σκηνή»³⁷⁴ αρκετά όμως ψυχαγωγική παράσταση και με μερικές σκηνές «που ξεπερνούσαν το μέτριο, όπως οι σκηνές στην ταβέρνα και του θανάτου του ήρωα».³⁷⁵ Ωστόσο, οι δύο κριτικές που σχολιάζουν την παράσταση εκφράζουν διαφορετικές απόψεις και θέσεις γύρω από τα υπόλοιπα εικαστικά και μουσικά συστατικά της. Για να γίνουμε πιο συγκεκριμένοι, ο κριτικός Γιώργος Σαρηγιάννης, χαρακτηρίζει τα σκηνικά και τα κοστούμια που επιμελήθηκε η Ελένη Μανωλοπούλου «άνισα»³⁷⁶ εν αντιθέσει με την κριτική του Βασίλη Μπουζιώτη που αναφέρεται με εγκωμιαστικά σχόλια στην σκηνογράφο και ενδυματολόγο, υποστηρίζοντας ότι με την δουλειά της «έστησε ένα εντυπωσιακό σκηνικό μεταμορφώνοντας εξαιρετικά το Παιδικό Στέκι ενώ έντυσε θαυμάσια και τους ηθοποιούς».³⁷⁷



ΕΙΚ.4.2 ΣΚΗΝΗ ΑΠΟ ΤΗΝ ΠΑΡΑΣΤΑΣΗ ΤΟΥ ΔΟΝ ΚΙΧΩΤΗ ΤΟΥ ΜΙΓΚΕΛ ΔΕ ΘΕΡΒΑΝΤΕΣ ΣΕ ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ ΣΤΑΥΡΟΥ ΤΣΑΚΙΡΗ, ΣΤΟ ΠΑΙΔΙΚΟ ΣΤΕΚΙ ΤΟΥ ΕΘΝΙΚΟΥ, ΣΚΗΝΗ ΚΑΤΙΝΑΣ ΠΑΞΙΝΟΥ (2005). ΔΙΑΚΡΙΝΟΝΤΑΙ: ΚΩΣΤΑΣ ΖΑΧΑΡΑΚΗΣ (ΔΟΝ ΚΙΧΩΤΗΣ) ΚΑΙ ΜΑΡΙΑ ΦΡΑΓΚΟΥ (ΥΠΗΡΕΤΡΙΑ). ΠΗΓΗ: ΑΡΧΕΙΟ ΕΘΝΙΚΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ.

Ως προς το μουσικό σκέλος της παράστασης, ο Γιώργος Σαρηγιάννης συνεχίζοντας στο ίδιο καυστικό ύφος, θεωρεί πως οι μουσικές συνθέσεις και τα τραγούδια, που όπως αναφέραμε άνηκαν στον Στέφανο Κορκολή, «έπνιγαν την παράσταση»,³⁷⁸ ενώ συνεχίζει υποστηρίζοντας, πως τόσο οι μουσικές συνθέσεις, όσο

³⁷² Ν.Μ. «Δον Κιχώτης σε τσίρκο. Διασκευή του έργου του Θερβάντες ανεβάζεται στο Παιδικό Στέκι του Εθνικού», *Η Καθημερινή*, 04/11/2005, [<http://www.nt-archive.gr/viewFiles1.aspx?playID=70&pubID=7691>] (28/12/2015)].

³⁷³ Χ.σ. «Δον Κιχώτης, συνειδητός αναχωρητής», ό.π.

³⁷⁴ Γιώργος Δ. Κ. Σαρηγιάννης, «Παίζοντας Δον Κιχώτη», *Ταχυδρόμος*, 28/01/2006, [<http://www.nt-archive.gr/viewFiles1.aspx?playID=70&pubID=7686>] (28/12/2015)].

³⁷⁵ Στο ίδιο.

³⁷⁶ Στο ίδιο.

³⁷⁷ Βασίλης Μπουζιώτης, «Ο Δον Κιχώτης του 20^{ού} αιώνα», *Έθνος*, 22/01/2006, [<http://www.nt-archive.gr/viewFiles1.aspx?playID=70&pubID=7688>] (28/12/2015)].

³⁷⁸ Γιώργος Δ. Κ. Σαρηγιάννης, «Παίζοντας Δον Κιχώτη», ό.π.

και τα τραγούδια που ακούστηκαν, δεν είχαν ένα ενιαίο ύφος καθ' όλη την διάρκεια της παράστασης.³⁷⁹ Αντίθετα, ο Βασίλης Μπουζιώτης στο κριτικό του σημείωμα, διατυπώνει διαφορετική άποψη, υποστηρίζοντας πως ο Στέφανος Κορκολής «έντυσε με εξαιρετικές μουσικές»³⁸⁰ την παράσταση. Παράλληλα επαινετικά εκφράζονται και οι δύο κριτικοί ως προς τις χορογραφικές διδασκαλίες της Αποστολίας Παπαδαμάκη. Παραδειγματικά παραθέτουμε τα όσα αναφέρει ο Γιώργος Σαρηγιάννης, μιλώντας για «σωστούς ρυθμούς και μια καλά κινημένη και κεφάλτα χορογραφημένη» παράσταση.³⁸¹

Ως προς την ερμηνεία των ηθοποιών της παράστασης, οι κριτικές στο σύνολο τους εκφράζονται με επαίνους, τόσο για το σύνολο των νέων (ηλικιακά) ηθοποιών που με υποδειγματικό τρόπο προσέγγισαν τους ρόλους τους και υποστήριξαν την παράσταση, όσο και για αυτούς που ερμήνευσαν τους βασικούς ρόλους του μυθιστορήματος στην σκηνή. Ένα τέτοιο παράδειγμα μας δίνει ο Βασίλης Μπουζιώτης στην κριτική του, που χαρακτηριστικά αναφέρει πως ο Κώστας Ζαχαράκης, «κεντούσε με μέτρο και ακρίβεια»³⁸² στο ρόλο του Δον Κιχώτη. Ο Νίκος Γιαλελής στο ρόλο του Σάντσο Πάντσα πέτυχε μια «εντυπωσιακή δουλειά»,³⁸³ ενώ η Βαλέρια Χριστοδουλίδου «ήταν απολαυστική στη Δουλτσινέα της».³⁸⁴

Τέλος, αξίζει να επισημανθεί πως η δημοφιλής αυτή παράσταση παρουσιάστηκε στις 02/08/2006 στο Τεχνικό Λύκειο Τήνου, ενώ πραγματοποίησε και μια σειρά περιοδειών σε ολόκληρη την Ελλάδα. Πιο συγκεκριμένα, στις 26 και 27/05/2006 δόθηκε παράσταση στο Ωδείο Ηρώδου του Αττικού, στις 02/07/2006 στο Θερινό Δημοτικό Θέατρο Μελίνα Μερκούρη στο Βόλο, στις 05/07/2006 στο Θέατρο Λόφου στο Κιλκίς, στις 07/07/2006 στο Ανοιχτό Θέατρο Γιαννιτών (Γιαννιτσά), στις 12/07/2006 στο Αρχαίο Θέατρο Πυθαγορείου στη Σάμο, στις 16/07/2006 στο Θέατρο Μεσαιωνικής Τάφρου Μελίνα Μερκούρη στη Ρόδο, 19/07/2006 στο Μεσαιωνικό Κάστρο στη Κω, μετά από λίγες μέρες εντοπίστηκε παράσταση του έργου και στον Κήπο Γυμνασίου στην Ιθάκη, στις 26/07/2006 στο Θέατρο Φλόκα στην Αρχαία Ολυμπία, στις 05/08/2006 στο Δημοτικό Γήπεδο Παροικιάς στη Πάρο, στις 08/08/2006 στο Πρώτο Δημοτικό Σχολείο Νάξου, στις 11/08/2006 στο Σχολικό

³⁷⁹ Στο ίδιο.

³⁸⁰ Βασίλης Μπουζιώτης, «Ο Δον Κιχώτης του 20^{ου} αιώνα», ό.π.

³⁸¹ Γιώργος Δ. Κ. Σαρηγιάννης, «Παίζοντας Δον Κιχώτη», ό.π.

³⁸² Βασίλης Μπουζιώτης, «Ο Δον Κιχώτης του 20^{ου} αιώνα», ό.π.

³⁸³ Στο ίδιο.

³⁸⁴ Στο ίδιο.

Συγκρότημα Ξηρόκαμπου στην Ερμούπολη της Σύρου, στις 18/08/2006 στο Πρώτο Δημοτικό Σχολείο Κρανιδίου, στις 20/08/2006 στο Θέατρο Άλσος Αγίου Γεωργίου στην Τρίπολη, στις 23/08/2006 στο Αρχαίο Θέατρο Άργους, στις 25/08/2006 στο Θέατρο Εξαμιλίων Μίκης Θεοδωράκης στην Κόρινθο, στη 01/09/2006 στο Θέατρο Άλσος Βεΐκου, στις 03/09/2006 στο Θέατρο Αναβρύτων στο Μαρούσι, στις 08/09/2006 στο Αρχαίο Ωδείο στην Πάτρα, στις 12/09/2006 στο Ομήρειο Πνευματικό Κέντρο στη Χίο, στις 15/09/2006 στο Δημοτικό Θέατρο Παπάγου, στις 17/09/2006 στο Βεάκειο στο Πειραιά, και στις 20/09/2006 στο Θέατρο Δάσους στη Θεσσαλονίκη.³⁸⁵

3.3. Παραστάσεις στο Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος (Κ.Θ.Β.Ε.)

Στις 13 Ιανουαρίου του 1961 ιδρύθηκε το Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος με έδρα τη Θεσσαλονίκη, πρώτο καλλιτεχνικό διευθυντή τον Σωκράτη Καραντινό, ο οποίος και παρέμεινε μέχρι το 1967, και πρόεδρο τον Γιώργο Θεοτοκά. Μάλιστα κατά τη διάρκεια της θητείας του, το Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος, δραστηριοποιήθηκε έντονα, με γνώμονα τη θεατρική αποκέντρωση, δίνοντας παραστάσεις με δύο «κλιμάκια» σε πόλεις της Μακεδονίας και της Θράκης.³⁸⁶ Τα βήματα του Σωκράτη Καραντινού ακολούθησαν και οι επόμενοι καλλιτεχνικοί διευθυντές, όπως ο Μ. Βολανάκης (δύο φορές), ο Σπ. Α. Ευαγγελάτος, ο Ν. Μπακόλας (δύο φορές), ο Ν. Χουρμουζιάδης, ο Δ. Μαρωνίτης, ο Β. Παπαβασιλείου, ο Δ. Χρονόπουλος, που, με τον τρόπο του ο καθένας, προσπάθησαν να προσδιορίσουν τη φυσιογνωμία της δεύτερης κρατικής σκηνης της χώρας.³⁸⁷



ΕΙΚ.4.3 ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΤΗΣ ΠΑΡΑΣΤΑΣΗΣ Η ΖΩΗ ΕΙΝΑΙ ΟΝΕΙΡΟ ΤΟΥ ΚΑΛΔΕΡΟΝ, ΚΡΑΤΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ ΒΟΡΕΙΟΥ ΕΛΛΑΔΟΣ, 1967, ΣΕ ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ ΠΕΛΟΥ ΚΑΤΣΕΛΗ. ΠΗΓΗ: ΑΡΧΕΙΟ ΚΡΑΤΙΚΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ ΒΟΡΕΙΟΥ ΕΛΛΑΔΟΣ.

³⁸⁵ Αρχείο Εθνικού Θεάτρου, [<http://www.nt-archive.gr/playDetails.aspx?playID=70> (28/12/2015)].

³⁸⁶ Θόδωρος Γραμματάς, *Το Ελληνικό Θέατρο στον 20^ο αιώνα. Πολιτισμικά πρότυπα και πρωτότυπα*, ό.π. σελ. 244.

³⁸⁷ Στο ίδιο.

Αναφορικά με το δραματολόγιο που παρουσίασε το Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος, αυτά προέρχονταν είτε από το αρχαίο δράμα, και το σύγχρονο ελληνικό (Γρηγόρης Ξενόπουλος, Άγγελος Σικελιανός, Σπύρος Μελάς, Άγγελος Τερζάκης, Γιώργος Θεοτοκάς), είτε από το παγκόσμιο θέατρο (Λόπε δε Βέγκα, Πέδρο Καλδερόν ντε λα Μάρκα, Σαίξπηρ, Μολιέρος, Ίψεν, Λόρκα και Μπρεχτ). Το επιλεγμένο δραματολόγιο και οι προσεγμένες παραστάσεις κατέστησαν το Κ.Θ.Β.Ε. πρώτης γραμμής κρατικό θεατρικό οργανισμό, ο οποίος συνέβαλε καθοριστικά στη διαδικασία της πρόσληψης του παγκοσμίου θεάτρου και την κατά συνέπεια γνωριμία με το ελληνικό κοινό.³⁸⁸

Έτσι στις 03/03/1967 σχεδόν ενάμιση μήνα πριν την επιβολή της δικτατορίας των συνταγματαρχών στην χώρα μας (21/04/1967), το Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος, ανέβασε το έργο του Πέδρο Καλδερόν ντε λα Μάρκα *Η ζωή είναι όνειρο* σε μετάφραση Παντελή Πρεβελάκη, σε σκηνοθεσία Πέλου Κατσέλη, σκηνογραφίες και ενδυμασίες του Γιώργου Βακαλό και μουσική σύνθεση Νίκου Αστρινίδη.³⁸⁹ Να σημειωθεί μάλιστα, πως με το έργο αυτό, έκλεινε και η χειμερινή περίοδος του δραματολογίου για το Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος.³⁹⁰

Γύρω από την υπόθεση του φιλοσοφικού αυτού δράματος του Καλντερόν, ο βασιλιάς της Πολωνίας πληροφορούμενος από τον σοφό αστρολόγο που προμάντευε τη σπουδή των άστρων ότι ο διάδοχος Σιγισμούνδος που έμελε να γεννήσει η βασίλισσα ήταν προορισμένος να γίνει άγριος και ολέθριος δυνάστης, αποφάσισε να χτίσει στα βουνά έναν απάτητο πύργο και να φυλακίσει εκεί μέσα το βασιλόπουλο. Μετά το πέρασμα του χρόνου, και με την ενηλικίωση του Σιγισμούνδου, ο βασιλιάς πιστεύοντας πως έδωσε υπερβολική σημασία στην πρόγνωση των άστρων και λόγω ανάγκης που υπήρξε για τη διαδοχή του στο θρόνο, κοίμισε με υπνόχορτο τον Σιγισμούνδο, επαναφέροντας τον στο παλάτι. Η μοίρα όμως επιβεβαιώθηκε. Ευπνώνοντας ο Σιγισμούνδος πάτησε όλους τους νόμους της χριστιανικής αρετής και της ιπποσύνης, αφού κακομεταχειρίστηκε ένα συγγενή του αλλά και τον δάσκαλο του σκότωσε τον υποτακτικό του και φέρθηκε με ασέβεια στον πατέρα του. Έτσι ο βασιλιάς αναγνωρίζοντας τη μοίρα ως ισχυρότερη από τον άνθρωπο, ξανακοίμισε το

³⁸⁸ Στο ίδιο.

³⁸⁹ Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος, [<http://www.ntng.gr/default.aspx?lang=el-GR&page=2&production=2667>](29/12/2015)].

³⁹⁰ «Κλείνει η χειμερινή περίοδος του δραματολογίου του Κρατικού Θεάτρου», *Ακρόπολις*, 26/02/1967, Αρχείο Κρατικού Θεάτρου Βορείου Ελλάδος.

βασιλόπουλο στέλνοντας το πίσω στο πύργο, ενώ όρισε διάδοχο του, τον ανιψιό του τον Αστόλφο. Για όλα αυτά, ο λαός επαναστάτησε, νίκησε το βασιλικό στρατό και έτσι ανέβασε στο θρόνο το φυσικό κληρονόμο του θρόνου, τον Σιγισμούνδο. Ο νέος βασιλιάς βέβαια δεν μπορούσε να πιστέψει ότι η βασιλεία του ήταν αληθινή, επιμένοντας ότι η ζωή είναι ένα όνειρο και πως αύριο θα ξυπνήσει μέσα στην πραγματικότητα.³⁹¹

Ωστόσο πέρα από την υπόθεση του έργου, ο Παντελής Πρεβελάκης που επιμελήθηκε τη μετάφραση του έργου, συμπεριέλαβε στο προλογικό του σημείωμα και κάποια σχόλια γύρω από αυτό, τα οποία λειτουργούσαν τελείως διαφωτιστικά τόσο για το ίδιο το έργο ως ανάγνωσμα, όσο και για την υπόθεση της παράστασης μετέπειτα. Πολλά από αυτά τα σχόλια τα συναντάμε και στο πρόγραμμα της παράστασης, λειτουργώντας σύμφωνα με το παραπάνω σκεπτικό. Ο Καλδερόν λοιπόν, τόνιζε ο Πρεβελάκης, συνέχιζε να υπερασπίζεται τις ισπανικές ιδέες του 17^{ου} αιώνα και συγκεκριμένα την έννοια της τιμής, η οποία «δεν εξαντλείται στους κανόνες του ισπανικού εθιμοτυπικού κώδικα, παρά λειτουργούσε ως παράγγελμα αιωνίου νόμου».³⁹²

Ένα άλλο από τα θέματα που ο Καλντερόν ανέπτυξε και ίσως αποτελούσε και το κυριότερο θέμα στο έργο του, ήταν η έννοια της μοίρας, επιλέγοντας να απεικονίσει την διαμάχη μεταξύ της ελεύθερης βούλησης και της τύχης. Εξ άλλου η πνευματική κοσμοθεώρηση του Καλντερόν βασιζόταν στην άποψη, πως όλη η ζωή μοιάζει με όνειρο.³⁹³ Η άποψη βέβαια αυτή αντανακλούσε και την αντίληψη του κοσμοθεάτρου των χρόνων του Μπαρόκ, όπου σημαίνει την κατάρρευση της Αναγέννησης με την αγάπη για τη ζωή και την κυριαρχία μιας αρνητικής αντίληψης του κόσμου και της ζωής.

Για την παράσταση του Κρατικού Θεάτρου Βορείου Ελλάδος, τα πρώτα δημοσιεύματα του τύπου της εποχής που κυκλοφορούσαν πριν από την πρεμιέρα ενημέρωναν το θεατρόφιλο κοινό για την σκηνοθετική επιλογή του θεάτρου, δίνοντας επίσης και κάποια στοιχεία γύρω από το έργο αλλά και τους συντελεστές της παράστασης. Μαζί με την προώθηση των εισιτηρίων, γινότανε και η προώθηση του προγράμματος του έργου το οποίο περιελάμβανε ταυτόχρονα και το θεατρικό έργο

³⁹¹ Η ζωή είναι όνειρο, ό.π. σελ. 14-15.

³⁹² Στο ίδιο, σελ. 12.

³⁹³ Στο ίδιο, σελ. 14.

ακέραιο, δίνοντας έτσι την ευκαιρία στους θεατές να γνωρίσουν εκ των προτέρων, τους στόχους και τα καίρια σημεία της ποίησης του Καλντερόν, γεγονός που σχολιάστηκε θετικά στον τύπο, αφού αποτελούσε καινοτομία για τα καλλιτεχνικά δεδομένα της εποχής.³⁹⁴

Ένα πρώτο δημοσίευμα στις 04/03/1967, την επομένη από την πρώτη της παράστασης, κυκλοφορούσε στον ημερήσιο τύπο ενημερώνοντάς μας για τη σκηνική επιτυχία που γνώρισε το έργο, αλλά και για τη θετική υποδοχή που έλαβε από το κοινό. Παραθέτουμε αυτούσια τα λόγια του αρθογράφου: «Το Κοινό, το οποίον παρηκολούθησεν με ζωηρόν ενδιαφέρον την παράστασιν, χειροκρότησεν θερμώς τους βασικούς ερμηνευτάς του έργου, Ανδρέα Ζησιμάτο, Λιλί Παπαγιάννη, Θάνο Τζενεράλη και τους λοιπούς καλλιτέχνας της δευτέρας Κρατικής μας Σκηνης».³⁹⁵

Σημαντικό όμως ενδιαφέρον παρουσίασαν και οι υπόλοιπες κριτικές που αναφέρθηκαν στην παράσταση. Ένα πρώτο κοινό στοιχείο που επισημάνθηκε σε όλες τις τεχνοκριτικές στήλες των εφημερίδων, ήταν το θέμα της μετάφρασης του έργου από τον Παντελή Πρεβελάκη. Η μετάφραση ήταν δοσμένη κατευθείαν από τα ισπανικά σε ενδεκασύλλαβους στίχους, όμως, όπως παρατήρησε η Λήδα Καλπάκα στο φύλλο της *Πανθρακικής*, η επιλογή του Πρεβελάκη να κατασκευάζει νέες λέξεις σαν το «πρεπό, τη βραχίονα, το ζουλεύω τη γδίκη ή το ασκέρι διαλεγμένες ίσως για την ποιητικότερη επένδυση του λόγου ή τον εύστοχο τονισμό, έπαιζαν το ρόλο μικρών εμποδίων με ανασταλτική επίδραση στην παρακολούθηση του ποιητικού κειμένου».³⁹⁶ Πράγματι είναι γεγονός πως η ιδιομορφία κάποιων λέξεων και εκφράσεων εκ μέρους του μεταφραστή, εμπόδισαν τους ηθοποιούς να εκφραστούν άνετα, ενώ πολλές φορές γινόταν αδύνατη και η παρακολούθηση της σκηνικής συνέχειας του έργου.

Σε επίπεδο σκηνοθεσίας, οι κριτικές στήλες κράτησαν θετική στάση απέναντι στην παράσταση, επισημαίνοντας ωστόσο τους κινδύνους στους οποίους μπορούσε να περιέλθει ο σκηνοθέτης, εξαιτίας της δυσκολία που είχε το έργο, αλλά και της μετάφρασης του. Κάτι τέτοιο μπορούσε να συνομισθεί στην άποψη του κριτικού

³⁹⁴ Λυδία Καλπάκα, «Η ζωή είναι όνειρο», *Πανθρακική*, 14/06/1967, [<http://www.ntng.gr/default.aspx?lang=el-GR&page=2&production=2667&mode=19&item=8462> (30/12/2015)].

³⁹⁵ «Με επιτυχίαν εδόθη χθες η πρώτη Η ζωή είναι όνειρο», *Νέα Αλήθεια*, 04/03/1967, [<http://www.ntng.gr/default.aspx?lang=el-GR&page=2&production=2667&mode=19&item=8459> (30/12/2015)].

³⁹⁶ Λυδία Καλπάκα, «Η ζωή είναι όνειρο», ό.π.

Γιώργου Κιτσόπουλου, που ανέφερε πως: «ο σκηνοθέτης υπερπήδησε τους κινδύνους μιας μουσειακής παράστασης, όσο και μιας απονεκρωμένης από στόμφο απαγγελίας».³⁹⁷ Παράλληλα, οι σωστοί χειρισμοί του σκηνοθέτη πάνω στο δύσκολο έργο του Καλδερόν με τις «εύστοχες τομές και τα γυρίσματα των μονολόγων από το ένα μέρος και τη σωστή τοποθέτηση του περιβάλλοντος από το άλλο, έτσι που να μην δημιουργείται ο επίφοβος χώρος της υπερβολής, αλλά και να αποφεύγεται η υποτονικότητα»,³⁹⁸ συνέθεσαν μια παράσταση σωστά συγκροτημένη με σκηνική ενότητα. Μία άλλη κριτική εστίαζε την προσοχή της στο γεγονός, πως ο σκηνοθέτης «βασίστηκε περισσότερο στην παρουσίαση του μύθου και λιγότερο στην αξιοποίηση των ποιητικών στοιχείων»³⁹⁹ επιλογή η οποία τον οδήγησε σε μια ίσως «μονόπλευρη» αξιοποίηση των στοιχείων του έργου και όχι σε μια ουσιαστικότερη αξιοποίηση όλων των δεδομένων που παρείχε το έργο. Ωστόσο ο σκηνοθέτης «κατάφερε να παρουσιάσει ρεαλιστικά το δράμα του Σιγισμούνδου», δίνοντας μια σωστή παράσταση.⁴⁰⁰

Περνώντας τώρα στην ερμηνεία των σκηνικών ρόλων από τους ηθοποιούς, η συνολική τους απόδοση εγγράφηκε στην πρόσληψη της παράστασης με θετικό πρόσημο. Όλες οι κριτικές της εποχής, αναφέρθηκαν με εγκωμιαστικούς χαρακτηρισμούς για τη σκηνική ερμηνεία του Ανδρέα Ζησιμάτου που είχε αναλάβει το δύσκολο έργο του Σιγισμούνδου, μιλώντας για μια «θαυμάσια απόδοση» και ένα καλά δουλεμένο ρόλο.⁴⁰¹ Εξίσου και η Λιλή Παπαγιάννη στο ρόλο της Ροδαυγής καθώς και η Κλειώ Νικολάου στον ρόλο της Εστρέλια απέδωσαν τους ρόλους τους με κλιμάκωση αξιολογη.⁴⁰² Επίσης αξίζει να επισημανθεί πως η Λιλή Παπαγιάννη, σύμφωνα με το κριτικό σημείωμα του Νίκου Μπακόλα, «έδωσε στη Ροδαυγή πάθος και πίστη στην αξία της τιμής»,⁴⁰³ ενώ ξεχώρισε και για την καλή της άρθρωση.⁴⁰⁴ Εγκωμιαστικά σχόλια έλαβαν και ο Γιώργος Βλαχόπουλος που ερμήνευσε σε άψογο

³⁹⁷ Γιώργος Κιτσόπουλος, «Η ζωή είναι όνειρο», *Ελληνικός Βορράς*, 11/03/1967, [<http://www.ntng.gr/default.aspx?lang=el-GR&page=2&production=2667&mode=19&item=8460> (30/12/2015)].

³⁹⁸ Στο ίδιο.

³⁹⁹ Νίκος Μπακόλας, «Η ζωή είναι όνειρο», *Θεσσαλονίκη*, 14/03/1967, [<http://www.ntng.gr/default.aspx?lang=el-GR&page=2&production=2667&mode=19&item=8461> (30/12/2015)].

⁴⁰⁰ Στο ίδιο.

⁴⁰¹ Γιώργος Κιτσόπουλος, «Η ζωή είναι όνειρο», ό.π.

⁴⁰² Γιώργος Κιτσόπουλος, «Η ζωή είναι όνειρο», ό.π.

⁴⁰³ Νίκος Μπακόλας, «Η ζωή είναι όνειρο», ό.π.

⁴⁰⁴ Λυδία Καλπάκα, «Η ζωή είναι όνειρο», ό.π.

τόνο τον γελωτοποιό Κλαρίν, καθώς και ο Θάνος Τζενεράλης που με «βασιλική μεγαλοπρέπεια» ερμήνευσε το ρόλο του βασιλιά.⁴⁰⁵

Σε σχέση με τα σκηνικά και τα κοστούμια της παράστασης, που ήταν δημιουργίες του Γιώργου Βακαλό, η κριτική του Γιώργου Κιτσόπουλου ίσως ήταν η πιο αντιπροσωπευτική, αναφέροντας πως ήταν «καλοσχεδιασμένα ενώ δημιούργησαν σε κάποια σημεία έντονες αντιθέσεις χρωμάτων».⁴⁰⁶ Τέλος, στη συνολική σκηνική επιτυχία του έργου, συνέβαλε και η μουσική σύνθεση του Νίκου Αστρινίδη που με φροντίδα περιέβαλε την παράσταση, «βοηθώντας σαν υπόκρουση στο ανάβλυσμα του ποιητικού λόγου».⁴⁰⁷

Στα χρόνια της μεταπολίτευσης το Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος, ανέβασε το έργο του Λόπε δε Βέγκα *Φουεντεοβεχούνα* και συγκεκριμένα τη θεατρική περίοδο 1976-1977 (με πρώτη παρουσίαση στις 20/01/1977) από μετάφραση της Καίτης Κάστρο, σε σκηνοθεσία Γιώργου Μιχαηλίδη, σκηνικά και κοστούμια Αντώνη Κυριακούλη, μουσική σύνθεση Θάνου Μικρούτσικου και στίχους τραγουδιών του ίδιου του σκηνοθέτη Γιώργου Μιχαηλίδη.⁴⁰⁸ Η παράσταση μεταφέρθηκε από τη Θεσσαλονίκη και στην Αθήνα, στο Εθνικό Θέατρο από 13/04/1977 έως 16/04/1977, κλείνοντας έτσι τις παραστάσεις του Κρατικού Θεάτρου Βορείου Ελλάδος για τη χειμερινή περίοδο.⁴⁰⁹ Μάλιστα η σκηνική αυτή επιλογή αποτελούσε και το πρώτο έργο του Λόπε δε Βέγκα που παρουσιάστηκε στο Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος.⁴¹⁰

Η ιστορία του έργου αυτού, που κατέγραψε τον ξεσηκωμό του λαού της Φουεντεοβεχούνα, εναντίον του τυραννικού φεουδάρχη Φερνάντο Γκόμεθ και τη συλλογική αλληλέγγυα στάση του αγροτικού λαού να μην ομολογήσουν ποιος το σκότωσε, παρά να δηλώνουν πως η Φουεντεοβεχούνα σκότωσε τον διοικητή, ενέπνευσε τον σκηνοθέτη Γιώργο Μιχαηλίδη να σκηνοθετήσει το έργο αυτό στα πρώτα χρόνια μετά την πτώση της επταετούς δικτατορίας στην Ελλάδα. Τα δύσκολα αυτά χρόνια που σημάδεψαν την ιστορία της Ελλάδος, και το πέρασμα από την

⁴⁰⁵ Στο ίδιο.

⁴⁰⁶ Γιώργος Κιτσόπουλος, «Η ζωή είναι όνειρο», ό.π.

⁴⁰⁷ Στο ίδιο.

⁴⁰⁸ *Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος*, [<http://www.ntng.gr/default.aspx?lang=el-GR&page=2&production=3408>] (31/12/2015)].

⁴⁰⁹ Στο ίδιο.

⁴¹⁰ «Έργο του Λόπε ντε Βέγκα αύριο από το ΚΘΒΕ», *Καθημερινή*, 19/01/1977, [<http://www.ntng.gr/default.aspx?lang=el-GR&page=2&production=3408&mode=19&pg=2&item=9079>] (31/12/2015)].

εξουσία του ενός στην δημοκρατία, απασχόλησαν ιδιαίτερος το σκηνοθέτη σε σχέση με το έργο και συγκεκριμένα με τη λύση που έδινε ο Λόπε δε Βέγκα. Μια λύση που αποτελούσε ιστορική αλλά και κοινωνική αναγκαιότητα της εποχής του, για αυτό και πρότεινε με την *Φουεντεοβεχούνα* το δέσιμο της τεμαχισμένης Ισπανίας, κάτω από τη σκέπη ενός βασιλιά.

Για όλα αυτά, ο σκηνοθέτης ανέφερε πως «όσο και αν σήμερα η βασιλεία είναι κάτι ξεπερασμένο, κάτι ύποπτο και οπωσδήποτε αντιπροοδευτικό, την εποχή εκείνη είχε τεράστια σημασία. Γνώριζα ότι παρ' όλη τη ρωμαλεότητά του, το έργο ήταν μια πρόκληση για την ελληνική κοινωνία του 1977, η οποία μόλις πριν λίγα χρόνια είχε αντιμετωπίσει μια χούντα. Ήταν αδύνατο να παρουσιάσω στο κοινό κάτι που θα τον πλήγωνε. Και το κοινό, όσο και σοφό κι αν είναι, θα μπορούσε να κάνει αυτή την αφαίρεση; Να κατανοήσει ότι το έργο μιλάει για μια ιστορική στιγμή που η βασιλεία ήταν αναγκαία; Σκέφτηκα λοιπόν και η λύση που έδωσα, αφορούσε κυρίως το ύφος της παράστασης».⁴¹¹

Γύρω από το ύφος της παράστασης, ο σκηνοθέτης παρέμεινε πιστός στα κελεύσματα του Λόπε δε Βέγκα, παρουσιάζοντας ένα πολυπρόσωπο έργο στο οποίο, όπως ήταν φυσικό κυριαρχούσε ο λαός. Υπήρξαν μάλιστα φορές που στη σκηνή βρέθηκαν πενήντα έξη ηθοποιοί. Εξ' άλλου και το ίδιο το κείμενο ήταν τόσο δυνατό που όπως λέει και ο σκηνοθέτης: «έχτιζε τοπία, δημιουργούσε μάχες και πολέμους, ατελείωτες εικόνες γεμάτες δύναμη και ποίηση».⁴¹² Πάνω σε αυτές τις εικόνες, έστησε ο Γιώργος Μιχαηλίδης τους ήρωές του, χωρίς ωστόσο να αφαιρέσει την ποιητική δύναμη του έργου.

Για να αντιμετωπίσει όμως το πρόβλημα της θεματικής του έργου, αφού όπως αναφέραμε δεν μπορούσε να αφήσει τον Έλληνα θεατή να φύγει από το θέατρο με την εικόνα της απόλυτης κυριαρχίας της βασιλείας επί σκηνής, έτσι, πρόσθεσε έξι μπαλάντες (τις οποίες τραγούδησε η Μαρία Δημητριάδη), οι οποίες κύκλωσαν το έργο σαν ένα είδος σχολίου με μια σύγχρονη ιδεολογική οπτική, μιλώντας για τα αδιέξοδα του αγρότη.⁴¹³

⁴¹¹ Μαρία Αδαμοπούλου, «1977: Λόπε ντε Βέγκα, *Φουεντεοβεχούνα*, Κ.Θ.Β.Ε.» *Εκκόκλημα τρίμηνη επιθεώρηση για το θέατρο*, τχ.23, (Οκτώβριος-Δεκέμβριος 1989), σελ. 67.

⁴¹² Στο ίδιο.

⁴¹³ Στο ίδιο.

Γύρω από αυτό το σκηνοθετικό του τέχνασμα, κινήθηκαν και οι περισσότερες κριτικές οι οποίες στο σύνολό τους, παρουσιάσθηκαν διχασμένες, καθώς άλλες μιλούσαν για μια σκηνοθεσία εκ μέρους του Γιώργου Μιχαηλίδη που έδειχνε πως με τις μπαλάντες αυτές υποτιμά το διαλεκτικό δίδαγμα της *Φουεντεοβεχούνα*,⁴¹⁴ και άλλες που θεωρούσαν πως το έργο δεν έχασε τίποτα από τη ζεστασιά του και τον ηρωισμό του με την ενσωμάτωση των μελοποιημένων αυτών τραγουδιών.⁴¹⁵

Σχετικά με την πρώτη εκδοχή, όπως επεσήμανε ο Στάθης Δρομάζος στην τεχνοκριτική στήλη της *Ημερησίας*, ο σκηνοθέτης αντί να παρουσιάσει τη σκληρή πάλη μεταξύ του χωριού και του τοπικού άρχοντα που καταπίεζε και εξευτέλιζε τους κατοίκους, «μετέθεσε ένα μέρος της δράσης στις μπαλάντες του έτσι που και την πάλη υποτιμούσε και το λόγο αφυδάτωσε».⁴¹⁶ Επίσης η παρεμβολή των έξι τραγουδιών αυτών, εκλήφθηκε και ως μια μέθοδος περικοπής του ίδιου του δραματουργικού κειμένου, για αυτό και η κριτική στήλη των *Νέων* μιλούσε για μια ξεκάθαρη νοθεία τόσο ως προς το κείμενο, αλλά και ως προς την ίδια την ιστορία, αφού τον 15^ο και 16^ο αιώνα η απόλυτη μοναρχία στην Ευρώπη, θεωρούνταν προοδευτικό ιδανικό που είχε και ως αποτέλεσμα τη συμμαχία της ραγδαίας αναπτυσσόμενης αστικής τάξης, μετά τις ανακαλύψεις και τις εφευρέσεις, με τους βασιλείς κατά των φεουδαρχών.⁴¹⁷

Αναφορικά με την δεύτερη εκδοχή, δηλαδή των κριτικών που υποστήριξαν τη σκηνοθετική ενσωμάτωση των τραγουδιών, η κριτική στήλη της εφημερίδας *Θεσσαλονίκη*, λειτουργούσε αφενός μεν ως μια απάντηση απέναντι στις κριτικές που επέκριναν την επιλογή αυτή, υποστηρίζοντας πως «η σύγχρονη σκηνοθεσία δεν είναι υποχρεωμένη να ακολουθεί σε αυστηρή ποιότητα τη γραμμή του κειμένου»⁴¹⁸ αφετέρου δε, πως «η μουσική έπαιξε σημαντικό ρόλο στο ισπανικό θέατρο και φυσικά

⁴¹⁴ «Φουέντε Οβεχούνα από το Κ.Θ.Β.Ε.», *Επίκαιρα*, 28/04/1977, [<http://www.ntng.gr/default.aspx?lang=el-GR&page=2&production=3408&mode=19&item=9083> (01/01/2016)].

⁴¹⁵ Περσεύς Αθηναίος, «Φουέντε Οβεχούνα», *Ημερησία*, 24/04/1977, [<http://www.ntng.gr/default.aspx?lang=el-GR&page=2&production=3408&mode=19&item=9078> (01/01/2016)].

⁴¹⁶ Στάθης Ιω. Δρομάζος, «Φουέντε Οβεχούνα από το Κ.Θ.Β.Ε στο Εθνικό Θέατρο», *Ημερησία*, 21/04/1977, [<http://www.ntng.gr/default.aspx?lang=el-GR&page=2&production=3408&mode=19&item=9080> (01/01/2016)].

⁴¹⁷ «Φουέντε Οβεχούνα», *Τα Νέα*, 19/04/1977, [<http://www.ntng.gr/default.aspx?lang=el-GR&page=2&production=3408&mode=19&pg=2&item=9077> (01/01/2016)].

⁴¹⁸ Τώνυ Τσιρμπίνος, «Φουέντε Οβεχούνα», *Θεσσαλονίκη*, 29/04/1977, [<http://www.ntng.gr/default.aspx?lang=el-GR&page=2&production=3408&mode=19&pg=1&item=9082> (01/01/2016)].

και στα έργα του Λόπε δε Βέγκα». ⁴¹⁹ Ενώ συνεχίζει υποστηρίζοντας, πως ο σκηνοθέτης «κατάφερε να δώσει ζωντάνια σε ένα έργο γραμμένο για ένα γεγονός της εποχής του και του έδωσε φρεσκάδα και μηνύματα, που αγγίζουν τον σημερινό θεατή, όχι εγκεφαλικά, αλλά άμεσα και αληθινά». ⁴²⁰ Δίπλα σε αυτή την κριτική μπορούσε να σταθεί και το κριτικό σημείωμα της *Αυγής* που υποστήριζε, πως η επέμβαση αυτή στη δραματουργική μορφή του έργου, ήταν και μια επέμβαση στο κοινωνικό και πολιτικό περιεχόμενο της *Φουεντεοβεχούνα*, για αυτό και η σκηνοθεσία έριξε το βάρος της παράστασης στην αγροτική εξέγερση, δουλεύοντας το θέαμα προς την κατεύθυνση μιας σύγχρονης λαϊκής όπερας. ⁴²¹ Μάλιστα ως προέκταση της άποψης αυτής, η *Αυγή* ταύτιζε την υιοθέτηση των τραγουδιών αυτών στην παράσταση με τα ρομάντζα που ο λαός τραγουδούσε στα έργα του Λόπε δε Βέγκα, με σκοπό την έκφραση συλλογικών συναισθημάτων ή την εξιστόρηση γεγονότων. ⁴²²

Άλλη μια σκηνοθετική προέκταση που έδωσε ο Γιώργος Μιχαηλίδης στην παράσταση, πέραν των τραγουδιών, ήταν και η κίνηση των συνόλων σε αργή κίνηση. Η σκηνοθετική αυτή επιλογή, θεωρήθηκε, είτε ως μια υποτίμηση έναντι του δραματικού στοιχείου στις σκηνές που έβγαине αυτούσιο από το έργο υποκαθιστώντας το με συγκρούσεις σε αργή κίνηση, ⁴²³ είτε εκλήφθηκε ως μια κίνηση που όσα παρέλειπε να πει ο Λόπε δε Βέγκα, τα λέει αυτή με την πιο εύγλωττη σιωπή του αναδέματος των χωρικών και κατά συνέπεια των πράξεων τους. ⁴²⁴ Εξίσου σημαντικό όμως ήταν ότι από τα σκηνικά σύνολα δεν έσβησαν και τα πρόσωπα. Μπορούσε να πει κανείς μάλιστα, πως συνέβη το αντίθετο, καθώς μέσα από αυτά υψώνονται μορφές και χαρακτήρες, τύποι και φυσιογνωμίες. ⁴²⁵

Επιπρόσθετα, σχετικά με τη σκηνοθεσία του έργου ο Άγγελος Δόξας στο κριτικό του σημείωμα, σχολίασε μια ακόμη σκηνή του έργου, αναδεικνύοντας την ιστορική απόσταση που χώριζε τον σκηνοθέτη από την ιστορική και κοινωνική πραγματικότητα του 15^{ου} και 16^{ου} αιώνα. Θεώρησε αρχικά, πως η σκηνή της ομαδικής

⁴¹⁹ Στο ίδιο.

⁴²⁰ Στο ίδιο.

⁴²¹ Ελένη Βαροπούλου, «Φουέντε Οβεχούνα», *Η Αυγή*, 21/04/1977,

[<http://www.ntng.gr/default.aspx?lang=el-GR&page=2&production=3408&mode=19&pg=2&item=9089> (01/01/2016)].

⁴²² Στο ίδιο.

⁴²³ Στάθης Ιω. Δρομάζος, «Φουέντε Οβεχούνα από το Κ.Θ.Β.Ε στο Εθνικό Θέατρο», ό.π.

⁴²⁴ «Φουέντε Οβεχούνα από τον Βορρά», *Η Βραδυνή*, 22/04/1977,

[<http://www.ntng.gr/default.aspx?lang=el-GR&page=2&production=3408&mode=19&pg=1&item=9087> (01/01/2015)].

⁴²⁵ Στο ίδιο.

εξέγερσης ήταν σωστά δοσμένη, εν' αντιθέσει με τη σκηνή της επιθετικής δράσης. Για αυτό και έκρινε, πως ήταν «λάθος να παρουσιασθεί η ομάδα πάνοπλη (με τσεκούρια και σκεπάρνια) μπροστά στον δικαιοκρίτη βασιλιά. Στη σκηνή αυτή η ομάδα έπρεπε να είχε σαν κύριο όπλο της το δίκαιο»⁴²⁶ αφού το βασιλικό ζεύγος, αποτελούσε για τους χωρικούς την προσωποποιημένη πηγή της δικαιοσύνης.

Σχετικά με τη μετάφραση του έργου, που ήταν και η πρώτη μετάφραση που κυκλοφόρησε στην Ελλάδα από τα ισπανικά στα ελληνικά, η Καίτη Κάστρο έδωσε μια πολύ προσεγμένη ρεαλιστική θεατρική απόδοση του έργου, με ζωνφό διάλογο αντλώντας από τον ποιητικό πλούτο του Λόπε δε Βέγκα στοιχεία του ύφους του τα οποία και μετέφερε στη γλώσσα μας.⁴²⁷



ΕΙΚ.4.4 ΣΚΗΝΗ ΑΠΟ ΤΗΝ ΠΑΡΑΣΤΑΣΗ ΤΗΣ ΦΟΥΝΤΕΟΒΕΧΟΥΝΑ ΤΟΥ ΛΟΠΕ ΔΕ ΒΕΓΚΑ, ΣΕ ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ ΓΙΩΡΓΟΥ ΜΙΧΑΗΛΙΔΗ ΕΤΑΙΡΕΙΑ ΜΑΚΕΔΟΝΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ, ΚΕΝΤΡΙΚΗ ΣΚΗΝΗ Κ.Θ.Β.Ε. (1977). ΠΗΓΗ: ΑΡΧΕΙΟ ΚΡΑΤΙΚΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ ΒΟΡΕΙΟΥ ΕΛΛΑΔΟΣ.

Σημαντική ήταν και η συνεισφορά του Αντώνη Κυριακούλη με τη σκηνογραφική και ενδυματολογική του εργασία. Ο σκηνικός χώρος δόθηκε απλά, ως ένα γυμνό και ηλιοκαμένο κομμάτι της ισπανικής γης, για αυτό και τα σκηνικά χαρακτηρίστηκαν από την επινοητικότητά τους αλλά και από την λιτότητα εκείνη που δεν αποσπούσε τον θεατή.⁴²⁸ Καθοριστικό ρόλο βέβαια, έπαιξαν και οι φωτισμοί ως προς τη σκηνογραφική δουλειά του Αντώνη Κυριακούλη. Σύμφωνα όμως με την Ελένη Βαροπούλου, «η κινηματογραφική τεχνική του ρεταντί που χρησιμοποιήθηκε στις σκηνές της εξέγερσης, πρόχειρα εκτελεσμένη βάρυνε, μαζί με τους εξεζητημένους φωτισμούς το θέαμα».⁴²⁹

Αναφορικά με τα κοστούμια της παράστασης, το σύνολο των κριτικών μιλούσαν για τη θεατρική ποικιλία που τα χαρακτήριζε και για μια εξαιρετη χρωματική κλίμακα που τα διέκρινε. Μια αρκετά αντιπροσωπευτική κριτική ήταν αυτή της Βραδυνής, που ανέφερε πως τα κοστούμια του Αντώνη Κυριακούλη «είχαν

⁴²⁶ Στο ίδιο.

⁴²⁷ Περσεύς Αθηναίος, «Φούντε Οβεχούνα», ό.π.

⁴²⁸ «Φούντε Οβεχούνα από τον Βορρά», *Η Βραδυνή*, ό.π.

⁴²⁹ Ελένη Βαροπούλου, «Φούντε Οβεχούνα», *Η Αυγή*, ό.π.

από τη μία, τη φανταχτερή λαμπρότητα που απαιτούσαν οι φεουδαλικές και αυλικές αμφιέσεις και από την άλλη την επισημότητα της λαϊκής φτώχειας, κατά τον διαχωρισμό που γίνεται και στο έργο». ⁴³⁰ Η επιλογή του αυτή ωστόσο, κυρίως ως προς τις φανταχτερά δοσμένες αυλικές αμφιέσεις κατακρίθηκε, καθώς θεωρήθηκε πως ο νεοπλουτισμός εκ μέρους του ενδυματολόγου, στα κοστούμια της βουβής ακολουθίας του βασιλιά, ξεπέρασε το θεατρικό μέτρο. ⁴³¹

Τέλος, η ερμηνεία του συνόλου των ηθοποιών δίχασε για άλλη μια φορά τους τεχνοκριτικούς, αφού κρίθηκε υπό το πρίσμα των σκηνοθετικών επιλογών που έδωσε ο σκηνοθέτης. Για το λόγο αυτό, κάποιες κριτικές κράτησαν μια ουδέτερη στάση, μιλώντας για μια σοβαρή προσπάθεια εκ μέρους των ηθοποιών η οποία υπονομευόταν από τις επιλογές του σκηνοθέτη, γεγονός που δεν επέτρεψε στους ηθοποιούς να διατηρήσουν μία κοινή ερμηνευτική γραμμή, για αυτό και εμπόδισαν την παράσταση να αποκτήσει ενότητα ύφους. ⁴³² Σε αντίθεση με την παραπάνω άποψη, κινήθηκε η κριτική της *Ημερησίας* που αναφερόταν με επαινετικούς χαρακτηρισμούς στην ερμηνευτική απόδοση των ηθοποιών, μιλώντας για μια σωστή και απεγάδιαστη ερμηνεία, όπου ο Ανδρέας Ζησιμάτος στο ρόλο του Φερνάντο Γκόμεθ έδωσε όλη την εγωπάθεια και τον αυταρχισμό του ατόμου, ο Θάνος Τζενεράλης ζωντάνεψε με την ερμηνεία του τον δήμαρχο Εστέμπαν, η Τζένη Καλύβα ήταν αρκετά πειστική ως Λαουρένθια καθώς και η Γεωργία Εμμανουήλ ως Πασκουάλα και η Ειρήνη Ιγγλέση ως Υακίνθα, ενώ και ο Γιάννης Σιώπης, χάρισε στο Φρόντζο όλη τη νεανικότητα και το λυρισμό που χρειαζόταν. ⁴³³

Στα 1981 το Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος, παρουσίασε τον *Δον Κιχώτη* σε θεατρική διασκευή από τον Αρτύρ Φωκέζ, βασισμένο στη μετάφραση της Καίτης Κάστρο, σκηνοθεσία Νίκος Παπαδάκης, σκηνικά και κοστούμια Κώστας Δημητριάδης, μουσική σύνθεση Άλκης Μπαλτάς και στίχοι τραγουδιών επίσης η Καίτη Κάστρο, δίνοντας είκοσι τρεις συνολικά παραστάσεις από τις 15/01/1981 έως τις 13/05/1981. ⁴³⁴

⁴³⁰ «Φούντε Οβεχούνα από τον Βορρά», *Η Βραδυνή*, ό.π.

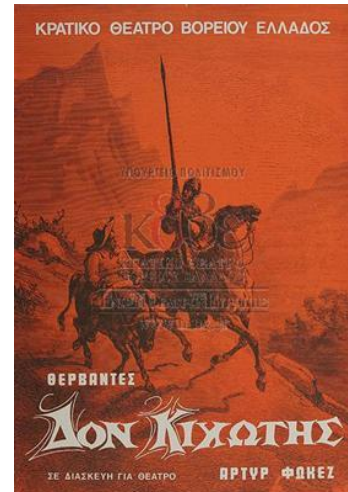
⁴³¹ Στάθης Ιω. Δρομάζος, «Φούντε Οβεχούνα από το Κ.Θ.Β.Ε στο Εθνικό Θέατρο», ό.π.

⁴³² Ελένη Βαροπούλου, «Φούντε Οβεχούνα», *Η Αυγή*, ό.π.

⁴³³ Περσεύς Αθηναίος, «Φούντε Οβεχούνα», ό.π.

⁴³⁴ *Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος*, [<http://www.ntng.gr/default.aspx?lang=el-GR&page=2&production=3767>](02/01/2016)].

Στη θεατρική αυτή διασκευή του Αρτύρ Φωκέζ, ο Δον Κιχώτης παρουσιάζεται όπως περίπου τον έπλασε ο Θερβάντες, ατέρμονα μαχόμενος με σύμμαχο και αντίπαλο ταυτόχρονα την ίδια του τη φαντασία, να πολεμά με γίγαντες, ανεμόμυλους και ανύπαρκτους εχθρούς. Στο πλάι του βρισκόταν εκ νέου ο πιστός του φίλος Σάντσο Πάντσα, που παρά τη δειλία του, συνέχιζε να τον ακολουθεί.



ΕΙΚ.4.5 ΑΦΙΣΑ ΓΙΑ ΤΗΝ ΠΑΡΑΣΤΑΣΗ ΤΟΥ ΔΟΝ ΚΙΧΩΤΗ ΤΟΥ ΑΡΤΥΡ ΦΩΚΕΖ, ΣΕ ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ ΝΙΚΟΥ ΠΑΠΑΔΑΚΗ, ΕΤΑΙΡΕΙΑ ΜΑΚΕΔΟΝΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ, ΚΕΝΤΡΙΚΗ ΣΚΗΝΗ Κ.Θ.Β.Ε (1981). ΠΗΓΗ: ΑΡΧΕΙΟ ΚΡΑΤΙΚΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ ΒΟΡΕΙΟΥ ΕΛΛΑΔΟΣ.

Σημαντικές πληροφορίες αναφορικά με τη διασκευή του Φωκέζ αντλούμε από το σημείωμα του σκηνοθέτη Νίκου Παπαδάκη που δημοσιευόταν στο πρόγραμμα της παράστασης. Όπως μας πληροφορεί, η πρόθεση του διασκευαστή, ήταν η αποφυγή μιας πιστής μεταφοράς του Δον Κιχώτη στο θέατρο, για αυτό και επέλεξε να συμπύξει το μυθιστόρημα στη διάρκεια μιας παράστασης, ενοποιώντας ταυτόχρονα τους χαρακτήρες που περιείχε το μυθιστόρημα σε ελάχιστα σκηνικά πρόσωπα που να λειτουργούν περισσότερο ως σύμβολα, προτείνοντας έτσι μια νέα, ξεχωριστή ανάγνωση του έργου.⁴³⁵

Ο Δον Κιχώτης του Φωκέζ, κατά τον Νίκο Παπαδάκη, «αποδίνει με έντονες ρεαλιστικές πινελιές, αντιπαραθέτοντας επιδέξια το όνειρο στην πραγματικότητα, την αλληγορία των μεγάλων ονειροπόλων ουτοπιστών που όντας έξω από την ιστορική πραγματικότητα καταλήγουν πάντα στο τέλος να συντριβούν μέσα σε αυτήν».⁴³⁶ Πάνω σε αυτήν τη διασκευή ο σκηνοθέτης της παράστασης Νίκος Παπαδάκης, προσπάθησε να αναδημιουργήσει σκηνικά το έργο του Φωκέζ, διατηρώντας βέβαια κάποια στοιχεία από το μυθιστόρημα του Θερβάντες, όπως το πνεύμα και το ποιητικό ύφος του έργου που ήταν για άλλη μια φορά χρήσιμα, διότι με τα στοιχεία αυτά φωτίστηκε περισσότερο το θεατρικό κείμενο καθώς και οι σκηνικοί χαρακτήρες.⁴³⁷ Εξ άλλου ένας από τους στόχους που έθεσε ο ίδιος ο σκηνοθέτης ήταν και η διατήρηση

⁴³⁵ Νίκος Παπαδάκης, «Σημείωμα του σκηνοθέτη», πρόγραμμα παράστασης: Αρτύρ Φωκέζ, *Δον Κιχώτης*, 1980, σελ.9, Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος, [<http://www.ntng.gr/default.aspx?lang=el-GR&page=2&production=3767> (03/01/2016)].

⁴³⁶ Στο ίδιο.

⁴³⁷ Στο ίδιο.

των προσώπων σε ένα συμβολικό επίπεδο, διότι οποιαδήποτε άλλη ερμηνευτική διάσταση ήταν πολύ πιθανόν να κατέληγε στην ηθογραφία και στην γραφικότητα.⁴³⁸

Ωστόσο, αξίζει να σημειωθεί, πως η παράσταση αυτή απευθυνόταν και στην παιδική σκηνή του Κρατικού Θεάτρου Βορείου Ελλάδος, κάτι που ο σκηνοθέτης σαφώς και δεν αγνόησε. Τον απασχόλησε ιδιαίτερα το θέμα της «παιδικής νοοτροπίας» που μπορούσε να αποκτήσει η παράσταση, λόγω του παιδικού της ακροατηρίου, στοιχείο το οποίο προσπάθησε να απαλείψει, προκρίνοντας μια παράσταση για όλες τις ηλικίες.⁴³⁹

Με επίκεντρο τον παραπάνω ενδιασμό του σκηνοθέτη κινήθηκε και η μοναδική κριτική από την Ηρώ Βακαλοπούλου. Η γράφουσα εξέφρασε την αντίρρησή της για την σκηνοθετική καθοδήγηση που έλαβε ο ηθοποιός Αλέκος Ουδινότης, ο οποίος στην προσπάθειά του να ερμηνεύσει το ρόλο του Δον Κιχώτη, τελικά παρουσίασε έναν «μικρομέγαλο Δον Κιχώτη», προκαλώντας σύγχυση τόσο στην ίδια την υπόσταση του ήρωα, όσο και στο κοινό.⁴⁴⁰ Η αντίρρησή της όμως εκφράζεται και αναφορικά με την ερμηνεία των υπολοίπων ηθοποιών, χρεώνοντας τον συγκεκριμένο προσανατολισμό τους, στις επιλογές του σκηνοθέτη.⁴⁴¹

Στα 1989 το Χοροθέατρο Θεσσαλονίκης έδωσε εννέα συνολικά παραστάσεις από τις 05/05/1989 έως τις 14/05/1989, στην Κεντρική Σκηνή του θεάτρου της Εταιρείας Μακεδονικών Σπουδών, παρουσιάζοντας ένα τριπλό πρόγραμμα που περιελάμβανε την *Κλυταιμνήστρα* σε χορογραφία της Λίας Μελετοπούλου μια προσωπική ανάγνωση και γραφή πάνω στο μύθο των Ατρείδων, τον *Δον Κιχώτη* που μας αφορά και άμεσα, σε χορογραφία Άγγελου Χατζή και τη σύνθεση *Μάγος Έρω*ς εξίσου σε χορογραφία του Άγγελου Χατζή.⁴⁴²

Ωστόσο, προτού περάσουμε στην παρουσίαση της χορογραφικής δουλειάς εκ μέρους του Χοροθέατρου Θεσσαλονίκης, θα ήταν καλό να κάνουμε μια σύντομη αναφορά γύρω από τη νέα αυτή μορφή θεατρικής έκφρασης, που ονομάζεται «χοροθέατρο». Συγκεκριμένα λοιπόν, με τη λέξη «χοροθέατρο», αναφερόμαστε σε μια

⁴³⁸ Στο ίδιο.

⁴³⁹ Στο ίδιο.

⁴⁴⁰ Ηρώ Βακαλοπούλου, «Περιπλάνηση στον μαγικό κόσμο της παιδικής φαντασίας και ένας... μικρομέγαλος Δον Κιχώτης», *Θεσσαλονίκη*, 27/02/1981, [<http://www.ntng.gr/default.aspx?lang=el-GR&page=2&production=3767&mode=19&item=9579>] (03/01/2016)].

⁴⁴¹ Στο ίδιο.

⁴⁴² *Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος*, [<http://www.ntng.gr/default.aspx?lang=el-GR&page=2&production=4575>] (03/01/2016)].

παράσταση που συντίθεται από χορό, λόγο, τραγούδι, μουσική, θέατρο, σκηνικά αντικείμενα και θεατρικά κοστούμια ακόμη και κινηματογραφικές προβολές. Συνήθως δεν εκτυλίσσεται μια αυτόνομη ιστορία αλλά συγκεκριμένες καταστάσεις και ανθρώπινες συγκρούσεις.⁴⁴³

Έτσι ο Άγγελος Χατζής, στέλεχος της Λυρικής Σκηνής, χορογραφεί ως δεύτερο μέρος της παράστασης το *Pas de Deux* από τον *Δον Κιχώτη* του Λούντβιχ Μίνκουσ που αποτελούσε ένα από τα σπουδαιότερα έργα του συνθέτη, εμπνεόμενο από το ομώνυμο έργο του Θεοβάντες. Πέραν της χορογραφίας, δικής του επιμέλειας ήταν και η σκηνογραφία καθώς και τα κοστούμια της παράστασης, ενώ οι φωτισμοί ήταν του Χρήστου Γιαλαβούζη. Στην παράσταση χόρεψαν ο Άγγελος Χατζής, η Ντόνκα Χατζοπούλου, η Νίνα Κουτουνίδου και η Μαρία Μηλιοπούλου.⁴⁴⁴

Σημαντικές πληροφορίες ανασύραμε από το δημοσίευμα της *Αυριανής*, που κυκλοφορούσε στις 04/05/1989, δηλαδή μια μέρα πριν την έναρξη της παράστασης. Το δημοσίευμα αυτό, εκτός από την παρουσίαση του τριπλού προγράμματος, φιλοξενούσε και απόψεις του Άγγελου Χατζή, με αντικείμενο τη λειτουργία του Χοροθεάτρου Θεσσαλονίκης. Χαρακτηριστικά ανέφερε, πως «είναι δύσκολο το χοροθέατρο να προχωρήσει, γιατί το περιφρονεί και η διοίκηση του Κρατικού Θεάτρου Βορείου Ελλάδος ενώ το θέατρο είναι ορφανό, δεν υπάρχει διευθυντής». Επίσης συνέχιζε λέγοντας, πως «οι χορευτές δεν υπέγραψαν ακόμη συμβόλαιο, επικρατεί μια ανευθυνότητα όσο αναφορά το Χοροθέατρο».⁴⁴⁵ Σίγουρα τα παραπάνω γεγονότα έδιναν και μια σφαιρική εικόνα για την αντιμετώπιση που είχαν τέτοιες μορφές θεαμάτων στη χώρα μας καθώς πρόκειται για μια από τις πρώτες απόπειρες παρουσίασης χοροθεάτρου, ενός είδους που δεν είχε ακόμη εδραιωθεί στην Ελλάδα.⁴⁴⁶

Η κριτική του Γιώργου Κιτσόπουλου που ήταν και η μοναδική που αναφέρθηκε κάπως αναλυτικά στο δεύτερο μέρος της παράστασης που μας αφορά,

⁴⁴³ Ντόρα Τσάτσου-Συμεωνίδου, «Χοροθέατρο», Στο: *Θέατρο, Κινηματογράφος, Μουσική, Χορός*, Εκπαιδευτική Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια, Τομ. 28. Αθήνα, Εκδοτική Αθηνών, 1999, σελ. 395.

⁴⁴⁴ «Με τριπλό πρόγραμμα ξεκίνησε το Χοροθέατρο Θεσσαλονίκης», *Ελληνικός Βορράς*, 07/05/1989, [<http://www.ntng.gr/default.aspx?lang=el-GR&page=2&production=4575&mode=19&item=10685> (03/01/2016)].

⁴⁴⁵ «Η Κλυταιμνήστρα σε χορόδραμα από το ΚΘΒΕ», *Αυριανή*, 04/05/1989, σελ. 2 [<http://www.ntng.gr/default.aspx?lang=el-GR&page=2&production=4575&mode=19&item=10681> (03/01/2016)].

⁴⁴⁶ «Χοροθέατρο», *Μακεδονία*, 18/05/1989, [<http://www.ntng.gr/default.aspx?lang=el-GR&page=2&production=4575&mode=19&item=10684> (03/01/2016)].

ήταν ιδιαίτερα αποκαλυπτική για τις πρώτες αντιδράσεις σχετικά με την χορογραφία του Άγγελου Χατζή. Στο κριτικό του σημείωμα, επέλεξε να αντιπαραβάλει τη χορογραφία της *Κλυταιμνήστρας*, με τις άλλες δύο χορογραφίες, δηλαδή αυτή του *Δον Κιχώτη* και του *Μάγου Έρωτα*. Μέσω της σύγκρισης αυτής, επεδίωξε να αναδείξει τη διαφορά ύφους μεταξύ των χορογραφιών, επισημαίνοντας τις δύο περιπτώσεις χορογραφιών που προκύπτουν ως απόρροια της δουλειάς του ίδιου του χορογράφου. Κάποιες λοιπόν χορογραφίες, αποδίδουν



ΕΙΚ.4.6 ΣΚΗΝΗ ΑΠΟ ΤΟ ΧΟΡΟΔΡΑΜΑ ΤΟΥ ΔΟΝ ΚΙΧΩΤΗ ΤΟΥ ΛΟΥΤΒΙΧ ΜΙΝΚΟΥΣ, ΣΕ ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ ΑΓΓΕΛΟΥ ΧΑΤΖΗ ΕΤΑΙΡΙΑ ΜΑΚΕΔΟΝΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ ΚΕΝΤΡΙΚΗ ΣΚΗΝΗ Κ.Θ.Β.Ε (1989). ΠΗΓΗ: ΑΡΧΕΙΟ ΚΡΑΤΙΚΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ ΒΟΡΕΙΟΥ ΕΛΛΑΔΟΣ.

την προσωπική ερμηνευτική άποψη του χορογράφου, όπως η περίπτωση της *Κλυταιμνήστρας* της Λίας Μελετοπούλου που έδινε τις δικές τις προσωπικές ερμηνευτικές απόψεις γεμάτες φαντασία και αναφορά σημειολογική, και κάποιες άλλες κλασικές χορογραφίες, όπως του *Δον Κιχώτη*, που συνήθως επαναλαμβάνονται αφού οι χορευτές διδαχθούν σύμφωνα με το δοσμένο αρχικό κείμενο.⁴⁴⁷ Βέβαια και σε αυτή την περίπτωση και πάλι το αποτέλεσμα εξαρτάται από τον χορογράφο και την ερμηνευτική διάθεση που ήθελε να προσδώσει στο χορόδραμα. Συνεπώς με τη σύγκριση αυτή, προσπάθησε να αναδείξει την ποιοτική δημιουργική διαφορά, όπου στο χορόδραμα της *Κλυταιμνήστρας* όλοι οι χορευτές χορεύουν, ενώ στο χορόδραμα του *Δον Κιχώτη* οι χορευτές απλώς εκτελούν, έτσι η διαφορά τοποθετείται στην έκφραση των στοιχείων και στην επιλογή των σημείων που μας μεταφέρει κάθε ερμηνεία.⁴⁴⁸ Σημαντική όμως ήταν επίσης και η αναφορά του για την παράσταση του *Δον Κιχώτη*, λέγοντας: «πως ακόμα και αν η εκτέλεση αυτή ήταν τέλεια, το αποτέλεσμα δεν κατεβαίνει στην πλατεία, ούτε και συγκινεί»,⁴⁴⁹ γεγονός που μας επιτρέπει να συμπεράνουμε την ίσως ψυχρή υποδοχή που έλαβε το συγκεκριμένο θέαμα από το κοινό.

Είναι προφανές ότι η συγκεκριμένη παράσταση ουσιαστικά δεν αποτελεί τμήμα της μεταφερόμενης στην ελληνική σκηνή ισπανικής δραματικής παραγωγής. Η αναφορά σε αυτήν, εντάσσεται σε ένα ευρύτερο πλαίσιο πρόσληψης της ισπανικής

⁴⁴⁷ Γιώργος Κιτσόπουλος, «Θεατρικές παραστάσεις», *Μακεδονία*, 24/05/1989, [[http://www.ntng.gr/default.aspx?lang=el-GR&page=2&production=4575&mode=19&item=10682#\(04/01/2016\)](http://www.ntng.gr/default.aspx?lang=el-GR&page=2&production=4575&mode=19&item=10682#(04/01/2016))].

⁴⁴⁸ Στο ίδιο.

⁴⁴⁹ Στο ίδιο.

δραματουργίας, το οποίο είναι ευρύτερο από τα συμβατικά σκηνικά ανεβάσματα των γνωστών έργων.

Έναν ακόμη *Δον Κιχώτη* ανέβασε το Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος για τη θεατρική περίοδο 2014-2015, αυτή τη φορά όμως σε διασκευή του επικού μυθιστορήματος του Θερβάντες από το ρώσο συγγραφέα Μιχαήλ Μπουλγκάκοφ και σε απευθείας μετάφραση από τα ρώσικα από την Ταμίλλα Κουλίεβα. Τη σκηνοθεσία επιμελήθηκε ο Γιάννης Λεοντάρης, τη δραματουργική επεξεργασία του κειμένου η Αμαλία Κοντογιάννη, τα σκηνικά και τα κοστούμια η Αλεξάνδρα Μπουσουλέγκα και η Ράνια Υφαντίδου, την εικαστική σύλληψη και την κατασκευή του γλυπτού για τις ανάγκες της παράστασης υλοποίησε η Σιμόνη Συμεωνίδου, τους φωτισμούς ο Αλέκος Αναστασίου και τη μουσική της παράστασης ο Κώστας Βόμβολος.⁴⁵⁰ Ωστόσο να σημειωθεί, πως το έργο ανέβηκε για πρώτη φορά σε πανευρωπαϊκό επίπεδο στη σκηνή του Κρατικού Θεάτρου Βορείου Ελλάδος, δίνοντας σαράντα επτά παραστάσεις από τις 19/12/2014 έως τις 22/02/2015 ενώ, επιπρόσθετα, η παράσταση πραγματοποιήθηκε υπό την αιγίδα του Γενικού Ρωσικού Προξενείου Θεσσαλονίκης.⁴⁵¹

Πριν να προχωρήσουμε στον σχολιασμό της παράστασης, αξίζει να αναφέρουμε κάποια στοιχεία για τον συγγραφέα, τα οποία έντεχνα συνδέονται και με το ίδιο το έργο. Αρκετές πληροφορίες αλιεύσαμε στο πολυσέλιδο πρόγραμμα της παράστασης στο οποίο περιλαμβάνονταν επιλεγμένα κείμενα μέσα από τα οποία επιχειρείται να σκιαγραφηθεί η καλλιτεχνική προσωπικότητα του συγγραφέως και η ιδιαίτερη επεξεργασία στην οποία υπέβαλε το αρχικό κείμενο, προσδίδοντάς του μία σύγχρονη οπτική.

Συγκεκριμένα, ο Μπουλγκάκοφ έγραψε το έργο στα 1938 στην Σοβιετική Ένωση. Ήδη όμως από τα πρώτα χρόνια της λογοτεχνικής δραστηριότητας του συγγραφέα, παρατηρήθηκε το φαινόμενο της λογοτεχνικής του υπονόμευσης από το σταλινικό καθεστώς. Για το λόγο αυτό, προσπαθούσε να επικοινωνήσει με τον Στάλιν διά αλληλογραφίας σε αυτά τα δύσκολα χρόνια, με το αίτημα να του επιτραπεί να ταξιδέψει στο εξωτερικό καθώς το έργο του είχε απαξιωθεί από την κριτική που

⁴⁵⁰ Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος, [<http://www.ntng.gr/default.aspx?lang=el-GR&page=2&production=41577>] (04/01/2016)].

⁴⁵¹ Στο ίδιο.

δεχόταν εντός της Σοβιετικής Ένωσης σε αντίθεση προς τη διεθνή αναγνώριση που απολάμβανε.⁴⁵²

Βρισκόμενος σε αδιέξοδο, το 1938, ένα χρόνο προτού πεθάνει, με την υγεία του κλονισμένη, αποφάσισε μέσα από τον Δον Κιχώτη να μιλήσει για τη δική του αιχμαλωσία. Στο έργο λοιπόν αυτό, ο *Δον Κιχώτης* παρέμεινε το σύμβολο της ελευθερίας, της φαντασίας, της δύναμης, του ονείρου, της μάχης για το ανέφικτο, ο ίδιος ρομαντικός και ιδεαλιστής ήρωας του Θερβάντες που μέσα από τις περιπέτειες του αναζητά τις έννοιες της δικαιοσύνης, των ιδανικών και του ονείρου. Η δημιουργική όμως φαντασία του Μπουλγκάκοφ και κυρίως η ανάγκη να μιλήσει για τη θέση του ανθρώπου και τη σχέση του με τον κόσμο της πραγματικότητας, εμπνεόμενος από το προσωπικό του βίωμα, όπως αναφέραμε παραπάνω, τον οδήγησε στο να μετουσιώσει το ήδη καθιερωμένο σύμβολο και ταυτόχρονα να το απομακρύνει και από το πρωτότυπο του.⁴⁵³ Τα όνειρα τους εν τέλει ταυτίστηκαν, αφού ο *Δον Κιχώτης* του Θερβάντες επιζητούσε ισότητα και δικαιοσύνη, ενώ ο *Δον Κιχώτης* του Μπουλγκάκοφ, μέσα από την απεγνωσμένη κραυγή του, βίωσε τον αγώνα της διεκδίκησης της ατομικής ελευθερίας.⁴⁵⁴

Στην έναρξη της παράστασης του Κρατικού Θεάτρου Βορείου Ελλάδος παρουσιαζόταν επί σκηνής ο ίδιος ο Μπουλγκάκοφ, διαβάζοντας τις επιστολές του προς τον Στάλιν, ενώ παράλληλα δεχόταν βίαιη επίθεση από μέλη των υπηρεσιών του καθεστώτος. Η ωμή βία τον μεταμόρφωσε σε εξεγερμένο Δον Κιχώτη. Ο Μπουλγκάκοφ μην έχοντας καμία αμφιβολία πως η πραγματικότητα ορίζεται και λειτουργεί σύμφωνα με τους κανόνες της εξουσίας, επιφύλασσε στον ήρωα του, στο τέλος του έργου, την πιο σημαντική σύγκρουση. Σε αυτήν ο Δον Κιχώτης του, συγκρούστηκε με τον φορέα της πιο επικίνδυνης εξουσίας, δηλαδή της δύναμης του να επιβάλει ιδέες.⁴⁵⁵ Έτσι κατά την Αμαλία Κοντογιάννη: «η συνείδηση και

⁴⁵² «Επιστολές του Μιχαήλ Μπουλγκάκοφ από το αρχείο του Στάλιν στο Κρεμλίνο», πρόγραμμα παράστασης: *Δον Κιχώτης* του Μιχαήλ Μπουλγκάκοφ, σελ.16 Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος, [<http://www.ntng.gr/default.aspx?lang=el-GR&page=2&production=41577&mode=17&item=42207>](04/01/2016)].

⁴⁵³ Αμαλία Κοντογιάννη, «Ο Δον Κιχώτης του Μιχαήλ Μπουλγκάκοφ: Μια ανάγνωση», πρόγραμμα παράστασης: *Δον Κιχώτης* του Μιχαήλ Μπουλγκάκοφ, 2014, σελ.8 Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος, [<http://www.ntng.gr/default.aspx?lang=el-GR&page=2&production=41577&mode=17&item=42207>](04/01/2016)].

⁴⁵⁴ Κορνήλιος Ρουσάκης, «Κριτική θέατρο: Δον Κιχώτης», *Σκηνοβασίες*, 22/01/2015 [<http://www.ntng.gr/default.aspx?lang=el-GR&page=2&production=41577&mode=19&pg=1&item=42323>](04/01/2016)].

⁴⁵⁵ Αμαλία Κοντογιάννη, «Ο Δον Κιχώτης του Μιχαήλ Μπουλγκάκοφ: Μια ανάγνωση», ό.π. σελ.9.

παραδοχή της ήττας του, αλλά και η ταυτόχρονη άρνηση, μέχρι θανάτου να παραιτηθεί από το ιδανικό που ενέπνευσε τον αγώνα του, αναδείκνυε τον Δον Κιχώτη σε τραγικό ήρωα και μετουσίωνε το σύμβολο του ρομαντικού οραματιστή δίνοντας του την πραγματική, απτή υπόσταση του ανθρώπου που μάχεται για την ελευθερία». ⁴⁵⁶ Είναι λοιπόν προφανές ότι πως πίσω από τον Δον Κιχώτη κρυβόταν ο ίδιος ο Μπουλγκάκοφ και τα ιδανικά που έφερε μαζί του. Η ηθική όμως εξόντωση που επήλθε από την σκληρή πραγματικότητα του σταλινικού καθεστώτος και η στέρηση της ελευθερίας του, οδήγησε τον ρομαντικό ήρωα στο θάνατο.

Μέσα από αυτή τη διασκευή του έργου, ο σκηνοθέτης επαναφέρει το αίτημα για την υπεράσπιση της ιδιαιτερότητας κάθε φωνής να ανασαίνει και να ακούγεται, επισημαίνοντας, «πως τα θύματα του σημερινού συστήματος κυριαρχίας των αγορών είναι οι εξαθλιωμένοι, οι αυτόχειρες, οι οικονομικοί μετανάστες» ⁴⁵⁷ για αυτό και θεωρεί πως ο ολοκληρωτισμός του Στάλιν έχει μεταλλαχθεί και έχει κυριαρχήσει με άλλους όρους στις δυτικές κοινωνίες του σήμερα. ⁴⁵⁸

Οι κριτικές στο σύνολο τους αναφέρονται με επαινετικά λόγια στο σκηνικό θέαμα του Γιάννη Λεοντάρη, χωρίς ωστόσο να λείπουν και κάποιες ενστάσεις που κυρίως αφορούν σε δομικά προβλήματα της παράστασης. Συγκεκριμένα η μετάφραση του έργου από την Ταμίλλα Κουλίεβα αξιολογήθηκε ως εξαιρετική, όπως και η εύστοχη δραματουργική επεξεργασία από την Αμαλία Κοντογιάννη. ⁴⁵⁹ Επίσης, η σκηνογραφία της παράστασης με το χωροταξικό της σχεδιάσμα, «συνέβαλε στη διευκόλυνση της σκηνοθεσίας να διδάξει (μεταδραματικά) το παιχνίδι της απόστασης ανάμεσα στο αληθινό και το ψεύτικο». ⁴⁶⁰ Ο εσωτερικός κύκλος με την έντονη εικονοκλαστική διάθεση που χαρακτήριζε τον σκηνοθέτη, «προτάθηκε σαν η μήτρα εκκίνησης των εκκωφαντικών ήχων από τα τσόκαρα των γυναικών που διεμβόλιζαν τα τοιχώματα του εξωτερικού κύκλου και διασάλευσαν την ευφορία που βίωνε ο περιπλανώμενος Δον Κιχώτης μαζί με τους ανεμόμυλους και τις νεαρές υπάρξεις που

⁴⁵⁶ Στο ίδιο.

⁴⁵⁷ Κυριακή Τσολάκη, «Ένας περιθωριακός της Δυτικής Μεγαλόπολης», *Μακεδονία*, 21/12/2014, [<http://www.ntng.gr/default.aspx?lang=el-GR&page=2&production=41577&mode=19&pg=2&item=42221>] (04/01/2016).

⁴⁵⁸ Στο ίδιο.

⁴⁵⁹ Σάββας Πατσαλίδης, «Από την ουτοπία στην δυστοπία», *Parallaxi*, 28/01/2015, [<http://www.ntng.gr/default.aspx?lang=el-GR&page=2&production=41577&mode=19&pg=1&item=42327>] (04/01/2016).

⁴⁶⁰ Στο ίδιο.

περίμεναν να διασώσει». ⁴⁶¹ Βέβαια στην ίδια κριτική, σημειώνεται ότι η έντονη παρουσία πολλών σκηνικών ευρημάτων «αφενός έθετε σε δοκιμασία την καθαρότητα του εστιακού κέντρου δράσης και αφετέρου προκαλούσε στραμπουλήγματα στον ρυθμό, τον οποίο δεν άφηνε να αναπτυχθεί με μεγαλύτερη φυσικότητα». ⁴⁶²

Ως προς την ερμηνεία των ηθοποιών οι κριτικές στήλες ξεχωρίζουν την απόδοση του Γιώργου Καύκα στο ρόλο του Δον Κιχώτη, μιλώντας για μια ολοκληρωμένη ερμηνεία, με εσωτερικό και εξωτερικό ρυθμό που δεν σταματούσε να προτάσσει τα ιδανικά του και να αγωνίζεται για αυτά, ενώ είχε πλήρη επίγνωση της συντριβής του. Εξίσου εγκωμιαστικά αναφέρονται οι κριτικές και στην ερμηνεία του Παναγιώτη Παπαϊωάννου στο ρόλο του Σάντσο, κάνοντας λόγο για μια εύστοχη απόδοση αλλά και μια ξεχωριστή ερμηνεία προσέγγιση του ρόλου. ⁴⁶³

Πέραν της αντισυμβατικής σκηνοθεσίας, ξεχώρισε και η μουσική επένδυση της παράστασης καθώς ο Κώστας Βόμβολος που επιμελήθηκε τη μουσική σύνθεση για την παράσταση, βρισκόταν επί σκηνής παίζοντας ακορντεόν και σχολιάζοντας τη σκηνική δράση. Μάλιστα ο σκηνοθέτης Γιάννης Λεοντάρης, εξηγώντας την επιλογή του αυτή, επεσήμανε πως: «δεν πρόκειται απλώς για μουσική υπόκρουση. Ο μουσικός λαμβάνει μέρος στη δράση. Μάλιστα κάποιες φορές η μουσική γίνεται σύμμαχος της βίας, αν και συνήθως έχουμε συνηθίσει τη μουσική σε θετικό ρόλο. Στη δική μας παράσταση παίζει και ρόλο σχολιαστή, αλλά πολλές φορές πάει και με το μέρος της εξουσίας». ⁴⁶⁴ Η επιλογή του αυτή δεν πέρασε αδιάφορη από τις κριτικές, με πιο ενδεικτική το κριτικό σημείωμα της εφημερίδας *Τα Νέα*, που τονίζει την αντισυμβατική και ενδιαφέρουσα μουσική διάσταση της παράστασης. ⁴⁶⁵



ΕΙΚ.4.7 ΣΚΗΝΗ ΑΠΟ ΤΗΝ ΠΑΡΑΣΤΑΣΗ ΤΟΥ ΔΟΝ ΚΙΧΩΤΗ ΤΟΥ ΜΙΧΑΗΛ ΜΠΟΥΛΓΚΑΚΟΦ, ΣΕ ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ ΓΙΑΝΝΗ ΛΕΟΝΤΑΡΗ, ΕΤΑΙΡΕΙΑ ΜΑΚΕΔΟΝΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ, ΚΕΝΤΡΙΚΗ ΣΚΗΝΗ (Κ.Θ.Β.Ε.)2014. ΔΙΑΚΡΙΝΟΝΤΑΙ: ΓΙΩΡΓΟΣ ΚΑΥΚΑΣ, ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ ΠΑΠΑΪΩΑΝΝΟΥ. ΠΗΓΗ: ΑΡΧΕΙΟ ΚΡΑΤΙΚΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ ΒΟΡΕΙΟΥ ΕΛΛΑΔΟΣ.

⁴⁶¹ Στο ίδιο.

⁴⁶² Στο ίδιο.

⁴⁶³ Κορνήλιος Ρουσάκης, «Κριτική θέατρου: Δον Κιχώτης», ό.π.

⁴⁶⁴ Αλέξης Τσατσούλης, «Στάλιν εναντίον Δον Κιχώτη», *Τα Νέα*, 19/12/2015, [<http://www.ntng.gr/default.aspx?lang=el-GR&page=2&production=41577&mode=19&pg=2&item=42219>] (05/01/2016)].

⁴⁶⁵ Στο ίδιο.

Η παράσταση αυτή του Γιάννη Λεοντάρη φαίνεται πως αποτέλεσε μια ποιοτική όαση στο ερημωμένο από θεατρικές αναζητήσεις τοπίο της Ελλάδας στην εποχή της κρίσης, αφού σύμφωνα με το κριτικό δημοσίευμα της *Εφημερίδας των Συντακτών* «το αποπροσανατολισμένο, ασταθές και τελευταίως ουσιαστικά ακέφαλο Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος κατορθώνει με την παράσταση του κύκνειου άσματος του, εξοντωμένου από τον Στάλιν, Μπουλγκάκοφ να βρεθεί στο κέντρο του ενδιαφέροντος και στην αιχμή του διεθνούς δραματολογίου».⁴⁶⁶

3.4. Παραστάσεις από τα Δημοτικά Περιφερειακά Θέατρα (ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ.)

Ο θεσμός των δημοτικών θεάτρων ανάγεται στο 19^ο αιώνα, όταν στην Αθήνα και στον Πειραιά χτίστηκαν επιβλητικά οικοδομήματα που έφεραν αυτή την επωνυμία, ενώ ο θεσμός εξαπλώθηκε και σε άλλες επαρχιακές πόλεις οι οποίες απέκτησαν τα δικά τους δημοτικά θέατρα. Βέβαια πριν από τα δύο αυτά δημόσια οικοδομήματα, είχαν προηγηθεί το Απόλλων στην Ερμούπολη, ο Κέφαλος στην Κεφαλονιά και ο Φώσκολος στη Ζάκυνθο.⁴⁶⁷

Η θεατρική τους δραστηριότητα συνεχίστηκε και τον 20^ο αιώνα με τους αθηναϊκούς θιάσους να περιοδεύουν στην ελληνική επαρχία που στερούνταν μόνιμων θεατρικών σκηνών, ακόμα και θεατρικών αιθουσών. Η έλλειψη αυτή έκανε επιτακτική την ανάγκη για δημιουργία νέου θεσμού λειτουργίας του θεάτρου που αποσκοπούσε στην αποκέντρωση από την πρωτεύουσα αλλά και από την Θεσσαλονίκη και στην πολιτιστική ενδυνάμωση άλλων μεγάλων πόλεων της Ελλάδας.⁴⁶⁸

Πράγματι το σχέδιο αυτό υλοποιήθηκε από τον Σεπτέμβριο του 1983, όταν η υπουργός Πολιτισμού Μελίνα Μερκούρη σε συνεργασία με το ΣΕΗ, ανήγγειλε την ίδρυση των δημοτικών περιφερειακών θεάτρων (ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ.), στα οποία εντάχθηκαν ήδη παρόμοια θεατρικά σχήματα που λειτουργούσαν στη Λάρισα (Θεσσαλικό Θέατρο), τα Ιωάννινα (Οργανισμός Ηπειρωτικού Θεάτρου) και την Κρήτη (Εταιρία

⁴⁶⁶ Γρηγόρης Ιωαννίδης, «Το σύστημα απέναντι σε κάθε παραβάτη», *Η Εφημερίδα των Συντακτών*, 05/01/2015, [<http://www.ntng.gr/default.aspx?lang=el-GR&page=2&production=41577&mode=19&pg=1&item=42254>] (05/01/2016)].

⁴⁶⁷ Θόδωρος Γραμματάς, *Το Ελληνικό Θέατρο στον 20^ο αιώνα. Πολιτισμικά πρότυπα και πρωτότυπα*, ό.π. σελ. 297-298.

⁴⁶⁸ Στο ίδιο.

Θεάτρου Κρήτης), θέτοντας ως στόχο την καλλιέργεια του θεατρικού κοινού, τη διάδοση του θεάτρου και τη πολιτισμική αναβάθμιση της ελληνικής περιφέρειας.⁴⁶⁹

Ήδη από τον Οκτώβριο του 1983 λειτουργούν έξι ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. και συγκεκριμένα του Αγρινίου, της Βέροιας, των Ιωαννίνων, της Καλαμάτας, της Λάρισας και της Κρήτης, στα οποία αργότερα προστέθηκαν και άλλα όπως του Βόλου, της Ρόδου, των Σερρών, της Κομοτηνής, της Καβάλας, της Κοζάνης, της Κέρκυρας, της Ρούμελης, του Βορείου Αιγαίου και των Πατρών, ανεβάζοντας το συνολικό αριθμό τους σε δεκαέξι.⁴⁷⁰ Ας σημειωθεί ότι η φυσιογνωμία κάθε ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. ήταν και παραμένει ιδιαίτερη, για αυτό και διαφέρουν μεταξύ τους, παρά τα κοινά χαρακτηριστικά τους, ανάλογα με την εποχή, το καλλιτεχνικό δυναμικό και την οικονομική του κατάσταση.⁴⁷¹

Αναφορικά με το δραματολόγιο των θεάτρων αυτών, συχνά προωθούνται έργα από ελληνικό ρεπερτόριο αλλά και το παγκόσμιο κλασικό και σύγχρονο δραματολόγιο, που είναι όμως επιλεγμένα με γνώμονα τις προσδοκίες και εμπειρίες των θεατών στους οποίους και απευθύνεται.⁴⁷² Έτσι το 2001 παρουσιάστηκε το προσφιές έργο του Μιγκέλ δε Θερβάντες *Δον Κιχώτης* από το Δημοτικό Περιφερειακό Θέατρο Κέρκυρας στο θέατρο Ρένα Βλαχοπούλου (Μον Ρεπό), σε θεατρική διασκευή από τον Παναγιώτη Μέντη, σε σκηνοθεσία Θανάση Θεολόγη, σκηνικά και κοστούμια Αφροδίτης Κουτσουδάκη, μουσική σύνθεση Γιούρι Στούπελ σε στίχους του Παναγιώτη Μέντη και χορογραφίες της Έφης Καρακώστα. Τους πρωταγωνιστικούς ρόλους του Δον Κιχώτη ερμήνευσαν ο Βλαδίμηρος Κυριακίδης και το ρόλο του Σάντσο Πάντσα ο Παύλος Χαϊκάλης.⁴⁷³

Κατά τη χειμερινή περίοδο 2001-2002, ανέβηκε από το Δημοτικό Περιφερειακό Θέατρο Ιωαννίνων στην παιδική νεανική σκηνή του θεάτρου Καμπέριο, για πενήντα δύο συνολικά παραστάσεις, ο *Δον Κιχώτης* του Θερβάντες με πρώτη παράσταση στις 06/12/2001. Το έργο παρουσιάστηκε σε διασκευή και σκηνοθεσία από τον Πολύκαρπο Πολυκάρπου, σκηνικά και κοστούμια Θανάση Τζάτσου, μουσική Σωτήρη Καραγιώργη και στίχους Πολύκαρπου Πολυκάρπου,

⁴⁶⁹ Στο ίδιο.

⁴⁷⁰ Στο ίδιο.

⁴⁷¹ Στο ίδιο.

⁴⁷² Στο ίδιο.

⁴⁷³ *Αρχείο Δημοτικού Περιφερειακού Θεάτρου Κέρκυρας*, [\http://www.dipethek.gr/index.php/arxeioparastasewn/2001/2015-07-15-10-08-17 (07/01/2016)].

χορογραφίες Ανθής Βικελή και φωτισμούς Βαγγέλη Νέτη. Από τη διανομή των ρόλων ξεχώρισαν ο Μιχάλης Μπίζιος στο ρόλο του Δον Κιχώτη και ο Νίκος Σφαιρόπουλος στο ρόλο του Σάντσο Πάντσα.⁴⁷⁴

Για άλλη μια φορά, το έργο του Μιγκέλ δε Θερβάντες, που όπως φαίνεται αγαπήθηκε ιδιαίτερα από το κοινό της ελληνικής επαρχίας, παρουσιάστηκε αυτή τη φορά από το Δημοτικό Περιφερειακό Θέατρο Βέροιας το 2004 (από τις 16/01/2004 έως τις 30/03/2004) για εβδομήντα και μία παραστάσεις στο Χώρο Τεχνών του Δήμου Βέροιας. Το έργο προοριζόταν για την παιδική σκηνή για αυτό και ανέβηκε σε θεατρική διασκευή και δραματουργική επεξεργασία του Μιχάλη Χατζάκη, σκηνοθεσία Πάνου Παπαϊωάννου, σκηνικά και κοστούμια Λίλας Καρακώστα, μουσική Πλάτωνα Ανδριτσάκη, χορογραφία Σοφίας Αντωνιάδου, φωτισμούς από τους Παναγιώτη Πελαλίδη και Γιώργο Βέγκο. Στο ρόλο του Δον Κιχώτη ο Νίκος Μόσχοβος και στο ρόλο του Σάντσο Πάντσα ο Ηλίας Χριστόπουλος.⁴⁷⁵

Έναν διαφορετικό *Δον Κιχώτη* ανέβασε επίσης και το Δημοτικό Περιφερειακό Θέατρο Ρόδου το 2004 για την παιδική νεανική σκηνή στο Εθνικό Θέατρο Ρόδου (από τις 27/11/2004 έως τις 15/01/2005), σε θεατρική διασκευή της Ελένης Παράβα. Η παράσταση σκηνοθετήθηκε από τον Δημήτρη Παπασταμάτη, σκηνικά και κοστούμια από τον Ανδρέα Σαραντόπουλο, τη μουσική σύνθεση της παράστασης επιμελήθηκε ο Γιάννης Αγγελοθανάσης και τους στίχους της μουσικής η Ελένη Παράβα. Το ρόλο του Δον Κιχώτη ερμήνευσε ο Νίκος Μείντάνης και το ρόλο του Σάντσο Πάντσα ο Νίκος Ντάλας.⁴⁷⁶

Το παγκοσμίου φήμης μυθιστόρημα του Μιγκέλ δε Θερβάντες *Δον Κιχώτης* με την τόσο μεγάλη απήχηση του στις θεατρικές σκηνές της χώρας μας, ανέβηκε και από το Δημοτικό Περιφερειακό Θέατρο Κοζάνης στο Υπαίθριο Θέατρο του Δήμου Κοζάνης, με πρώτη παράσταση στις 20/06/2009. Το έργο παρουσιάστηκε σε διασκευή και σκηνοθεσία Γιάννη Καραχισαρίδη, σκηνικά Πάβελ Ντομπρίσκι, κοστούμια Γιάννη Μετζικώφ, σύνθεση τραγουδιών Θάνου Μικρούτσικου και στίχους της Αγαθής Δημητρούκα, χορογραφική διδασκαλία της Σεσίλ Μικρούτσικου και

⁴⁷⁴ Αρχείο Δημοτικού Περιφερειακού Θεάτρου Ιωαννίνων, [<http://dipetheioannina.eu/?p=276> (07/01/2016)].

⁴⁷⁵ Παραγωγές ΔΗΠΕΘΕ, [<http://theatronet.gr/wp-content/uploads/2015/08/6.%CE%94%CE%97%CE%A0%CE%95%CE%98%CE%95-report.pdf> (07/01/2016)].

⁴⁷⁶ Δήμος Ρόδου αρχείο παραστάσεων, [<http://www.rhodes.gr/el/politismos/dhpetherodou/arxeioparastasewn/year=2004> (07/01/2016)].

φωτισμούς του Παναγιώτη Μανούση. Το ρόλο του Δον Κιχώτη και του Θερβάντες ερμήνευσε ο Γιώργος Κιμούλης και του πιστού του ιπποκόμου Σάντσο Πάντσα ο Δημήτρης Πιατάς.⁴⁷⁷

Η διασκευή αυτή βασίστηκε πάνω σε ένα αληθινό και σχετικά άγνωστο περιστατικό από τη ζωή του Θερβάντες. Συγκεκριμένα ο Θερβάντες είχε δραπετεύσει με τους συντρόφους του από τη φυλακή του Αλγερίου γι' αυτό και τα όσα εξελίχθηκαν επί σκηνής, τοποθετούνται σε μια ακτή όπου ο Θερβάντες και οι σύντροφοί του ανέμεναν το πλοίο που θα τους έσωνε. Κι επειδή ο συγγραφέας είχε ομολογήσει πως ήταν απόλυτα ταυτισμένος με τον ήρωά του, έτσι και η διασκευή περιδιάβαινε τη ζωή και των δύο αναδεικνύοντας τη βαθύτερη σχέση τους.⁴⁷⁸

Μια τελευταία παράσταση του ομότιτλου μυθιστορηματικού έργου του Θερβάντες, υπό τον τίτλο *οι Δον Κιχώτες*, δόθηκε από το Δημοτικό Περιφερειακό Θέατρο Κρήτης κατά τη χειμερινή περίοδο του 2013-2014 σε θεατρική διασκευή και σκηνοθεσία της Γλύκα Στόιου. Στη διαδραστική αυτή παράσταση έπαιξαν η Στέλλα Σκορδαρά καθώς και η σκηνοθέτιδα Γλύκα Στόιου ερμηνεύοντας σχεδόν όλους τους ρόλους.⁴⁷⁹

Δυστυχώς, η έλλειψη κριτικών δεν μας επιτρέπει να διαμορφώσουμε μια πιο ολοκληρωμένη εικόνα για τις παραστάσεις των Δημοτικών Περιφερειακών Θεάτρων. Αν κάτι μπορούμε να συμπεράνουμε, είναι πως οι παραπάνω παραστάσεις πιστοποιούν τη γνωριμία όλο και μεγαλύτερων τμημάτων του ελληνικού θεατρόφιλου κοινού με το επικό μυθιστόρημα του Μιγκέλ δε Θερβάντες κυρίως μέσα από τις θεατρικές διασκευές του. Φαίνεται επίσης ότι ο Δον Κιχώτης λειτούργησε και ως πεδίο σκηνικού πειραματισμού και ανανέωσης.

3.5. Παραστάσεις από το χώρο του Ελευθέρου Θεάτρου

Η κλασική ισπανική δραματουργία κατέχει μια ενδιαφέρουσα θέση και στο ρεπερτόριο του ελευθέρου θεάτρου. Μελετώντας τη σχετική παραστασιολογία,

⁴⁷⁷ *Αρχείο Δημοτικού Περιφερειακού Θεάτρου Κοζάνης*, [<http://dipethekozanis.gr/2009-don-kixwtis/> (07/01/2016)].

⁴⁷⁸ Στο ίδιο.

⁴⁷⁹ *Αρχείο Δημοτικού Περιφερειακού Θεάτρου Κρήτης*, [http://www.dipethekritis.gr/index.php?option=com_content&view=article&id=1022%3A2014-03-18-13-11-42&catid=20%3A2009-03-21-07-58-10&Itemid=45 (07/01/2016)].

παρατηρούμε ότι περιλαμβάνει παραστάσεις έργων που είχαν ξαναπαρουσιασθεί (*Φουεντεβεχούνα*, *Η ζωή είναι όνειρο*, *Δον Κιχώτης*), αλλά και έργων που ανέβηκαν για πρώτη φορά στη νεοελληνική σκηνή (*Σελεστίνα*, *Οι τρελοί της Βαλένθια*).

Ήδη από το δεύτερο μισό της δεκαετίας του 20ού αιώνα, διαμορφώνονται οι κατάλληλες συνθήκες για ένα θέατρο με λαϊκό προσανατολισμό, ενώ το θέατρο αρχίζει σιγά, σιγά μέσα στα επόμενα χρόνια, να βρίσκει τον βηματισμό του για μια μεθοδική, συνειδητή και υπεύθυνη πορεία προς την ωριμότητα του.⁴⁸⁰ Ένα τέτοιο θεατρικό σχήμα με λαϊκό προσανατολισμό, ήταν και το Ελληνικό Λαϊκό Θέατρο του Μάνου Κατράκη, με σκηνοθετικές επιλογές έργων τόσο από την νεοελληνική όσο και από την ευρωπαϊκή δραματουργία. Έτσι στα 1959 το Ελληνικό Λαϊκό Θέατρο του Μάνου Κατράκη παρουσίασε το έργο του Λόπε δε Βέγκα *Φουεντεβεχούνα* (υπέρτιτλος: *Λαοί και Βασιλιάδες*), σε ελεύθερη διασκευή του Νίκου Γκάτσου, σκηνοθεσία του Τάκη Μουζενίδη, σκηνικά και κοστούμια του Γιώργου Βακαλό και μουσική σύνθεση του Αλέκου Ξένου. Στην παράσταση έπαιξαν, η Αντιγόνη Βαλάκου (Λαουρένθια), η Ελένη Ζέρβα (Πασκουάλα), ο Μάνος Κατράκης (Φροντόζο), ο Γιάννης Βλαχόπουλος (Μέγκο), ο Νίκος Βασταρδής (Μπαρίλντο), ο Κώστας Παππάς (Φερνάντο Γκόμεθ), ο Σπύρος Παπαφραντζής (Αλόνσο), ο Ζώρας Τσαπέλης (Εστέμπαν), ο Δημήτρης Παπαδόπουλος (Ορτούνιο), ο Γιώργος Λουκάκης (Χουάν Ρόχο), ο Στέλιος Γαβάκης (Χιμπράνος), η Τάνια Σαββοπούλου (Χαθίντα), ο Θάνασης Νάζος (Βασιλεύς Φερδινάνδος), η Μαίρη Χρονοπούλου (Βασίλισσα Ισαβέλλα) και ο Θόδωρος Καμενίδης (Ντον Μανρίκε).⁴⁸¹

⁴⁸⁰ Κώστας Γεωργουσόπουλος, *Το δεύτερο μισό του 20ού αιώνα.*, ό.π., σελ. 284.

⁴⁸¹ Μαρία Παπαλέξη, «Λόπε ντε Βέγκα στην Ελληνική Σκηνή», πρόγραμμα παράστασης: Λόπε Ντε Βέγκα, *Οι τρελοί της Βαλένθια*, Αμφι-Θέατρο, Αθήνα, 2001, σελ. 48-49.

Μετά τη Μεταπολίτευση ενισχύθηκε ο θεσμός των περιφερειακών και επιχορηγούμενων θεάτρων στα περισσότερα εκ των οποίων συναντάμε και τους θεατρικούς οργανισμούς που φιλοξένησαν θεάματα από τον Χρυσό Αιώνα της ισπανικής δραματουργίας.⁴⁸² Ένας τέτοιος θεατρικός οργανισμός ήταν και το Θέατρο Έρευνας του Δημήτρη Ποταμίτη, το οποίο στα 1987 ανέβασε το έργο του Πέδρο Καλντερόν ντε λα Μάρκα *Η ζωή είναι όνειρο* σε δική του σκηνοθεσία και απόδοση (με τη βοήθεια της Ντελ Ρίο) σε ελεύθερο στίχο.⁴⁸³



Εικ.4.9 ΣΚΗΝΗ ΑΠΟ ΤΗΝ ΠΑΡΑΣΤΑΣΗ ΤΗΣ *ΦΟΥΝΤΕΟΒΕΧΟΥΝΑ*, ΣΕ ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ ΤΑΚΗ ΜΟΥΖΕΝΙΔΗ, ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΛΑΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ (1959). ΠΗΓΗ: ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΠΑΡΑΣΤΑΣΗΣ: ΛΟΠΕ ΔΕ ΒΕΓΚΑ, *ΟΙ ΤΡΕΛΛΟΙ ΤΗΣ ΒΑΛΕΝΘΙΑ*, ΑΜΦΙΘΕΑΤΡΟ, ΑΘΗΝΑ, 2001.

Το έργο αυτό, κατά τον σκηνοθέτη Δημήτρη Ποταμίτη, πραγματεύεται με άριστο τρόπο τις αρχές του ισπανικού πνεύματος του 17^{ου} αιώνα, αφού κατορθώνει να συνδυάσει την έντονη θρησκευτικότητα της εποχής, τα θέματα τιμής της ισπανικής κοινωνίας και τη φαντασία των ανατολίτικων μύθων τύπου «Χίλιες και μια νύχτες». Έτσι παράλληλα με τον κεντρικό μύθο, δηλαδή της φυλάκισης του Σιγισμούνδου από τον βασιλιά, εξελισσόταν και μια δευτερεύουσα υπόθεση, του Κλοτάλδο, της κόρης του Ρογάουρα και του Αστόλφο που παρουσιάστηκε σαν αναπόσπαστο μέρος του όλου έργου.⁴⁸⁴

Το φιλοσοφικό αυτό έργο του Καλντερόν, κτίστηκε πάνω σε τρεις βασικούς άξονες, οι οποίοι ήταν εναρμονισμένοι με το πνεύμα της εποχής. Το αίσθημα της τιμής, την αγωνία των ανθρώπων μπροστά στο δίλημμα όνειρο ή πραγματικότητα και στη σύγκρουση ανάμεσα στη μοίρα και στην ελεύθερη βούληση. Κατά τον σκηνοθέτη όμως, τα μεγάλα αυτά υπαρξιακά προβλήματα σε συνδυασμό με το πάθος των ανθρώπων για αλήθεια, υπερβαίνουν τον χώρο και τον χρόνο. Αναφέρει χαρακτηριστικά: «Ο Καλντερόν, στο πνευματικό άρωμα που αφήνει να διοχετευτεί το

⁴⁸² Κώστας Γεωργουσόπουλος, *Το δεύτερο μισό του 20ού αιώνα*, ό.π. σελ. 286.

⁴⁸³ Μαρία Αδαμοπούλου, «1987: Καλντερόν ντε λα Μάρκα, *Η ζωή είναι όνειρο*, Θέατρο Έρευνας» *Εκκώκλημα τρίμηνη επιθεώρηση για το Θέατρο*, τχ.23, (Οκτώβριος-Δεκέμβριος 1989), σελ. 68.

⁴⁸⁴ Στο ίδιο.

έργο του, εγκαταλείπει τον αιώνα του και δρασκελάει στο κατώφλι του 21^{ου} αιώνα».⁴⁸⁵

Η σύντομη κριτική του Κώστα Γεωργουσόπουλου είναι αρκετά αποκαλυπτική για τις πρώτες αντιδράσεις γύρω από την παράσταση. Μάλιστα ο γράφων αναφέρεται στην παράσταση, σημειώνοντας «πως το ύφος παραμυθιού και το εξωτερικό ονειρικό στοιχείο στερεί το έργο από τη δογματική του βάση. Προσωπικά, βλέπω με δραματικότερη αποτελεσματικότητα να παριστάνεται το όνειρο ως πραγματικότητα παρά η πραγματικότητα ως όνειρο».⁴⁸⁶



ΕΙΚ. 5.1 ΣΚΗΝΗ ΑΠΟ ΤΗΝ ΠΑΡΑΣΤΑΣΗ *Η ΖΩΗ ΕΙΝΑΙ ΟΝΕΙΡΟ ΤΟΥ ΚΑΛΝΤΕΡΟΝ*, ΣΕ ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ ΔΗΜΗΤΡΗ ΠΟΤΑΜΙΤΗ, ΘΕΑΤΡΟ ΕΡΕΥΝΑΣ (1987). ΔΙΑΚΡΙΝΟΝΤΑΙ: ΙΡ. ΜΑΡΕΝΤΕΙ, Δ. ΠΟΤΑΜΙΤΗΣ, Α. ΑΔΡΙΑΝΟΥ. ΠΗΓΗ: ΕΚΚΥΚΛΗΜΑ ΤΡΙΜΗΝΗ ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΗ ΓΙΑ ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ.

Στην ίδια διαπίστωση καταλήγει και ο τεχνοκριτικός Βάιος Παγκουρέλης από το κριτικό του σημείωμα στον *Ελεύθερο Τύπο*, προχωρώντας ίσως ένα βήμα παρακάτω, χαρακτηρίζοντας την επιλογή αυτή του Δημήτρη Ποταμίτη ως «πρόσφορη», τόσο για τις ίδιες τις ανάγκες του έργου, όσο και για τις απαιτήσεις και τα μέσα του μικρού Θεάτρου Έρευνας, αφού όπως χαρακτηριστικά αναφέρει, «ολόκληρη η δράση πραγματοποιούταν σε έναν ελάχιστο και εύκολα μεταμορφώσιμο εσωτερικά χώρο, τυλιγμένο με τούλια, που υπέβαλαν την αίσθηση της φαντασίωσης, ενώ προς την ίδια πλευρά λειτουργούσαν και οι φωτισμοί η μουσική καθώς και άλλοι υπαινιγμοί».⁴⁸⁷

Επαινετικές ήταν ωστόσο και οι δύο κριτικές που εντοπίστηκαν, ως προς την ερμηνευτική απόδοση των ηθοποιών. Συγκεκριμένα ο Κώστας Γεωργουσόπουλος σημειώνει ότι «ο θίασος υπηρετεί με συγκινητική ευγένεια την άποψη του σκηνοθέτη»,⁴⁸⁸ ενώ ο Βάιος Παγκουρέλης ανέφερε, πως η «καθαυτού παρουσίαση του έργου, ανεξάρτητα από την κεντρική και δεσπόζουσα σκηνοθετική ιδέα, δείχνει να επαφίεται κατά βάση στην ίδια την ερμηνεία των ηθοποιών. Η οποία παρότι δεν διακρίνεται για την ομοιογένειά της, είναι επιτυχής, τουλάχιστον στους περισσότερους

⁴⁸⁵ Μαρία Αδαμοπούλου, «1987: Καλντερόν ντε λα Μπάρκα, *Η ζωή είναι όνειρο*, Θέατρο Έρευνας», ό.π. σελ. 69.

⁴⁸⁶ Κώστας Γεωργουσόπουλος, *Παγκόσμιο Θέατρο 1: Από τον Μένανδρο στον Ίψεν*, ό.π. σελ. 67.

⁴⁸⁷ Βάιος Παγκουρέλης, «Η πραγματικότητα της φαντασίας... *Η ζωή είναι όνειρο* στο Θέατρο Έρευνας», *Ελεύθερος Τύπος*, 02/01/1989, σελ.30 [<http://digital.lib.auth.gr/record/68837/files/arc-2007-27696.pdf>](09/01/2016)].

⁴⁸⁸ Κώστας Γεωργουσόπουλος, *Παγκόσμιο Θέατρο 1: Από τον Μένανδρο στον Ίψεν*, ό.π. σελ. 68.

ρόλους». ⁴⁸⁹ Από τους σκηνικούς ρόλους ξεχώρισαν ο Σιγισμούνδος που ερμήνευσε ο Δημήτρης Ποταμίτης με πάθος και με λόγο μεστό, ενώ και οι υπόλοιπες ερμηνείες όπως του Τρύφωνα Καρατζά, του Μάκη Ρευματά, της Άννας Αδριανού, του Δημήτρη Ράπτη, της Ιρένε Μαραντέι, και του Ανδρέα Μπισμίκη κινήθηκαν σε ένα ικανοποιητικό επίπεδο με διαβαθμίσεις λόγω του ρόλου και της ιδιοσυγκρασίας τους. ⁴⁹⁰ Τέλος, τα σκηνικά όπως και τα κοστουμια που ήταν δημιουργίες του Τ. Άρνολντ, φαίνεται ότι δεν λειτούργησαν επιτυχώς, κυρίως όμως δεν βοήθησαν στο να προσδοθεί το ύφος του ονείρου, όπως σημειώνει ο Κώστας Γεωργουσόπουλος, πάνω στο οποίο έστησε και ολόκληρη την παράσταση ο σκηνοθέτης. ⁴⁹¹

Στα 1997 το Θέατρο Επί Τάπητος παρουσίασε για πρώτη φορά στην Ελλάδα το ουμανιστικό έργο του Φερνάντο δε Ρόχας, *Σελεστίνα ή Η κωμική τραγωδία του Καλλίστου και της Μελιμπέα* στο θέατρο Ηρώδου του Αττικού στις 29 και 30 Ιουνίου, σε ελεύθερη απόδοση στα ελληνικά από την Άννη Θ. Κολτσιδοπούλου, σκηνοθεσία και διασκευή του Σταύρου Ντουφεξή, σκηνικά και κοστουμια Λίλης Πεζανού, μουσική σύνθεση Νίκου Κυπουργού, και φωτισμοί Ελευθερίας Ντεκά. ⁴⁹² Ωστόσο, να σημειωθεί ότι το 1997 που ανέβηκε η *Σελεστίνα* στη σκηνή, έτυχε να συμπληρώνονταν και τα πεντακόσια χρόνια από την πιθανή χρονολογία της συγγραφής του έργου. ⁴⁹³ Στοιχεία σχετικά με την ιστορία του έργου αλλά και το χρονικό πλαίσιο κατά το οποίο γράφηκε, παρουσιάσαμε εκτενώς παραπάνω στις σελίδες που αφιερώσαμε στον Φερνάντο δε Ρόχας.

Αναφορικά με την υπόθεση του έργου υπενθυμίζουμε ότι πραγματεύεται τη δράση της δαιμόνιας προξενήτρας και προαγωγού Σελεστίνας, η οποία πέτυχε την άνομη ένωση του ερωτοχτυπημένου ιπότη Κάλλιστου με την ωραία αλλά δύσκολη αρχοντοπούλα Μελιμπέα. Μετέπειτα η ίδια η Σελεστίνα πέφτει θύμα της απληστίας της αλλά και της αφροσύνης δύο δούλων του Καλλίστου, του Σεμπρόνιου και Παρμένου, ενώ στο τέλος αν και νεκρή η Σελεστίνα, συμπαρασύρει στον θάνατο τους δολοφόνους της, αλλά και τους δύο απονενομημένους εραστές.

⁴⁸⁹ Βάιος Παγκουρέλης, «Η πραγματικότητα της φαντασίας, *Η ζωή είναι όνειρο* στο Θέατρο Έρευνας», ό.π. σελ. 30.

⁴⁹⁰ Στο ίδιο.

⁴⁹¹ Κώστας Γεωργουσόπουλος, *Παγκόσμιο Θέατρο 1: Από τον Μένανδρο στον Ίψεν*, ό.π. σελ. 68.

⁴⁹² Πρόγραμμα παράστασης: Φερνάντο ντε Ρόχας, *Σελεστίνα ή η κωμική τραγωδία του Καλλίστου και της Μελιμπέα*, Θέατρο Επί Τάπητος, Αθήνα, 1997.

⁴⁹³ Άννη Θ. Κολτσιδοπούλου, «Τι δεν χρειάζεται οπωσδήποτε να ξέρετε», πρόγραμμα παράστασης: Φερνάντο ντε Ρόχας, *Σελεστίνα ή η κωμική τραγωδία του Καλλίστου και της Μελιμπέα*, Θέατρο Επί Τάπητος, Αθήνα, 1997.

Σχετικά με τη μετάφραση του διαλογικού μυθιστορήματος της *Σελεστίνας*, πολύτιμη βοήθεια στάθηκε για την Άννυ Θ. Κολτσιδοπούλου, η μεταφραστική συμβολή του Χοσέ Ιγνάθιο Γκονζάλες, καθώς και η μνημειώδης μετάφραση του έργου στα γερμανικά. Συγκεκριμένα, όπως χαρακτηριστικά αναφέρει η μεταφράστρια στο πρόγραμμα της παράστασης, «από την αρχή του έργου, αρκετά πρόσωπα χρησιμοποιούν παροιμίες, αποφθέγματα και ρητορικά γυμνασματάκια που υπακούν σε κάποιους ρυθμούς, ακόμα και ρίμες», ενώ συνεχίζει εξηγώντας, ότι «ο δεκαπεντασύλλαβος στο γύρισμα του έργου, δηλαδή μετά τη δολοφονία της Σελεστίνας, ήταν δική μου επιλογή και προσωπική μου ανάγκη».⁴⁹⁴ Επιπρόσθετα να σημειωθεί, ότι από τα τραγούδια που ακούσθηκαν «ο κύκλος της Αρεούσας», ήταν εκτός κειμένου και γράφθηκε εξ' ολοκλήρου για τις ανάγκες της παράστασης.⁴⁹⁵

Πληροφορίες για την πρώτη ελληνική σκηνική παρουσίαση της *Σελεστίνας*, αντλούμε και από το κριτικό σημείωμα του *Ριζοσπάστη*. Η γράφουσα εξαίρει την αξιολογη δουλειά τόσο της Ά. Κολτσιδοπούλου, όσο και του σκηνοθέτη Σταύρου Ντουφεξή, υπογραμμίζοντας πως πρόκειται για μια τολμηρή πρωτοβουλία, που ήταν δουλειά χρόνων, αφού επιθυμούσαν ήδη από το 1976 να καταπιαστούν με το έργο.⁴⁹⁶

Ως προς τη σκηνοθεσία λοιπόν του Σταύρου Ντουφεξή, το κριτικό σημείωμα του *Ριζοσπάστη*, επισημαίνει τη σύγχρονη αισθητική αντίληψη που διέτρεχε την παράσταση, χωρίς να καταφεύγει σε σκηνικά εφέ και ανούσιους μοντερνισμούς. Παράλληλα, η παράσταση διακρινόταν και για τον αφαιρετικό ρεαλισμό της και τον ταυτόχρονο έμμεσο σχολιασμό της μεσαιωνικής κοινωνίας, γεγονός που δεν στερούσε από το έργο και τη θεατρικότητά του.⁴⁹⁷

Ως εξαιρετική αξιολογήθηκε και η δουλειά της Λίλης Πεζανού, τόσο ως προς την σκηνογραφία της παράστασης με ένα ευφύες σκηνικό μιας πολυώροφης μεταλλικής κατασκευής που απεικόνιζε δημόσιους χώρους, όψεις και εσωτερικούς χώρους μεσαιωνικών κτιρίων, όσο και με τη λιτότητα που χαρακτήριζε τις ενδυματολογικές επιλογές της παράστασης.⁴⁹⁸ Καθοριστικό ρόλο βέβαια για τη

⁴⁹⁴ Άννυ Θ. Κολτσιδοπούλου, «Σημείωμα για τη μετάφραση», πρόγραμμα παράστασης: Φερνάντο ντε Ρόχας, *Σελεστίνια ή η κομική τραγωδία του Καλλίστο και της Μελιμπέα*, Θέατρο Επί Τάπητος, Αθήνα, 1997.

⁴⁹⁵ Στο ίδιο.

⁴⁹⁶ Ουμέλη, «Σελεστίνια από το Θέατρο επί τάπητος», *Ριζοσπάστης*, 15/07/1997, σελ. 22, [[http://www.rizospastis.gr/story.do?id=3616806\(10/01/2016\)](http://www.rizospastis.gr/story.do?id=3616806(10/01/2016))].

⁴⁹⁷ Στο ίδιο.

⁴⁹⁸ Στο ίδιο.

σκηνοθετική επιτυχία της παράστασης, έπαιξαν και οι ατμοσφαιρικοί φωτισμοί της Ελευθερίας Ντεκώ, αλλά και η διακριτική μουσική του Νίκου Κυπουργού.⁴⁹⁹

Τέλος, ως προς τις ερμηνείες των ηθοποιών, το κριτικό σημείωμα του *Ριζοσπάστη* φιλοξενεί ξεχωριστή αναφορά στην ερμηνεία της Δέσποινας Μπεμπεδέλη στο ρόλο της Σελεστίνας, τονίζοντας μάλιστα πως η συνολική σκηνική της παρουσία απέδειξε πως ήταν «ανίκητη» υποκριτικά, από το σωματικό μόχθο στον οποίο την υπέβαλε το σκηνικό της παράστασης. Επιπλέον στην υψηλή ποιότητα της παράστασης, συνέβαλαν και οι απεργάδιαστες ως προς το χαρακτήρα του ρόλου τους, θεατρικές ερμηνείες των Μάνιας Παπαδημητρίου στο ρόλο της Μελιμπέας και του Κωνσταντίνου Μαρκουλάκη

στον ρόλο του Κάλλιστου, του Κώστα Τριανταφυλλόπουλου στο ρόλο του Σεμπρόνιου, του Κώστα Μπερικόπουλου στο ρόλο του Παρμένου, της Ελένης Κοκκίδου στο ρόλο της Αρεούσας, της Βιβής Κόκκα στο ρόλο της Ελίσιας, της Μαίρης Σαουσοπούλου στο ρόλο της Λουκρέτιας, του Θέμη Πάνου στο ρόλο του Πλεμπέριου και της Ηλιάννας Παναγιωτούνη στο ρόλο της Αλίσιας.⁵⁰⁰

Την τρίπρακτη κωμωδία του Λόπε δε Βέγκα, *Οι τρελοί της Βαλένθια* (γραμμένη μεταξύ του 1589-1604) παρουσίασε για πρώτη φορά στην ελληνική σκηνή, το Αμφι-Θέατρο του Σπύρου Α. Ευαγγελάτου, με πρώτη παράσταση στις 21/12/2001. Το έργο ανέβηκε σε απόδοση και σκηνοθεσία του Σπύρου Α. Ευαγγελάτου, σκηνικά και κοστούμια Μαρίας Κονομή, μουσική επιμέλεια Στέφανου Γαζουλέα, μουσική διεύθυνση Νίκου Βασιλείου και χορογραφική διδασκαλία Ειρήνης Τσότρα.⁵⁰¹ Τους σκηνικούς ρόλους ερμήνευσαν ο Θανάσης Κουρλάμπας στους ρόλους του Φλοριάνου και Μπελτράν, ο Σπύρος Μαρκόπουλος στο ρόλο του Βαλέριου, η Σοφία Πετροπούλου στους ρόλους Εριφίλας και Ελβίρας, ο Γιώργος Μπούγος στο ρόλο του Λεονάτου, ο Γιώργος Κροντήρης στο ρόλο του Πιζάνου, ο Κωνσταντίνος Γεωργίου στο ρόλο του Τόμας, ο Δημήτρης Γιώτης στο ρόλο του Μαρτίνου, η Βίβιαν



ΕΙΚ.5.2 ΣΚΗΝΗ ΑΠΟ ΤΗΝ ΠΑΡΑΣΤΑΣΗ ΤΗΣ ΣΕΛΕΣΤΙΝΑ ΤΟΥ ΦΕΡΝΑΝΤΟ ΝΤΕ ΡΟΧΑΣ, ΣΕ ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ ΣΤΑΥΡΟΥ ΝΤΟΥΦΕΞΗ, ΘΕΑΤΡΟ ΕΠΙ ΤΑΠΗΤΟΣ (1997). ΔΙΑΚΡΙΝΕΤΑΙ Η Δ. ΜΠΕΜΠΕΔΕΛΗ (ΣΕΛΕΣΤΙΝΑ) ΠΗΓΗ: ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΠΑΡΑΣΤΑΣΗΣ: ΦΕΡΝΑΝΤΟ ΝΤΕ ΡΟΧΑΣ, ΣΕΛΕΣΤΙΝΑ, ΘΕΑΤΡΟ ΕΠΙ ΤΑΠΗΤΟΣ, ΑΘΗΝΑ, 1997.

⁴⁹⁹ Στο ίδιο.

⁵⁰⁰ Στο ίδιο.

⁵⁰¹ Πρόγραμμα παράστασης: Λόπε ντε Βέγκα, *Οι τρελοί της Βαλένθια*, Αμφι-Θέατρο, Αθήνα, 2001, σελ. 5.

Κοντομάρη στο ρόλο της Φαίδρας, η Ματίνα Καρτσιούνα στο ρόλο της Λαΐντας, ο Αντώνης Μάρος στο ρόλο του Λιμπέρτου, ο Δημήτρης Γιώτης στο ρόλο του Γκεράντου, ο Λευτέρης Βενιάδης στο ρόλο του Βερίνου, ο Αντώνης Μαρός στο ρόλο του Μπελάρντου, ο Λευτέρης Βενιάδης στο ρόλο του Μορντάχου, ο Νίκος Γιαχαλής στο ρόλο του Ξένου και ολόκληρος ο θίασος στο ρόλο των «τρελών» του φρενοκομείου.⁵⁰²

Η κωμωδία του Λόπε δε Βέγκα αποτελεί, μόλις το τέταρτο έργο του μεγάλου Ισπανού κλασικού που παρουσιάστηκε στην Ελλάδα. Για τον λόγο αυτό, για μια καλύτερη γνωριμία του κοινού με το θέατρο του Λόπε δε Βέγκα, αλλά και με την ίδια την παράσταση του Σπύρου Α. Ευαγγελάτου, καθοριστικό ρόλο διαδραμάτισε και το εκτενές και αρκετά πλούσιο πρόγραμμα της παράστασης του Αμφι-Θεάτρου. Από το πρόγραμμα της παράστασης, ξεχωρίσαμε το σημείωμα του σκηνοθέτη στο οποίο, με αφορμή την παρουσίαση της κωμωδίας *Οι τρελοί της Βαλένθια*, ο Σπύρος Α. Ευαγγελάτος επιχειρεί μια σύντομη αναφορά στον Ισπανό δραματουργό Λόπε δε Βέγκα, αλλά και στη σχέση του με τη Βαλένθια. Έτσι ο σκηνοθέτης τονίζει, πως ο Λόπε δε Βέγκα είχε ισχυρούς συναισθηματικούς δεσμούς με τη Βαλένθια, και πως το φρενοκομείο το οποίο «πρωταγωνιστούσε» στο έργο του, υπήρχε όντως και μάλιστα ήταν πολύ γνωστό στην Ισπανία, ενώ καταλήγει ότι «το ρεαλιστικό στοιχείο του υπαρκτού φρενοκομείου γίνεται απλώς μια αφορμή για να ανθίσει ίσως η πιο αφαιρετική, ίσως η πιο ξέφρενη κωμωδία του».⁵⁰³

Γύρω από την υπόθεση του έργου, δύο νέοι ο Φλοριάνο και η Εριφίλα επιθυμούσαν να ξεφύγουν από την πραγματικότητα της ζωής τους, υποδύομενοι τους τρελούς, για διαφορετικούς λόγους ο καθένας, γεγονός που τους οδήγησε στο Φρενοκομείο της Βαλένθια. Γνωρίστηκαν και ερωτεύθηκαν μεταξύ τους, παρότι υπήρξαν κάποια εμπόδια στον έρωτά τους, γεγονός που προκάλεσε διάφορα και πολλαπλά κωμικοτραγικά γεγονότα. Έτσι ο ένας για τον άλλον πίστευε ότι το πρόσωπο που λατρεύει είναι αθεράπευτα τρελό. Στο τέλος όμως του έργου, ο έρωτας κατάφερε να επιζήσει για τους δύο αυτούς νέους, όπως και για τα υπόλοιπα πρόσωπα του έργου που νικήθηκαν από τον έρωτα. Σχετικά με το ίδιο το έργο, ο σκηνοθέτης της παράστασης, υποστηρίζει πως «οι Τρελοί της Βαλένθια ήταν απώτατοι πρόγονοι πιραντελλικών συνθέσεων», αφού κάποιοι ήταν τρελοί και άλλοι παρίσταναν τους

⁵⁰² Στο ίδιο.

⁵⁰³ Πρόγραμμα παράστασης: Λόπε ντε Βέγκα, *Οι τρελοί της Βαλένθια*, ό.π. σελ. 4.

τρελούς.⁵⁰⁴ Τέλος, να αναφέρουμε ότι η έλλειψη κριτικών, δεν μας επέτρεψε να διαμορφώσουμε μια συνολική εικόνα για την πρώτη παρουσίαση του έργου στην ελληνική σκηνή, αλλά ούτε και για την υποδοχή που έλαβε η παράσταση από το κοινό.

Το 2004 το Θέατρο Πόρτα στο πλαίσιο της καλλιτεχνικής του σύμπραξης με το θέατρο του Νότου, ανέβασε το έργο του Ισπανού δραματουργού Πέδρο Καλντερόν ντε λα Μπάρκα, *Η ζωή είναι όνειρο* (1636), από μετάφραση Νίκου Χατζόπουλου, σε σκηνοθεσία Θωμά Μοσχόπουλου, σκηνικά και κοστούμια Έλλης Παπαγεωργακοπούλου, φωτισμούς Λευτέρη Παυλόπουλου και μουσική CotiK.⁵⁰⁵

Το έργο του Καλντερόν *Η ζωή είναι όνειρο*, αποτελούσε ουσιαστικά έναν ύμνο της εποχής του Μπαρόκ, αφού εξέφραζε όλες εκείνες τις έννοιες της εποχής του 17^{ου} αιώνα, κατά την οποία η ζωή στερούταν ολοκληρωμένου νοήματος ενώ θεωρούταν σαν μια σκιά, σαν ένα ψέμα, σαν ένα όνειρο. Ο άνθρωπος της εποχής του Μπαρόκ, ζούσε μέσα στην αυταπάτη, γιατί δεν υπήρχε σαφής διάσταση ανάμεσα στο είναι και στο φαίνεσθαι των πραγμάτων. Μια τέτοια περίπτωση αποτελούσε και το φιλοσοφικό δράμα του Πέδρο Καλντερόν ντε λα Μπάρκα, *Η ζωή είναι όνειρο* που διαπνεόταν από τις ιδέες και τις αξίες της εποχής του Μπαρόκ.⁵⁰⁶

Στο έργο αξίζει να αναφέρουμε, πως κυριαρχεί το δίλημμα ανάμεσα στο πεπρωμένο και την ελεύθερη βούληση, που οδηγεί στην υπεροχή του τελευταίου μέσω ενός επίπονου δρόμου αυταπάρνησης και απώλειας της ψευδαισθήσης που αντιπροσωπεύεται από τον νεαρό πρίγκιπα Σιγισμούνδο, καθώς και η αποκατάσταση της τιμής που αντιπροσωπεύεται από τη νεαρή Ροδαυγή.⁵⁰⁷

Ως προς την παράσταση, ο σκηνοθέτης Θωμάς Μοσχόπουλος βασίστηκε στις πηγές από τις οποίες ο Καλντερόν άντλησε το θέμα του έργου και παράλληλα ανέτρεξε στην «ανδική φιλοσοφία», τον «περσικό μυστικισμό», τον «μύθο του Βούδα και τη χριστιανική του προσαρμογή», την «θεωρητική και παιδαγωγική ανάπτυξη του μύθου του σπηλαίου του Πλάτωνα», το «πνευματικό δόγμα του στωικισμού», και

⁵⁰⁴ Στο ίδιο.

⁵⁰⁵ Πρόγραμμα παράστασης: Πέδρο Καλντερόν ντε λα Μπάρκα, *Η ζωή είναι όνειρο*, Θέατρο Πόρτα, Αθήνα, 2004, σελ. 5.

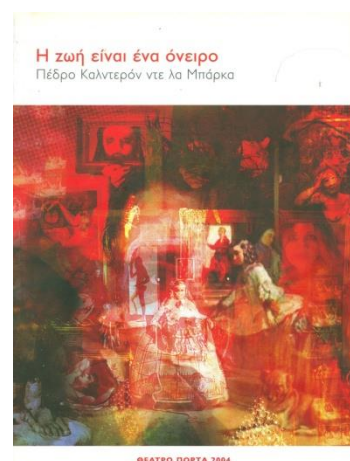
⁵⁰⁶ Klaus Schwager, «Το Μπαρόκ και το συναίσθημα της απώλειας της ψευδαισθήσης», μτφρ: Βάσω Βασιλάτου, Γιώργος Δεπάστας, πρόγραμμα παράστασης: Πέδρο Καλντερόν ντε λα Μπάρκα, *Η ζωή είναι όνειρο*, Θέατρο Πόρτα, 2004.

⁵⁰⁷ Marc Vitse, «Η τέχνη του Μπαρόκ», μτφρ: Βάσω Βασιλάτου, Γιώργος Δεπάστας, πρόγραμμα παράστασης: Πέδρο Καλντερόν ντε λα Μπάρκα, *Η ζωή είναι όνειρο*, Θέατρο Πόρτα, 2004

τέλος σε διάφορες πηγές αρχαίων μύθων όπως, «ο μύθος του Ουρανού» και «ο μύθος του Οιδίποδα» και τη σύγκρουση μεταξύ πατέρα και γιού που ενυπάρχει στους δύο αυτούς μύθους.⁵⁰⁸

Ενδιαφέρον παρουσιάζει και η σύντομη κριτική της *Καθημερινή* για την παράσταση, όπου ο γράφων εξαιρεί το συνολικό σκηνοθετικό αποτέλεσμα κάνοντας ωστόσο, ιδιαίτερη αναφορά στα σκηνικά και τα κοστούμια που επιλέχθηκαν για την παράσταση, τονίζοντας το έντονο κόκκινο που κυριαρχούσε, για την «φευγάτη» και πρωτοποριακή μουσική που συνόδευε την παράσταση, καθώς και για τις ενδιαφέρουσες σκηνικές ερμηνείες των Αργύρη Ξάφη στον ρόλο του Σιγισμούνδο και της Άννας Μάσχα στο ρόλο της Ροζάουρας, όπως, τέλος, και για τις υπόλοιπες συμβατικότερες σκηνικές ερμηνείες των Σωκράτη Πατσίκα στο ρόλο του Κλαρίν, του Γιάννη Νταλιάνη στο ρόλο του Κλοτάλντου, του Γιώργου Γλάστρα στο ρόλο του Αστόλφου, της Ιωάννας Παππά στο ρόλο της Εστέλλας, του Κώστα Μπερικόπουλου στο ρόλο του Βασίλειου και του Βασίλη Μαυρογεωργίου στο ρόλο του Υπηρέτη, Στρατιώτη και Ασθενή.⁵⁰⁹

Το 2009 ο θεατρικός οργανισμός Κάτω από την Γέφυρα, ανέβασε σε θεατρική διασκευή για την παιδική σκηνή του θεάτρου, το μυθιστόρημα του Μιγκέλ δε Θερβάντες *Δον Κιχώτης* σε σκηνοθεσία και διασκευή Γιάννη Καλατζόπουλου, σκηνικά και κοστούμια Γιώργου Λιντζέρη, μουσική Δημήτρη Λέκκα και χορογραφία της Κατερίνας Ανδριοπούλου. Στην παράσταση έπαιξαν οι ηθοποιοί Μανώλης Δεστούνης (Δον Κιχώτης) καθώς και οι Γιάννης Τσικής, Κατερίνα Τσεβά, Κώστας Κλάδης, Μαρουσώ Γεωργοπούλου και Στάθης Αναστασίου.⁵¹⁰



ΕΙΚ.5.3 ΕΞΩΦΥΛΛΟ ΑΠΟ ΤΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΤΗΣ ΠΑΡΑΣΤΑΣΗΣ *Η ΖΩΗ ΕΙΝΑΙ ΟΝΕΙΡΟ* ΤΟΥ ΠΕΔΡΟ ΚΑΛΔΕΡΟΝ ΝΤΕ ΛΑ ΜΠΑΡΚΑ, ΣΕ ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ ΘΩΜΑ ΜΟΣΧΟΠΟΥΛΟΥ, ΘΕΑΤΡΟ ΠΟΡΤΑ (2004).

⁵⁰⁸ Στο ίδιο.

⁵⁰⁹ «Μύθοι και παρεξηγήσεις», *Καθημερινή*, 28/11/2004, [<http://www.kathimerini.gr/201885/article/politismos/arxeio-politismoy/my8oi-kai-pare3hghseis> (12/01/2016)].

⁵¹⁰ *Αρχείο Θεατρικού Οργανισμού Κάτω από την Γέφυρα*, [<http://katoapotigefyra.gr/%CE%B4%CE%BF%CE%BD-%CE%BA%CE%B9%CF%87%CF%89%CF%84%CE%B7%CF%83/> (12/01/2016)].

Μια δεύτερη *Σελεστίνια*, ύστερα από δέκα χρόνια της πρώτης παρουσίασης του έργου από το Θέατρο επί Τάπητος, το 1997, ανέβηκε από το Μέγαρο Μουσικής Αθηνών το 2007 σε μετάφραση της Αγαθής Δημητρούκα, σε σκηνοθεσία Βασίλη Νικολαΐδη, μουσική επιμέλεια Θάνου Μικρούτσικου και τραγούδια της Αγαθής Δημητρούκα, σκηνικά Νίκου Πετρόπουλου και κοστούμια Γιάννη Μετζικώφ.⁵¹¹

Για την παράσταση αυτή, στην οποία όλοι οι ήρωες του έργου οδηγούνται στο θάνατο, ο σκηνοθέτης επισημαίνει ότι: «όλα τελειώνουν με μια πτώση, όπως ο άνθρωπος εξέπεσε του Παραδείσου... Και όλα αυτά μέσα σε ένα σκηνικό που παραπέμπει στην εποχή του Γκόγια» γεγονός που αναδεικνύει και την εικαστική δύναμη που χαρακτήριζε την παράσταση.⁵¹² Να σημειωθεί, τέλος, ότι τον ρόλο της πανούργας Σελεστίνιας ερμήνευσε η Νόνικα Γαληνέα, ενώ έπαιζαν και οι Κώστας Γάκης, Άννα Κουτσαφτίκη, Μάνος Ζαχαράκος, Βαγγέλης Χατζηνικολάου, Δανάη Τζίμα, Πένυ Παπουτσή, Μαρία Παρασύρη, Γιάννης Κρανάς και ο Ηλίας Κούνελας.⁵¹³

Το χειμώνα του 2015 στο Μέγαρο Μουσικής Αθηνών ανέβηκε η ιστορική παράσταση του *Δον Κιχώτη* από το Κλασικό Μπαλέτο της Μόσχας, σε συνεργασία με κορυφαίους σολίστες των Μπολσόι για πρώτη φορά στην Ελλάδα. Αξίζει να σημειωθεί πως η χορογραφία του *Δον Κιχώτη* ήταν εμπνευσμένη από το μυθιστόρημα του ισπανού συγγραφέα Μιγκέλ δε Θερβάντες και παρουσιάστηκε σε χορογραφική διδασκαλία του Αλεξάντερ Γκόρσκι, σε μουσική Λούντβιχ Μίνκου, αποτελούμενη από εξήντα χορευτές, ενώ τους πρώτους ρόλους ερμήνευσαν οι χορευτές Αναστασία Στασκέβιτς και Ίγκορ Τσβίρκο.⁵¹⁴

Μια τελευταία παράσταση που εντοπίσαμε ήταν το 2015, οπότε ο θίασος της Αθηναϊκής Σκηνης, παρουσίασε την αναγεννησιακή κωμωδία του Λόπε δε Βέγκα *Οι τρελοί της Βαλένθια* (1620) στην Αθηναϊκή Σκηνή Κάλβου-Καλαμπόκη, σε σκηνοθεσία Μιχάλη Καλαμπόκη, μουσική Χρήστου Γαλίτη, σε μετάφραση της Αλεξάνδρας Βουτζουράκη. Στην ερωτική αυτή κωμωδία, την γεμάτη από πάθος, ζήλια και υποψίες έπαιξαν ο Μιχάλης Καλαμπόκης ως Φλοριάνο, ο Θωμάς Πανδής ως

⁵¹¹ Μυρτώ Λοβέρδου, «Δον Κιχώτης Γένους Θηλυκού», *Το Βήμα*, 15/09/2007, [<http://www.tovima.gr/culture/article/?aid=213421>] (12/01/2016).

⁵¹² Στο ίδιο.

⁵¹³ Στο ίδιο.

⁵¹⁴ *Δον Κιχώτης-Moscow Classical Ballet*, Με κορυφαίους σολίστ των Μπολσόι, [<http://www.megaron.gr/default.asp?pid=5&la=1&evID=2897>] (12/01/2016).

Πιζάνο, η Αλεξάνδρα Βουτζουράκη ως Εριφίλα, η Κέλλυ Ανυφαντή ως Φαίδρα, η Τριδα Δασκαλοπούλου ως Λαΐντα, ο Γιώργος Δάσκαλος ως Τόμας, ο Γιάννης Παπλωματάς ως Βαλέριο, ο Βασίλης Τριανταφύλλου ως Λεονάτο, ο Γιώργος Αντωνόπουλος ως Μάρτιν, ο Αντώνης Καραθανασόπουλος ως Ρεϊνέρο και ο Χάρης Λεοντσίνι ως Λιμπέρτο.⁵¹⁵

Με έντονο σκεπτικισμό βέβαια αντιμετώπισε την παράσταση ο κριτικός της *Αυγής* Λεάνδρος Πολενάκης, καθώς στο κριτικό του σημείωμα κάνει λόγο για ένα «μεταθεατρικό στοιχείο της μείξης, που στην προκειμένη περίπτωση πρόεκυψε ένα αλλόκοτο, θεατρικό όν» καθότι, τόσο η σκηνοθεσία του έργου, όσο και η μετάφραση και διασκευή προσπάθησαν να παρουσιάσουν ουσιαστικά ένα μείγμα του *Άμλετ* του Σαίξπηρ με το έργο του Καλντερόν, δίνοντας ένα «Λοπεσαιξπηρικό» έργο, κατά τον κριτικό της *Αυγής*. Ταυτόχρονα, η επιλογή του σκηνοθέτη να προσθέσει στο τέλος του έργου, μια τραγική φονική σκηνή, έκανε το ίδιο το έργο να απομακρύνεται σαφώς, από τον κωμικό χαρακτήρα που είχαν οι *Τρελοί της Βαλένθια* αλλά και από την ολική επικράτηση του ερωτικού στοιχείου.⁵¹⁶ Ως προς τους υπόλοιπους συντελεστές της παράστασης ο γράφων ήταν επαινετικός, κάνοντας λόγο για έναν «ομαδικό μόχθο ισοδύναμων συντελεστών» που άφησε θετικές εντυπώσεις.⁵¹⁷

Κλείνοντας, διαπιστώνουμε ότι στο σύνολό τους τα έργα που παρουσιάστηκαν ήταν προσφιλή στο φιλοθεάμον ελληνικό κοινό από άποψη θεατρικής αισθητικής, ενώ, ταυτόχρονα, συμπεραίνουμε ότι όλες οι παραστάσεις από τον χώρο του ελεύθερου θεάτρου, θεωρήθηκαν εξαιρετικά επιτυχείς, τόσο από καλλιτεχνική άποψη, όσο και από πλευράς απήχησης στο κοινό. Φαίνεται λοιπόν ότι ακόμη υπάρχει γόνιμο έδαφος στην Ελλάδα για σκηνικά ανεβάσματα του δραματολογίου από τη δραματουργία του Χρυσού Αιώνα της Ισπανίας.

⁵¹⁵ Οι *τρελοί της Βαλένθια*, του Λόπε ντε Βέγκα στην Αθηναϊκή Σκηνή Κάλβου-Καλαμπόκη, [<http://www.culturenow.gr/34825/oi-treloi-ths-valenthia-toy-lope-nte-vegka-sthn-athhnaikh-skhnh-kalvoy-kalampokh>](12/01/2016)].

⁵¹⁶ Λεάνδρος Πολενάκης, «Λόπε ντε Βέγκα, ο μεγάλος μας άγνωστος», *Αυγή*, 10/05/2016, [<http://www.avgi.gr/article/5523998/lope-nte-begka-o-megalos-mas-agnostos>](13/01/2016)].

⁵¹⁷ Στο ίδιο.

3.6. Ραδιοφωνικές παραγωγές

Το ραδιοφωνικό θέατρο, είναι ένα είδος «στενής πύλης» από όπου διερχόμενος ο θεατρικός λόγος καλείται να φτάσει στα αυτιά του ακροατή και να γίνει όραμα στη φαντασία του. Από ακρόαμα μεταβάλλεται σε εικόνα μέσα από τη φαντασία. Η εικόνα όμως αυτή συνεχίζει να εκπροσωπεί τις έννοιες του θεατρικού λόγου. Για να είναι επιτυχημένη μια ραδιοφωνική θεατρική παραγωγή, οφείλει να ακολουθείται μια συγκεκριμένη τεχνική κυρίως σε επίπεδο έκφρασης και επεξεργασίας του θεατρικού υλικού. Ωστόσο σε πολλές περιπτώσεις, η επιτυχία μιας ραδιοφωνικής θεατρικής παραγωγής, εξαρτάται και από τη δύναμη του λόγου που χαρακτηρίζει ένα συγγραφέα, καθώς ο ήχος είναι αυτός που δημιουργεί το όραμα.⁵¹⁸

Από την έρευνα που πραγματοποιήσαμε εντοπίστηκαν δύο ραδιοφωνικές παραγωγές έργων που προέρχονται από τη δραματουργία του Χρυσού Αιώνα της ισπανικής αναγέννησης. Συγκεκριμένα, το 1959 ηχογραφήθηκε και μεταδόθηκε από τον Ραδιοφωνικό Σταθμό Αθηνών το έργο του Λόπε δε Βέγκα *Φουεντεοβεχούνα*, από το Ελληνικό Λαϊκό Θέατρο του Μάνου Κατράκη, με την συμμετοχή των ηθοποιών: Αντιγόνης Βαλάκου, Μάνου Κατράκη, Θεόδωρου Μορίδη, Σπύρου Μουσουρή, Αλέκας Παΐζη, Νίκου Βασταρδή, Γιώργου Βλαχόπουλου, Κώστα Παπά και ο Χειμάρας.⁵¹⁹

Η δεύτερη ραδιοφωνική θεατρική παραγωγή ήταν το έργο του Τίρσο δε Μολίνα *Δον Χουάν Ο απατεώνας της Σεβίλλης* που ηχογραφήθηκε και μεταδόθηκε το 1989 στο πλαίσιο των εκπομπών του *Θεάτρου της Τετάρτης*, σε μετάφραση της Ιουλίας Ιατρίδη και ραδιοσκηνοθεσίας Βίκτωρος Παγουλάτου. Στη ραδιοφωνική αυτή παραγωγή συμμετείχαν οι ηθοποιοί Λήδα Πρωτοψάλτη, Βασίλης Μαυρομάτης, Γιώργος Παλιός, Νίκος Βανδώρος, Ηλίας Κατέβας, Βασίλης Πολίτης, Μάκης Ρευματάς, Βούλα Χαριλάου, Γιώργος Δάνης, Γιάννης Ροζάκης, Απόστολος Πολάτος, Γιάννης Αργύρης, Λουκιανός Ροζάν, Ντίνα Γιαννακού, Σπύρος Κωνσταντόπουλος, Τρύφων Καρατζάς, Γίτσα Βαλμά, Γιώργος Κωσταντής, Λόης Καβαγιανού, Νίκος Παγκράτης, Ματίνα Καρρά, Αντρέας Λιάσκος και Γιάννης Σιδηρόπουλος.⁵²⁰

⁵¹⁸ Θόδωρος Γραμματάς, ό.π. σελ. 168, 181.

⁵¹⁹ *Φουέντε Οβεχούνα του Λόπε ντε Βεγα*, [http://radio-theatre.blogspot.gr/2009/10/blog-post_04.html (14/01/2016)].

⁵²⁰ *Δον Χουάν, ο απατεώνας της Σεβίλλης του Τίρσο δε Μολίνα*, [http://radio-theatre.blogspot.gr/2012/11/blog-post_4.html (14/10/2016)].

Οι δύο αυτές θεατρικές ραδιοφωνικές παραγωγές συνιστούν μια ακόμη προσπάθεια θεατρικής επικοινωνίας του ελληνικού κοινού της εποχής με τα έργα των ισπανών δραματουργών του Χρυσού Αιώνα.

ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Το ισπανικό θέατρο στην Ελλάδα παρουσιάζεται με αρκετά μεγάλη καθυστέρηση σε σχέση με τη δραματουργία άλλων ευρωπαϊκών κρατών. Κατά τον 19^ο αιώνα, η στροφή των πνευματικών ανθρώπων προς διάφορες χώρες της Ευρώπης δημιούργησε και τις κατάλληλες συνθήκες για την εισαγωγή κειμένων από Ισπανούς συγγραφείς, που μελετήθηκαν και μεταφράστηκαν στα ελληνικά κυρίως τον 20^ο και 21^ο αιώνα, ενώ ταυτόχρονα αξιοποιήθηκαν και για τις πρώτες σκηνικές παραστάσεις.

Η πρώτη επαφή του ελληνικού φιλοθεάμονος κοινού με την ισπανική δραματουργία, συντελείται με δύο παραστάσεις ισπανικών έργων που πραγματοποιήθηκαν τον 19^ο αιώνα, περίοδο κατά την οποία αρχίζουν να διαμορφώνονται οι πρώτοι μόνιμοι επαγγελματικοί θίασοι, ενώ αυξάνεται σημαντικά και το εύρος του ρεπερτορίου που παρουσιάζεται. Μέσα στο πλαίσιο αυτό εντάσσονται και οι δύο καταγεγραμμένες ελληνικές παραστάσεις με έργα από την ισπανική δραματουργία.

Μια πιο εντατική επαφή του ελληνικού κοινού με το ισπανικό θέατρο, επιτυγχάνεται τον 20^ο αιώνα, μέσω των δύο επίσημων κρατικών σκηνών της χώρας μας, οι οποίες εντάσσουν στο δραματολόγιο τους έργα από τον Χρυσό Αιώνα της ισπανικής δραματουργίας, εξασφαλίζοντας έτσι τη συχνότερη σκηνική παρουσίαση που γνώρισε το ισπανικό θέατρο στη χώρα μας.

Μια σταθερή παρουσίαση ισπανικών έργων σημειώνεται και σε ολόκληρο τον 21^ο αιώνα αρχικά μέσα από τα Δημοτικά Περιφερειακά Θέατρα, τα οποία από ότι φαίνεται έδειχναν έντονο θεατρικό ενδιαφέρον για το δραματοποιημένο μυθιστόρημα του Θερβάντες ο *Δον Κιχώτης*. Επίσης από τις αρχές του 21^{ου} αιώνα παρατηρείται και μια μικρή αλλά σημαντική προσπάθεια παρουσίασης ισπανικών έργων στην Ελλάδα μέσα από διάφορους επιχορηγημένους θιάσους και μη, κυρίως από το χώρο του ελεύθερου θεάτρου, που στρέφονται προς τα έργα της ισπανικής δραματουργίας με μια πιο έντονη διάθεση πειραματισμού και πρωτοπορίας.

Συμπερασματικά, η συνολική εικόνα που παρουσιάζει η πρόσληψη του ισπανικού θεάτρου στη νεοελληνική σκηνή χαρακτηρίζεται από μια βραδύτητα, αφού οι παραστάσεις που καταγράφονται δείχνουν πως ανά δεκαετία τα έργα που παρουσιάζονται είναι λιγοστά και πολλές φορές επαναλαμβανόμενα. Ωστόσο, το

κλίμα του πειραματισμού πάνω σε έργα του ισπανικού θεάτρου δημιουργεί και τις κατάλληλες συνθήκες για μια γενικότερη άνθιση των θεατρικών εγχειρημάτων με επίκεντρο τα έργα της ισπανικής αναγέννησης. Βέβαια το διεθνές δραματολόγιο εξακολουθεί να αποτελεί σημαντική πηγή για το σύνολο των παραστάσεων για αυτό και η απαίτηση για καινούργια έργα γίνεται όλο και πιο επιτακτική. Υπό το πρίσμα αυτό, η ισπανική δραματουργική παραγωγή του Χρυσού Αιώνα έχει να επιδείξει μια σειρά από αξιόλογα θεατρικά κείμενα, τα οποία ακόμα δεν έχουν βρει το δρόμο της σκηνικής πραγμάτωσης στην Ελλάδα.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑΤΑ

ΠΙΝΑΚΑΣ

1. Μεταφραστική κίνηση της ισπανικής δραματουργίας του Χρυσού Αιώνα στην Ελλάδα

ΕΤΟΣ	ΕΡΓΟ	ΣΥΓΓΡΑΦΕΑΣ	ΜΕΤΑΦΡΑΣΤΗΣ
1852	<i>Ο Δον Κισώτος της Μάγχης</i>	Miguel de Cervantes	Θεόδωρος Κατραμίζ
1860	<i>Δον Κισότ ή τα περιεργότερα των συμβάντων αυτού</i>	Miguel de Cervantes	Αγνώστου
1864	<i>Ο Δον Κιχώτης</i>	Miguel de Cervantes	Ιωάννης Ισιδωρίδη Σκυλίση
1874	<i>Η αρπαγή της Ελένης</i>	Lope de Vega	Αγνώστου
1882	<i>Ο Δον Κιχώτης</i>	Miguel de Cervantes	Επανεκδοση της μετάφρασης του Ιωάννη Ισιδωρίδη Σκυλίση
1990	<i>Ροζίτα</i>	Miguel de Cervantes	Αγνώστου
1903	<i>Ο Δον Κιχώτης</i>	Miguel de Cervantes	Ιδομενέας Στρατηγόπουλος
1903	<i>Το Στοιχειό</i>	Pedro Calderon de la Barca	Ιωάννης Καμπούρογλου
1903	<i>Ο Αλκάδης της Θαλαμέας</i>	Pedro Calderon de la Barca	Ιωάννης Καμπούρογλου
1911	<i>Ο Δον Κιχώτης</i>	Miguel de Cervantes	Επανεκδοση της μετάφρασης του Ιωάννη Ισιδωρίδη Σκυλίση
1912	<i>Ο Αλκάδης της Θαλαμέας</i>	Pedro Calderon de la Barca	Ιωάννης Καμπούρογλου
1919	<i>Ο Δον Κιχώτης</i>	Miguel de Cervantes	Κώστας Καρθαίος
1939	<i>Η ζωή είναι όνειρο</i>	Pedro Calderon de la Barca	Παντελής Πρεβελάκης

ΕΤΟΣ	ΕΡΓΟ	ΣΥΓΓΡΑΦΕΑΣ	ΜΕΤΑΦΡΑΣΤΗΣ
1944	<i>Ο Δον Κιχώτης</i>	Miguel de Cervantes	Επανεκδοση της μετάφρασης του Κώστα Καρθαίου
1953	<i>Το Αστέρι της Σεβίλλης</i>	Lope de Vega	Κώστας Καρθαίος
1954	<i>Ο Δον Κιχώτης</i>	Miguel de Cervantes	Επανεκδοση της μετάφρασης του Κώστα Καρθαίου
1954	<i>Ο Δον Κιχώτης</i>	Miguel de Cervantes	Σωτήρης Πατατζής
1956	<i>Ο Δον Κιχώτης</i>	Miguel de Cervantes	Κώστας Βάρναλης
1967	<i>Η ζωή είναι όνειρο</i>	Pedro Calderon de la Barca	Παντελής Πρεβελάκης
1972	<i>Δον Χουάν Τενόριο</i>	Tirso de Molina	Ιουλία Ιατρίδη
1975	<i>Η ζωή είναι όνειρο</i>	Pedro Calderon de la Barca	Παντελής Πρεβελάκης
1976	<i>Πυρίγονος</i>	Lope de Vega	Ιουλία Ιατρίδη
1977	<i>Φουεντεοβεχούνα</i>	Lope de Vega	Καίτη Κάστρο
1983	<i>Οι Αρχικλεφταράδες της Σεβίλλης</i>	Miguel de Cervantes	Λεωνίδας Καρατζάς
1989	<i>Novelas Ejemplares</i>	Miguel de Cervantes	Ηλίας Ματθαίου
1994	<i>Ο Δον Κιχώτης</i>	Miguel de Cervantes	Ηλίας Ματθαίου
1995	<i>Ο Δον Κιχώτης</i>	Miguel de Cervantes	Βίτω Αγγελοπούλου
1996	<i>Σελεστίνα</i>	Fernando de Rojas	Ισμήνη Κανσή
1997	<i>Σελεστίνα</i>	Fernando de Rojas	Άννυ Κολτσιδοπούλου
1997	<i>Ο Δον Κιχώτης</i>	Miguel de Cervantes	Δημήτριος Ρήσος
1998	<i>Ο Δον Κιχώτης</i>	Miguel de Cervantes	Γεωργίας Δεληγιάνη – Αναστασιάδη
2001	<i>Οι Τρελοί της Βαλένθια</i>	Lope de Vega	Σπύρος Ευαγγελάτος
2003	<i>Υποδειγματικές Νουβέλες</i>	Miguel de Cervantes	Σοφία Κορνάρου

ΕΤΟΣ	ΕΡΓΟ	ΣΥΓΓΡΑΦΕΑΣ	ΜΕΤΑΦΡΑΣΤΗΣ
2005	<i>Το Αστέρι της Σεβίλλης</i>	Lope de Vega	Επανεκδοση της μετάφρασης του Κ. Καρθαίου
2011	<i>Φουεντεοβεχούνα</i>	Lope de Vega	Νίκος Γκάτσος
2013	<i>Ο Αλκάδης της Θαλαμείας</i>	Pedro Calderon de la Barca	Αλέξης Σολομός

ΠΙΝΑΚΑΣ

2. Πίνακας Παραστάσεων κατά χρονολογία

ΕΤΟΣ	ΘΙΑΣΟΣ	ΣΥΓΓΡΑΦΕΑΣ	ΤΙΤΛΟΣ ΕΡΓΟΥ	ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ
1884	Θίασος Δημοσθένη Αλεξιάδη	Πέδρο Καλντερόν ντε λα Μπάρκα	<i>Ο Αλκάδης της Θαλαμέας</i>	Δημοσθένης Αλεξιάδης
1894	Θέατρο Ομονοίας	Μιγκέλ δε Θερβάντες	<i>Δον Κιχώτης</i>	Ιδομενέας Στρατηγόπουλος
1936	Εθνικό Θέατρο	Μιγκέλ δε Θερβάντες	<i>Δον Κιχώτης</i>	Δημήτρης Ροντήρης
1943	Εθνικό Θέατρο	Πέδρο Καλντερόν ντε λα Μπάρκα	<i>Η Γυναίκα Στοιχειό</i>	Τάκης Μουζενίδης
1950	Εθνικό Θέατρο	Χοσέ Θορίλια	<i>Δον Χουάν Τενόριο</i>	Σωκράτης Καραντινός
1954	Εθνικό Θέατρο	Λόπε δε Βέγκα	<i>Το Αστέρι της Σεβίλλης</i>	Αλέξης Σολομός
1959	Λαϊκή Σκηνή	Πέδρο Καλντερόν ντε λα Μπάρκα	<i>Φουεντεοβεχούνα</i>	Τάκης Μουζενίδης
1963	Εθνικό Θέατρο	Λόπε δε Βέγκα	<i>Το σκυλί του περιβολάρη</i>	Τάκης Μουζενίδης
1967	Εθνικό Θέατρο	Τίρσο δε Μολίνα	<i>Δον Χίλ με το πράσινο παντελόι</i>	Τάκης Μουζενίδης
1967	Κ.Θ.Β.Ε.	Πέδρο Καλντερόν ντε λα Μπάρκα	<i>Η ζωή είναι όνειρο</i>	Πέλος Κατσέλης
1972	Εθνικό Θέατρο	Μιγκέλ δε Θερβάντες	<i>Δον Κιχώτης</i>	Τάκης Μουζενίδης
1976	Κ.Θ.Β.Ε.	Λόπε δε Βέγκα	<i>Φουεντεοβεχούνα</i>	Γιώργος Μιχαηλίδης
1981	Κ.Θ.Β.Ε.	Μιγκέλ δε Θερβάντες	<i>Δον Κιχώτης</i>	Νίκος Παπαδάκης
1987	Θέατρο Έρευνας	Πέδρο Καλντερόν ντε λα Μπάρκα	<i>Η ζωή είναι όνειρο</i>	Δημήτρης Ποταμίτης

ΕΤΟΣ	ΘΙΑΣΟΣ	ΣΥΓΓΡΑΦΕΑΣ	ΤΙΤΛΟΣ ΕΡΓΟΥ	ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ
1988	Χοροθέατρο Θεσσαλονίκης	Μιγκέλ δε Θερβάντες	<i>Δον Κιχώτης</i>	Άγγελος Χατζής
1989	Εθνικό Θέατρο	Τίρσο δε Μολίνα	<i>Δον Χουάν ο απατεώνας της Σεβίλλης</i>	Γιάννης Χουβαρδάς
1990	Εθνικό Θέατρο	Λόπε ντε Βέγκα	<i>Φουεντεοβεχούνα</i>	Κοραής Δαμάτης
1997	Θέατρο Επί Τάπητος	Φερνάντο ντε Ρόχας	<i>Σελεστίνα</i>	Σταύρος Ντουφεξής
2001	ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Ιωαννίνων	Μιγκέλ δε Θερβάντες	<i>Δον Κιχώτης</i>	Πολύκαρπος Πολυκάρπου
2001	ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Κέρκυρας	Μιγκέλ δε Θερβάντες	<i>Δον Κιχώτης</i>	Θανάσης Θεολόγης
2001	Αμφι-Θέατρο	Λόπε δε Βέγκα	<i>Οι Τρελοί της Βαλένθια</i>	Σπύρος Α. Ευαγγελάτος
	ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Βέροιας	Μιγκέλ δε Θερβάντες	<i>Δον Κιχώτης</i>	Πάνος Παπαϊωάννου
2004	ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Ρόδου	Μιγκέλ δε Θερβάντες	<i>Δον Κιχώτης</i>	Δημήτρης Παπασταμάτης
2004	Θέατρο Πόρτας	Πέδρο Καλντερόν ντε λα Μπάρκα	<i>Η ζωή είναι όνειρο</i>	Θωμάς Μοσχόπουλος
2005	Εθνικό Θέατρο	Μιγκέλ δε Θερβάντες	<i>Δον Κιχώτης</i>	Σταύρος Τσακίρης
2007	Μέγαρο Μουσικής Αθηνών	Φερνάντο ντε Ρόχας	<i>Σελεστίνα</i>	Βασίλης Νικολαΐδης
2009	ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Κοζάνης	Μιγκέλ δε Θερβάντες	<i>Δον Κιχώτης</i>	Γιάννης Καραχισαρίδης
2009	Θεατρικός Οργανισμός κάτω από την γέφυρα	Μιγκέλ δε Θερβάντες	<i>Δον Κιχώτης</i>	Γιάννης Καλατζόπουλος
2013	ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ Κρήτης	Μιγκέλ δε Θερβάντες	<i>Δον Κιχώτες</i>	Γλύκα Στόιου
2014	Κ.Θ.Β.Ε.	Μιγκέλ δε Θερβάντες	<i>Δον Κιχώτης</i>	Γιάννης Λεοντάρης

ΕΤΟΣ	ΘΙΑΣΟΣ	ΣΥΓΓΡΑΦΕΑΣ	ΤΙΤΛΟΣ ΕΡΓΟΥ	ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ
2015	Μέγαρο Μουσικής Αθηνών	Μιγκέλ δε Θερβάντες	<i>Δον Κιχώτης</i>	Αλεξάντερ Γκόρσκι
2015	Θίασος Αθηναϊκής Σκηνής	Λόπε δε Βέγκα	<i>Οι Τρελοί της Βαλένθια</i>	Μιχάλης Καλαμπόκης

3. ΡΑΔΙΟΦΩΝΙΚΕΣ ΠΑΡΑΓΩΓΕΣ

1. Λόπε ντε Βέγκα, *Φουεντεοβεχούνα*

Ηχογράφηση και Μετάδοση: 1959 από το Ραδιοφωνικό Σταθμό Αθηνών

Σκηνοθεσία: Τάκης Μουζενίδης

2. Τίρσο δε Μολίνα, *Δον Χουάν ο απατεώνας της Σεβίλλης*

Ηχογράφηση και Μετάδοση: 1989 από την εκπομπή «Το θέατρο της Τετάρτης»

Μετάφραση: Ιουλία Ιατρίδη

Σκηνοθεσία: Βίκτωρ Παγουλάτος

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Αυτοτελείς Εκδόσεις, Τόμοι, Άρθρα

Alvar Carlos & Jósé, Carlos Mainer & Rosa Navarro, 1997. *Breve historia de la literatura española*, Madrid: Alianza, 1997.

Asensio Maria Asunción Flórez, 1998. “El Coliseo del Buen Retiro en el siglo XVII: teatro public y cortesano” *Anales de Historia del Arte*, (8), 171-180-181.

Banham Martin, 1989. *The Cambridge guide to world theatre*, Cambridge: Cambridge University Press.

Benoit Annick & Fontaine Guy (επιμ.), 1999. *Ευρωπαϊκά Γράμματα: Ιστορία της Ευρωπαϊκής Λογοτεχνίας*, (μετάφραση: Α. Σηράς κ.α.), 8, Αθήνα: Σοκόλη.

Brocket Oscar G. & Hildy Franklin J., 2013. *Ιστορία του Θεάτρου*, (μετάφραση: Μάνος Βιτεντζάκης, Αντιγόνη Γαϊτάνα, Άγγελος Κεχαγιάς, Μαρία Χατζηεμμανουήλ), Αθήνα, Κοάν.

Deyermond Alan, 1979. *Historia de la literature española*, Barcelona: Ariel,

Diago Manuel V., 1990. “Lope de Rueda y los origenes del teatro professional”, *criticon*, 21/11/2015, 50, 46-48, 52-53

Fischer-LichteErrika, 2012. *Ιστορία Ευρωπαϊκού Δράματος και Θεάτρου*, Αθήνα: Πλέθρον.

Francisco Ruiz Ramón, 1996. *Historia del teatro español (Desde sus origenes hasta 1900)*, Madrid: Catedra.

Guitierrez Cayo Conzález, 1997. *El teatro escolar de los Jesuitas (1555-1640) y edición de la tragedia de San Hermenegildo*, Universidad de Oviedo: Oviedo.

Hartnol Phyllis, 1980. *Ιστορία του Θεάτρου*, (μετάφραση: Ρούλα Πατεράκη, επιμέλεια: Ανδρέας Παπάς), Αθήνα: Υποδομή.

- López José García, 2009. *Historia de la literatura española*, Barcelona: Vicens-Vives.
- Oehrlein Joseph, 1989. “El actor en el siglo de oro: imagen de la profesión y reputación social”, Jose María Díez Borque (επιμ.), *Actor y Técnica de representación del teatro clasivo Español*, Tamesis Books Limited: London 21-22, 29-30
- Schwager Klans, 2004. «Το Μπαρόκ και το συναίσθημα της απώλειας της ψευδαίσθησης», (μετάφραση: Βάσω Βασιλάτου) στο έντυπο πρόγραμμα Πέδρο Καλδερόν ντε λα Μπάρκα, *Η ζωή είναι όνειρο*, Αθήνα: Θέατρο Πόρτα.
- Valls Teresa Ferrer, 2000. “Vestuario teatral y espectáculo cortesano en el Siglo de Oro”, Mercedes de los Reyes Peña, *El vestuario en el teatro español del Siglo de Oro*, Cuadernos de teatro clásico: 13-14, Madrid, 6
- Valls Teresa Ferrer, 2003. “La representación y la intepretación en el Siglo XVI”, J. Huerta Calvo (επιμ.), *Historia del teatro Español*, 10/11/2015, I, Gredos: Madrid, 23.
- Vicens Jaime Vives, 1997. *Σύντομη ιστορία της Ισπανίας*, (μετάφραση: Δημήτρης Φιλιππής), Αθήνα: Αίολος.
- Vitse Marc, 2004. «Η τέχνη του Μπαρόκ» (μετάφραση: Βάσω Βασιλάτου & Γιώργος Δεπάστας), στο έντυπο πρόγραμμα Πέδρο Καλντερόν ντε λα Μπάρκα, *Η ζωή είναι όνειρο*, Αθήνα: Θέατρο Πόρτα.
- Wolfflin Heinrich, 1997. *Η κλασική τέχνη: μια εισαγωγή στην ιταλική Αναγέννηση*, (μετάφραση, επιμέλεια: Στέλιος Λυδάκης), Αθήνα: Κανάκη.
- Αγγελομάτης Χρ. Εμ., 1972. «Δον Κιχώτης», στο αρχείο του *Εθνικού Θεάτρου*, *Εστία*, 24/11/1972.
- Αδαμοπούλου Μαρία, 1989. «1977: Λόπε ντε Βέγκα, Φουεντεοβεχούνα, Κ.Θ.Β. Ε.», στο *Εκκύκλημα τρίμηνη επιθεώρηση για το Θέατρο*, 23, 67-68.
- Αδαμοπούλου Μαρία, 1989. «1987: Καλντερόν ντε λα Μπάρκα, Η ζωή είναι όνειρο, Θέατρο Έρευνας», στο *Εκκύκλημα τρίμηνη επιθεώρηση για το Θέατρο*, 23, 68-69.

- Αλεξάνδρου Σ., 1972. «Φωκάς στην οθόνη, Κιχώτης στη σκηνή. Ο Βασίλης Φωτόπουλος επιχειρεί τη δεύτερη σκηνοθετική του δουλειά και συγχρόνως επανέρχεται σαν σκηνογράφος» στο αρχείο του *Εθνικού Θεάτρου, Επίκαιρα*, 08/12/1972, 99.
- Βακαλοπούλου Ηρώ, 1981. «Περιπλάνηση στον μαγικό κόσμο της παιδική φαντασίας και ένας... μικρομέγας Δον Κιχώτης», στο αρχείο του *Εθνικού Θεάτρου, Θεσσαλονίκη*, 27/02/1981.
- Βαροπούλου Ελένη, 1977. «Φουέντε Οβεχούνα», στο αρχείο του *Κρατικού Θεάτρου Βορείου Ελλάδος, Η Αυγή*, 21/04/1977.
- Βαροπούλου Ελένη, 1989. «Οι μεταμορφώσεις του μπαρόκ», στο αρχείο του *Εθνικού Θεάτρου, Το Βήμα*, 26/03/1989.
- Βαροπούλου Ελένη, 1990. «Φουέντε Οβεχούνα στην κυριολεξία», στο αρχείο του *Εθνικού Θεάτρου, Η Καθημερινή*, 18/08/1990.
- Γαλάνη Ελένη, 1989. «Αναμέτρηση με τον πεπρωμένο χρόνο. Ο Γιάννης Χουβαρδάς μιλάει για τον Δον Χουάν του Τίρσο Ντιμολίνα που ανεβάζει στο Εθνικό», στο αρχείο του *Εθνικού Θεάτρου, Η Καθημερινή*, 05/03/1989.
- Γεωργοπούλου Βαρβάρα, 2009. *Η θεατρική κριτική στην Αθήνα του Μεσοπολέμου*, Β', Αθήνα: Αιγόκερως.
- Γεωργουσόπουλος Κώστας, 1999. *Παγκόσμιο Θέατρο 1: Από τον Μένανδρο στο Ίψεν*, (επιμέλεια: Έλσα Ανδριανού), Αθήνα: Πατάκη.
- Γεωργουσόπουλος Κώστας, 1999. «Το Νεοελληνικό Θέατρο – Το δεύτερο μιστό του 20^{ού} αι.», στην έκδοση *Θέατρο – Κινηματογράφος – Μουσική – Χορός, Εκπαιδευτική Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια*, 28, Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών, 284-289.
- Γραμματάς Θόδωρος, 2002. *Το Ελληνικό Θέατρο στον 20^ο αιώνα. Πολιτισμικά πρότυπα και πρωτότυπα*, Α', Αθήνα: Εξάντας.
- Δόξας Άγγελος, 1972. «Δον Κιχώτης στο Εθνικό Θέατρο», στο αρχείο του *Εθνικού Θεάτρου, Ελεύθερος Κόσμος*, 13/12/1972.

- Δρακονταειδής Φίλιππος, 1991. «Λόπε ντε Βέγκα Κάρπιο», *Παγκόσμιο Βιογραφικό Λεξικό, Εκπαιδευτική Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια*, 5, Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών, 88-290.
- Δρακονταειδής Φίλιππος, 1999. «Ισπανικό Θέατρο», στην έκδοση *Θέατρο – Κινηματογράφος – Μουσική – Χορός*, Εκπαιδευτική Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια, 28, Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών, 178 -182.
- Δρομάζος Στάθης Ιω., 1977. «Φουέντε Οβεχούνα από το Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος στο Εθνικό Θέατρο», στο αρχείο του *Κρατικού Θεάτρου Βορείου Ελλάδος, Ημερησία*, 21/04/1977.
- Θυμέλη, 1989. «Δον Χουάν στο Εθνικό Θέατρο», στο αρχείο του *Εθνικού Θεάτρου, Ριζοσπάστης*, 11/04/1989.
- Θυμέλη, 1997. «Σελεστίνια από το Θέατρο Επί Τάπητος», *Ριζοσπάστης*, 15/01/1997.
- Ιωαννίδης Γρηγόρης, 2015. «Το σύστημα απέναντι σε κάθε παραβάτη» στο αρχείο *Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος, Η Εφημερίδα των Συντακτών*, 05/01/2015.
- Καλπάκα Λυδία, 1967. «Η ζωή είναι όνειρο», στο αρχείο *Κρατικού Θεάτρου Βορείου Ελλάδος, Πανθρακική*, 14/06/1967.
- Καραντινός Σωκράτης, 1936. «Το Βασιλικόν Θέατρον, ο Δον Κιχώτης» στο αρχείο του *Εθνικού Θεάτρου, Ελεύθερος Άνθρωπος*, 20/01/1936.
- Κασίνης Κ. Γ. 2013. *Βιβλιογραφία των ελληνικών μεταφράσεων της ξένης λογοτεχνίας: ΙΘ΄ - Κ΄ αι.: αυτοτελείς εκδόσεις*.
- Κατσουνάκη Μαρία, 1990. «Φεστιβάλ. Τα πάθη της Φουέντε Οβεχούνα. Ο Κοραής Δαμάτης μιλάει για το έργο του Λόπε ντε Βέγκα που σκηνοθέτησε για το Εθνικό Θέατρο και θα παρουσιαστεί στο Ηρώδειο», στο αρχείο του *Εθνικού Θεάτρου, Η Καθημερινή*, 29/07/1990, 42.
- Κεχαγιόγλου Γ. & Ταμπάκη Α., 2007. «Μιχαήλ Τσερβάντες, Ο επιτήδειος ευγενής δον Κισότης της Μάντσας. Η πρώτη γνωστή ελληνική μετάφραση έργου του Cervantes (τρίτη δεκαετία του 18^{ου} αιώνα;)», σειρά *πηγές της Νεοελληνικής Γραμματείας και Ιστορίας -1*, Αθήνα: Ινστιτούτο Νεοελληνικών ερευνών, Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών 99.

- Κιτσόπουλος Γιώργος, 1967. «Η ζωή είναι όνειρο», στο αρχείο του *Κρατικού Θεάτρου Βορείου Ελλάδος, Ελληνικός Βορράς*, 11/03/1967.
- Κιτσόπουλος Γιώργος, 1989. «Θεατρικές παραστάσεις», στο αρχείο του *Κρατικού Θεάτρου Βορείου Ελλάδος, Μακεδονία*, 24/05/1989.
- Κλεάνθης Φάνης Ν., 1972. «Ανησυχίες σημερινές εκφράζει ο Δον Κιχώτης που ανεβάζει το Εθνικό. Ο Μάνος Κατράκης και ο Τάκης Μουζενίδης μιλούν για το έργο και την παράσταση» στο αρχείο του *Εθνικού Θεάτρου, Ταχυδρόμος*, 17/11/1972, 92.
- Κολτσιδοπούλου Άννυ Θ., 1990. «Μια πηγή χωρίς σταλιά νερό», στο αρχείο του *Εθνικού Θεάτρου, Γυναίκα*, 27/08/1990, 30.
- Κολτσιδοπούλου Άννυ Θ., 1997. «Τι θα ήταν καλό να ξέρετε», στο έντυπο πρόγραμμα *Φερνάντο ντε Ρόχας: Σελεστίνα ή η κωμική τραγωδία του Καλλίστο και της Μελιμπέα*, Αθήνα: Θέατρο Επί Τάπητος.
- Κολτσιδοπούλου Άννυ Θ., 1997. «Τι χρειάζεται οπωσδήποτε να ξέρετε», στο έντυπο πρόγραμμα, *Φερνάντο ντε Ρόχας: Σελεστίνα ή η κωμική τραγωδία του Καλλίστο και της Μελιμπέα*, Αθήνα: Θέατρο Επί Τάπητος.
- Κολτσιδοπούλου Άννυ Θ., 1997. «Σημείωμα για την μετάφραση», στο έντυπο πρόγραμμα, *Φερνάντο ντε Ρόχας, Σελεστίνα ή η κωμική τραγωδία του Καλλίστο και της Μελιμπέα*, Αθήνα: Θέατρο Επί Τάπητος.
- Κοντογιάννη Αμαλία, 2014. «Ο Δον Κιχώτης του Μιχαήλ Μπουλγκάκοφ: Μια ανάγνωση» πρόγραμμα της παράστασης, *Δον Κιχώτης του Μιχαήλ Μπουλγκάκοφ*, αρχείο *Κρατικού Θεάτρου Βορείου Ελλάδος*, 8.
- Κουκούλας Λέων, 1943. «Η γυναίκα – στοιχείο. Η πρώτη του Εθνικού», στο αρχείο του *Εθνικού Θεάτρου, Η Πρωία*, 16/01/1943.
- Κρητικός Θόδωρος, 1989. « Η θανάσιμη γοητεία της δαντέλας, Δον Χουάν, ο απατεώνας της Σεβίλλης, στο Εθνικό Θέατρο», στο αρχείο *Εθνικού Θεάτρου, Ελευθεροτυπία*, 10/04/1989, 31.
- Κρητικός Θόδωρος, 1989. «Αυτο ντε (sic) φε... Ο απατεώνας της Σεβίλλης, στο Εθνικό», στο αρχείο *Εθνικού Θεάτρου, Ταχυδρόμος*, 13/04/1989, 80.

- Κρητικός Θόδωρος, 1990. «Ισπανικό κωμειδύλλιο; Φουέντε Οβεχούνα, του Λόπε ντε Βέγκα από το Εθνικό Θέατρο στο Ηρώδειο», στο αρχείο *Εθνικού Θεάτρου*, *Ελευθεροτυπία*, 14/08/1990, 35.
- Λιγνάδης Τάσος, 1989. «Περιποίηση δίχως ποίηση... στο Εθνικό Θέατρο», στο αρχείο *Εθνικού Θεάτρου*, *Η Καθημερινή*, 09/04/1989.
- Λοβέρδου Μυρτώ, 2007. «Δον Κιχώτες Γένους Θηλυκού», *Το Βήμα*, 15/09/2007.
- Λογοθέτης Ηρακλής, 1989. «Δον Χουάν», στο αρχείο του *Εθνικού Θεάτρου*, *Αθηνόραμα*, 30/03/1989, 36.
- Μ. Ν., 2005. «Δον Κιχώτης σε τσίρκο. Διασκευή του έργου του Θερβάντες ανεβάζεται στο Παιδικό Στέκι του Εθνικού», στο αρχείο του *Εθνικού Θεάτρου*, *Η Καθημερινή*, 04/11/2005.
- Μαμάκης Αχιλλέας, 1943. «Η γυναίκα στοιχειό, τρίπρακτη κωμωδία του Καλντερόν από την δραματική σκηνή του Εθνικού Θεάτρου. Η χθεσινή πρώτη», στο αρχείο του *Εθνικού Θεάτρου*, *Αθηναϊκά Νέα*, 15/01/1943.
- Μαργαρίτης Αλκ., 1972. «Δον Κιχώτης στην Κεντρική Σκηνή του Εθνικού», στο αρχείο του *Εθνικού Θεάτρου*, *Τα Νέα*, 02/12/1972.
- Μάτσας Νέστορας, 1989. «Οι δύο τελευταίες φετινές παραστάσεις του Εθνικού (Τίρσο ντε Μολίνα, Μάτεσις)», στο αρχείο του *Εθνικού Θεάτρου*, *Η Αυγή*, 04/05/1989.
- Μαυρομούστακος Πλάτων, 1999. «Το Νεοελληνικό Θέατρο – Η επάνοδος στην κυριαρχία των πρωταγωνιστών», στην έκδοση *Θέατρο – Κινηματογράφος – Μουσική – Χορός, Εκπαιδευτική Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια*, 28, Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών, 276 – 278.
- Μελάς Σπύρος, 1943. «Η γυναίκα στοιχειό, κωμωδία Εθνικών Θεάτρων», στο αρχείο του *Εθνικού Θεάτρου*, *Η Καθημερινή*, 15/01/1943.
- Μπακόλας Νίκος, 1967. «Η ζωή είναι όνειρο», στο αρχείο του *Κρατικού Θεάτρου Βορείου Ελλάδος*, *Θεσσαλονίκη*, 14/03/1967.

- Μπαρρώ Ζαν Λουί, 1963. «Η αυριανή πρεμιέρα. Το σκυλί του περιβολάρη, ένα διασκεδαστικό παιχνίδι. Άρθρο του Ζαν Λουί Μπαρρώ για το έργο του Λόπε ντε Βέγκα», στο αρχείο του *Εθνικού Θεάτρου*, *Τα νέα*, 24/04/1963.
- Μπίθα Εύα, 1990. «Γκροτέσκα ατμόσφαιρα και... σκόνη στο Ηρώδειο, στη χθεσινή παράσταση του Εθνικού Θεάτρου», στο αρχείο του *Εθνικού Θεάτρου*, *Απογευματινή*, 08/08/1990.
- Μποζιζίο Πάολο, 2006. *Ιστορία του Θεάτρου*, (μετάφραση & επιμέλεια: Ελίνα Νταρακλίτσα), Αθήνα: Αιγόκερως.
- Μπουζιώτης Βασίλης, 2006. «Ο Δον Κιχώτης του 20^{ου} αιώνα», στο αρχείο του *Εθνικού Θεάτρου*, *Έθνος*, 22/01/2006.
- Ντάνου Ελευθερία, 1990. «Ηρώδειο. Λόπε ντε Βέγκα Φουέντε Οβεχούνα», στο αρχείο του *Εθνικού Θεάτρου*, *Ελεύθερος*, 22/08/1990.
- Οικονομίδης Κώστας, 1936. «Βασιλικόν Θέατρον, Ο Δον Κιχώτης κατά διασκευήν του Κ. Θ. Συναδινού», στο αρχείο του *Εθνικού Θεάτρου*, *Έθνος*, 15/01/1936.
- Ουράνης Κώστας, 1950. «Ο Δον Ζουάν», στο πρόγραμμα της παράστασης, *Χοσέ Θορίλια, Δον Χουάν Τενόριο*, αρχείο Εθνικού Θεάτρου, 5.
- Παγιατάκης Σπύρος, 1990. «Φουέντε Οβεχούνα στην κυριολεξία», στο αρχείο του *Εθνικού Θεάτρου*, *Η Καθημερινή*, 10/08/1990.
- Παγκουρέλης Βάϊος, 1989. «Η πραγματικότητα της φαντασίας. Η ζωή είναι όνειρο στο Θέατρο Έρευνας», στο ψηφιοποιημένο αρχείο *Βιβλιοθήκης Αριστοτελείου Πανεπιστημίου*, *Ελεύθερος Τύπος*, 02/01/1989, 30.
- Παγκουρέλης Βάϊος, 1990. «Μια απάτη... Φουέντε Οβεχούνα (;) από το Εθνικό Θέατρο στο Ηρώδειο», στο αρχείο *Εθνικού Θεάτρου*, *Ελεύθερος Τύπος*, 24/08/1990, 26.
- Παπαδάκης Νίκος, 1980. «Σημείωμα του σκηνοθέτη» στο πρόγραμμα της παράστασης, *Αρτύρ Φωκέζ, Δον Κιχώτης*, αρχείο Κρατικού Θεάτρου Βορείου Ελλάδος, 9.

- Παπαλέξη Μαρία, 2001. «Λόπε ντε Βέγκα στην Ελληνική Σκηνή», στο έντυπο πρόγραμμα *Λόπε ντε Βέγκα: Οι τρελοί της Βαλένθια*, Αθήνα: Αμφι-Θέατρο, 48-49.
- Παπανδρέου Νικηφόρος, 1999. «Το Νεοελληνικό Θέατρο – Η περίοδος 1920 -1950», στην έκδοση *Θέατρο – Κινηματογράφος – Μουσική – Χορός*, *Εκπαιδευτική Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια*, 28, Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών, 281-284.
- Πατσαλίδης Σάββας, 2015. «Από την ουτοπία στην δυστοπία», στο αρχείο του *Κρατικού Θεάτρου Βορείου Ελλάδος*, *Parallaxi*, 28/01/2015.
- Περσεύς Αθηναίος, 1963. «Το σκυλί του περιβολάρη του Λόπε ντε Βέγκα στο Εθνικό Θέατρο 2^{ov} (τελευταίον)», στο αρχείο του *Εθνικού Θεάτρου*, *Νεολόγος Πατρών*, 24/05/1963.
- Περσεύς Αθηναίος, 1972. «Μιγέλ ντε Θερβάντες Σααβέδρα Δον Κιχώτης, στο Εθνικό Θέατρο, Α΄ Σκηνή», στο αρχείο του *Εθνικού Θεάτρου*, *Ημερησία*, 02/12/1972.
- Πετράκου Κυριακή, 2004. *Θεατρολογικά Miscellanea*, Αθήνα: Δίαυλος.
- Πολενάκης Λεάνδρος, 1989. «Οι δύο τελευταίες φετινές παραστάσεις του Εθνικού (Τίρσο ντε Μολίνα, Μάτεσις)», στο αρχείο του *Εθνικού Θεάτρου*, *Η Αυγή*, 04/05/1989.
- Πολενάκης Λεάνδρος, 2016. «Λόπε ντε Βέγκα, ο μεγάλος μας άγνωστος», *Η Αυγή*, 10/05/2016.
- Ροδάς Μιχαήλ, 1943. «Η γυναίκα στοιχειό, θίασος εθνικής σκηνης», στο αρχείο του *Εθνικού Θεάτρου*, *Ελεύθερον Βήμα*, 15/01/1943.
- Ρουσάκης Κορνήλιος, 2015. «Κριτική θεάτρου: Δον Κιχώτης», στο αρχείο του *Κρατικού Θεάτρου Βορείου Ελλάδος*, *Σκηνοβασίες*, 22/01/2015.
- Σ.Χ., 1954. «Χ.Τ.» στο αρχείο *Εθνικού Θεάτρου*, *Έθνος*, 16/10/1954.
- Σ.Χ., 1954. «Το Εθνικόν Θέατρον εγκαινιάζει απόψε την χειμερινήν του περίοδον. Συνέντευξις του σκηνοθέτου και των πρωταγωνιστών», στο αρχείο του *Εθνικού Θεάτρου*, *Τα νέα*, 23/10/1954.
- Σ.Χ., 1963. «Σκυλί του περιβολάρη στο Εθνικό Θέατρο αύριον το βράδυ», στο αρχείο του *Εθνικού Θεάτρου*, *Έθνος*, 24/04/1963.

- Σ.Χ., 1967. «Νέο έργο την ερχόμενη Πέμπτη στο Εθνικό Θέατρο. Τίρσο ντε Μολίνα, ο ανατόμος της γυναικείας φύσης», στο αρχείο *Εθνικού Θεάτρου, Το Βήμα*, 10/01/1967.
- Σ.Χ., 1967. «Θερμό χειροκρότημα για τον δισυπόστατο και κεφάτο Δον Χίλ», στο αρχείο του *Εθνικού Θεάτρου, Μεσημβρινή*, 13/01/1967.
- Σ.Χ., 1972. «Βασκανία έπληξε χθες το Εθνικό» στο αρχείο του *Εθνικού Θεάτρου, Τα Σημερινά*, 20/11/1972.
- Σ.Χ., 1972. «Η θεατρική σταδιοδρομία του έργου Δον Κιχώτης. Τι λέγει ο σκηνοθέτης κ. Τ. Μουζενίδης», στο αρχείο του *Εθνικού Θεάτρου, Ελεύθερος Κόσμος*, 22/11/1972, 6.
- Σ.Χ., 1973. «Ισπανικός ιπποτισμός, τρωικός επίλογος, σύγχρονες αγωνίες και ένα θεατρικό βιβλίο», στο αρχείο του *Εθνικού Θεάτρου, Νέα Εστία*, 01/01/1973.
- Σ.Χ., 2005. «Δον Κιχώτης, συνειδητός αναχωρητής», στο αρχείο *Εθνικού Θεάτρου, Ναυτεμπορική*, 04/11/2015.
- Σαρηγιάννης Γιώργος Δ.Κ., 2006. «Παίζοντας Δον Κιχώτη», στο αρχείο του *Εθνικού Θεάτρου, Ταχυδρόμος*, 28/01/2006.
- Σαμουήλ Αλεξάνδρα, 2007. *Ιδαλγός της Ιδέας: Η περιπλάνηση του Δον Κιχώτη στη νεοελληνική λογοτεχνία*, Αθήνα, Πόλις.
- Σιάφκος Χρήστος, 1990. «Σκοτώνοντας τον τύραννο. Ο Χρήστος Σιάφκος συνομιλεί με το σκηνοθέτη Κοραή Δαμάτη για τη Φουέντε Οβεχούνα, το ποιητικό έργο του Λόπε δε Βέγκα, που για πρώτη φορά στην Ελλάδα παρουσιάζεται στην αυθεντική του μορφή, από το Εθνικό Θέατρο στο Ηρώδειο, την ερχόμενη Τρίτη και Τετάρτη», στο αρχείο του *Εθνικού Θεάτρου, Δημοσιογράφος*, 05/08/1990.
- Σιδέρης Γιάννης, 1999. *Ιστορία του Νεοελληνικού Θεάτρου 1794 – 1944*, 1, Αθήνα: Καστανιώτης.
- Σολομός Αλέξης, 1992. *60 χρόνια Εθνικό Θέατρο: 1932 – 1992*, Αθήνα: Κέδρος.
- Σπάθης Δημήτρης, 1983. «Το Νεοελληνικό Θέατρο», στην έκδοση *Ελλάδα, Ιστορία και Πολιτισμός*, 10, Αθήνα: Μαλλιάρης Παιδεία, 57-59.

- Σπάθης Δημήτρης, 1999. «Το Νεοελληνικό Θέατρο – Διαμόρφωση και εδραίωση των μόνιμων επαγγελματικών θιάσων», στην έκδοση *Θέατρο – Κινηματογράφος – Μουσική – Χορός, Εκπαιδευτική Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια*, 28, Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών, 264-267.
- Σπάθης Δημήτρης, 1999. «Το Νεοελληνικό Θέατρο – Η αναδιάρθρωση του δραματολογίου», στην έκδοση *Θέατρο – Κινηματογράφος – Μουσική – Χορός, Εκπαιδευτική Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια*, 28, Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών, 267-268.
- Σπανοπούλου Ελένη, 1989. «Χειροκρότησαν την απάτη», στο αρχείο του *Εθνικού Θεάτρου, Έθνος*, 17/03/1989.
- Σπανοπούλου Ελένη, 1989. «Γράψτε Λάθος», στο αρχείο του *Εθνικού Θεάτρου, Έθνος*, 20/03/1989.
- Σώκου Ροζίτα, 1989. «Δον Χουάν. Ένας σκελετός που προσφέρεται για πάντα», στο αρχείο του *Εθνικού Θεάτρου, Απογευματινή*, 15/04/1989.
- Συλλογικό έργο, 2007. *Αποτύπωση της Ιουλία Ιατρίδη*, Αθήνα: Ευθύνη.
- Τερζάκης Άγγελος, 1954. «Λόπε ντε Βέγκα», στο πρόγραμμα της παράστασης, *Λόπε ντε Βέγκα, Το αστέρι της Σεβίλλης*, αρχείο Εθνικού Θεάτρου, 11.
- Τζιόβας Δημήτρης, 1989. *Οι μεταμορφώσεις του εθνισμού και το ιδεολόγημα της ελληνικότητας στο Μεσοπόλεμο*, Αθήνα: Οδυσσέας.
- Τσάτσου-Συμεωνίδου Ντόρα, 1999, «Χοροθέατρο», στην έκδοση *Θέατρο - Κινηματογράφος – Μουσική – Χορός, Εκπαιδευτική Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια*, 28, Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών, 395-396.
- Τσατσούλης Αλέξης, 2015. «Στάλιν εναντίον Δον Κιχώτη», αρχείο *Κρατικού Θεάτρου Βορείου Ελλάδος, Τα Νέα*, 19/12/2015.
- Τσιρμπίνος Τώνη, 1972. «Σααβέδρα Μιγκουέλ ντε Θερβάντες Δον Κιχώτης, από το Εθνικό Θέατρο», στο αρχείο *Εθνικού Θεάτρου, Τα Σημερινά*, 07/12/1972, 5
- Τσιρμπίνος Τώνη, 1977. «Φουέντε Οβεχούνα», στο αρχείο *Κρατικού Θεάτρου Βορείου Ελλάδος, Θεσσαλονίκη*, 29/04/1977.

- Τσολάκη Κυριακή, 2014. «Ένας περιθωριακός της Δυτικής Μεγαλόπολης», στο αρχείο του *Κρατικού Θεάτρου Βορείους Ελλάδος, Μακεδονία*, 21/12/2014.
- Φασιανός Μιχάλης, 1989. «Ο απατεώνας της... Σεβίλλης», στο αρχείο του *Εθνικού Θεάτρου, Ελληνικός Κόσμος*, 08/04/1989.
- Χατζηγιάννου Έλενα Δ., 1989. «Πηγαίνω ενάντια στο ρεύμα. Ο Γιάννης Χουβαρδάς ανεβάζει στο Εθνικό άπαιχτο έργο του 17^{ου} αιώνα», στο αρχείο του *Εθνικού Θεάτρου, Τα νέα*, 04/03/1989.
- Χατζηγιάννου Έλενα Δ., 1989. «Με τη σφραγίδα του Φωτόπουλου» στο αρχείο του *Εθνικού Θεάτρου, Τα νέα*, 17/03/1989.
- Χρηστίδης Μηνάς, 1990. «Τον καιρό της αθωότητας. Οδυσσέα γύρισε σπίτι του Ιακ. Καμπανέλλη και Φουέντε Οβεχούνα του Λόπε ντε Βέγκα», στο αρχείο του *Εθνικού Θεάτρου, Δημοσιογράφος*, 12/08/1990.
- Ψαθάς Δημήτρης, 1936. «Ο Δον Κιχώτης εις το Βασιλικόν Θέατρον», στο αρχείο του *Εθνικού Θεάτρου, Αθηναϊκά Νέα*, 02/02/1936.

Περιοδικές Εκδόσεις

- Εφ. *Ακρόπολις*, 26/02/1967.
- Εφ. *Αυριανή*, 04/05/1989.
- Εφ. *Βραδυνή*, 22/04/1977.
- Εφ. *Ελληνικός Βορράς*, 07/05/1989.
- Εφ. *Επίκαιρα*, 28/04/1977.
- Εφ. *Καθημερινή*, 19/01/1977.
- Εφ. *Καθημερινή*, 28/11/2004.
- Εφ. *Μακεδονία*, 18/05/1989.
- Εφ. *Νέα Αλήθεια*, 04/03/1967.
- Εφ. *Τα Νέα*, 19/04/1977.

Προγράμματα Παραστάσεων

Λόπε ντε Βέγκα, *Φουέντε Οβεχούνα*, 1990. Πρόγραμμα της παράστασης, Ηρώδειο, Εθνικό Θέατρο, 7 Αυγούστου 1990.

Λόπε ντε Βέγκα, *Οι τρελοί της Βαλένθια*, 2001. Πρόγραμμα της παράστασης, Αμφι-Θέατρο, 21 Δεκεμβρίου, 2001.

Πέδρο Καλντερόν ντε λα Μπάρκα, *Η ζωή είναι όνειρο*, 2004. Πρόγραμμα της παράστασης, Θέατρο Πόρτα, 17 Δεκεμβρίου, 2004.

Φερνάντο ντε Ρόχας, *Σελεστίνα ή η κωμική τραγωδία του Καλλίστο και της Μελιμπέα*, Θέατρο Ηρώδου του Αττικού, 29 Ιουνίου 1997.

Θεατρικά Έργα

Calderón de la Barca Pedro, 1903. *Το στοιχειό, δράμα εις ημέρας τρείς*, (μετάφραση: Ι. Καμπούρογλου), Αθήνα: Φέξης.

Calderón de la Barca Pedro, 2013. *Ο Αλκάδης της Θαλαμέας*, (μετάφραση: Αλέξης Σολομός), Αθήνα: Δωδώνη.

Lorca, F. G., 1973. *Άπαντα*, (μετάφραση: & πρόλογος Έλλης Αλεξίου, απόδοση: Κώστα Ζαρούκα), Αθήνα: Μέρμηγκας.

Rojas Fernando de, 1996. *Η Θελεστίνα. Μια τολμηρή ερωτική ιστορία στα τέλη του μεσαίωνα*, (μετάφραση: Ισμήνη Κανσή), Αθήνα: Αίολος.

Rojas Fernando de, 199. *Η Σελεστίνα ή κωμική τραγωδία του Κάλλιστο και της Μελιμπέα*, (μετάφραση: Άννυ Κολτσιδοπούλου), Αθήνα: Νεφέλη.

Vega Lope de, 1874. *Η αρπαγή της Ελένης, υπό Γεωργίου Π. Κόντη*, Βραΐλα.

Vega Lope de, 1953. *Το αστέρι της Σεβίλλης*, (μετάφραση: Κ. Καρθαίου), Αθήνα, [χ.ε.].

Vega Lope de, 1976. *Πυρίγονος*, (μετάφραση: Ιουλία Ιατρίδη), Αθήνα: Αρσενίδως.

Vega Lope de, 1977. *Φουεντεοβεχούνα* (μετάφραση: Καίτη Κάστρο), Αθήνα: Δωδώνη.

- Vega Lope de, 2005. *Το αστέρι της Σεβίλλης*, (μετάφραση: Κ. Καρθαίου), Αθήνα: Πατάκη.
- Vega Lope de, 2011. *Φουεντεοβεχούνα*, (μετάφραση: Νίκος Γκάτσος), Αθήνα: Πατάκη.
- Saavedra Miguel de Cervantes, 2003. *Υποδειγματικές Νουβέλες*, (μετάφραση: Σοφία Κορνάρου), Αθήνα: Printa.
- Θερβάντες Μιγκέλ ντε, 1944. *Δον Κιχώτης*, (εισαγωγή – μετάφραση – σχόλια: Ηλίας Ματθαίου), Αθήνα: Εξάντας.
- Θερβάντες Μιγκέλ ντε, 1983. *Αρχικλεφταράδες της Σεβίλλης*, (μετάφραση: Λεωνίδα Καρατζάς), Αθήνα: Γράμματα.
- Θερβάντες Μιγκέλ ντε, 1989. *Η τσιγγανοπούλα, Ο γενναιόδωρος εραστής, Ο Ρινκόνακος κι ο Κορταδούλης, Η Αγγλίδα Σπανιόλα, Ο πτυχιούχος Βιδριέδρα, τόμος Α' - τόμος Β': Η δύναμη του αίματος, Ο ζηλιάρης εστρεμένος, Η αρχοντική καθαρίστρια, Τα δύο κορίτσια, Η κυρία Κορνήλια, Η απατηλή παντρεία, Ο διάλογος των σκύλων*, (μετάφραση: Ηλίας Ματθαίου), Αθήνα: Γνώση.
- Θερβάντες Μιγκέλ ντε, 1997. *Δον Κιχώτης*, (μετάφραση: Δημήτριος Ρήσος), Αθήνα: Γράμματα.
- Θερβάντες Μιχαήλ, 1903. *Δον Κιχώτης*, (διασκευή: Ιδομενέα Στρατηγόπουλου, επιμέλεια: Ν. Λάσκαρη).
- Θερβάντες Μιχαήλ, 1919. *Δον Κιχώτης*, (μετάφραση: Κ. Καρθαίου), Παράρτημα του Νουμά.
- Θερβάντες Μιχαήλ, 1954. *Ο Δον Κιχώτης*, (μετάφραση – πρόλογος: Κ. Καρθαίου), Αθήνα: εκδόσεις Σύγχρονης Λογοτεχνίας.
- Θερβάντες Μιχαήλ, 1954. *Ο Δον Κιχώτης*, (μετάφραση – πρόλογος: Κ. Καρθαίου), Β', Αθήνα: Εστία.
- Θερβάντες Μιχαήλ, 1968. *Δον Κιχώτης*, Αθήνα: Μίνωας.

- Θερβάντες Μιχαήλ, 1995. *Δον Κιχώτης*, (μετάφραση: Βιτώ Αγγελοπούλου), Α΄, Β΄, Αθήνα: Δελφίνι.
- Θερβάντες Μιχαήλ, *Δον Κιχώτης ο Μαγκήσιος*, Νέα Υόρκη.
- Θερβάντες Μιχαήλ, 2009. *Ο Δον Κιχώτης από τη Μάντσα*, (διασκευή: Κώστα Βάρναλη), Αθήνα: Κέδρος.
- Καλντερόν ντε λα Μπάρκα, 1939. *Η ζωή είναι όνειρο, δράμα σε τρεις μέρες*, (μετάφραση: Π. Πρεβελάκη), Αθήνα: Πυρσός.
- Καλντερόν ντε λα Μπάρκα, 1967. *Η ζωή είναι όνειρο, δράμα σε τρεις μέρες*, (μετάφραση: Π. Πρεβελάκη), Θεσσαλονίκη.
- Καλντερόν ντε λα Μπάρκα, 1975. *Η ζωή είναι όνειρο, δράμα σε τρεις μέρες*, (μετάφραση: Π. Πρεβελάκη), Αθήνα.
- Κερβάντες Μιχαήλ, 1911. *Δον Κιχώτης ο Μαγκήσιος*, (μετάφραση: Ισιδώρου Σκυλίση), Αθήνα: Γ. Φέξης.
- Μολίνα Τίρσο ντε, 1972. *Δον Χουάν Τενόριο: Ο απατεώνας της Σεβίλλης*, (μετάφραση: Ιουλία Ιατρίδη), Αθήνα: Εκδόσεις των Φίλων.

Ιστότοποι

[ΑΡΧΕΙΟ ΕΘΝΙΚΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ](#)

[ΑΡΧΕΙΟ ΚΡΑΤΙΚΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ ΒΟΡΕΙΟΥ ΕΛΛΑΔΟΣ](#)

[LOPE DE RUEDA Y LOS ORIGENES DEL TEATRO PROFESIONAL](#)

[EL COLISEO DE BUEN RETIRO](#)

[ΔΗΠΕΘΕ ΚΕΡΚΥΡΑΣ](#)

[ΔΗΠΕΘΕ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ](#)

[ΠΑΡΑΓΩΓΕΣ ΔΗΠΕΘΕ](#)

[ΔΗΜΟΣ ΡΟΔΟΥ](#)

[ΔΗΠΕΘΕ ΚΟΖΑΝΗΣ](#)

ΔΗΠΕΘΕ ΚΡΗΤΗΣ

ΕΛΕΥΘΕΡΟΣ ΤΥΠΟΣ

ΡΙΖΟΣΠΑΣΤΗΣ

ΚΑΘΗΜΕΡΙΝΗ

ΤΟ ΒΗΜΑ

ΜΕΓΑΡΟ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΑΘΗΝΩΝ

ΡΑΔΙΟΦΩΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ