

ΙΔΡΥΜΑ
ΓΟΥΛΛΑΝΔΡΗ - ΧΟΡΝ

ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

ΕΥΡΩΠΑ·Ι·ΚΗ ΘΕΑΤΡΟΛΟΓΙΑ

“Ενδεκα Μελετήματα

ΑΘΗΝΑ 1984

χρῆς ἐν παραδείξει τὸ Βελόντιο, ὅπως ἴδωμεν οἱ τίτους ἔλλοις
πατέρες, τίποτα ἀπὸ τῆς ἀρχαϊκότητος στὸν ἐπιφανῆ ἀνθρώπο καὶ
στὴν ἰατρικὴ ἀναγέννηση.

Ἐνα γενικότατο ἠμετέροιο ἀπὸ τῆς ἱστορικῆς θεατρικῆς
κατασκευαστικῆς ἐστὶν ἡ ἐπινοητικὴ ἢ καὶ ἡ καλλιτεχνικὴ λειτουργία

δὲν ἀδύνηται ἀπὸ τῆς ἀποστολικῆς ἀποστολῆς, ἀλλὰ ἐστὶν ἡ
κρίσιμη ἀποστολή.

Βελόντιο, ὅπως ἴδωμεν οἱ τίτους ἔλλοις
πατέρες, τίποτα ἀπὸ τῆς ἀρχαϊκότητος στὸν ἐπιφανῆ ἀνθρώπο καὶ
στὴν ἰατρικὴ ἀναγέννηση.

Ἐνα γενικότατο ἠμετέροιο ἀπὸ τῆς ἱστορικῆς θεατρικῆς
κατασκευαστικῆς ἐστὶν ἡ ἐπινοητικὴ ἢ καὶ ἡ καλλιτεχνικὴ λειτουργία

δὲν ἀδύνηται ἀπὸ τῆς ἀποστολικῆς ἀποστολῆς, ἀλλὰ ἐστὶν ἡ
κρίσιμη ἀποστολή.

Βελόντιο, ὅπως ἴδωμεν οἱ τίτους ἔλλοις
πατέρες, τίποτα ἀπὸ τῆς ἀρχαϊκότητος στὸν ἐπιφανῆ ἀνθρώπο καὶ
στὴν ἰατρικὴ ἀναγέννηση.

Ἐνα γενικότατο ἠμετέροιο ἀπὸ τῆς ἱστορικῆς θεατρικῆς
κατασκευαστικῆς ἐστὶν ἡ ἐπινοητικὴ ἢ καὶ ἡ καλλιτεχνικὴ λειτουργία

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2

Ο ΧΡΥΣΟΣ ΑΙΩΝΑΣ ΚΑΙ Η ΠΟΛΙΤΙΚΗ:
Η ΤΥΡΑΝΝΟΚΤΟΝΙΑ ΣΤΟ ΕΡΓΟ FUENTE OVEJUNA
ΤΟΥ LOPE DE VEGA

ΕΝΑ ΕΡΜΗΝΕΥΤΙΚΟ ΠΡΟΒΛΗΜΑ

Οἱ παραστάσεις τῆς Φουεντεβεχούνα (τὸ ὄνομα σημαίνει προβατοπῆγ) στὴ Ρωσία, πρὶν καὶ ὕστερα ἀπὸ τὴν ἐπανάσταση τοῦ '17, εἶχαν μετατραπῆ ἰσὲς πολιτικὲς διαδηλώσεις: τὸ ἰσπανικὸ αὐτὸ χωριὸ ἔγινε σύμβολο τῆς ἐπανάστασης πού ὀραματίζονταν καί, ὕστερα ἀπὸ τὴν πραγματοποίησίν της, τῆς ἰδανικοποιημένης ἐπανάστασης τοῦ λαοῦ ἐνάντια ἐνταυμένη καταπιεστῆς του. Σ' αὐτὸ τὸ γεγονός ἐγκραίνεται κυρίως ἡ διαδομένη ἀποψη τῆς ἔρευνας, πῶς σέ κανένα ἄλλο δραματικὸ ἔργο τοῦ Λόπε δέν διαφαίνεται τόσο ἐκδηλὰ ἡ σχέση τοῦ ποιητῆ μέ τὴν κρατικὴ ἐξουσία. Τὰ δράματα τοῦ ἀνήκουν στὸν ἴδιο θεματικὸ κύκλο (*Peribáñez*, *El mejor alcalde de Rey*, κ.ά.) μπορούμε νὰ τὰ παραλείψουμε, γιὰ νὰ ἐπιχειρήσουμε μιὰ παραδειγματικὴ ἐξέταση τῆς Φουεντεβεχούνα. Ἐἴσι θὰ μπορούμε νὰ προφέρουμε σέ συμπεράσματα μέ ἐπιστημονικὴ ἐγκυρότητα καὶ νὰ ἀνατρέψουμε πλατιά διαδομένες σφαλερῆς κρίσεις, διαφωτίζοντας μέ κριτικὴ ματιά τὴ σημαντικὴ σέ ὄγκο βιβλιογραφία γύρω ἀπὸ τὸ Λόπε. Μόνο στὸ στενὰ περιορισμένο χῶρο τοῦ ἐξειδικευμένου προβλήματος θὰ εἵμαστε σέ θέση νὰ συγκεντρώσουμε ἐνδεικτικὰ στοιχεῖα σέ τέτοια πυκνότητα, πού νὰ ἀποκτοῦν ἀποδεικτικὴ ἰσχὺ. Ἰδιαιτέρα στὴν περίπτωση μιᾶς τέτοιας πολὺπλευρης μορφῆς, ὅπως εἶναι ὁ Λόπε, κάθε ἐρμηνεῖα ὀφείλει νὰ εἶναι πολὺ καλά τεκμηριωμένη, γιὰτὶ στὸν ἀπέραντο πλοῦτο τῆς παραγωγῆς του, συχνά, μέ τὴν ἴδια εὐκολία, μπορεῖ νὰ ἀποδειχτεῖ καὶ τὸ ἀντίθετο. Ἡ ἐξέταση τοῦ βίου καὶ τοῦ ἔργου τοῦ Λόπε θὰ φέρει μόνο μερικὰ ἀποτελέσματα: ἡ εἰκόνα τῆς προσωπικότητάς του, σέ συνδυασμὸ μέ τὰ συμπεράσματα τῶν νεώτερων μελετῶν, θὰ

ἀποκλίνει σέ ούσιαστικά σημεῖα ἀπὸ τὴν εἰκόνα πού μᾶς παρέχει ἡ παραδοσιακὴ ἔρευνα.

Ἡ βασικὴ μας ἐρώτηση θὰ εἶναι: εἶναι ἡ Φουεντεοβεχούνα ἓνα ἐπαναστατικὸ ἔργο ἢ ὄχι; Καί ἡ ἀπάντησή μας θὰ εἶναι ἀρνητικὴ. Ἀλλὰ πρέπει νὰ τεκμηριωθεῖ. Ἐστὶ ἡ ἐρώτηση αὐτὴ θὰ ἀποτελέσει τὸ μεθοδολογικὸ ἄξονα, γύρω ἀπὸ τὸν ὁποῖο θὰ τοποθετήσουμε τὶς ἐπιμέρους ἀπόψεις τοῦ προβλήματος καί τὰ συμπεράσματα τῶν παρεμφερῶν πεδίων τῆς μελέτης, οἱ ὁποῖες χρειάζονται ἐπίσης, ἂν δέν θέλουμε νὰ δώσουμε μῖαν ἐρμηνεῖα, πού νὰ στηρίζεται μόνο στό κείμενο τοῦ ἔργου καθ'αυτό.

ΤΟ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΟ ΤΗΣ ΦΟΥΕΝΤΕΟΒΕΧΟΥΝΑ

Τὸ ἔργο χωρίζεται σέ τρεῖς πράξεις, ἀλλὰ ἀποτελεῖται βασικά ἀπὸ μιά σειρά μικρῶν, κάπως ἀνεξάρτητων σκηνῶν (11, 17 καί 16 ἀντίστοιχα).

(A) 1. Ὁ Μέγας Διοικητής, Φερνάν Γκομέθ ντέ Γκονθιάν, ἐπισκέπτεται τὸ νεαρό Ἀρχηγὸ τοῦ Τάγματος τῆς Καλατράβα, Ροντρίγο Τελλέθ Ζιρόν, ὁ ὁποῖος ὅμως δέν παρουσιάζεται ἀμέσως. 2. Ὁ Διοικητής προτρέπει τὸν Ἀρχηγό νὰ πολιορκήσει τὴν πόλη Θιουδάδ Ρεάλ, πού ἔχει ὑποταχθεῖ στοὺς βασιλεῖς Ἰσαβέλλα καί Φερδινάνδο. 3. Στὴν πλατεία τῆς Φουεντεοβεχούνα οἱ χωριατοποῦλες Πασκουάλα καί Λαουρένθια συζητοῦν γιὰ τὴν ἀγάπη τῶν ἀντρῶν καί καταλήγουν, πιστές στὴ φιλοσοφία τῶν Ἀμαζόνων, σὸ συμπεράσμα πὼς ἡ ἀγάπη αὐτὴ δέν ἀξίζει τίποτα. 4. Ἐμφανίζονται τὰ παλικάρια τοῦ χωριοῦ, ὁ κωμικὸς Μέγχο, ὁ Μπαρλάντο καί ὁ Φροντόζο καί φιλονικοῦν μὲ τὶς κοπέλες. Γίνεται μιά τέτοια φιλονικία γιὰ τὸ θέμα τῆς ἀγάπης, ὁπότε ὁ Μέγχο διατυπώνει τὴν ἄποψη, ὅτι κανεὶς δέν ἀγαπᾷ τίποτε περισσότερο ἀπὸ τὸν ἑαυτό του. 5. Ἐμφανίζεται ὁ ὑπηρέτης τοῦ Διοικητῆ, Φλόρες, καί διηγεῖται πὼς ὁ νεαρὸς Ἀρχηγὸς τῆς Καλατράβα πήρε στὴν πόλη Θιουδάδ Ρεάλ κι ἀναγγέλλει τὸν ἐρχομὸ τοῦ Διοικητῆ. 6. Μουσικοὶ καί τραγουδιστές, καί οἱ δῆμαρχοι τοῦ χωριοῦ, Ἔστεμπαν καί Ἀλόνσο, καλωσορίζουν τὸ Διοικητῆ. 7. Ὅταν φεύγει τὸ πλήθος, ὁ Διοικητής καί οἱ δύο ὑπηρέτες του, Ὁρτούνιο καί Φλόρες, προσπαθοῦν νὰ παρασύρουν τὴ Λαουρένθια καί τὴν Πασκουάλα σὸ μέγαρο τοῦ διοικητῆ, ἀλλὰ τοὺς ξεφεύγουν. 8. Τὸ

βασικὸ ζεῦγος, ὁ Ντόν Φερνάνδο καί ἡ Ντόνα Ἰσαβέλλα, στὴν κατοικία τους στὴ Μεντίνα ντέλ Κάμπο συζητοῦν τὴ στρατιωτικὴ κατάσταση τῆς Ἰσπανίας. 9. Σύμβουλοι τῆς πόλης Θιουδάδ Ρεάλ πληροφοροῦν τοὺς βασιλεῖς γιὰ τὴν ἔλωση τῆς πόλης αὐτῆς: οἱ βασιλεῖς ἀποφασίζουν τὴν ἀντεπίθεση. 10. Στόν κάμπο κοντὰ στὴ Φουεντεοβεχούνα συναντιοῦνται ἡ Λαουρένθια κι ὁ Φροντόζο, καί ἐκμυστηρεύονται ὁ ἓνας στόν ἄλλο, μετὰ ἀπὸ πολλοὺς διαταγμοὺς τῆς κοπέλας, τὴν ἀγάπη τους, καί ἀποφασίζουν νὰ παντρευτοῦν. 11. Ὁ Διοικητής, μὲ τὸ κληρονομικὸ τόξο σὸ χέρι, τοὺς διακόπτει, ἀλλὰ ὁ Φροντόζο προλαβαίνει νὰ κρυφτεῖ. Ὁ ἄρχοντας ἐπιτίθεται στὴ χωριατοπούλα. Ὁ Φροντόζο τοῦ παίρνει τὸ τόξο του καί, μὲ τὴν ἀπειλὴ τοῦ ὄπλου, ἐξασφαλίζει τὴν ἐλεύθερη ἀποχώρηση τῆς μνηστῆς του. Ὁ Διοικητής, τὸν ὁποῖο ἀφῆνει νὰ φύγει, τοῦ ὀρκίζεται ἐκδίκηση γιὰ τὴν προσβολὴ τῆς «τιμῆς» του.

(B) 1. Ὁ Ἔστεμπαν μ' ἓνα Σύμβουλο συζητοῦν γιὰ τὴ σοδειὰ στὴν πλατεία τοῦ χωριοῦ. 2. Ἐμφανίζεται ὁ Μπαρλάντο μὲ τὸ Λεονέλο, ἓναν πτυχιούχο τῆς Νομικῆς, ὁ ὁποῖος ζυγίζει τὰ ὑπέρ καί τὰ κατὰ τῆς τυπογραφίας. 3. Ὁ Χουάν Ρόχο καί ἓνας ἄλλος χωρικός συνομιλοῦν γιὰ τὴ βαρβαρότητα τοῦ Διοικητῆ. 4. Ὁ ἴδιος, μὲ τοὺς δύο ὑπηρέτες του, ἔρχεται στὴ συνέλευση τῶν χωρικῶν καί ζητᾷ ἀπὸ τὸν Δῆμαρχο, τὸν Ἔστεμπαν, νὰ τοῦ παραχωρήσει τὴν κὸρη του, τὴ Λαουρένθια, πού πρὶν λίγο εἶχε ξεφύγει ἀπὸ τὶς ἐρωτικές ὀρέξεις του. Ὁ Ἔστεμπαν ἀντιστέκεται μὲ ἀναισθησία κι ὁ Διοικητής δῶχνει τοὺς χωρικούς ἀπὸ τὴν πλατεία. 5. Ἀναλογίζεται τὸ πάθημά του καί παρηγοριέται μὲ τὶς ὑπόλοιπες «κατακτήσεις» του. 6. Ἐμφανίζεται ἓνας στρατιώτης καί φέρνει τὸ μήνυμα πὼς ἡ Θιουδάδ Ρεάλ κινδυνεύει ἀπὸ τὰ βασιλικὰ στρατεύματα. Ὁ Διοικητής πηγαινεὶ νὰ μαζέψει τοὺς ἀντρες του γιὰ νὰ ἐνισχύσει τὸν πολιορκημένο τόξα Ἀρχηγὸ τῆς Καλατράβα. 7. Σέ μιά πεδιάδα τοῦ χωριοῦ ἐμφανίζονται ὁ Μέγχο, ἡ Λαουρένθια καί ἡ Πασκουάλα: οἱ χωριατοποῦλες παρακαλοῦν τὸ Μέγχο νὰ τὶς προστατεύσει. 8. Κληρημένη ἀπὸ τοὺς ἀντρες τοῦ Διοικητῆ ἔρχεται ἡ Γιακίνθα καί ζητᾷ ἀπελευθέρωση βοήθεια. Οἱ νέες φεύγουν καί ὁ Μέγχο ἀναλαμβάνει τὴν ὑπεράσπιση τοῦ χωριοῦ. 9. Ἐμφανίζονται οἱ ὑπηρέτες τοῦ Διοικητῆ καί ἀντιμετωπίζουν ἀντίσταση. 10. Ἐρχεται καί ὁ Διοικητής μὲ τοὺς στρατιώτες του. Συλλαμβάνουν τὸ Μέγχο γιὰ νὰ τὸν μαστιγώσουν. 11. Ὁ Διοικητής

παράδινει κτηνωδώς τήν άτυχη Γιακίνθα στους άντρες του. 12. Στο σπίτι του Έστεμπαν συναντιώνται κρυφά ή Λαουρένθια και ό Φροντόζο, ό όποιος κατάφερε ως τώρα να διαφύγει τή σύλληψη. Αποφασίζουν να ζητήσει ό Φροντόζο τή Λαουρένθια από τόν πατέρα της. 13. Έρχεται ό Έστεμπαν μ' ένα Σύμβουλο και συζητούν τήν περίπτωση τής άτυχης Γιακίνθας. Τότε προβάλλει ό Φροντόζο και ζητά από τό Δήμαρχο τό χέρι τής κόρης του. Αυτός συμφωνεί, μέ τόν όρο ότι θά τό θέλει κι αυτή. 14. Η Λαουρένθια δέν άποκρύπτει τήν έπιθυμία της κι ό Έστεμπαν υπόσχεται στό νέο ζευγάρι μιá πλούσια προίκα. 15. Σ' έναν κάμπο κοντά στή Θιουδάδ Ρεάλ άποχαιρετιούνται ό Άρχηγός τής Καλατράβα κι ό Διοικητής. Έχουν χάσει τή μάχη, ή πόλη βρίσκεται πάλι στό χέρια τών βασιλικών. Ο Διοικητής σκοπεύει να γυρίσει στή Φουεντεβεχούνα. 16. Σ' ένα χωράφι κοντά στό χωριό γιορτάζουν οι χωριάτες τό γάμο τής Λαουρένθιας μέ τό Φροντόζο, μέ μουσική και τραγούδια. 17. Ο Διοικητής μέ τήν άκολουθία και τούς στρατιώτες του διαλύει βίαια τό πανηγύρι και διατάζει τή σύλληψη του νόπαντρου ζευγαριού.

(Γ) 1. Στην αίθουσα συμβουλίου του χωριού συνεδριάζουν ό Έστεμπαν, ό Άλόνσο κι ό Μπαρβάντο. Έρχονται κι άλλοι χωρικοί στή λαϊκή συνέλευση. Αποφασίζουν να ύποταχθούν στους καθολικούς βασιλείς και σκέφτονται να στασιάσουν ενάντια στον Άρχοντά τους. Μερικοί όμως διατάζουν. 2. Ξαφνικά εμφανίζεται ή Λαουρένθια, πού κατόρθωσε να τό σκάσει από τό μέγαρο του Διοικητή, και μέ φλογερά λόγια, άμφοιβητώντας τήν τμή τών άντρών, προτρέπει τούς χωριάτες σε άνοιχτή επανάσταση. 3. Καί ή Πασκουάλα και ή Γιακίνθα (όπως και οι άλλες γυναίκες του χωριού) πηγαινουν να όπλαστούν. 4. Σε αίθουσα του μέγαρου του Διοικητή ό Φροντόζο άντιμετωπίζει τή θανατική του καταδίκη. Απ' έξω ακούγεται θόρυβος. 5. Οι χωριάτες έχουν σπάσει τίσ πόρτες του μεγάρου· ό Φροντόζο ξεφεύγει από τούς δήμιους του κι ένώνεται μέ τόν εξαγριωμένο λαό. 6. Οι χωρικοί μπαίνουν στην αίθουσα, ό Διοικητής προσπαθεί μάταια να τούς σταματήσει. 7. Έμφανίζονται οι όπλισμένες γυναίκες και ζητάνε τό αίμα του Διοικητή και τών βοηθών του. Όλοι σκοτώνονται. 8. Στην κατοικία τους στό Τόρο, οι καθολικοί βασιλείς συζητούν τήν πολιτική κατάσταση. Τότε φτάνει ό Φλόρες, ό μόνος πού κατόρθωσε να γλιτώσει από τό μακελό, και δίνει άναφορά για τά

φρικτά γεγονότα στή Φουεντεβεχούνα. Ο βασιλιάς υπόσχεται τιμωρία τών ενόχων. 9. Οι χωρικοί περιφέρουν στην πλατεία του χωριού τό κεφάλι του Διοικητή σε λόγχι και πανηγυρίζουν μέ μουσική και τραγούδια. 10. Οι χωρικοί παίρνουν άπόφαση να ύποταχθούν στους καθολικούς βασιλείς και να άπαντήσουν στον άνακριτή, πώς ή Φουεντεβεχούνα (όχι δηλαδή ένα συγκεκριμένο πρόσωπο) σκότωσε τόν τύραννο. 11. Ο Άρχηγός τής Καλατράβα πληροφορείται για τόν έλλεινό θάνατο του Διοικητή κι άποφασίζει κι αυτός να ύποταχθεί στους βασιλείς. 12. Η Λαουρένθια κι ό Φροντόζο σχολιάζουν τίσ άνακρισεις του δικαστή στή Φουεντεβεχούνα, ό όποιος χρησιμοποiei βασανιστήρια για να άποσπάσει όμολογίες σχετικά μέ τό θάνατο του Διοικητή. Όλοι, ακόμα και τά παιδιά, άντιστέκονται στα βασανιστήρια και άπαντούν όπως είχαν συμφωνήσει. Τελευταίος έρχεται στή σειρά ό Μέγχο, για τόν όποιο φοβούνται πώς δέ θ' άντέξει. Αυτός όμως, μέ ένα άστείο του, κάνει τό δικαστή να άπελιτιστεί και να σταματήσει τίσ άνακρισεις. 13. Όλο τό χωριό άνακηρύσσει ήρωα τής ήμέρας τό Μέγχο, ό όποιος είναι μισοπεθαμένος από τό φόβο και τόν πόνο. 14. Στην κατοικία τών βασιλέων (15.) φτάνει ό Άρχηγός τής Καλατράβα προσφέρει τήν ύποταγή του. Έμφανίζεται και ό δικαστής για να πληροφορήσει τό βασιλικό ζεύγος για τίσ άκαρπες άνακρισεις του. Όλοι άπάντησαν πώς ή Φουεντεβεχούνα τό έκανε. 16. Έμφανίζονται οι ίδιοι οι χωρικοί να δηλώσουν τήν ύποταγή τους κι ό Βασιλιάς τούς συγχωρεί για τό έγκλήμα τους.

ΜΕΡΟΣ Α : Ο ΛΟΠΕ DE VEGA

Βιογραφικά

Η άναλυτική άναδρομή στο βίο του Λόπε δέν βρίσκεται στα πλαίσια του μελετήματος αυτού. Λεπτομέρειες άναφέρονται μόνο στην περίπτωση πού σχετίζονται μέ τό έργο *Φουεντεβεχούνα*.

Ο Λόπε γεννήθηκε στις 25 Νοεμβρίου 1562, στή Μαδρίτη. Τίς έγκύκλιες σπουδές του έκανε σε μιá σχολή Ίηρουιστών κι άργότερα στο Πανεπιστήμιο του Alcalá. « Ήταν, βασικά, ή μεσαιωνική μόρφωση και σκέψη, πού άπόκτησε σ' αυτές τίσ σχολές ». Από τά πρώιμα νάτα του έπισκεπτόταν εδώ, στή Μαδρίτη, τίσ παραστάσεις του περιφημου Ιταλικού θιάσου τής Commedia

«Τίποτα δέν τού είναι πιό ξένο από τήν ἐξέγερση στήν τάξη, στό νόμο, στά ἦθη καί στήν πίστη».¹⁵ Ὀλόκληρο τό ἔργο τοῦ Λόπε, ἀπό θεματογραφική, μορφολογική ἢ εἰδολογική καί ὑφολογική ἀποψη, μποροῦμε νά τό θεωρήσουμε, μερικές φορές καί ἀντίθετα πρὸς τούς δικούς του ἰσχυρισμούς,¹⁶ στηριγμένο στίς παραδόσεις καί στίς συμβατικότητες τῆς ἐποχῆς του.

Ἄλλο δέν είναι νεωτεριστής. «Πολύ περισσότερο θά μπορούσαμε νά μιλῶμε γιά ἓνα λογοτεχνικό πάθος καί μιά ἀνικανοποίητη ποιητική ὀρμητικότητα, ἂν δέν γνωρίζαμε πὸς καί ἡ ἀνάγκη καί ἡ πιεστική ζήτηση γιά συνεχῶς νέα δραματικά ἔργα, στίχους καί ἀποθεώσεις σύγχρονων προσωποποιήτων καί γεγονότων, καθὼς ἐπίσης καί ὁ ἀνταγωνισμός καί ἡ μόδα, κέντριζαν τήν παραγωγή του».¹⁷

Πολιτικά

Ποιά στάση κρατοῦσε ὁ Λόπε, τό «ἀναπαρωγωγικό θαῦμα»,¹⁸ ἀπέναντι στήν κρατική ἐξουσία τῆς ἐποχῆς του καί τήν πολιτική πού αὐτή ὑπαγόρευε;

Τό κράτος τοῦ Φιλίππου Β' ἦταν στήν πραγματικότητα μιά ἀπολυταρχική συγκεντρωτική θεοκρατία μέ ἐπικεφαλῆς ἓναν ἄνθρωπο, ὁ ὁποῖος εἶχε ἀνεβάσει σέ νομοθεσία τῆ σχεδόν καλογεριστική ὑλακὴ στήν καθολική ἐκκλησία, καί τοῦ ὁποῖου ἡ περήφανη ἀπομόνωση καί ἀταραξία, «πού οἱ Ἰσπανοὶ τήν ὀνομάζουν *sosiego*»¹⁹ ἐξαπλώθηκε σέ ὀλόκληρη τήν αὐτοκρατορία του. Ὁ φανατικά θρησκος Φίλιππος, πίσω ἀπὸ τήν προσωπίδα τῆς αὐστηρότητας καί τῆς ἀτόλυτης ἡρεμίας, ἀσχολήθηκε μέ ἀπίστευτη ἀκρίβεια καί ἐπιμέλεια μέ τήν πολιτική του.²⁰

Ἀντίθετα, ὁ Φίλιππος Γ' (1598-1621) ἦταν ἀδύνατος βασιλιάς, ὄχι λιγότερο αὐστηρὸς καθολικός, σχεδὸν ἄγιος. Ἡ δίωξη τῶν Ἀράβων στήν πρώτη δεκαετία τοῦ 17ου αἰῶνα ἦταν μιά πράξη τυφλοῦ φανατισμοῦ, πού ἐβλάψε τελικά πολύ τήν Ἰσπανία καί ἐξέκρινε ἀπὸ ὄροσκόπια, δεισιδαιμονίες καί κληρική ὑποκίνηση. Ποιά δύναμη εἶχε ὁ κλῆρος, τό δείχνουν μερικοὶ ἀριθμοί: 988 μοναστήρια μέ καλόγηρες στή χώρα, «ὁ Davila ὑπολογίζει 32.000 Δομινικανούς καί Φραγκισκανούς».²¹ Ὁ κόμης Leima, εὐνοούμενος τοῦ βασιλιᾶ, κατευθύνει τήν πολιτική, ἐνῶ ὁ ἴδιος ἐπιδίδεται σέ ἀσκήσεις μετάνοιας.²²

dell'arte, τῶν Comici Gelosi.¹ Ἐδῶ δέν εἶχε μόνο τίς πρώτες ἐρωτικές του περιπέτειες, ἀλλά πῆρε καί ἀποφασιστικά κίνητρα γιά τῆ δική του δραματική παραγωγή.² Τό 1583 κάνει ἓνα θαλάσσινο ταξίδι στή πορτογαλικὰ νησιά τοῦ Ἀτλαντικοῦ. Μοιράζει λιβέλους ἐναντίον τῆς κόρης τοῦ θιασάρχου Velázquez, ἡ ὁποία ἦταν ὁ πρώτος μεγάλος του ἔρωτας καί τόν εἶχε ἀφήσει τῆ στιγμῇ πού ὁ Λόπε ἔδωσε τὰ ἔργα του καί σέ ἀνταγωνιστικό θίασο. Ὁ Λόπε ἐξορίζεται γιά ὀχτὼ χρόνια ἀπὸ τῆ Μαδρίτη. Παντρεῦεται καί συμμετέχει στήν ἐκστρατεία τῆς Ἀρμάδας. Μετὰ τῆ βαριά ἦτα τοῦ ἰσπανικοῦ στόλου, ὅπου βρῖσκει καί ὁ ἀδελφός του τό θάνατο, στρέφεται πρὸς τῆ Βαλένθια.³ Καί ὕστερα πηγαινεὶ σὲ Τολέδο, ὅπου γίνεται γραμματέας τοῦ Δούκα Alba καί συγχάζει σὲ τὸ περίφημο πανεπιστήμιό τῆς Salamanca.⁴ Ἐκεῖνη τὴν ἐποχὴ πεθαίνει ἡ πρώτη γυναίκα του. Ἀπὸ τὸ 1596 βρῖσκεται πάλι στή Μαδρίτη. Ὡς διακεκριμένος ποιητὴς ἐργάζεται τώρα στίς ὑπηρεσίες τοῦ Don Pedro Fernandez de Castro⁵ καί ὁ κόσμος του εἶναι ἡ αὐτοκρατορική αὐλή.⁶ Τό 1598 παντρεῦεται τὴν κόρη ἑνὸς πλούσιου χασάπη, πράγμα πού δέν τὸν ἐμποδίζει νά ἔχει ἀπὸ τὸ 1600 καί πέρα μακροχρόνιο δεσμό μέ τὴν ἠθοποιό Micaela de Lujaín, πού θά τοῦ χαρίσει ἐφτά παιδιά.⁷ Τό 1605 βρῖσκεται στήν ὑπηρεσία τοῦ Κόμη τῆς Sessa, μέ τὸν ὁποῖο τὸν συνδέει στενὴ φιλία. Ὁ Λόπε γράφει ἐρωτικά γράμματα γιά λογαριασμό του, τὸ κάνει τό μεῖσθη σέ γυναικοδουλεῖς καί τοῦ χαρίζει τὰ ἐρωτικά του γράμματα στήν Amarilis. Αὐτὸς ὁ τελευταῖος ἔρωτάς του (μέ πραγματικό ὄνομα Marta de Nevares) διαρκεῖ ὅλο τό χρονικό διάστημα ἀπὸ τὸ 1616 ὡς τὴν τύφλωση τῆς γυναίκας καί ὡς τὸν θάνατό τῆς τὸ 1632.⁸ Τό 1613 πεθαίνει ἡ δεύτερη γυναίκα του, τὸ 1614 γίνεται ἱερέας, χωρὶς ν' ἀλλάξει οὔτε σὲ ἐλάχιστο τὸν ὡς τότε τρόπο ζωῆς του. Στὴν τελευταία φάση τῆς ζωῆς του ὁ Λόπε προσπαθεῖ ἐπίσης νά στερεώσει τὴ φήμη του ὡς ποιητῆς συμμετέχοντας ὡς μέλος σέ πολλές ἀκαδημίες.⁹ Τό θάνατό του, στίς 27 Αὐγούστου 1635, ἐπιστέφει μιά μεγαλειώδης κηδεία.

Ποιά φήμη ἀπολάμβανε ἡ «ἀσυνείδητα δημογραφική μεγαλοφυΐα»¹² τοῦ Λόπε στίς μέρες του κιόλας,¹³ τό φανερῶνει μιά σύγχρονη πηγή: «Πολλοὶ ξένοι ἦρθαν στή Μαδρίτη... νά δοῦν τὸν Λόπε, μόνον γιά νά βεβαιωθοῦν πὸς εἶναι ἄνθρωπος».¹⁴ Ὁ Λόπε δέν δημιούργησε ὁμοῦ οὔτε νέες ἰδεολογίες οὔτε λογοτεχνικές ἐπαναστάσεις. Ὁ ἰσπανολόγος Karl Vossler τὸ δηλώνει καθαρά:

“Αν στή βιογραφία του Λόπε δέν βρίσκουμε καμιά ένδειξη γιά αντίστασιακή συμπεριφορά άπέναντι στην πολιτική, αντίθετα μόνο υπερβολικές και κακόγουστες κολακειές τών προστατών του, τότε πώς μπορούμε νά εξηγήσουμε τή συγγραφή ενός έργου γιά λαϊκή επανάσταση ενάντια στην αριστοκρατία, πού καταλήγει σέ τυραννοκτονία;” Αν ακολουθούμε μέ συνέπεια τή διαπίστωση, πώς ό Λόπε εκφράζει και διαμορφώνει μόνο αυτό πού είναι ήδη συνηθισμένο στην εποχή του, τότε, σχετικά μέ τό θέμα τής επαναστατικότητας του, βρισκόμαστε σέ αντίφαση μέ τά βιογραφικά δεδομένα.

Η λύση τού προβλήματος βρίσκεται στις θεωρίες γιά τήν κρατική έξουσία στον καιρό του. Τό 1599 ό Juan de Mariana έκδίδει τήν πραγματεία:³¹ *De rege et regis institutione*,³² ή οποία δέν προκάλεσε αξιόλογες αντιδράσεις, πράγμα πού σημαίνει πώς καθρεφτίζει, πιθανώς, άπλώς τις συμβατικές απόψεις τής εποχής.³³ Ο Mariana διδάσκει ότι ένας βασιλιάς, πού δέν έχει ως άνωτάτο γνώμονα τών πράξεών του τό “bonum commune”, κι ως είναι νόμος,³⁴ πρέπει νά παραιτηθεί από τή βασιλεία του³⁵ στην περίπτωση τής άρνησής του και τής χρησιμοποίησης βίας γιά τή διατήρηση τής έξουσίας του, ό λαός έχει τό δικαίωμα νά τόν σκοτώσει.³⁶

Αυτή ή αντίληψη τού Mariana βρίσκεται στην παράδοση τής σχολαστικής φιλοσοφίας τού δικαίου τού Θωμά τού Ακινάτη και είναι προίόν μιάς συνεχούς εξέλιξης τής σχολαστικής διδαχής, πού συντελείται στή μεσαιωνική Ισπανία, εξέλιξης πού οδήγησε σέ μιά είδικευμένη ιστορικοπολιτική θεωρία.³⁷ Κι εδώ, όπως σέ τóσους άλλους τομείς τής μεσαιωνικής σκέψης, ό Αριστοτέλης ήταν ή βάση, στην όποία οικοδόμησαν ό Θωμάς ό Ακινάτης, ό Φραγκίσκος de Vittoria,³⁸ ό Φραγκίσκος Suarez,³⁹ ό Pietro Ribancadeira και στό τέλος ό Juan de Mariana επίσης.⁴⁰

Η επανάσταση στή Φουεντεβεχούνα, όπως τή διαπλάθει ό Λόπε, ακολουθεί αυστηρά τούς κανόνες δικαίου, πού προδιαγράφουν οι θεωρίες περί κρατικής έξουσίας.⁴¹ Ο Λόπε βέβαια μικραίνει τά μεγέθη. Έδώ δέν πρόκειται γιά νόμιμο βασιλιά, ό όποιος περιφρονεί τό bonum commune, αλλά γιά τό Διοικητή μιάς επαρχιακής περιφέρειας, πού άνήκει στό τάγμα τής Καλατροφά, και βιάζει γυναίκες και χωριατοπούλες· δέν πρόκειται γιά έξεγερση ολόκληρου τού λαού ενάντια στον κυβερνήτη του, αλλά γιά τήν

έξεγερση ενός χωριού, πού σκοτώνει τόν κύριό του. Μετά τήν τυραννοκτονία δέν ακολουθεί «κανένας επαναστατικός έκδημοκρατισμός σέ πολιτικό και κοινωνικό επίπεδο, έπειδή τό έργο τελειώνει μέ μιά άποθέωση τών βασιλιάδων ως ‘padres de la patria’».⁴² Αυτή ή βασιλική πλοκή, πού πλαισιώνει τό έργο, κάνει άπίθανη τήν έρμηνεία τού έργου ως ενός παραδείγματος εφαρμοσμένων θεωριών περί κρατικής έξουσίας.⁴³ Γιά κάτι τέτοιο ό τρόπος τής δημιουργίας τού Λόπε είναι υπερβολικά αυθόρμητος. Τά κίνητρα γιά τή δραματοποίηση τού ύλικού δέν είναι πολιτικά, αλλά μάλλον τό ίδιο τό περιστατικό, πού προσφερόταν γιά μιά δραματογενική επεξεργασία, κέντρισε τό ενδιαφέρον τού ποιητή.⁴⁴ Έτσι, άν παραδεχτούμε έστο, πώς ή *Φουεντεβεχούνα* είναι τό πό επαναστατικό έργο τού Λόπε, βγαίνει άβίαστα τό συμπέρασμα «πώς ό Λόπε δέν ήταν ούτε μεταρρυθμιστής ούτε ό άνθρωπος πού θά άποκατάστανε τήν τάξη, δέν έδρασε ούτε ως επαναστάτης ούτε ως νεωτεριστής, είτε διαφωτιστικά είτε ανατρεπτικά».⁴⁵

Στοιχεία λογοτεχνικής ιστορίας

Η πολιτική στάση τού Λόπε ήταν ή στάση ενός φανατικού πατριώτη και πιστού καθολικού. Η άπέραντη ισπανική αυτοκρατορία είναι γι’ αυτόν ένα θρησκευτικό και συνάμα οικογενειακό περιβάλλον.⁴⁶ Τίθεται βέβαια τό ερώτημα, μήπως ή επαναστατική πράξη τού Λόπε, ό όποιος βρίσκεται στό κατακόρυφο τής ισπανικής comedia πού δημιουργείται μέσα σέ λίγες δεκαετίες ξαφνικά από τό μηδέν, βρίσκεται στό λογοτεχνικό τομέα, ή μήπως κι εδώ συνοψίζει, μόνο, και τελειοποιεί, συνδυάζει και παραλλάσσει τά δεδομένα;

Πολλές φορές στίς μελέτες γιά τό Λόπε τονίζεται, μέ τή χρήση τής ρομαντικής έννοιας τής μεγαλοφυΐας, τό γεγονός, πώς ήταν ποιητής πού δημιουργεί μέ τό όρμέφυτό του, ποιητής τής έμπνευσης.⁴⁷ Αυτό άληθεύει μόνο στό βαθμό, πού τά έργα τού Λόπε χαρακτηρίζει πραγματικά ή έλλειψη βαθύτερου στοχασμού.

Διάφορα χαρακτηριστικά γνωρίσματα τών δραματικών του έργων βρίσκονται πάντα στό επίκεντρο τού ερευνητικού ενδιαφέροντος και επιδέχονται τις πιο άναφαικές ερμηνείες. Τό πιο αξιοσημείωτο στοιχείο είναι βέβαια ό άριθμός τών θεατρικών έργων του· σύμφωνα μέ τή δική του δήλωση 1500 δράματα, από τή

ενόητες.⁵¹ Ποιά είναι η προέλευση της *comedia* του Λόπε; Προέρχεται από τις θρησκευτικές μεσαιωνικές παραστάσεις, από τη δραματική «έκλογή» (*egloga*), από τὰ ποιμενικά έργα του Juan del Encina, ή από τὸ κλασικιστικὸ οὐμανιστικὸ θέατρο;⁵² Πῶς σέ αυτό τό εἶδος, τήν *comedia*, πού εἶναι σχετικὰ πρόσφατο, δημιουργεῖται μέσα σέ λίγες δεκαετίες μιὰ ἀνθήση, πού εἶναι μοναδική στήν παγκόσμια λογοτεχνία; Ἡ πολύπλευρη μορφή του Λόπε δυσχεραίνει μιὰ βιαστική ἀπάντηση σ' ὅλες αὐτές τίς ἐρωτήσεις. Παρόλες τίς δυσκολίες νά βρεθεῖ ἕνας κοινός παρονομαστής στήν ἐξήγηση αὐτῶν τῶν φαινομένων, ἔγινε τελευταία δυνατὸ νά βρεθεῖ μιὰ βάση, πάνω στήν ὁποία μποροῦν νά διαλευκανθοῦν πολλά, φαινομενικά ἀντιφατικά σημεῖα. Πρόκειται γιά τή μελέτη του Eberhard Müller-Bochat *Mimos, novéla καὶ ισπανική comedia*. Ὁ ἐρευνητής ὑποθέτει, τροποποιώντας τήν παλιά θεωρία του Reich, πῶς παράλληλα μέ τό μεσαιωνικό θρησκευτικὸ θέατρο ὑπάρχει μιὰ παράδοση κοσμικῶν παραστάσεων τοῦ μίμου ἀπὸ τήν ὀψιμη ἀρχαιότητα ὡς τήν Ἀναγέννηση. «Τήν πύο σημαντική καὶ σχεδόν ἀποκλειστική πηγή γιά τήν ἀπόδειξη μιᾶς ἀδιάσπαστης παράδοσης τοῦ μίμου ἀποτελοῦν οἱ πολυάριθμες ἐπιθέσεις καὶ ἀπαγορεύσεις τοῦ μίμου, πού τόν ἀκολουθοῦν μέσα στοὺς αἰῶνες καὶ φανερόνουν τή διαχρονική του ἀντοχή».⁵³ Ἡ ὑπόθεσις τοῦ μίμου, στήν Ἀνατολή τουλάχιστον, τεκμηριώνεται μόνο ὡς τόν 7ο αἰῶνα. Εἶναι πιθανόν, συνεχίζει ὁ ἐρευνητής, οἱ παραστάσεις τῶν μίμων νά ἦταν πύο πολυάριθμες ἀπὸ ὅ,τι μποροῦμε νά ἀποδείξουμε. «Φαίνεται πῶς γιά τὰ λγοςτά του ἔγνη φταίει ἡ ἄλλοπῆς παράδοση καὶ ὁ βασικά μῆ λογοτεχνικός, δηλαδή ἐχθρικός γιά τήν παράδοση, χαρακτηρισ τῶν παιγμένων ἔργων».⁵⁴ Καὶ προχωρεῖ στή διατύπωση τῆς ὑπόθεσῆς του: «Ἡ ισπανική *comedia* ἀνήκει, ὡς πρὸς τό εἶδος τῆς καὶ τήν ἱστορία τῆς, στήν ἔννοια τῆς μιμητῆς ὑπόθεσης».⁵⁵ Μιὰ ἀπόδειξη γι' αὐτό εἶναι ἡ ἐνιαία ἐξέλιξη ἀπὸ τό λατινικὸ *stupidus* στόν ισπανικό *bofo* πρὶν ἀπὸ τό Λόπε, καὶ ὕστερα στό *gracioso*, στόν καιρὸ τοῦ Λόπε: ἄλλη ἀπόδειξη εἶναι τό εἶδος τοῦ κοινωνικοῦ περιβάλλοντος (ἀπὸ τὰ λαϊκά στρώματα ὡς τῆ μυθολογική σφαίρα), πού παρουσιάζει ἡ ισπανική *comedia*, ὅπως καὶ ποικίλες μεταφορές μοτίβων ἀπὸ τόν ἄρχαῖο μίμο: «Ναυάγια μέ ρομαντικές παρεξηγήσεις καὶ περιπέτειες, φανταστικές ἱστορίες γιά στρίγγλες καὶ φαντάσματα: δηλητηριάσεις, ἐγκλήματα καὶ βιαιοπραγίες».⁵⁶ «Καὶ στήν περίπτωση πού δέν ὑπῆρχε

ὁποία σώζονται σχεδόν 500. Ὁ ἱσπανολόγος Ludwig Pfandl ἐξηγεῖ αὐτό τό φαινόμενο μέ τήν τεράστια ζήτηση ἀπὸ τῆ μεριά τοῦ κοινού καὶ τήν ἀτίθαση ἰδιοσυγκρασία τοῦ ποιητῆ,⁵⁷ πρῶγμα πού θά ἐξηγοῦσε καὶ τήν κάποια σιγή στή συγγραφή τῶν ἔργων του.⁵⁸ «Λεπτεπέλεπη ἐπεξεργασία κι ἐμβάθυνση δέν ἦταν ἡ δύναμή του», διαπιστώνει ὁ Doering.⁵⁹ Ἄλλος μελετητής, ὁ Rieschel, διαφωτίζει τό στερεότυπο τῶν χαρακτηριστῶν, οἱ ὁποῖοι δέν διαδέχονται, ἀλλά δέν χρειάζονται κιόλας, κατὰ τῆ γνώμη του, ψυχολογικές ἀποχρώσεις, γιατί ἡ σημασία τοῦ ἔργου ἔγκειται στό μηχανισμό τῶν ἐκπλήξεων, ἀπρόβλεπτων τροπῶν καὶ τῶν κάθε λογῆς ἐφέ.⁶⁰ Ὁ ἱσπανολόγος Baader προσαθεῖ νά ἐξηγήσει τό ἴδιο φαινόμενο μέ τήν κυριαρχία τοῦ δημόσιου βίου εἰς βάρος τοῦ ἰδιωτικοῦ.⁶¹ «Μερικὲς φορές τρομάζω μέ τόν πλοῦτο τῶν ἰδεῶν στό Λόπε», γράφει τό 1839 ὁ Franz Grillparzer.⁶² Τί ἔννοοῦσε ὁ μεγάλος ἀυστριακὸς δραματογράφος, τό ἐξηγεῖ ἀργότερα ἡ Helga Hoock: «Τό ἔργο τοῦ Λόπε εἶναι ἕνα σύνολο γνώσεων τῆς ἐποχῆς του: αὐτό μπορεῖ νά ἀποδειχτεῖ γιά κάθε *comedia*, ἐξετάζοντας ποιά στοιχεῖα μόρφωσης ἐμπεριέχει καὶ ποιά λεξιλόγιο χρησιμοποιεῖ».⁶³ Κι ὁ ρομανιστῆς Müller-Bochat συνεχίζει τῆ σκέψη αὐτή: «Ἡ *Comedia* τοῦ Λόπε εἶναι, ὅσο δημοφιλὲς καὶ ἂν εἶναι τό λογοτεχνικό εἶδος αὐτό, διαποτισμένη μέ ὅλες τίς συμβατικότητες καὶ τήν ἀμάσφαρα τῆς ἔντεχνης, στήν αὐστηρή ἔννοια, δηλαδή τῆς οὐμανιστικῆς λογοτεχνίας».⁶⁴

Ὁ Λόπε δέν μεταφέρει μόνο θεματικά στοιχεῖα ἀπὸ τόν ἰταλικὸ οὐμανισμό, ἀλλά καὶ μορφολογικά. Ἀρέσκεται νά εἶναι ἐπιδέξιος ποιητῆς σέ ὅλους τοὺς ὑφολογικούς τρόπους.⁶⁵ «Δέν μπορεῖ νά παραγνωριστεῖ ἡ φιλοδοξία τοῦ Λόπε νά ἐπαναλαμβάνει τίς ἐπιδόσεις τῆς ἰταλικῆς λογοτεχνίας, ἀπὸ τόν Petrarca ὡς τόν Tasso καὶ τό Marino στή μητρική του, τήν ἰσπανική γλώσσα, καὶ νά πραγματοποιήσει σέ μιὰ καὶ μοναδική ζωῆ ὅλα, ὅσα στήν Ἰταλία χρειάστηκαν τρεῖς λαμπροὶ αἰῶνες γιά νά γίνουν».⁶⁶

Ἀλλά πῶς εἶναι δυνατὸ, ἄλλοι μελετητές νά χαρακτηριστοῦν τῆ δημιουργία τοῦ Λόπε «ἐθνική καὶ λαϊκή, σχεδόν χωρὶς ξένες ἐπιδράσεις»,⁶⁷ καὶ ἄλλοι νά γράφουν πῶς ὁ ποιητῆς «δοκίμαζε τό λογοτεχνικὸ του ταλέντο σχεδόν σέ ὅλα τὰ εἶδη τοῦ λογοτεχνικοῦ προοργάμματος, πού ὑπαγόρευε τότε ἡ Ἰταλία»;⁶⁸ Πῶς ἐξηγεῖται ἡ γιγαντιαία γονιμότητα τῆς παραγωγῆς αὐτοῦ τεχνική καὶ ψυχολογική ἀπτοψη; Γιατί ἡ ἰσπανική *comedia* δέν ἀκολουθεῖ τίς Ἀριστοτελικές

άλλη απόδειξη για τη συνέχεια της μιμικής υποκριτικής μέχρι την εποχή της Αναγέννησης, θά μπορούσε να επαρκέσει ήδη ή ποιιλία των παραλληλισμών ανάμεσα στη μιμική υπόθεση και στα οραματικά έργα του Τοπες Nabatov -αργότερα του Lore de Vega- για να μās επιτρέψει μιά σειρά από συμπεράσματα και κάποια άναγνώριση του μεσαιωνικού συνδετικού κρίκου. Ο Τοπες Nabatov πρέπει να έχει γνωρίσει στην Ιταλία ύπολειμματα της μιμικής υποκριτικής».⁵⁹

Και τώρα διαφορίζονται, κατά τόν ίδιο έρευνητή, οι συσχετισμοί ως εξής: «Ο Λόπε, που όδηγησε την comedia στο ζενιθ της εξέλιξής της, είναι κληρονόμος αυτής της θεατρικής παράδοσης που εξετάζουμε εδώ, σε μιά διπλή έννοια. Γνώρισε και τούς Ισπανούς προδρόμους του και είχε δει τις παραστάσεις των Ιταλών ηθοποιών της αυτόσχέδιας κωμωδίας που έκαναν περιόδια στη Μαδρίτη. Τά δραματικά του έργα εμφανίζουν όλα τά χαρακτηριστικά της μιμικής υπόθεσης: έλευθερία της πλοκής σε σχέση με χρόνο και χρόνο, συναλλαγή διάφορων κοινωνικών τάξεων, άνάμειξη κωμικών στοιχείων με στομφόδη σοβαρότητα, ποιιλία ύφολογικών και μετρικών σχημάτων... Από γενετική άποψη ή comedia του Λόπε δεν έχει σχέση με την κλασική και ούμανιστική comedia ως θλιβερή κατάπτωση της έρμηνεύτηκε ή comedia από τούς σύγχρονους κριτικούς. Τό φυσικό της άνάλογο είναι στην Ιταλία ή Commedia dell'arte και ή νουβέλα».⁶⁰ Ο Müller-Bochat πιστεύει πως πρόκειται για τήν ίδια άνελικτική φάση σε διαφορετικά έκφραστικά είδη. «Ο Λόπε ήταν που πήρε τήν πρωτοβουλία και έκανε τό μίμο λογοτεχνικό καλλιτέχνημα... Οι κωμωδίες ήταν ένα είδος canovas. Καθορίζουν τό θέμα. Αλλά, και αυτό ήταν τό ιδιαίτερο σ' αυτές, καθορίζουν και τις λεπτομέρειες και τή γλωσσική έκφραση».⁶¹ Η φιλοδοξία του Λόπε ήταν να πετύχει τά ίδια άποτελέσματα με τούς Ιταλούς. Η ισπανική υποκριτική δεν μπορούσε να ανγκριθεί με τήν αυτόσχέδια τέχνη των Ιταλών κωμικών. Έτσι έπρεπε ν' αυτόσχεδιάσει ό ποιητής. «Ο Λόπε άντικατέστησε τόν αυτόσχεδιασμό του ηθοποιού με τόν δικό του. Όλος ό έκφραστικός κώδικας των διδακτικών βιβλίων, από τούς όποιους οι Ιταλοί κωμικοί έμαθαν τό δύσκολο επάγγελμά τους, ήταν στη διάθεσή του. Αλλιώς δε θά ήταν πραγματοποιήσιμη ή τεράστια θεατρική του παραγωγή».⁶²

Με βάση αυτά τά δεδομένα εξηγούνται πολλές ιδιαιτερότητες

του δραματικού έργου του Λόπε: ή μαζική παραγωγή, οι στερεότυποι και επίπολα διαμορφωμένοι χαρακτήρες κ.ά. Όταν ό Vossler άναφέρει πως ή συγγραφή κωμωδιών ήταν ένα πλατιά διαδεδομένο πάθος σε έθνική κλίμακα,⁶³ κι όπι υπήρχε μιά επεξεργασμένη τεχνική της σκηνικής πλοκής,⁶⁴ κι όταν ή Helga Hoock φτάνει στο συμπέρασμα πως τό σκηνικό έργο του Λόπε άκολουθεί νόμους, που δεν τούς διδάσκει ή σύγχρονη λογοτεχνική θεωρία, τό νόμο της όσο τό δυνατό μεγαλύτερης εντύπωσης του θεατή,⁶⁵ αυτά όλα εντάσσονται άβίαστα στην προκειμένη υπόθεση. Οι κλειμένες δημοσιεύσεις και οι συχνές παραμορφώσεις τών κειμένων⁶⁶ εξηγούνται από τή θεωρία της αυτόσχέδιας υπόστασης της ισπανικής κωμωδίας, «άλλά έπίσης ή άπροσεξία, με τήν όποία ό Λόπε, ως μαθητής της μιμικής παράδοσης, κατέγραψε τις κωμωδίες του, τις έθεσε σε κυκλοφορία και τις έκρινε ό ίδιος».⁶⁷ Η υπόθεση αυτή τεκμηριώνεται έπίσης από μιά παλαιογραφική παρατήρηση, που τήν έκανε ό Karl Vossler ύστερα από μελέτη τών χειρογράφων του Λόπε: «Εϊδικά τά λυρικά και ρητορικά χωρία εμφανίζουν πολυάριθμες διορθώσεις, ενώ ό δραματικός διάλογος προχωρεί χωρίς έπεμβάσεις».⁶⁸ Ο Müller-Bochat βγάζει από όλες αυτές τις παρατηρήσεις ένα αξιοσημείωτο συμπέρασμα: «Τό μεγαλύτερο μέρος του γιγαντιαίου δραματικού έργου δεν έννοείται ως λογοτεχνικό είδος, ούτε καν ως λογοτεχνία».⁶⁹

Τό 1561 ό Ιταλός Scaliger δημοσιεύει τήν ποιητική του θεωρία στο έργο *Poetes libri septem*, όπου, στο τελευταίο βιβλίο, διαβάζουμε τήν επιγραμματική φράση: «Aristoteles imperator potest, omnium bonarum artium dictator perpetuus».⁷⁰ Ο Αριστοτέλης ήταν ή αυθεντία ή άρμόδια για ζητήματα τέχνης. Τις θεωρίες του πρέπει ν' άκολουθει κατά γράμμα όποιος θέλει νά λέγεται ποιητής. Αυτό τό έκανε και ό Λόπε, με τήν αξιοπεριεργή εξαίρεση της comedia, ή όποία προφανώς δεν υπάγονταν στους κανονισμούς της ποίησης, αλλά άνήκε στον τομέα της λαϊκής διασκέδασης, μαζί με τις ταυρομαχίες. Έτσι, τή δραματική δομή της comedia δεν πρέπει νά τήν άντιληφθει κανείς ως προγραμματική αντίθεση στο ούμανιστικό δράμα της Αριστοτελικής θεωρίας. Ήταν ένα φαινόμενο έξω από κάθε προβλεπόμενη για τά λογοτεχνικά είδη δυνατότητα της ούμανιστικής ποιητικής, μολονότι ήταν βαθιά διαποτισμένη από όλα τά στοιχεία τών ποιητικών ειδών. Δεν ήταν όμως δεσμευμένη από κανένα κώδικα κανόνων καμιάς συγκεκρι-

μένης αργε, ούτε από θεματική ούτε από ύφολογική άποψη.⁷¹ Έτσι ή *comedia* μοιάζει με μία άλχημική ανάμειξη. Σ' αυτή βρισκονται στοιχεία τραγικά, κωμικά, βουκολικά, έλεγειακά, έπιγραμμικά, αφηγηματικά. Ο Λόπε έφερε στή σκηνή ό,τι είχε πρόχειρο. Στίλ, ύλικά, θέματα, μοτίβα, στιχοουργικά μέτρα, δημοτικά τραγούδια, χορούς, παραμύθια, θιάυματα' τή Βίβλο, συναξαρία, άρχαία μυθολογία, μεσαιωνικές παραδόσεις, ιστορία, χρονικά. Η φθορά ήταν τεράστια, ή ζήτηση άκόρεστη. Ο πνευματικός μεταβολισμός του θεάτρου καθρεφτίζει όλη τή βιοτική σφαίρα του ποιητή. Μόνο μέ τήν προθυμία του κοινού για σκηνική αυταπάτη και ψευδαίσθηση μπορούσε νά δημιουργήσει ό ποιητής. Στο ήμίφως τής άτμόσφαιρας του 'memento mori' (του ισπανικού *desengaño*) τής έποχής του El Greco, και στό αντίθετο του 'carné diem' τών λαμπρών εορτών τής αύλης βρθηκαν οι βασανισμένοι άνθρωποι στους *corrales* (λαϊκά θέατρα σέ μία αύλη) ένα χώρο διαφυγής από τή σκληρή πραγματικότητα,⁷² όπου ένας ποιητής τους γοήτευε με τή σκηνική πραγμάτωση του κόσμου τών όνειρων και τών επιθυμιών τους.⁷³ Ο Vossler μās περιγράφει έπιβλητικά τήν άτμόσφαιρα εκείνη: «Καταδικωμένη από τό φόβο τής ατεπίνωσης και του 'seniiminento trágico de la vida' συνωθούνται οι μάζες στό θέατρα και θέλουν νά βλέπουν πάντα καινούρια, πάντα άλλα, ακόμα πιό συναρπαστικά, περιπετειώδη και εορταστικά θεατρικά έργα».⁷⁴ Τό θέατρο αυτό δέν είναι παιδαγωγική ή διδακτική άλλα καθαρκτική λειτουργία.

Θεατρικά

Τά κίνητρα του κοινού για τήν επίσκεψη στό θέατρο πρέπει νά αναζητηθούν στή δίψα του για αυταπάτη και ψευδαίσθηση· αυτή καθορίζει σέ μεγάλο βαθμό τίσ προσδοκίες του σχετικά μέ τό θέαμα. Τό θέατρο του Λόπε καθρεφτίζει άκριβώς αυτό τόν κόσμο τών επιθυμιών και τά ιδανικά, μέ τά όποια μπορεί νά ταυτιστεί αυτό τό άνομοιογενές κοινό, πού έχει ώστόσο και κοινούς παρονομαστές, πνευματικούς και ψυχικούς, πού τό ένώνουν.⁷⁵ Μ' αυτή τήν έννοια υπάρχει μία αδιάσπαστη σύμπνοια, αίσθητική και θεματική, ανάμεσα στον ποιητή και τό κοινό του.⁷⁶

Ο ποιητής παρουσιάζει στους θεατές του μίαν έξειδανικευμένη πραγματικότητα, συνθεμένη από στοιχεία του γνωστού τους

πνευματικού όρίζοντα, άλλα και από άγνωστα στοιχεία, έφόσον αυτά άνταποκρίνονται στό ιδανικά του πολιτισμού τής έποχής.⁷⁷ Έξειδανικευμένη πραγματικότητα σήμανε για τόν Ισπανό δράση, πρωτάκουστα γεγονότα, συναρμολογημένα με μία δουλεμένη τεχνική τής αυξανόμενης έντασης. Ο Grillparzer, ως όμότεχνος, τό κατανούσε άμέσως: «Ο σκοπός είναι απλώς νά διασκεδάσει τό θεατή, όσο πιό τρελά τόσο καλύτερα».⁷⁸ Καί συνεχίζει: «Η εισαγωγή τής πιθανότητας στήν ποίηση είναι μία πιό όψιμη εφεύρεση».⁷⁹ Οι θεατές δέν άσκούσαν έγκεφαλικό έλεγχο για τή σωστή αίτιολόγηση τών έξελίξεων τής πλοκής, άλλα ήθελαν νά συμμετέχουν, νά συμβιώνουν, νά συμπάσχουν και νά καθάρονται σέ μία πολύ πλατιά έννοια.⁸⁰ Τό θέατρο ήταν ένα συναισθηματικό ξεσπασμα, ένα απαραίτητο τμήμα τής ψυχικής ύγιεινής αυτού του τρόπου ζωής. Η μεταφορά του «φαινέσθαι» τής σκηνής στό «είναι» τής πραγματικότητας τους είχε γίνει ρουτίνα,⁸¹ γιατί ήθελαν νά σώσουν κάτι από τά θεατρικά βιώματα στήν καθημερινή ζωή, όταν έβγαιναν από τά *corrales* στό δρόμο, όπου τους περιμενε ό άπάνθρωπος άγώνας τής επιβίωσης. Σ' αυτή τήν τεράστια μανία διασκέδασης μόνο μία ολόκληρη άλυσίδα από έφε συναρπαστικότητας και έντασης, στή δραματική δομή τών έργων, μπορούσε νά άνταποκρίνεται,⁸² χτυπητές αντίθεσεις, άπότομες μεταβολές, άκραίες καταστάσεις, τίς όποιες ό Grillparzer χαρακτήρισε ως «παράλειψη τών μεσαιών βαθμίδων».⁸³

Σ' αυτά προστίθεται ακόμα ένα χαρακτηριστικό στοιχείο: ή άνύψωση του πραγματικού στό ιδανικό. Ο Λόπε άντιμετώπισε τό κοινό του ακόμα ως μία ιδεολογική ένότητα. «Ένιαία, καθαρή και στερεωμένη είναι ή κοσμοθεωρία του Ισπανού τής 'Αφβουργικής έποχής πού βασίζεται στήν αταλάντευτη πίστη».⁸⁴ Έπειδή οι στόχοι και τά ιδανικά όλων βρισκόνταν στό ίδιο επίπεδο, ό Λόπε ήταν σέ θέση νά διαμορφώσει τόν κόσμο τών προσδοκιών τών θεατών του, νά υλοποιήσει τίς νοσταλγίες και τά όνειρά τους σέ άπτες και συγκεκριμένες μορφές· άλλα έπίσης νά εκπληρώσουν οι σκηνοί χαρακτήρες του τά ιδανικά, τά καθήκοντα και τους κανόνες πού ισχύουν για τό κοινό, ολόκληρο τόν αυστηρό κώδικα έντιμης συμπεριφοράς, και νά κάνει έτσι τους θεατές του γά ξεγάσουν για μία στιγμή τήν άκέραια εκπλήρωση του κώδικα τιμής, νά λησμονούν τήν ανθρώπινη άδυναμία τους.⁸⁵ Οι θυελλώδεις έκδη-

λώσεις, με τις όποιες αποθεώνουν τον ποιητή, μās τον αποκαλύπτουν όχι τόσο στο ρόλο του έθνικου παιδαγωγού, αλλά, πιό πολύ, του κοινωνικού ψυχοθεραπευτή. Η τεράστια ζήτηση για τά έργα του, την οποία ο Λόπε προσπαθούσε να καλύψει σ' ολοκληρη τη ζωή του, δεν εξηγείται με τη δίψα για μόρφωση. Αυτό τό στοιχείο υποδεικνύει κάτι άλλο, πού άρκετές φορές συμβαίνει στην ιστορία του ευρωπαϊκού θεάτρου: μιά μακροκοινωνική όμάδα, τό ισπανικό έθνος, με τον τρόπο ζωής του είχε έλθει σέ αντίθεση με την ήθική του, ή οποία όμως δεν προσαρμόζεται, εκ των υστέρων, στις πραγματικές μορφές συμπεριφοράς, αλλά, αντίθετα, οι κανόνες της, σέ άφηρημένα ύψη και σέ ιδεαλιστική απομάκρυνση από την πραγματικότητα, σκληρύνονται άκόμα περισσότερο. Οι κοινωνικές και άτομικές εντάσεις, οι ψυχικές φορτίσεις και τά σύνδρομα ένοχής, πού προκύπτουν από αυτή την εξέλιξη προς μιά πόλωση άνάμεσα στο πραγματικό και τό ιδανικό, αποβάλλονται και αποφορτίζονται μαζίά στο θέατρο. Οι παραστάσεις του Λόπε στά *comedies* δεν έχουν παιδαγωγικό, έχουν θεραπευτικό χαρακτήρα.⁸⁵

Όταν ρίχνουμε μιά ματιά σ' ένα *collage* πριν από την έναρξη της παράστασης, αντικρίζουμε την εικόνα ενός πανδαιμονίου: «Μερικοί καταφέρνουν να μπουν χωρίς να πληρώσουν, με βία ή με πονηρία, και οι θορυβώδεις καθγάδες, άκόμα και συμπλοκές με την επέμβαση της άστυνομίας, δεν είναι σπάνιες. Οι θεατρίνες ένοχλούνται πριν από την παράσταση στην γκαρνταρόμπα από θερμόαιμους καθαλιέρους, τους οποίους δεν τολμούν να αποκρούσουν, γιατί φοβούνται ότι θά τίς αποδοκιμάσουν στή σκηνή».⁸⁶ Καί σ' ένα ταξιδιωτικό βιβλίο της εποχής διαβάζουμε: «Ενώ περιμεναν τους μουσικούς με κιθάρες και άρπες να έμφανιστούν, οι πωλητές φρούτων, γλυκών κτλ. περιφέρονταν άνάμεσα στους θεατές. Τό ένοχλητικό κοινό έδειχνε την άνυπομονησία του με σφुरίγματα και κρότο των κλειδιών, φωνές και θορύβους κάθε λογής».⁸⁷ Πολύ διαφωτιστική είναι επίσης μιά ματιά στο ήμερολόγιο ενός συνοδού του Γάλλου συνταγματάρχη de Grammont, έκτακτου αποσταλμένου του Λουδοβίκου ΙΔ' στην αύλή του Φίλιππου Δ': «Στή Μαδρίτη υπάρχουν δύο θέατρα, πού λέγονται *comedies*, τά οποία δεν αδειάζουν ποτέ από εμπόρους και τεχνίτες, πού αφήνουν την εργασία τους και τρέχουν σ' αυτά με μανδύα, σπαθί και μαχαίρι και αποκαλούνται *caballeros*, άκόμα και οι πάπουτσηδες. Αυτός ό κόσμος αποφασίζει άν τό έργο είναι καλό ή

κακό, ώστε ή φήμη και ή υπόληψη του ποιητή να εξαρτάται από αυτούς: έπειδή τότε χειροκρατούν, πότε σφριζούν, και στέκονται σέ παράτη στά άριστερά και δεξιά της πλατείας, τους λένε *mosqueteros*. Μερικοί πίνουν θέσεις πάνω στή σκηνή, οι όποιες μεταβιβάζονται από πατέρα σέ γιό, όπως ένας τίτλος, πού δεν μπορεί να πουληθεί ή να υποθηκευθεί. Τόσο μεγάλο πάθος έχουν για την κωμωδία».⁸⁸

Αφήνοντας στο σημείο αυτό τις λεπτομέρειες της παράστασης θά προσπαθήσουμε να παρακολουθήσουμε μιά θεατρική παράσταση με βάση σύγχρονες πηγές. Πρέπει να πούμε από την άρχή, ότι ή *comedia* δεν άνεβαζόταν ποτέ χωρίς μουσική, χορό, τραγούδι, παντομίμα, ίντερμέδιο, μικρές φάρσες κι αυτοσχεδιασμούς.⁸⁹ «Όταν τό θέατρο ήταν γεμάτο, είδα δύο κυρίες (*dames*) και δύο καθαλιέρους (*gallanes*) να βγαίνουν στή σκηνή με τις κιθάρες τους (*vihuelas*) και να τραγουδούν... Όταν τελείωσαν τό τραγούδι, έφυγαν και ένας ήθοποιός βγήκε στή σκηνή... κι άπάγγειλε τον πρόλογο (*loa*)».⁹⁰ Πιό κριτικά εκφράζεται ό Όλλανδός ταξιδιώτης Φραγκίσκος van Aerssen: «Οι παραστάσεις γίνονται με τό φώς της ημέρας, γι' αυτό τά σκηνικά τους δεν φαίνονται καλά. Οι ένδυμασίες τους δεν είναι ούτε πλούσιες ούτε προσαρμοσμένες στο ρόλο τους: φορῶνε τό ισπανικό κοστούμι, όταν ή σκηνή άναφέρεται στην Έλλάδα ή στή Ρώμη. Τά έργα πού είδα ενώ είχαν μόνο τρείς πράξεις, πού όνομάζονται *jornadas*. Αρχίζουν συνήθως μ' ένα μουσικό πρόλογο, αλλά τραγουδάνε τόσο άπαισία, ώστε ή άρμονία τους θυμίζει τό κλάψιμο μικρών παιδιών».⁹¹ Στην ύποκριτική εφαρμόστηκε με συνέπεια ό ρητορικός στόμφορ της άπαγγελίας, άκόμα και στά σημεία, πού άπαιτούν φυσική έκφραση.⁹² «Στή σκηνή φαίνεται αυτή ή τέχνη και έμφαση του λόγου, της ρίμας, του μέτρου, της μεταφοράς κτλ. ως φωτιστικό έφέ ή θεατρικό μακιγιάζ».⁹³ Ο Müller-Bochat ύποθέτει κάτι παρόμοιο: «Η *comedia* του Λόπε προϋποθέτει ένα ύφορ κινήσεων των ήθοποιών, πού πρέπει να είναι έξ ίσου εξεζητημένο και στομφώδες όπως τό περιγραφικό στίλ του Λόπε στα λογοτεχνικά του έργα».⁹⁴ Δίπλα σ' αυτό τό στατικό και στομφώδες ύφορ ύποκριτικής, τό οποίο θά περιοριζόταν όμως στά ρητορικά χωρία,⁹⁵ υπάρχουν στο κείμενο κάθε κωμωδίας και παντομικά στοιχεία,⁹⁶ κυρίως στις παράλληλες και αντίθετες πλοκές με τον *gracioso*. Η Κόμηση *d'Aulney*, μνημονεύοντας τη διάθεση τελειότητας, των

παραστάσεων του Παρισιού, μένει έκκληκτη μπροστά στην προθυμία του Ισπανικού κοινού για ψευδαίσθηση σε σχέση με το ρεαλισμό των σκηνικών: «Την ἀθλιότητα των μηχανών δεν μπορεί νάτη φανταστεί κανείς. Οι θεοί ιππεύουν ένα παλούκι, τό όποιο πιάνει από τή μιά άκρη τής σκηνής στην άλλη. Ο ήλιος λάμπει από μιά ντουζίνα φανάρια από λαδόχαρτο, τά όποια περιέχουν από μιά λάμπια. Στη σκηνή, όπου ο Aline φωνάζει τούς δαίμονες, αυτοί άνεβαίνουν άνετα σε σκάλες από τήν κόλαση. Ο graciosο, αυτό σημαίνει ο Καραγκιόζης, λέει χίλιες σχλαμάφες». 97 Σ' αυτό τό σημείο τερματίζουμε τήν άνασκόπηση των πηγών, για νά θέσουμε τό ερώτημα, πώς μπόρεσαν τά δραματικά έργα του Λόπε, τά όποια ήταν προσαρμοσμένα σε τόσο ειδικές άνάγκες γεωγραφικής και χρονολογικής φύσεως, νά έχουν τέτοια άπεριόριστη επίδραση μέσα στο χώρο και στο χρόνο. Τό θεραπευτικό στοιχείο για τήν κοινωνία έπρεπε, βέβαια, μοιραία νά χαθεί με τόν καιρό.

Στοιχεία από τήν ιστορία τής ύποδοχής

Η άναφορά σε όλες τες επιδράσεις και τες πολύμορφες επιπτώσεις πού είχε τό έργο του Λόπε στον ευρωπαϊκό πολιτισμό, δέν μπορεί νά γίνει στό πλαίσιο του μελετήματος αυτού. Έτσι πρέπει νά περιοριστώ σε μιά έπιλογή στοιχείων: θά ληφθούν ύπόψη μόνο οι γραμμές των μακρών εξελίξεων, μέσα στις όποιες μπορούμε ύστερα νά τοποθετήσουμε τες ειδικές επιδράσεις τής Φουεντεοβεχούνα. Οι έπιτροές του Λόπε συμπεριλαμβάνουν κυρίως τρεις τομείς: τό δράμα, τό θέατρο και τή φιλολογία.

Στή Γαλλία ύπηρχε στό διάστημα 1640-1655 κάτι σάν Ισπανική μόδα, κυρίως στή λογοτεχνία. Ο Λόπε επηρεάζει άμεσα τόν Alexandre Hardy, τόν Jean Rotrou, τόν Pierre Corneille, τό Molière, αλλά προπάντων τόν Paul Scarron.⁹⁸ Στην Άγγλία έμπνέονται κυρίως οι δραματικοί τής Restauration-Period, και πίο συγκεκριμένα ο James Shirley, αλλά και οι Fletcher, Heywood, Middleton, Dekker, Massinger και άλλοι επηρεάζονται από τό Λόπε.⁹⁹ Στο ρεπερτόριο των άγγλικών και όλλανδικών περιπλανώμενων θιάσων στην κεντρική Ευρώπη ύλοποιείται άμεσα ή έπιρροή του Λόπε, αλλά και σε δραματικές συλλογές των θεάτρων αυτών, όπως τά Άγώνας Έρωτος (1630) και Σκηνή (1670).¹⁰⁰ Μέσω των θιάσων αυτών διαδίδονται τά έργα του Λόπε στις γεωμανόφωνες χώρες.¹⁰¹

Υπάρχουν όμως και άμεσες γερμανικές διασκευές Ισπανικών προτύπων στά ρεπερτόρια των θιάσων του Treu, του Paulsen και του Velten: Η άδύνατη δυνατότητα (El mayor imposible), Η άναστατωμένη αύλή του Belvedere (El palacio confuso), Η Έρις άνάμεσα στην Άραγωνία και στη Σικελία (Don Lope de Cardone) Του Καρόλου και τής Κασσάνδρας (Carlos el perseguido) και άλλες.¹⁰² Τό κίνητρο τής μετάφρασης του Λόπε έκείνη τήν έποχή του Μπαρόκ άναφέρει ο Greflinger στον πρόλογο τής μετάφρασης του έργου Ο δλιβερός έξαναγκασμός (La fuerza lastimosa) τό 1650:¹⁰³ «Πολλές κωμωδιές είναι περισσότερο για τό μάτι παρά για τό άφτί, άλλες περισσότερο για τό άφτί παρά για τό μάτι· κι αυτές θά διασκεδάσουν τό μάτι σου όχι λίγο. Άν είχα τή δυνατότητα νά φτάσω τήν έντεχνη όμιλία του συγγραφέα, τότε θά διασκέδαζα και τό άφτί όχι λίγο». ¹⁰⁴ Διαπιστώνεται έδώ, για πρώτη φορά, τό πρόβλημα τής μετάφρασης των έργων του Λόπε, πού από τά Ισπανικά στά γερμανικά είναι ιδιαίτερα όξύ.

Ο Hermann Tiemann, ο όποιος παρακολούθησε τήν ιστορία τής άποδοχής του Λόπε στη Γερμανία,¹⁰⁵ άναφέρει χαρακτηριστικά: «Πρόκειται, τες περισσότερες φορές, για στιγμιαία, άπότομα κύματα τής άποδοχής όρισμένων στοιχείων του έργου του Λόπε, πού στηρίζονται σε συγκεκριμένα έποχιακά κινήματα ή σε ομάδες συγγραφέων». ¹⁰⁶ Τό δεύτερο μεγάλο κύμα ένασχόλησης με τό Λόπε σημειώνεται στό γερμανικό ρομαντισμό, έπισκιαζεται όμως από τήν αύγή του Calderon de la Barca. Ο August Wilhelm Schlegel μεταφράζει Λόπε με μετρική πιστότητα,¹⁰⁷ ενώ ο τότε διευθυντής του Burgtheater τής Βιέννης Ludwig Schreyvogel έναντιώνεται στις μετρικά πιστές μεταφράσεις:¹⁰⁸ ο ίδιος ο Grillparzer μέμφεται «τις άκαμπτες και στρεβλές φράσεις»¹⁰⁹ και, στον 20ο αιώνα πλέον, ο μεταφραστής Hans Schlegel κατακρίνει άπερίφραστα όλες αυτές τες προστάθειες.¹¹⁰ Κύριο έμπόδιο στή μετρικά πιστή μετάφραση στά γερμανικά είναι οι λιγοστές δυνατότητες όμοιοκαταληξίας, πού διαθέτει ή γερμανική ώστε νά δημιουργηθεί τό «κομματισμένο και ταλαιπωρημένο, συχνά έντελώς άκατανόητο συνονθύλευμα των παλιών μεταφράσεων». ¹¹¹ Σε άλλες γλώσσες τό πρόβλημα τοποθετείται κάπως διαφορετικά. «Ήθελαν νά άναβίωσουν τά έργα αυτά και τά δολοφόνησαν με τες μεταφράσεις τους». ¹¹² «Παρόλη τήν άναγνώριση πού άξίζουν οι μεταφράσεις του A. W. Schlegel και των διαδόχων του, οι μεταφράσεις σε blank verse, όπως

Ἐπειδὴ ἡ σημερινή εἰκόνα τοῦ Λόπε ἐπιρεάζεται ἀκόμα ἀπὸ τῆς ἀπόψεως τοῦ Pfandl καὶ τοῦ Vossler, ἴσως ἀξίζει νὰ ριξοῦμε σ' αὐτούς μιά πιό προσεκτική ματιά. Ὁ Ludwig Pfandl ἀσχολεῖται μὲ τὸ Λόπε μόνο στὸν εὐρύτερο συσχετισμὸ τῆς ἰσπανικῆς πολιτισμικῆς καὶ λογοτεχνικῆς ἱστορίας. Ἡ μεγάλη του συμβολὴ βρισκεται στὴ διαισθητικὴ σύνοψη, μὲ τὴν ὁποία ζωγραφίζει τὴν ἐποχὴ τοῦ Λόπε καὶ τὴν κάνει βίωμα στοὺς ἀναγνώστες του.¹²⁵ Αὐτὴ ἡ ἱστοριογραφικὴ μεθοδολογία τῆς διαισθητικῆς παρατήρησης ριζώνεται στὸν ὄψιμο Ρομαντισμὸ καὶ στὸν Ἱστορισμὸ τοῦ 19ου αἰώνα. Ἀποστρέφεται τοὺς ἰδεολογικοὺς ἀποπροσανατολισμοὺς τοῦ 20οῦ αἰώνα καὶ γοητεύεται ἀπὸ τὴν στέρεη ἀξιοκρατικὴ κοσμοθεωρία τῶν Ἰσπανῶν τοῦ Χρυσοῦ Αἰώνα,¹²⁶ ἀπὸ τὴ «μεγαλόπρεπη πατριωτικὴ σύνθεση».¹²⁷

Ὁ Karl Vossler ἀσχολήθηκε πιό εἰδικά μὲ τὸ Λόπε. Γιά μίαν ἀξιολόγηση τῶν ἐπιστημονικῶν του ἐπιδόσεων δὲν εἶναι ἐδῶ κατάλληλος ὁ χώρος.¹²⁸ Ἀλλὰ πρέπει νὰ δοῦμε τίς ἐρμηνεῖες ποὺ ἔδωσε ἀπὸ μιά σημερινὴ ὀπτικὴ γωνιά. Καὶ ὁ Vossler στηρίζεται στὴ ρομαντικὴ ἐρμηνευτικὴ παράδοση τοῦ ἔργου τοῦ Λόπε. Ἀπὸ τὴν ἰδεολογικὴ αὐτὴ σκοπιὰ τὸ βρῖσκει ἀπαραίτητο νὰ κάνει ἓνα ἀξιολογικὸ διαχωρισμὸ τῶν ἔργων τοῦ Λόπε ποὺ γράφτηκαν κατὰ παραγγελία ἀπὸ τὴ «γνήσια ποίηση»: «ἀλλὰ καὶ ὁ Λόπε παραούθηκε νὰ γράφει στίχους, ἐπιστολές, ποιήματα καὶ δραματικὰ ἔργα χωρὶς ἐσωτερικὴ καλλιτεχνικὴ σοβαρότητα κατὰ παραγγελία, γιὰ χεῖρματα ἢ γιὰ λόγους αὐλικῆς κολακείας. Πούλησε, τουλάχιστον περιστασιακά, τὴ μούσα του.» Ἡ γνήσια ὅμως ποίησὴ του αἰφύρειται μεταφέρει ἀξίες καὶ στοιχεῖα τῆς προσωπικότητάς του στὸ Λόπε¹²⁹ καὶ γι' αὐτὸ τὸ λόγο αἰσθάνεται ὀδύνη γιὰ τὴν ἀνάξια συμπεριφορὰ τοῦ ποιητῆ. Ὅταν ὁ Vossler, στὸν πρόλογο τοῦ ἔργου *Ὁ Λόπε καὶ ἡ ἐποχὴ του*, γράφει πὺς «ἡ ἐπιθυμία του γιὰ μιά ποίηση ὑφολογικὰ στέρα, ποὺ ξεπερνάει τίς ταξικὲς διακρίσεις καὶ ἔχει καταφατικὴ στάση ἀπέναντι τῆ «ζωῆ», τὴν ὁποία βλέπει νὰ ἀναβιώνει καὶ στὴν ἐποχὴ τοῦ μεσοπολέμου, τὸν εἶχε προτρέψει νὰ δημοσιεύσει τίς μελέτες του γιὰ τὸ Λόπε, φανερώσει τὴ βούλησὴ του νὰ ἐφαρμοσεὶ ἀξιολογικὰ μέτρα καὶ σταθμὰ τοῦ Siglo de Oro στὸν 20οῦ αἰώνα μᾶς δίνει τὴν εἰκόνα ἐνὸς ἀνθρώπου, ποὺ τοῦ εἶναι ἀδύνατο νὰ ἀποδεχτεῖ τὴν ὑφολογικὴ ποιικιλία στὰ λογοτεχνικά προγράμματα τῆς ἐποχῆς του, ποὺ θέλει νὰ παραμε-

τίς πραγματικοποίησε ὁ Schack, σημαίνουν μιά πρόοδο».¹³¹ Οἱ μεταφράσεις τοῦ Adolf Friedrich Graf von Schack παραμένουν,¹³² ὡς τὸ Hans Schlegel, οἱ πιό καλὲς μεταφράσεις τοῦ Λόπε στὰ γερμανικά.¹³³

Ἡ ἐπίδραση τοῦ Λόπε ἐπεκτείνεται καὶ στὸ Ludwig Tieck, ἀποδειγνύμενα στὴ *Γενοθέφα* καὶ στὸν *Βασιλιά Ὀκταβιανό*,¹³⁶ ἀλλὰ κυρίως στὸ Friedrich Halm, ποὺ τὰ ἔργα του *Βασιλιάς καὶ ἀγρότης* καὶ *Βασιλιάς Βάμπα* εἶναι ἄμεσες διασκευὲς δραματικῶν ἔργων τοῦ Λόπε.¹³⁷ Ἡ ἀπασχόληση τοῦ Franz Grillparzer μὲ τὸ Λόπε καλύπτει τὸ χρονικὸ διάστημα μισοῦ αἰώνα. Μὲ τὴ βοήθεια μιᾶς ἰσπανικῆς γραμματικῆς διάβασε στὴν Αὐλικὴ Βιβλιοθήκῃ τῆς Βιέννης παραπάνω ἀπὸ ἑκατὸ ἔργα, ἢ μάλλον τὰ μετέφρασε λέξη πρὸς λέξη, μὲ πολλὰς δυσκολίες. Χρειαζόταν ὁ ἴδιος ὁλοένα περισσότερο «τὸν ἀνοιχτό, ὡς τὸ παιδαριώδες, φλύαρο Λόπε»¹³⁸ ὡς κατὰ λήτῃ τῆς δικῆς του δραματικῆς δημιουργίας: χρειαζόταν τὴν παιγνιδίστικη ἐλαφρότητα καὶ ἀπροσεξία ὡς ἀντίποδα τῆς δικῆς του βαρύνουσας, τοῦ προβληματισμοῦ καὶ τῆς ἀφαίρεσης. Τὸ αἰσθησιακὸ στοιχεῖο τῶν ἔργων του τὸ ὀφείλει ὡς ἓνα βαθμὸ ἀπὸ Λόπε.¹³⁹

Ἡ μεταφραστικὴ δραστηριότητα τοῦ γερμανικοῦ ρομαντισμοῦ σχετικὰ μὲ τὸ Λόπε συμβαδίζει μὲ τὴ φιλολογικὴ: ἐπιστημονικὰ ἀσχολοῦνται ἐκείνη τὴν ἐποχὴ ἰσπανολόγοι ὅπως ὁ Michael Enk von der Burg,¹³⁹ ὁ Adolf Friedrich Graf von Schack,¹⁴¹ καὶ ὁ Friedrich Wolf, ὁ ὁποῖος περιγράφει τὴν ποίηση τοῦ Λόπε στὴ γλώσσα τῆς ἐποχῆς του μὲ τὰ ἐξῆς λόγια: «Στὸ Λόπε καὶ στοὺς διαδόχους του μᾶς ἐμφανίζεται ὁ Χρυσὸς Αἰώνας ὡς ἓνα λαμπρὸ, πυκνοφυτεμένο περιβόλι, ποὺ φυτρώνει, μεγαλώνει καὶ ἀνθίζει στὸ πλούσιο πατρικὸ ἔδαφος τῆς λαϊκῆς ποίησης... ὅλα εἶναι ἀκόμα περισσότερο σὰν τὴν ἄγρια φύση, συχνὰ ἀνακατωμένα σὲ ἓνα γοητευτικὸ, ἀλλὰ ἀνοικονόμητο χάος... ἀνθίζοντας καὶ μοσχοβολώντας, πιπιρίζοντας καὶ φτερουγίζοντας, ἀλλὰ καὶ συχνὰ ναρκώνοντας καὶ κουράζοντας, ὅπως ἡ πληθωρικὴ καὶ ζεστὴ ἀνοιξὴ τοῦ ἡλίου τοῦ Νότου...».¹⁴² Αὐτὲς οἱ ἔννοιες τοῦ φυσικοῦ, τοῦ λαϊκοῦ καὶ τοῦ πατριωτικοῦ στὴν ἀντίληψη τοῦ Λόπε κληροδοτοῦνται, σὲ ἐπίμονη παράδοση, ὡς τοὺς ἰσπανολόγους τοῦ 20οῦ αἰώνα Ludwig Pfandl καὶ Karl Vossler, στὸν τελευταῖο ἤδη κάτω ἀπὸ ἄλλες ἰδεολογικὲς προϋποθέσεις.¹⁴³ Ὅπως στὸ γερμανόφωνο, ἔτσι καὶ στὸν ἀγγλοσάξονικὸ χῶρο ἀρχίζει ἡ ἐπιστημονικὴ ἐνασχόληση μὲ τὸ Λόπε στὴν ἐποχὴ τοῦ Ρομαντισμοῦ.¹⁴⁴

ορίζει τά ύπολείμματα τών ταξικών διακρίσεων τής παλιάς αστικής ιδεολογίας καί πού, συγχρόνως, τριμάζει μπροστά στην άπόλυτη σχετικότητα τών αξιών, στη σύγχρονη δραματολογία του Έξπρεσιονισμού καί του Ύπαρξισμού. "Ετσι προσπαθεί μέ έγνωιες καί αξίες, όπως ό «ζωντανός οργανισμός του λαού», ό δεσμός μέ τή θρησκεία καί τήν πατρίδα, μιά ενιαχημένη αιτιοδοξία για τή ζωή καί τό μέλλον, πού συμπεριλαμβάνονται, όλα, στον όρο «έθνοθησκευτική λαϊκότητα»,¹³¹ νά ξεπεράσει τήν κρίση τής σύγχρονης οκειυατολισμός έτηρεάζει καί τήν επιστημονική άντικειμενικότητα, μέ τήν οποία άντιμετωπίζει τήν έποχή του Λόπε, είναι αυτόνοητο.¹³² Τέτοιες ιδεολογικές τάσεις πού ύφέρπουν στην έρμηνεία του Λόπε στον 20ό αιώνα τής ξαναβρίσκουμε, για τελευταία φορά, καί σε μιά όμιλία του Karl Niessen, μέ άμειοες πολεμικές αιχμές, μέ τήν ευκαιρία μιάς έκθεσης για τά «300 χρόνια του ισπανικού δράματος στη γερμανική σκηνή», τό 1941.¹³³

Αυτό τό κίνημα τής ανανένησης του Λόπε στη Γερμανία του μεσοπολέμου επεκτάθηκε καί στό θέατρο, καί μάλιστα χάρη στις σύγχρονες μεταφράσεις του Hans Schlegel. «Είναι σκηνικές διασκευές για χρήση στο θέατρο».¹³⁴ Τό 1935, στά 300 χρόνια από τό θάνατο του Λόπε, πραγματοποιείται μιά ολόκληρη σειρά από παραστάσεις έργων του Λόπε. Ο αριθμός τους δέν ελαττώνεται καί τά επόμενα χρόνια.¹³⁵ «Ο Schlegel διασκεύασε σε πολύ μικρό χρονικό διάστημα, από τό 1935 καί μετά, γύρω στα 30 ισπανικά πρωτότυπα έργα, από τά οποία τά περισσότερα παίχθηκαν μέ έπιτυχία στο θέατρο».¹³⁶ Ο Niessen μιλάει για πάνω από χίλιες παραστάσεις.¹³⁷ Καί τό 1941 διακηρύσσει: «Καμιά άλλη χώρα στον κόσμο δέν κατέβαλε τέτοιες έντονες προσπάθειες για τό ισπανικό δράμα, όπως ή Γερμανία».¹³⁸ Άλλά ήδη τό 1947 αναφέρει ό Tiemann: «Φαινόνταν πώς, μέ τής μεταφράσεις του Hans Schlegel, ή ισπανική comedia καί ειδικά ό Λόπε θα έβρισκε κάτι σαν δεύτερη πατρίδα στις γερμανικές σκηνές, παρόλο πού κανείς δέν τό περίμενε. Άλλά τώρα επικρατεί πάλι άπόλυτη ήσυχία γύρω από αυτές τής προσπάθειες».¹³⁹ Ο ίδιος έρευνητής καθορίζει πολύ καθαρά τά όρια τών δυνατοτήτων επίδρασης του Λόπε στη Γερμανία: «Σκέτες μεταφράσεις τών δραμάτων του δέν ευδοκίμησαν ποτέ στο θέατρο μας καί δε θα τό κάνουν καί στο μέλλον. Τό κλίμα τών εποχών καί του ύφους είναι πολύ διαφορετικό. Πρέπει

νά μās βάζει σε σκέψεις πώς ακόμα καί στην Ισπανία τά έργα του Λόπε παίζονται σπάνια στο θέατρο, καί είναι πολύ μικρός ό κύκλος τών έργων, 3-4 comedias (μεταξύ αυτών καί ή Φουεντεβεχούνα), πού βρίσκονται πότε πότε στο ρεπερτόριο. Καί τότε κάνουν εντύπωση στο ισπανικό κοινό ή εύρη γλώσσα καί στίχοι, ακριβώς εκείνο τό στοιχείο, πού δέν μπορεί ποτέ νά άποδοθεί στις γερμανικές μεταφράσεις. Οι διασκευές θα ευδοκίμησουν περισσότερο στα έδώ θέατρα, αλλά τό δέσιμό τους μέ τήν έποχή τους είναι άξεπέραστο. Θα γίνονται επανειλημμένα παραστάσεις, τά όποια θα ξεκινούν από μιάν όρισμένη πνευματική κατάσταση τής εποχής καί τά όποια μπορούν νά έχουν κάποια στιγμιαία έπιτυχία».¹⁴⁰

Η ανανένηση του Λόπε τελικά δέν έγινε. Καί στη σύγχρονη έποχή, στις τελευταίες δεκαετίες, λείπει ή θεμελιακή πνευματική συγγένεια τών καιρών. Οι σποραδικές παραστάσεις, π.χ. στο Μόναχο,¹⁴¹ παραμένουν χωρίς ιδιαίτερη απήτηση.

Τή μεγαλύτερη καί πίο εκτεταμένη επίδραση από όλα τά έργα του Λόπε είχε καί εξακολουθεί νά έχει ή Φουεντεβεχούνα έδώ καί έναν αιώνα στη Ρωσία. Αυτό τό θέμα ακριβώς μās οδηγεί στο δεύτερο μέρος του μελετήματος.

ΜΕΡΟΣ Β: FUENTE OVEJUNA

Η συγγραφή του έργου

Για τή χρονολόγηση του έργου μόνο ύποθέσεις έχουν διατυπωθεί. Μέ βάση μετρικές αναλύσεις όρίζεται ως χρόνος συγγραφής του έργου τό διάστημα 1611-1618, μέ πίο μεγάλη πιθανότητα για τά έτη 1612 έως 1614.¹⁴²

Ός πηγή χρησιμοποίησε ό Λόπε σίγουρα τή *Crónica de los tres Ordesnes y Cavallerias de Santiago, Calatrava y Alcántara* του Rades y Andrada, πού δημοσιεύτηκε στο Τολέδο τό 1572. Ο αριθμός τών μοτίβων πού πάρθηκαν από κεί καί οι επανειλημμένες κατά λέξη άντιστοιχίες κάνουν πιθανό, ότι ό Λόπε πραγματοποίησε, άντίθετα μέ τή συνηθισμένη του πρακτική του αύθόρητου αυτοσχεδιασμού καί τής επεξεργασίας χωρίς άνασταλτικούς προβληματισμούς, σωστές προμελέτες, προτού νά ξεκινήσει τή συγγραφή του δραματικού αυτού έργου.¹⁴³ Όλες οι άποκλίσεις από τά γεγονότα του χρονικού άνταποκρίνονται στο νόμο τής δραματοποιητικής

συγκέντρωσης.¹⁴⁴ Τί ὄθησε τὸ Λόπε νὰ πάρει στὰ χέρια του αὐτὸ τὸ χρονικό, ἀποτελεῖ ἕνα πρόβλημα. Γιὰ τὸ ζήτημα τῆς ἐπιλογῆς τῶν θεμάτων παρατηρεῖ ὁ Vossler: «Ὁ Λόπε εἶχε μόνον τὴν προϋπόθεση, τὸ θέμα νὰ εἶναι ἑξαιρετικό καὶ ἀρκετὰ περιέργο, γιὰ νὰ προσελκύσει τοὺς θεατὲς τῆς παράστασης, ἔπρεπε νὰ εἶναι μὲ μιά ἐθνική ἔννοια, πατριωτικό, δηλαδή νὰ μὴν ἀντιτίθεται στὸ ἰσπανικὸ αἶσθημα, ἢ νὰ μὴν τοῦ εἶναι ἀπρόσιτο, καί, ἂν εἶναι ἔξω, νὰ προσαρμόζεται τουλάχιστον στὰ ἰσπανικά πράγματα».¹⁴⁵ Λίγο ἀργότερα ἀπὸ τὸ Vossler, ὁ Claude E. Anibal τεκμηρίωσε μιά ὑπόθεση πού δέν ἔχει ἀντικρουστῆ ὡς σήμερα:¹⁴⁶ ὁ ἀντιβασιλιάς Pedro Téllez Girón, δούκας τῆς Osuna, πού εἶχε τὴν ἔδρα του ὡς τὸ 1616 στὴ Νεάπολη, ἦταν ἕνας ἀπὸ τοὺς προστάτες τοῦ Λόπε.¹⁴⁷ ἕνας ἀπὸ τοὺς προγόνους του, ὁ Rodrigo Téllez Girón, εἶναι ὁ νεαρός Ἀρχηγὸς τοῦ Τάγματος τῆς Καλατράβα ἀπὸ τῆ Φουεντεβεχούνα, πού πείθεται ἀπὸ τὸ Διοικητὴ τῆς περιφέρειας νὰ συμμετάσχει στὴν παράνομη κατάχτηση τῆς Θιουδάδ Ρεάλ· αὐτὸς ὁ νεαρός θὰ σκοτωθεῖ ἀργότερα στὸν πόλεμο μὲ τοὺς Ἀραβες στὴ Γρανάδα, καί γιὰ τὸ πλῆθος γίνεται ἰδανικός ἥρωας.¹⁴⁸ ὡς τέτοιος παρουσιάζεται ἤδη στὴ Φουεντεβεχούνα, παρὰ τὸ σφάλμα πού κάνει· ὁ θάνατος αὐτοῦ τοῦ νεαροῦ ἦρωα εἶναι τὸ κεντρικὸ θέμα τοῦ χαμένου δραματικοῦ ἔργου *La muerte del Maestre*,¹⁴⁹ πού ἔχει πηγὴ ἐπίσης τὸ χρονικὸ τοῦ Rades· ὁ Anibal ὑποθέτει λοιπὸν, ὅτι κατὰ τὴ συγκέντρωση τοῦ ὑλικοῦ γιὰ τὸ ἀναφερόμενο δράμα βρῆκε ὁ Λόπε καὶ τὸ ὑλικὸ γιὰ τὸ θέμα τῆς Φουεντεβεχούνα καὶ τὸ ἀξιοποίησε ὡς μιά δεύτερη φιλοφρόνηση στὸν προστάτη του στὴ Νεάπολη.¹⁵⁰ Ἔτσι ἐξηγεῖται ἡ ιδιαίτερα μεγάλη δέσμευση ἀπὸ τὰ ἱστορικά δεδομένα, πράγμα ὄχι χαρακτηριστικὸ γιὰ τὸ Λόπε.¹⁵¹ Ἱστορική πιστότητα ἦταν τὸ τελευταῖο πού ὁ ποιητὴς καὶ τὸ κοινὸ του ζητοῦσαν ἀπὸ ἕνα θεατρικὸ ἔργο.¹⁵²

Ἀλλὰ ποιὸς εἶναι ὁ ἀντικειμενικὸς συσχετισμὸς τῶν ἱστορικῶν γεγονότων, πού ἀναφέρονται στὴ Φουεντεβεχούνα; Ἐδῶ διαπιστώνουμε μὲ κάποια ἐκκλήξη ὅτι τὸ πρότυπο πληροφόρησης τοῦ Λόπε, τὸ χρονικὸ τοῦ Rades, εἶναι ἐσφαλμένο, δίνει δηλαδή μιά λανθασμένη εἰκόνα γιὰ τὰ πραγματικά ἱστορικά γεγονότα στὴ Φουεντεβεχούνα.

Ἱστορικό βάθος¹⁵³

Ὁ 15ος αἰώνας ἦταν μιά ἐποχὴ ἀναρχίας γιὰ τὴν Ἰσπανία, στὴν ὁποία ἡ ἀριστοκρατία βρισκόταν σὲ ἀντίθεση μὲ τὸ βασιλιά.¹⁵⁴ Σὲ συνδυασμὸ μ' αὐτὸ τὸ "duelo a muerte entre la corona y sus grandes vasallos"¹⁵⁵ πρέπει νὰ ἐξεταστῆ καὶ ἡ ἐπανάσταση στὴ Φουεντεβεχούνα, πού ἔγινε τὸ 1476. Τὸ χρονικὸ τοῦ Rades δημοσιεύεται μόλις 100 χρόνια ἀργότερα, τὸ 1572 καὶ καθρεφτίζει μὴν ἰσχυρὴ ἐπίδραση προφορικῶν παραδόσεων πού εἶχαν δημιουργηθεῖ στὸ μεταξυ. Δίνει μιά παραμορφωμένη εἰκόνα τῶν συμβάντων στὴ Φουεντεβεχούνα,¹⁵⁶ τὰ ὁποία, στὴν πραγματικότητα, ἦταν πολὺ πιὸ ἀσήμαντα ἀπὸ ὅσα τὰ παρουσιάζει ὁ Λόπε.¹⁵⁷

Ἀπὸ τίς πληροφορίες πραγματικά σύγχρονων ἱστοριογράφων, ὅπως ὁ Alonso Fernandez de Palencia¹⁵⁸ καὶ ἄλλοι, ὁ Anibal ἀνασυνθέτει τὸν ἱστορικὸ συσχετισμὸ: στὸ Cortes τοῦ Valladolid ἀναφωνήθηκε τὸ 1442 μὲ βασιλικὴ συναίνεση, ὅτι οἱ ἐξαρτώμενοι ἀπὸ τοὺς φεουδάρχες ἔχουν τὸ δικαίωμα νὰ ἐπαναστατοῦν ἐνάντια στοὺς ἀφέντες τους καὶ νὰ ἐξαρτώνται ἄμεσα ἀπὸ τὸ θρόνο.¹⁵⁹ Αὐτὸ τὸ μέτρο θεωρήθηκε γερὸ χτύπημα στὴν ἰσχυρὴ ἀριστοκρατία.¹⁶⁰ Τὸ 1460 ὁ Ἐρρίκος Δ' δωρίζει στὸ τάγμα τῆς Καλατράβα τὸ χωριὸ Φουεντεβεχούνα, τὸ 1464, μετὰ ἀπὸ ἀνταλλάγματα μὲ ἄλλα χωριά, καὶ γιὰ δεύτερη φορὰ. Τὸ 1465 ἀνακαλεῖ τὴ δωρεά, ἀλλὰ τὸ στρατιωτικὸ τάγμα δέν τοῦ ἐπιστρέφει τὸ χωριὸ. Ἡ Córdoba καταγγέλλει τὴν παρανομία καὶ στὰ 1475 τὸ βασιλικὸ ζεύγος, ὁ Φερδινάνδος καὶ ἡ Ἰσαβέλλα, ἐπιβεβαιώνουν τὴν παρανομία. Τρεῖς φορὲς οἱ ἀποσταλμένοι τοῦ χωριοῦ παίρνουν τὴ βασιλικὴ ἄδεια γιὰ τὴν ἐπανάσταση, ὅπως καὶ τὴ διαβεβαίωση πὼς κανεὶς δὲ θὰ τιμωρηθεῖ· τότε ἡ Córdoba σκηνοθετεῖ καὶ καθοδηγεῖ τὴν ἐξέγερση.¹⁶¹ στὴν ὁποία ὁ πληθυσμὸς τῆς Φουεντεβεχούνα μερικὰ μόνον πήρε μέρος, καὶ ὕστερα ἀπὸ πιέσεις.¹⁶² Τὸ χρονικὸ τοῦ Rades λοιπὸν εἶναι προῖόν μᾶς προχωρημένης διαμόρφωσης ἱστορικῆς μυθολογίας.

Ἐπίσης παραμόρφωση τῆς ἱστορικῆς πραγματικότητας ἀποτελεῖ ἡ παρουσίαση τῆς ὑπόθεσης γύρω ἀπὸ τὴ Θιουδάδ Ρεάλ: ὁ Μέγας Διοικητὴς τῆς Φουεντεβεχούνα δέν ἦταν κανένα τέρας βίας καὶ βιασμοῦ¹⁶³ ἢ ἐξέγερση δέν στρεφόταν προσωπικὰ ἐναντίον του, ἀλλὰ ἐναντίον τῆς δεσποτίας τοῦ τάγματος τῆς Καλατράβα· αὐτὸς ἦταν ἀπλῶς θύμα τῆς πολιτικῆς κατάστασης.¹⁶⁴

Δέν είχε επαφές με τους Πορτογάλους και πολέμησε στη Θιουδάδ Ρεάλ υπέρ των καθολικών βασιλέων και έναντιον του Αρχηγού της Καλατράβα, με τον οποίο είχε έχθρικές σχέσεις.¹⁶⁵ Η μορφή του ως σκηنيκού τέρατος, όπως επίσης και το όνομά του, είναι έφευρήματα του πολύ μεταγενέστερου χρονικού του Rades.^{165*} Σέ πολλές περιπτώσεις λοιπόν ό Rades y Andrada διαστρέφει τά πράγματα στο άκριβώς αντίθετό τους.

Η επανάσταση στη Φουεντεβεχούνα δέν στρέφεται ενάντια στην τάξη που επικρατεί, στη μεσαιωνική πυραμίδα των κοινωνικών τάξεων, δέν είναι έκφραση μιás μαζικής κοινωνικής κινητοποίησης από τή βάση, αλλά καθοδηγείται απ' έξω, τήν επιτρέπει ό βασιλιάς και τήν έκτελούν μερικά και μέ άτοθυμία οι κάτοικοι, γιατί τά συμφέροντά τους δέν τά λαμβάνει διόλου υπόψη κανένας; ήταν λοιπόν μιá σκηνοθετημένη, στημένη επανάσταση, ως μέσο διάρθωσης όρισμένων συνδυασμών εξουσίας και παρουσίας ανάμεσα στο βασιλιά και στη φεουδαρχική άριστοκρατία. Ό Λόπε, που κατ' εξαίρεση ακολουθει σ' αυτή τήν περιπτώση κατά γράμμα τήν πηγή του, βρίσκει τά γεγονότα ήδη ιδανικοποιημένα, μεταμορφωμένα σε μιá μυθική άτμόσφαιρα, σχεδόν έτομα για τήν άπλή δραματοποίησή τους.¹⁶⁶ Ό άθλος του Λόπε είναι, βέβαια, πώς τά παρουσιάζει μέ μορφή δραματικού καλλιτεχνήματος.

Δραματοουργικά

Ποιά είναι ή κύρια υπόθεση του έργου, ποιός είναι ό ήρωάς της, ποιά είναι ή συνθετική άρχή του Λόπε;¹⁶⁷ Αυτά είναι προβλήματα που έχουν συζητηθεί έντονα στη σχετική έρευνα. Ένα είναι βέβαιο: «Τό δράμα δέν είναι άπλώς έργο τυραννοκτονίας και επανάστασης. Τότε ή υπόθεση θά μπορούσε νά κλείσει μέ τή θανάτωση του Μεγάλου Διοικητή»,¹⁶⁸ και οι σκηνές βασανισμού των χωρικών θά ήταν περιττές. Ό Α. Mañas λοιπόν δέν έχει δίκαιο, όταν γράφει: «ή κεντρική πλοκή δέν είναι άλλη από τήν επανάσταση κι εξέγερση ενάντια στο Διοικητή Φερνάν Γκομέθ».¹⁶⁹ Πράγματι, ή ανάδειξη μιás ολόκληρης κοινωνικής ομάδας σε δραματικό ήρωα στη δραματοουργία του Siglo de Oro, είναι μοναδική. Η πρωτοπορία υπερεκτιμάται όμως στην εποχή μας. «Όπου και νά αναφέρεται τό δράμα Φουεντεβεχούνα, τό κάνουν για τήν ιδιαιτερότητά του του 'μαζικού του ήρωά'».¹⁷⁰ Κι ό Anibal

προβληματίζεται: «αυτό είναι ίσως τό πιο δημοκρατικό θέμα στην τεράστια παραγωγή του Λόπε. Από τήν άλλη μεριά βέβαια, τό επεισόδιο τής Θιουδάδ Ρεάλ είναι καθαρά άριστοκρατικό».¹⁷¹ Υποθέτει πώς ή πλοκή αυτή, ή άπόθεση του νεαρού Rodrigo Téllez Guirón, βρισκόταν στο κέντρο του ενδιαφέροντος του Λόπε, γιατί προοριζόταν ως κολακευτική φιλοφρόνηση στον προστάτη του.¹⁷²

Μπορούμε νά διακρίνουμε τέσσερις υποθέσεις, οι όποιες δένονται μέ όρισμένες ομάδες προσώπων: τήν έρωτική υπόθεση Λαιουρένθια-Φροντόζο, τήν πλοκή τής Φουεντεβεχούνα, τό επεισόδιο τής Θιουδάδ Ρεάλ και τήν υπόθεση των Reyes Católicos, που πλαίσιώνει τό έργο. Αυτές οι τέσσερις υποθέσεις εξέλισσονται σχεδόν έπικά, παράλληλα, εφάπτονται, συνδέονται, διασυνώνονται, βρίσκονται σε μιá ισορροπία εντάσεως.¹⁷³ Συμπεριλαμβανουν ολόκληρη τήν πυραμίδα κοινωνικών τάξεων. Η Helga Hoock μπόρεσε νά δείξει πειστικά, πώς και οι τέσσερις υποθέσεις διαμορφώνουν μιάν ένότητα, ότι οι σκηνές βρίσκονται σε σχέση άυστηρής λειτουργικότητας και ισορροπίας, τήν όποία θά διατάραζε κάθε σϋθμείρητη παράλειψη μιás σκηνής.¹⁷⁴

Η τεχνική, μέ τήν όποία παρουσιάζει ό Λόπε τό ύλικό του, τό διαμελίζει και τό προετοιμάζει, άποβλέπει στο μεγαλύτερο δυνατό θεατρικό άποτέλεσμα.¹⁷⁵ Στην πραγματεία του *Arte piiono de hacer Comedias* γράφει ό ίδιος ό Λόπε:¹⁷⁶ «Στήν πρώτη πράξη νά εκδθείει κανείς τήν προϊστορία, στη δεύτερη νά περιπλέκει τά πράγματα έτσι, ώστε μέχρι τή μέση τής τρίτης πράξης νά μίν υποπτεύεται κανένας τήν κατάληξη; τήν πραγματική λύση νά τήν αναβάλλει ως τήν τελευταία σκηνή».¹⁷⁷ Αυτή τήν τεχνική τής έντασης μπορούσε νά τήν αναπτύξει στη σκηνή του, στη σκηνή του «λεκτικού σκηنيκού», που δέν δεσμευόταν από προϋποθέσεις σχετικά μέ τό χώρο, τό χρόνο και τήν ένότητα του μύθου, και δέν δεσμευόταν επίσης από καμιάν όρθολογική αίτιολόγηση τής πλοκής.¹⁷⁸ Τήν αύξηση τής έντασης στο κοινό μέ τήν τεχνητή καθυστέρηση τής λύσης παρατήρησε ήδη ό Pfandl ως βασικό δραματοουργικό μέσο στα έργα του Λόπε,¹⁷⁹ όπως και τήν πόλωση και τήν αναδίπλωση των πλοκών.¹⁸⁰ Και ή Helga Hoock συμπληρώνει: τεχνική τής κυματοειδούς έντασης, πολυσημαντότητα τής γλώσσας, έκπληξη, αύξηση, συμτύκνωση των γεγονότων, συμμετρία.¹⁸¹ Τό παιχνίδι μέ τά συναισθήματα των θεατών είναι πολύ σημαντικό. Ό Λόπε

διαθέτει μίαν επεξεργασμένη τεχνική στην παραπλάνηση του κοινού· έτσι η Λαουρένθια, στή μεγάλη της εκδικητική ρήση μπροστά από τή λαϊκή συνέλευση του χωριού, αφήνει να εννοηθεί πώς βιάστηκε, αν και δεν τό λέει ξεκάθαρα, παρόλο που δεν έχει γίνει κάτι τέτοιο. Ακόμα τό 1899 ο Wolfgang von Wurzbach παραπλανάται από τό Λόπε, όταν στην ανάλυσή του περιεχομένου του δράματος γράφει πώς η Λαουρένθια βιάστηκε ιραγματικά.¹⁸²

Η τεχνική τής εκπληξης, στό πλαίσιο τής αρχής τής δραματουργικής δράσης, όσο περισσότερο πιό έντονης δράσης,¹⁸³ παίζει σημαντικό ρόλο: όταν ο Μέγας Διοικητής επιστρέφει ξαφνικά από τόν πόλεμο και εμφανίζεται αίφνιδιαστικά στό γάμο τής Λαουρένθια, η Λαουρένθια κατορθώνει να δρατετεύσει από τό μέγαρο του Διοικητή χωρίς να πάθει τίποτα, πράγμα που δεν αιτιολογείται ποτέ και μοιάζει σχεδόν μέ θαύμα. Αυτά τά αποσπάσματα συνδέονται και μέ μία ξαφνική αλλαγή στην ατμόσφαιρα του έργου και στό συναισθηματικό κλίμα. Όταν στή σκηνή του βασανισμού τόν χωρικών όλοι έχουν πλέον απαντήσει στό δικαστή, ότι ή Φουεντεβεχούνα σκότωσε τό Διοικητή, κι ο Μέγχο, ο graciosο, οδηγείται στην ανάκριση, ή Λαουρένθια και ο Φροντόζο, που σχολιάζουν τή σκηνή, φοβούνται για τήν άντοχή του· κι όταν ο Μέγχο ορκίζεται, ανάμεσα σέ ξεφωνητά πόνου και τρόμου, πώς θά τά πεί όλα, κι όταν απαντά ύστερα στό δικαστή, ότι ή «Φουεντεβεχουνίτσα» έπραξε τό έγκλημα, κι αυτό τό άστειο κάνει τό δικαστή να άπελπίζεται και να σταματάει τίσ ανακρίσεις και τά βασανιστήρια, τότε συμβάλλουν έδω αναμφίβολα μερικές δραματογενικές τεχνικές για ένα αίφνιδιαστικό αίσιο φινάλε: παραπλάνηση του θεατή, εκπληξη, ξαφνική μετατροπή στά συναισθήματα, διάλυση τής ισχυρής έντασης, έξουδετέρωση του επικείμενου τραγικού μ' ένα άστειο. Ο graciosο παίζει αποφασιστικό ρόλο σ' αυτή τήν τεχνική τής κυματοειδούς αλλαγής του συναισθηματικού κλίματος, μέ τίσ μικρές περιόδους της και τόν επιταχυνόμενο ρυθμό: σ' αυτόν στηρίζεται σχεδόν αποκλειστικά τό κομικό μέρος του έργου. « Η κομική φύση του graciosο συνίσταται στή σωματική άσχήμια, π.χ. μίαν άνώμαλη κορμοστασιά, πάχος, αλλά και στην 'οιρεza', τούς χονδροειδείς τρόπους, τήν άδεξιότητα, όπως και σέ γλωσσικά άστεια, στην έκφραση του προσώπου του, τόν τρόπο μέ τόν όποιο μιλάει, τό ύφος τής όμιλίας του, μέ λίγα λόγια σέ μία πληθώρα παραγόντων, οι όποιοι κατά

μεγάλο μέρος δεν καθορίζονται από τό ίδιο τό κείμενο, αλλά όφείλονται στην ύποκριτική έρμηνεία του ήθοποιού».¹⁸⁴

Όταν αναφέραμε προωύτερα, πώς ή θεραπευτική για τό κοινό επίδραση τής comedia έγκειται στην παρουσίαση ιδανικών ήρώων, που εκπληρώνουν τίσ ήθικές αξιώσεις του κώδικα συμπεριφοράς τής τότε Ισπανίας, δείξαμε μόνο τή μία πλευρά του νομίσματος. Στην υπερβολική προβολή τής άνθρώπινης άδυναμίας στον τύπο του graciosο, για τόν όποιο δεν ισχύουν ήθικές άπαιτήσεις στην άύστηρή έννοια, έξουδετερώνεται έκεινη ή τραγική ένταση, ή όποια άπορρέει από τήν άπόσταση που χωρίζει τό έγώ από τό ιδανικό πρότυπο, και δημιουργείται ένα άντι-ιδανικό, τό όποιο δεν σχετικοποιεί τό ιδανικό (δεν είναι πρότυπο συμπεριφοράς για τόν άνθρωπο), αλλά έπιδρά, ώστόσο, πάνω στό συναισθηματικό κόσμο του θεατή, επειδή άπορροφά τά αισθήματα ένοχής και δυσaréσκειας, που προκύπτουν από τό άγεφύρωτο χάσμα ανάμεσα στην ήθική αξίωση και τήν πραγματική άνθρώπινη συμπεριφορά. Και έτσι τόν άνακουφίζει. Ο θεατής βρίσκεται ανάμεσα στους δύο αυτούς αντίποδες. Και οι δύο άντιπροσωπεύουν άπόλυτα σχήματα, συμπεριλαμβάνουν στην πόλωσή τους όλες τίσ δυνατότητες έπιλογής στην έξιοκρατική συμπεριφορά. Ο Heidenreich βρίσκει τήν ίδια αντίθεση, τυπική για τήν εποχή του Μπαρόκ, στα ισπανικά ίντερμέδια, τούς entremeses: « Η συναισθηματική ένταση ανάμεσα στίς ιδανικές άπαιτήσεις στό θρησκευτικό, πολιτικό, κοινωνικό και έρωτικό τομέα από τή μία και στίς άνθρώπινες άδυναμίες από τήν άλλη, δεν βρήκε λύση σέ μία άρμονική έξισορρόπηση, αλλά στή διατύπωση εκ διαμέτρου αντίθετων εκφάνσεων».¹⁸⁵ Η λύση τής συναισθηματικής έντασης προωθείται από δύο πλευρές. Η καθαρτική ικανότητα του δραματικού έργου του Λόπε είναι έξ ίσου ψυχοθεραπευτική και κοινωνιο-παιδαγωγική, όπως τά «ψυχοδράματα» που ήρθαν στή συνέχεια τών θεωριών τής «κοινωνιομετρικής» (Soziometrie) του Α. Moreno στην Αμερική του 20ου αιώνα.¹⁸⁶ Η διαφορά έγκειται στο βαθμό τής συνειδητοποίησης του θεραπευτικού σκοπού από τό θεατή.¹⁸⁷

Μοτίβα

Ο Ludwig Pfandl ξεχωρίζει τέσσερις θεματικούς κύκλους, τους όποιους ο Λόπε δραματοποιεί πάντα από τήν αρχή: τήν πίστη

των πατέρων, την πίστη στην πατρίδα και τη μοναρχία, το ιπποτικό ιδανικό,¹⁸⁸ τὰ έρωτικά ιδανικά και τὰ ιδανικά της συμπεριφοράς απέναντι στη γυναίκα.¹⁸⁹ Αυτές οι συμπεριφορές είναι, ούσιαστικά, χαρακτηριστικά της κοινωνικής τάξης της άριστοκρατίας. Πώς παρουσιάζει όμως ο Λόπε τους άγρότες του; Τό 1927 διαπιστώνει ένας μελετητής, ο Victor Derja, τό εξής: «Σέ κανένα άλλο δραματικό έργο του Λόπε δέν καθρεφτίζεται τόσο πιστά ό χαρακτηρισμός του ισπανικού λαού όπως σέ αυτό».¹⁹⁰ Θα είναι ό σκοπός του κεφαλαίου αυτού εδώ, νά αποδείξουμε τό σφάλμα αυτού του ισχυρισμού.

Όσο γνωρίζουμε από τή βιογραφία του Λόπε, μπορούμε νά πούμε πώς δέν είχε ποτέ άμεση έπαφή μέ τὰ καλύτερα στρώματα του άγροτικού πληθυσμού. Μιά τέτοια έπαφή βρισκόταν έντελώς έξω από τὰ ένδιαφέροντά του. «Πράγματι, υπάρχει πάντα κάτι τό κομψό κι άριστοκρατικό στό Λόπε».¹⁹¹ Ό κόσμος του ήταν ή συνουσία των θεάτρων στη Μαδρίτη, ή λαχτάρα του ένας άριστοκρατικός τίτλος και μιά θέση στην αλή. Από προσωπική έμπειρία ή παρατήρηση ό Λόπε δέν μπορεί νά έχει γνωρίσει τή ζωή της άγροτιάς.

Πράγματι συμβαίνουν περίεργα πράγματα στό χωριό της Φουεντεβεχούνα: παλικάρια και χωριατοπούλες συζητούν για εύγένεια και τόν έρωτα σ' ένα «εϋφημιστικό ύφος»,¹⁹² στά πλαίσια του όποιου ό Μπαρλάντο αναφέρεται και στην πλατωνική αντίληψη του έρωτα,¹⁹³ ό Μέγχο και ή Λαουρένθια παρουσιάζονται καλά ένημερωμένοι για τίς πιο πρόσφατες μόδες στά ήθη και τὰ έθιμα της πρωτεύουσας.¹⁹⁴ ό Μέγχο όνομάζει στην τρίτη πράξη τό Διοικητή τέρας σάν τό Νέρωνα: δύο φορές πραγματοποιεί μέ τόν Μπαρλάντο σωστό ποιητικό άγώνα μέ καθορισμένο θέμα: παρομοιάζει τόν ίδιο μέ φούρναρη, πού βγάζει τὰ κουλούρια των στήλων του πρόωρα από τό φούρνο του άναμμένου μυαλού του και γι' αυτό τάχα τὰ βρίσκει αυτός παραμορφωμένα.¹⁹⁵ ό δήμαρχος χαρίζει στό Διοικητή, στην άφιξή του, «έκατό ζευγάρια κότες, πού χήρους άφησαν όλα τὰ κοκόρια στα γύρω χωριά»¹⁹⁶ κι ό Φροντόζο τέλος παραπονιέται, ότι ό έρωτας του στερεί ύπνο κι όρεξη, δείχνοντας έτσι πώς γνωρίζει καλά, τί άπαιτεί ό Όβίδιος από τόν καλό έραστή¹⁹⁷ κτλ.¹⁹⁸

Δέν πρόκειται φυσικά ούτε για ρεαλισμό ούτε για ιστορική πιστότητα. «'Αν τό δράμα Φουεντεβεχούνα ένδιαφέρει ακόμα

τό θεατή του αιώνα μας, δέν τόν ένδιαφέρει ως ντοκουμένταίρ του βίου της ισπανικής άγροτιάς στις άρχές του 17ου αιώνα».¹⁹⁹ Οι άγρότες του Λόπε είναι λογοτεχνικά κατασκευάσματα της έμπνευσης του ποιητή, δέν είναι πιστές άπεικονίσεις ζωντανών άνθρώπων της εποχής.²⁰⁰ Τό έργο είναι γεμάτο από λογοτεχνικές κοινοτοπίες,²⁰¹ ύπαινγμούς σέ παραδοσιακές άντιλήψεις και στη φιλοσοφία της εποχής. Ό C. A. Soons παρατήρησε πώς πολλά από τὰ όνόματα των προσώπων (Φροντόζο, Έστεμπαν, Φλόρες, Όρτούνιο) θυμίζουν τό φυτολογικό κόσμο εϋτορων άγροτικών περιοχών.²⁰² Πρίν από τήν άφιξη του Διοικητή, τό χωριό βρισκόταν έξω από τήν ιστορία, άθικτο από τήν άνθρώπινη έριδα, ένα άπομακρυσμένο βουκολικό ειδύλλιο σάν τή μυθολογική Άρκαδία, τό locus amoenus της μεσαιωνικής λογοτεχνίας.²⁰³ Οι άγρότες του Λόπε έχουν πρότυπο τους έρωτευμένους βοσκούς του συμβατικού βουκολικού κόσμου των ποιμενικών έργων της Άναγέννησης.²⁰⁴

Σ' αυτό προστίθεται όμως ακόμα ένα στοιχείο: «Ό Λόπε βρίσκεται σέ μιά λογοτεχνική παράδοση, όταν έξοπλάζει τους άγρότες του μέ τιμή».²⁰⁵ Ό C. A. James έχει παρατηρήσει, «πόσο έπιτυχής ήταν ή ισπανική τιμή στην κινητοποίηση της δραματικής δράσης και των δραματικών συγκρούσεων».²⁰⁶ Γι' αυτό τό λόγο οι ύποθέσεις πού βασίζονται στό θέμα της τιμής άποτελούν τό κεντρικό θέμα των δραματουργών του Χρυσού Αιώνα.²⁰⁷ Στο θεάτρο ή αυστηρότητα της έννοιας της τιμής ήταν ακόμα πιο δεσμευτική από ό,τι ήταν στην πραγματικότητα.²⁰⁸ Στη Φουεντεβεχούνα όμως δέν πρόκειται για τήν άγαπητή σύγκρουση ανάμεσα στον έρωτα και τήν τιμή,²⁰⁹ αλλά για τή σύγκρουση δύο διαφορετικών άντιλήψεων τιμής, του Διοικητή και των άγροτών: ή άντίληψη των άγροτών άντιστοιχεί μέ τή σημερινή έννοια της τιμής.²¹⁰ «Τά ιδιαιτέρα χαρακτηριστικά της ισπανικής κοινωνίας της εποχής είναι ή άκνησία των τάξεων, ό έκούσιος διαχωρισμός των διαφόρων ομάδων από άλλες μέσα σ' ένα διαταξικό σύστημα, και τό γεγονός ότι οι διαχωριστικές γραμμές τονίζονται και διατηρούνται και από τὰ άνώτερα και από τὰ κατώτερα στρώματα της κοινωνίας».^{211 212}

Όσο και άν ή συμπάθειά μας σήμερα βρίσκεται στό πλευρό των άγροτών, δέν πρέπει νά ξεχνάμε πώς στην περίπτωση της συγκεκριμένης σύγκρουσης, στό βίσιμό των γυναικών τους και

τήν ατίμωση τῶν θυγατέρων τους, ἔχουν, σύμφωνα μέ τόν κώδικα τιμῆς, ἄδικο. Ἀλλά γιά νά τούς κάνει ἰκανούς φορεῖς τῆς σύγκρουσης, ὁ Λόπε τούς ἀποδίδει ἀντιλήψεις περί τιμῆς πού ἀμφόζουν στήν ἀριστοκρατία καί μόνο. « Ὁ Λόπε παρουσιάζει τούς ἀριστοκράτες του ὡς τέτοιους, χειρίζεται ὁμως καί τούς ἀγρότες ὡς ἀριστοκράτες, καί ἐδῶ ἔγκριται τό βαθιά ἀντιστορικό τῶν ἔργων του». ^{213 214}

Ὁ Λόπε χρησιμοποιεῖ τό μοτίβο τοῦ βιασμοῦ ὡς αἰτία ἐξέγερσης πολιτικῆς φύσεως καί σέ ἄλλα δραματικά του ἔργα: *Peribañez*, *El mejor alcalde el Rey*, *El Alcalde de Zalamea*. Σ' αὐτό τό σημείο μποροῦμε νά πούμε ὅτι βρίσκεται μέσα σέ μία λογοτεχνική παρόδοση, πού ἔχει τήν ἀρχή της στή ρωμαϊκή ἀρχαιότητα. Ὁ Ρεϊνισόνι ἀναλύει τό θέμα πού λεπτομερειακά: «Μέ ἄλλα λόγια, ὁ Λόπε παραλλάσσει σ' αὐτά τά ἔργα τό θέμα τῆς Λουκρητίας καί τῆς Βιργίνιας, αἰτιολογώντας μίαν ἐπανάσταση ἢ μίαν ἐξέγερση ἐνάντια στήν ἀρχουσα τάξη μέ τήν ἀτίμωση μίας γυναίκας ἀπό ἐκτρόσωπο τῆς παλιᾶς αὐτῆς τάξης... Ἡ πολιτική ἀνατροπή... εἶναι πάντα ἡ ἴδια καί ὡς τέτοια εἶναι ἱστορική. Εἶναι μία μετατροπή τῶν δυνάμεων πού περιγράφεται στά ἱστορικά βιβλία ὡς ἔνωση τῆς Ἰσπανίας ὑπό τό καθολικό βασιλικό ζεύγος' καί ἡ ὁποία συνίσταται στό γεγονός, ὅτι ὁ Φερδινάνδος καί ἡ Ἰσαβέλλα κατάρτησαν τήν αὐτονομία τῆς ἀριστοκρατίας καί στερέωσαν ἔτσι τήν ἐξουσία τους... Αὐτή ἡ μετατροπή ὠφέλησε ἔμμεσα τούς ἀγρότες καί τούς ἀστούς, οἱ ὅποιοι αἰσθάνονταν πῶς ἀσφαλεῖς κάτω ἀπό τήν ἐποπτεία μίας κεντρικῆς κυβερνήσεως παρά στήν ἀπόλυτη ἐξάρτηση ἀπό τούς φεουδάρχες. Ὡς ἐδῶ εἶναι ὅλα καλά - μόνο πού αὐτό δέν ἀποτελοῦσε ποιητικό θέμα, ἀκόμα καί γιά ἕνα φαντατικό ὁπαδό τῆς νέας τάξης. Γιά νά γίνει κάτι τέτοιο, ἔπρεπε πρῶτα τό ἠττημένο κόμμα, ἡ ἀριστοκρατία, νά διαπραξέι ἀδίκιες καί, δεύτερο νά κινηθεῖ μία γενική ἀνθρώπινη συμπάθεια γιά τούς ἀγρότες' καί τά δύο θά μπορούσε νά τά πετύχει κανεῖς μέ ἐντυπωσιακό τρόπο - καί αὐτό δέ χρειαζόταν νά τό ὑποδείξει κανεῖς στό Λόπε-, ἄν ἕνας ἐκπρόσωπος τῆς παλιᾶς τάξης ἀτιμάζει μία χωριατοπούλα... Τό ὅτι ἐμφανίζεται καί ὁ βασιλιάς, δέν εἶναι βοηθητικό μέσο ἢ δραματουργικό στόλισμα, ἀλλά ἀναγκαῖο κάτω ἀπό αὐτές τίς συνθήκες, γιὰτί ἡ ἐπέμβασή του ἐνάντια στήν ἀριστοκρατία προσδίδει στούς προκατόχους του ἱστορική αὐθεντικότητα, ἐπειδή οἱ Ἰσπανοί τῆς ἐποχῆς τοῦ Λόπε γνώριζαν, πῶς

στήν ἐποχή τῶν παππούδων τους γίνονταν τέτοια πράγματα. Ἐτσι μποροῦσε ὁ Λόπε νά ξεπεράσει μίαν ἐσωτερική ἀντίφαση, στήν ὁποία βασίζονται ὅλα τά ἔργα αὐτά, -πολύ περισσότερο γιὰτί ἀκολούθησε ἔτσι μιά δική του κλίση καί κολάκευε τό κοινό τού- τήν ἀντίφαση δηλαδή ὅτι μιά χωριατοπούλα οὐσιαστικά δέν μπορεῖ νά ἀτιμασθεῖ». ²¹⁵ Ὁ ἠθικός καί ταξικός κώδικας συμπεριφορᾶς δέν ἀναγνωρίζει τιμῆ στούς ἀγρότες.

« Ἀπό τά χαρακτηριστικά τοῦ Ἰσπανοῦ εἶναι, ὅτι ἡ πύό βαριά κατηγορία, ἡ ὁποία μπορεῖ νά γίνει, εἶναι αὐτή τῆς δειλίας καί τῆς ἀνανδρείας». ²¹⁶ Γι' αὐτό δέν ἔχουμε μόνο ἕνα δραματολογικό ἐφέ, ὅταν ἡ Λαουρένθια, πού ξαφνικά ἐμφανίζεται στή λαϊκή συνέλευση τῶν ἀντρῶν τοῦ χωριοῦ, διαφεύγοντας σάν ἀπό θαῦμα ἀπό τά χέρια τοῦ Διοικητῆ, τούς θίγει τόν ἀντριισμό τους: Ὁ Λόπε χρησιμοποιεῖ καί τό δῆθεν βιασμό τῆς κόρης τοῦ δημάρχου (πού τελικά δέν ἔγνε) ὡς ἀφορμή τῆς κινητοποίησης τῶν ἀγροτῶν καί τῆς ἐπανάστασής τους, πράγμα γιά τό ὁποῖο, δέν θά εἶχαν τό δικαίωμα, κατὰ τόν κώδικα ταξικῆς συμπεριφορᾶς. Ἄν ἡ ἀπόφαση τῆς τυραννοκτονίας εἶχε παρθεῖ στήν ἀντικειμενική καί ψύχραιμη συζήτηση πρῖν ἀπό τήν ἀφιξη τῆς Λαουρένθια, τότε ἡ ἐκτέλεσή της, στήν ἔννοια τῶν θεωριῶν περί κρατικῆς ἐξουσίας τῆς ἐποχῆς, θά ἦταν πύό νόμιμη. ²¹⁷ Ἐτσι ὁμως ἡ πράξη γίνεται μιά πράξη συναισθηματικῆς φύσεως. Ἡ ὁμίλια τῆς Λαουρένθια βέβαια εἶναι ἕνα πρότυπο δεῖγμα συναρπαστικῆς ρητορικῆς:

« Ἐστεμπαν: Κόρη μου! *Λαουρένθια*: Μή μέ λές κόρη μου. Ἐστεμπαν: Γιατί, μάτια μου; Γιατί; *Λαουρένθια*: Γιά πολλούς λόγους. Καί νά οἱ πύό σπουδαῖοι: Ἄφησες νά μέ κλέψουν οἱ τύραννοι, δέχως ἐκδίκηση νά πάρεις, προδότες, δέχως νά τρέξεις νά μέ σώσεις. Ἀκόμα, βλέπεις, δέν ἀνῆκα στό Φροντόζο, γιά νά δικαιολογηθεῖς πῶς τάχα κεινοῦ τοῦ πεφτε σάν ἄντρας μου, ἐκδίκηση νά πάρει, καί ὄχι σέκανε. Γιατί, πρῖν σκεπάσει ἡ νύχτα τοῦ γάμου τήν τελετή, ὁ πατέρας καί ὄχι ὁ ἄντρας τήν εὐθύνη τοῦ κοριτσοῦ τήν ἔχει ὁμοια μέ κόσμημα, μέχρι σ' ἄλλα χέρια νά τό δώσει, κείνος πού τό ποῦλᾶ φροντίζει νά μὴν τό κλέψουν. Μπρός στά μάτια σας, ὁ Φερνάν Γκομέθ, στό σπῖτι του μέ πήρε. Σά δειλοῖ βοσκοῖ τ' ἄμοιρο τό πρόβατο, στό στόμα τοῦ λύκου τ' ἀφήσατε. Πόσα σπαδιά εἶδα τά στήθη μου νά τ' ἀπειλοῦν! Τί βρωμερές ἐπιθυμίες, τί λόγια, τί ἀπειλές, καί φοβέρες καί ἄλλες τόσες πρόσβολές ἀνέχθηκα, γιά νά ὑπερασπίσω τήν ἀγνότητά μου ἀπό

όλες τις κοινωνικές τάξεις, πώς ο Λόπε βλέπει αυτό τό επί σκηνής παρουσιάζόμενο κοινωνικό πανόραμα του κράτους από τή σκοπιά του ατύχικου. « Η τελευταία έντύπωση από τό δράμα πού μένει, είναι ή κρίση ενός άπέραντα πάνσοφου βασιλιά, ό όποίος έξομαλύνει όλες τις ξριδες και συγκεντρώνει όλα τά στρώματα του πληθυσμού γύρω από τό θρόνο του». ²⁰ Αυτός ό χαρακτηρισμός του κοινωνικού πανοράματος και ή αξιοπρόσεκτη κοινωνική άρμονία στην τελευταία σκηνή του έργου οδηγούν άκόμα και σέ άλλες σκέψεις. Ίσως δέν πρόκειται μόνο για μία πράξη άποθέωσης του βασιλικού ζεύγους.

Πλατωνικά

Ο William C. Mac Cragy άποκάλυψε άκόμα και μιάν άλλη άποψη στη Φουεντεοβεχούνα, «ότι ή δραματική δράση ελέγχεται και καθορίζεται από ένα τελευταίο νόημα, τήν πλατωνική μεταφυσική τής άρμονίας του σύμπαντος, τόν έρωτα και τήν ολοκλήρωσή του...» ²¹

Μιά από τις κεντρικές ιδέες τής πλατωνικής κοσμολογίας είναι ή άρμονία του σύμπαντος: τά πράγματα σχετίζονται άρμονικά, σέ όμοφονία ή άντιφονία, σέ κάθε περίπτωση όμως άλληλοεξαρτώνται. ²² Στην τελευταία σκηνή του δράματος ό McCragy βλέπει νά συγκεκριμενοποιείται ιστορικά αυτό τό μεταφυσικό σύστημα, μέ τήν έννοια ότι όλη ή υπόθεση του έργου κινείται «from order disturbed to order restored». ²³ Για νά παρουσιάσει ό Λόπε αυτή τή «δυναμική κίνηση προς τήν άρμονία του Κόσμου», ²⁴ χρειάζονται περισσότερες πλοκές, πού νά βρίσκονται σέ σχέσεις δυσαρμονίας μεταξύ τους. Οι τέσσερις πλοκές άντιπροσωπεύουν τέσσερις διαφορετικές κατηγορίες: τήν άτομική (Λαουρένθια Φροντόζο), τή συλλογική (Φουεντεοβεχούνα), τήν άριστοκρατική (Θιουδάδ Ρεάλ), τή μοναρχική. ²⁵ Σέ δύο άπόψεις πραγματοποιείται ή άρμονία του Κόσμου: στόν έρωτα και στή δικαιοσύνη πού θριαμβεύει στο τέλος. Η Λαουρένθια, ή όποία στην αρχή λατρεύει τήν Άρτεμη και πιστεύει στά ιδανικά τών Αμαζόνων και άγαπά μόνο τήν τιμή της, δέχεται τελικά τό ρόλο τής πιστής συζύγου ή δικαιοσύνη τών Reyes Católicos θριαμβεύει πάνω στην τυραννία και τήν προδοσία του Διοικητή. Δύο μεγάλες ένότητες δράσεως άντιπαραβάλλονται: ό (δήθεν) βιασμός μέ τήν επόμενη επανάστα-

της άνομες όρέξεις τους! Κοιτάξτε τά μαλλιά μου, δέ σάς τό μαρτυράνε; Τάχα δέ βλέπετε τά σημάδια άπ' τά χτυπήματα, τό αίμα; Άντρες εϊστε έσεις; Πατεράδες και θεοί; Σεις, πού οι καρδιές σας δέ λυγάνε σά μέ βλέπετε σέ τέτοιο κατόντημα, σέ τόση θλίψη βαθιά; Πρόβατα εϊστε, καλά τό λέει τ' όνομα του χωριού; Φουεντεοβεχούνα. Προβατοπαγή δηλαδή! Δώστε μου έμένα άρματα μιά πού σεις εϊστε από πέτρα, από άτσάλι, από μάραρο, μιά κι εϊστε τίγρεις... Τίγρεις όχι... όχι, γιατί θεριά άνήμερα γίνονται εκείνες, σάν κάποιος κλέψει τό παιδί τους, και θανατώνουνε τους κυνηγούς πριν από τή θάλασσα προφτάσουν νά ξεφύγουν και μέσ στά κύματα πηδούν, για νά τους κατασπαράξουν. Σεις γεννηθήκατε λαγοί δειλοί: βάρβαροι κι όχι γενναίοι Ισπανοί. Κλώσες, πού άνέχεσθε άλλοι άντρες τις δικές σας γυναίκες νά χαιρόνται. Τί κουβαλάτε ξιφή στο ζωνάρι σας; Δέ βάζετε καλύτερα ρόκες στή θέση τους; Μεγαλοδύναμη Θεέ, τ' όρκίζομαι πώς μονάχες γυναίκες έμεις, πίσω τό αίμα και τήν τιμή θά πάρουμε, τους τύραννους θέ νά τιμωρήσουμε, τους προδότες νά σκοτώσουμε. Κι αν σάς πετροβολήσουνε, κλώστρες, κίσες, νά τί εϊστε γυναικωτοί κι άνανδροί! Κι αύγιο στολίξεσθε, μέ τις μαντῆλες και τις φούστες μας, βάλτε μπόλικη πούδρα και κοκκινάδι. Ο διοικητής, θέλει τώρα, δίχως δίκη, δίχως ειδοποίηση καμιά τό Φροντόζο νά κρεμάσει από του πύργου τήν πολεμίστρα. Και για όλους σας, τό ίδιο θέ νά κάνει: κι εγώ, θά γελώ, ναι γιατί σεις άνδρες σωστοί δέν εϊστε κι ας μείνει δίχως γυναίκες τούτη ή πόλη ή ξακουστή, κι ας ξανάρθει τών αμαζόνων ό καιρός, φόβος και τρόμος τών άνδρων!» ¹⁸ Μετά από τέτοια λόγια δέν υπάρχουν πιά άναστολές.

Άς συνοψίσουμε: οι άγρότες τής Φουεντεοβεχούνα δέν είναι άγρότες. Τό πρότυπο τής διαμόρφωσής τους είναι ή βουκολική ποίηση. Έξοπλίζονται από τό Λόπε, κατά τρόπο άνιστόρητο, μέ χαρακτηριστικά άριστοκρατών, για νά είναι ικανοί για τή δραματική σύγκρουση, γιατί ό Λόπε συνηθίζει νά δίνει στίς πολιτικές επαναστάσεις στά έργα του ως άμεση άφετηρία τής κινητοποίησης τό μοτίβο του βιασμού γυναικας. ¹⁹ Η πραγματικότητα τής ζωής τών κατώτατων κοινωνικών στρωμάτων άντικρίζεται από τό Λόπε, πού δέν άνήκει στην τάξη αυτή, μέ τό πρίσμα τής βουκολικής εξιδανίκευσης. Έτσι εξηγείται έπίσης, όταν στην τελευταία σκηνή του έργου γίνεται ή άποθέωση του βασιλιά άπ'

ση, και ή ερωτική υπόθεση με τό θρίαμβο τής δικαιοσύνης. 'Η εξέλιξη είναι έναλλακτική, ή δράση προχωρεί σέ ρυθμό του *contrapunto*.²⁶ Τό έργο δέν έχει ήρωα. 'Η δραματολογική άρχή είναι ή άρχή τής συσχέτισης και του συντονισμού διάφορων πλοκών, οι οποίες προσανατολίζονται μέσα στη ροή των γεγονότων στον άρχικό στόχο τής πλατωνικής άρμονίας του Κόσμου. Στην ικανότητα του θεατή νά παρακολουθήσει συνειδητά αυτή την εξέλιξη έγκειται, κατά τό McCarty, ένα μεγάλο μέρος τής αισθητικής απόλαυσης αυτού του έργου.²⁷ Αυτή τή δυνατότητα ασφαλώς τή στερούμαστε σήμερα, γιατί ή πλατωνική μεταφυσική δέν είναι για αυτόνóνητη προϋπόθεση κάθε σκέψης, που ξεπερνάει τό καθαρά εμπειρικό.

Φαίνεται επίσης, κι αυτό δέν τό πρόσεξε ό McCarty, ότι και ό Μέγχο υπόκειται σέ μάν εξέλιξη: από τόν αντικοινωνικό *gracioso*, που δέν δεσμεύεται από κανένα ήθικό κώδικα και καμιά κοινωνική άπαιτήση, στό αξιόλογο μέλος τής κοινότητας, που εκπληρώνει κοινωνικές λειτουργίες και αναλαμβάνει κοινωνικούς ρόλους. Στην πρώτη πράξη υπερασπίζεται ακόμα την άποψη πώς ό έγωισμός είναι ή μοναδική άληθινή μορφή τής αγάπης, διαψεύδει όμως τόν έαυτό του, όταν λίγο άργότερα προσπαθεί νά προστατεύσει τή Γιανίθα από τούς στρατιώτες του Διοικητή. Καί γίνεται ό ήρωας τής ήμέρας, όταν άντέχει σιά-βάσανα, αυτός που είναι ό πιο αδύνατος κρικός τής άλυσίδας, που άντλεί τīs λιγότερες δυνάμεις από τόν ήθικό κώδικα. 'Από ένα άπλό σχήμα αντίθεσης, πέρα από την άρχική του λειτουργία ως αντίποδας στην ήθική πόλωση των προσώπων του έργου, γίνεται όργανικό μέρος στή σύνθεση των πλοκών, γίνεται, ακόμα περισσότερο, πρόσωπο άποφασιστικό για την έκβαση του έργου. Σέ εξάίρεση από τή συνθησιμένη του θέση ό *gracioso* έδώ δέν στέκεται δίπλα στή δράση, αλλά μέσα σέ αυτή.

'Η ουσία τής μορφής αυτής κατανοείται πλήρως μόνο, όταν δούμε τόν *gracioso* με τό φώς τής νεοπλατωνικής θεωρίας των αισθήσεων. 'Ο Pflandl έχει άδικο, όταν τόν χαρακτηρίζει μ' αυτό τον τρόπο: «'Η ήθική του είναι χοντρά ρεαλιστική»: «άντιπροσωπύει τόν άπλό, ύγιή άνθρωπο νού».²⁸ Τό *common sense* είναι μια έννοια πιο πρόσφατων εποχών, που διαμορφώθηκε ως αντίδραση, υπό την πίεση όλο πιο πολύ αυξανόμενων διανοητικών άπαιτήσεων. 'Ο Müller-Bochat επεκτείνει την ισχύ τής πλατωνικής θεωρίας των αισθήσεων και σέ άλλα πρόσωπα: «'Ο άριστοκράτης τής

comedia του Λόπε είναι μιά πλατωνική άφάιρεση. 'Αλλά και οι ύπηρετες του όχι λιγότερο· σέ καμιά περίπτωση δέν πρέπει νά συγχέομε τīs γήινες αντίδράσεις τους με τό ρεαλισμό».²⁹ Δύο είδη αισθήσεων ξεχωρίζονται: οι ύψηλές, όραση και άκοή, και οι ταπεινές, άφή, γεύση και όσμή. 'Ο άριστοκράτης βλέπει την εικόνα τής ερωμένης του ή άκούει τό τραγούδι τής, ό *gracioso* άγαπάει με χειροπιαστούς τρόπους και προτιμάει ως χώρο παραμονής του την κουζίνα. 'Η επίδραση τής νεοπλατωνικής θεωρίας των αισθήσεων στή διατύπωση των σκηνικών χαρακτηρισμών, στό ύφος τής όμιλίας και στίς μεταφορές στή λογοτεχνία τής εποχής είναι άυταπόδειακη.³⁰

'Ο Μέγχο λοιπόν, άρχικά ό τύπος του ρωμαϊκού *stupidus*, διανοητικά δουλεμένος με τīs αφαιρέσεις τής νεοπλατωνικής θεωρίας των αισθήσεων, εξελίσσεται σέ αξιόλογο κοινωνικό φορέα και κερδίζει έτσι και μιά θέση στό τελικό *tableau*, που δείχνει όλη την κοινωνία τής εποχής και συμβολίζει ίσως και τό ιδανικό τής πλατωνικής άρμονίας του Κόσμου. Αυτή ή κίνηση προς την άρμονία, που ξεκινάει από διάφορες κατευθύνσεις, προωθείται έναλλακτικά και διατρέχει όλο τό έργο σάν ένα κόκκινο νήμα, διαμορφώνει τή συνθετική ένότητα του έργου. Χωρίς αυτή τή δραματολογική άρχή τό έργο διασπάται σέ διάφορες ένότητες δράσεως, οι οποίες δέν έχουν άναγκαίο συσχετισμό. Γι' αυτό υπάρχει και ή ποικιλία των έρμηνειών. Κανένας από τούς μετέπειτα μεταφραστές, αλλά και κανένα μεταγενέστερο κοινό δέν άναγνώρισε αυτή την άπόκρυφη άρχή. Σ' όλες τīs διασκευές καταστρέφεται πάντα ό έναλλακτικός ρυθμός τής άλληλουχίας των σκηνών. Τό έργο και ή κατανόσή του έξαρτώνται σέ μεγάλο βαθμό από συγκεκριμένες προϋποθέσεις και, ανεξάρτητα από τό συγγραφέα του, τό κοινό του και την εποχή του μεταμορφώνεται σέ κάτι διαφορετικό. Οι ασύνειδες και συνειδητές άπαιτήσεις των ανθρώπων άλλων εποχών έχουν σήμερα αλλάξει την ύπόσταση του έργου, τή διδακτική του σκοπιμότητα, τόν ορίζοντα των επιδράσεων του και τή λειτουργία του στο κοινό. Αυτές οι διαφοροποιημένες άπαιτήσεις φανερώνονται στίς διασκευές και στίς θεατρικές παραστάσεις, όπου γίνεται επίσης έκδηλο, ότι θεατρικά έργα από περασμένους αιώνες επιλέγονται κι αξιολογούνται κυρίως με βάση τό κριτήριο τής ικανότητάς τους νά συνεισφέρουν κάτι στο σύγχρονο προβληματισμό τής νέας εποχής. Σ' αυτή την προσπι-

κή λειτουργικότητας ή Φουεντεοεχούνα έχει ύποστοι διασκευές, οι οποίες ολότελα προσανατολίζονται στις ειδικές απαιτήσεις μιας συγκεκριμένης ιστορικής κατάστασης, ανταποκρίνονται στις αναγκαίες και επίθυμιές ενός ορισμένου κοινού, και δεν έχουν πολλά πιά κοινά με το αρχικό έργο του Λόπε. Τό πόνημα του ποιητή του Χρυσού Αιώνα ήταν μόνο τό σημείο εκκίνησης για μία άλλη, νέα καλλιτεχνική δραστηριότητα. Στο ερώτημα, αν δικαιολογείται μία τέτοια μέθοδος έρμηνείας, φυσικά θά λάβουμε θέση αντίθετη προς τίς 'φιλογολικές μουσειακές έρμηνείες' και υπέρ της δημιουργικής ελευθερίας τής μεθερμηνείας.

Θεατρικές έρμηνείες²¹¹

«Τό θέατρο ανακάλυψε τό έργο Φουεντεοεχούνα για τό γερμανόφωνο κόσμο μόλις τό 1935, με τήν ευκαιρία του γιορτασμού των 300 χρόνων από τό θάνατο του Λόπε».²¹² Στο Κρατικό Θέατρο του Αμβούργου, στις 26 Οκτωβρίου 1935, δόθηκε τό έργο με τόν τίτλο *Das brennende Dorf* (τό χωριό στις φλόγες), στην παλιά μετάφραση του Schack, σέ νέα διασκευή του Günter Hämel, με μουσική του Max Krohn. Ο Hämel, από τους πιο γνωστούς έρμηνής του Λόπε στο μεσοπόλεμο, δέν άλλαξε πολλά πράγματα από τό αρχικό κείμενο, αφού ή αρχή τής φαινομενικής αναγέννησης του Λόπε στη ναζιστική Γερμανία ξεκίνησε από τή φιλολογία μόνο οι διασκευές του Hans Schlegel αργότερα έχουν γνώμονα κυρίως τή θεατρικότητα των έργων αυτών.²¹³

Η σημασία τής παράστασης αυτής είναι οστόσο μηδαμινή σέ σύγκριση με τίς σκηνοθεσίες που έγιναν στη Ρωσία. Η σχεδόν αδιάσπαστη συνέχεια των παραστάσεων τής Φουεντεοεχούνα στη Ρωσία καλύτερι τό χρονικό διάστημα περίπου ενός αιώνα. Όλες αυτές οι παραστάσεις ανάγονται στην έκδοση μιας μετάφρασης του Serge A. Jurew (Πετρούπολη 1876), ή οποία έκτοτε αναδημοσιεύεται και διασκευάζεται.²¹⁴ Ο Anibal λέει τή γνώμη του για τό ζήτημα, πώς ήταν δυνατό να παίζεται ένα τέτοιο 'επαναστατικό' έργο στην τσαρική Ρωσία: «Είνα μάλλον ή καθαρά διατυπωμένη ύπακοή του λαού στους μονάρχες, που στρέφεται και ένάντια στην τυραννική άριστοκρατία, που έκανε δυνατό να παιχθεί ή Φουεντεοεχούνα στην τσαρική Ρωσία..., γιατί ό εξαγοιωμένος λαός δέν επαναστατεί ένάντια στους μονάρχες του,

άλλά στους φεουδάρχες».²¹⁵ Αλλά αυτή ή υπόθεση δέν επαληθεύτηκε ούτε για τήν εποχή εκείνη: ή παράσταση στο Μικρό Θέατρο τής Μόσχας μετατράπηκε σέ πολιτική διαδήλωση, κυρίως με άφορμή τή συναρπαστική έρμηνεία του ρόλου τής Λαουρένθια από τή νεαρή ήθοποιό Μαρία Јеіпoлoвa (1853-1928), «πού ήταν πρωταγωνίστρια του θιάσου για πολλές δεκαετίες, ονομαζόμενη από τό Στανισλάβσκι 'ήρωική συμφωνία του ρωσικού θεάτρου'. Μεταπήδησε στο δρώμα από τό μπαλέτο κι έγινε ίνδαλμα τής πρωτοποριακής νεολαίας μετά τό ντεμπούτο της στη Φουεντεοεχούνα, όπου έπαιξε τό ρόλο τής Λαουρένθια, μιάς άπλής χωριατοπούλας που γίνεται άρχηγός μιάς λαϊκής επανάστασης. Δημιούργησε μιά τόσο πειστική και περιπαθή εικόνα αυτής τής νέας, ώστε όλο τό θέατρο τήν παρακολούθησε με κοιμένη άνάσα. Η παράσταση μετατράπηκε σέ πολιτική εκδήλωση και τό έργο άπαγορεύτηκε».²¹⁶ Ήδη από τήν πρώτη παράσταση τό στοιχείο τής επανάστασης άνεξαερτητοποιείται από τό γενικότερο συσχέτισμό του και άπολυτοποιείται: οι προκαθορισμένες προσδοκίες του κοινού τό χρησιμοποιούν ως άγωγό έκρηξης, για τήν έκτόνωση των συσσωρευμένων πολιτικών εντάσεων. Τό ύπόλοιπο του έργου δέν ένδιαφέρει και πολύ. Αυτή ή έρμηνευτική τάση ύλοποιείται αργότερα κυρίως στις παραστάσεις μετά τή ρωσική επανάσταση. Πριν άπ' αυτή σημειώνεται ακόμα μιά παράσταση του έργου στο Παλιό Θέατρο τής Πετρούπολης τό 1911/12, με σκηνοθεσία του Εντρεϊνον.²¹⁷

Τό παραδειγματικό άνέβασμα τής Φουεντεοεχούνα ως επαναστατικού δράματος θά τό πραγματοποιήσει ό Κωνσταντίνος Alexandronič Μαrdžanov (ή Mardžanasvili) στο Κίεβο τό 1919, με μιά παράσταση που βρίσκεται ακόμα και σήμερα στο ρεπερτόριο του Ουκρανικού Έθνικού Θεάτρου.²¹⁸ Ο Karl Vossler έχει χαρακτηρίσει αυτή τή μεθερμηνεία επανειλημμένα αυθαίρετη.²¹⁹ κυρίως γιατί ό ρόλος του βασιλικού ζεύγους και του Αρχηγού τής Καλατράβα άτονούν έντελώς.²²⁰ Τό ρωσικό περιοδικό *Teatr* γράφει σχετικά με τήν παράσταση αυτή: «Σ' αυτή τήν εποχή πολλοί κλασικοί άνεβάζονταν, κυρίως έργα που έδειγναν πρόσωπα σέ ήρωικό άγώνα ένάντια στο κατεστημένο και επαναστατημένα ένάντια στην κοινωνία».²²¹ «Επλέγανε από τους θησαυρούς τής παγκόσμιας δραματογραφίας όλα εκείνα, που έδειχναν μιά κάποια ομοιότητα με μεταπολεμικά γεγονότα: μιάν άνατροπή τής ιστορί-

ας. Μέ την ανάξιαση ενός τέτοιου ρεπερτορίου ξεκίνησε και η σκέψη μιάς παράστασης της 'Προβατοπηγής' του Λόπε, την 1 Μαΐου 1919». ²⁴² «Ο λαός κάνει την επανάσταση - αυτή είναι η βασική ιδέα του έργου -, ένας λαός, με περιορισμούς στην άσκηση των ανθρώπινων δικαιωμάτων του, ένας λαός που αγωνίζεται για την ελευθερία του». ²⁴³ "Υστερα από πρόβες τριών εβδομάδων ο Mardžanov πραγματοποιεί στη σκηνή μιά εκπαιδευτική εικόνα έπιρεσιονιστικού στρατευμένου θεάτρου. ²⁴³ Συνδέτης ήταν ο T.N. Vahvaliživil, σκηνογράφος ο Isak Ravinovič. ²⁴⁴ Ο Mardžanov δέν άφησε στους ήθοποιούς του κανένα περιθώριο ερμηνευτικής ελευθερίας: τό σχέδιο της σκηνοθεσίας πραγματοποιήθηκε με απόλυτη συνέπεια. Έπιχειρεί εκτεταμένες επεμβάσεις στο κείμενο και τό αναμορφώνει έτσι, ώστε άποτελεί πιά μιά παρτιτούρα για τή διατύπωση τών δικών του καλλιτεχνικών σκοπών. Η Λαουρένια γίνεται ή ήγετική μορφή της επανάστασης: αυτή είναι που δίνει τήν αποφασιστική συμβουλή, νά άπαντήσουν όλοι στο δικαστή πως ή Φουεντεβεχούνα είναι αυτή που έκανε τή φωνική πράξη. Η αντίθεση άριστοκρατίας-λαού βρίσκεται στο κέντρο της σκηνηκής ερμηνείας: ο λαός εμφανίζεται πάντα άπλετα φωτισμένος άπ' όλους τούς προβολείς του θεάτρου κι άναγγέλλεται στη σκηνή με φανφάρες. Χαρακτηριστικό για τό όλο ύφος της σκηνοθεσίας είναι, πώς τήν τελική σκηνή, τήν άποθέωση του βασιλιά, τήν άντικαθιστά τελείως μιά άλλη: ολόκληρος ο θίασος προχωρεί στη ράμπα και φωνάζει ρυθμικά στο κοινό: Φου-εν-τε-ο-βε-χού-να. Χωρίς τέλος. Στην κάθε συλλαβή φωτίζεται ή σκηνή με δυνατά εκπαιδευτικά χρώματα από τούς προβολείς. Μετά από αυτό τό φοβερό crescendo ισχυρότατων εφέ, που συναρπάζουν και άναστατώνουν τό θεατή, τραγουδιέται ή Διεθνής. Τήν εντύπωση του κοινού από αυτή τή συναρπαστική παράσταση περιγράφει ο Ρώσος κριτικός Α. Deïzem έτσι: «42 μέρες παιζόταν τό έργο συνέχεια... και πάντα ήταν τό ίδιο: ξέφρενα χειροκροτήματα ύστερα από τό μονόλογο της Λαουρένια, άπτότομη σιγή στη μελωδία της Διεθνούς. Και μετά τήν παράσταση άκουγόταν για πολύ ακόμα στους νυχτερινούς δρόμους του Κίεβου ή μεγαλειώδους μελωδία της Διεθνούς». ²⁴⁵

Αυτή ή ένθουσιαστική επίδραση πάνω στο κοινό χρησιμοποιήθηκε άργότερα ακόμα πολλές φορές: «Από τήν έποχή της ρωσικής επανάστασης, και μετά τήν παραγωγή του K.A. Mardža-

πον και του Α. Β. Ρετρον στο Μικρό Θέατρο της Πετρούπολης τό 1919, και στο Kostroma, ή Φουεντεβεχούνα έχει σκηνοθετηθεί σε πολλά θέατρα της Μόσχας και τών επαρχιών: τό 1928 κάμποσες φορές (γύρω στις 40), στη σκηνή διάφορων εργατικών οργανώσεων στο Λένινγκραντ... στο Δραματικό Κύκλο της Κεντρικής Οργάνωσης τών Μεταλλωργών, και μιά φορά στο Κομικό Θέατρο, στη διάρκεια τών άνοιξιάτικων παρελάσεων του Έργατικού Θεάτρου της πόλης, τό 1929». ²⁴⁶

Τό 1930 τό έργο παρσατάθηκε με τήν εύκαιρία της Ολυμπιάδας του σοβιετικού θεάτρου, σε σκηνοθεσία του M. Livinov, και τό 1922 στο Μεγάλο Θέατρο της Μόσχας με νέα μουσική και νέα μπάλετα, με τόν τίτλο: *οι θεατρίνοι*. ²⁴⁷ Όλες αυτές οι παραστάσεις ξεκινούν λίγο πολύ από τή σύλληψη του Mardžanov. Χάρη στη σοβιετική πρακτική, νά μήν κατεβάζουν από τά ρεπερτόρια τών θεάτρων έπιτυχημένες, άναγνωρισμένες και ιδεολογικά άποδεκτές παραστάσεις, και ή διασκευή του Mardžanov, έπίσης, μαζί με τίς παραλλαγές της, βρίσκεται και σήμερα ακόμα στα ρωσικά ρεπερτόρια. Τό κράτος άποθεώνει τή δική του ιστορία. Ο Λόπε πάλι ύπηρετεί τό κράτος και ιδανικοποιεί τήν ιστορία του. Η Φουεντεβεχούνα, και στην ερμηνεία της ως επαναστατικού έργου, πάλι βρίσκεται στα πλαίσια του πολιτικού κονφορμισμού.