

Ανδρονίκη Γεωργάρα

Αρχαίος μύθος, “*duende*” και μοντέρνο τραγικό στα θεατρικά
έργα του F. G. Lorca *Ματωμένος γάμος, Γέρμα και Το σπίτι της
Μπερνάρντα Άλμπα*

Η ΠΑΡΟΥΣΙΑ ΕΡΓΑΣΙΑ φιλοδοξεί να μελετήσει τη σχέση που υπάρχει ανάμεσα στον αρχαίο ελληνικό μύθο (όπως αυτός πραγματεύεται στην αρχαιοελληνική τραγωδία) και την αγροτική τριλογία του Lorca. Συγκεκριμένα, θα αναφερθούν κοινά σημεία με ποικίλες αρχαίες τραγωδίες και μύθους. Για παράδειγμα, όψεις της ηρωίδας της *Ήλέκτρας* του Σοφοκλή υπάρχουν στον *Ματωμένο γάμο* ή της *Κλυταιμνήστρας* στο *Σπίτι της Μπερνάρντα Άλμπα*, ενώ η παγανιστική τελετή που διαδραματίζεται σε ένα βουνό στη *Γέρμα* μας παραπέμπει σε διονυσιακές τελετές ανάλογες με τις *Βάκχες* του Ευριπίδη. Στη συνέχεια, θα μελετηθεί το κατά πόσο τα έργα προσομοιάζουν στην αρχαία τραγωδία ως προς την ηθική, την εμμονή στον οίκο, την εκδίκηση και την τιμή. Στα έργα του Lorca η προσκόλληση στον κώδικα τιμής οδηγεί αναπόφευκτα στον θάνατο. Παραδείγματος χάριν, στον *Ματωμένο γάμο* η ηθική της βεντέτας επιτάσσει τον θάνατο, στο *Σπίτι της Μπερνάρντα Άλμπα* η αφύσικη τήρηση των εθίμων που απαιτούν από τις γυναίκες να πενθούν εντός του οίκου επίσης οδηγεί στον θάνατο, ενώ η εσωτερίκευση από την *Γέρμα* του ρόλου της ως γυναίκα, να είναι δηλαδή απλά ένα μέσο αναπαραγωγής, προκαλεί την καταστροφή. Τέλος, θα παρουσιαστεί συνοπτικά η έννοια του “*duende*” που σχετίζεται με το αναπόδραστο του θανάτου, ένα στοιχείο που υπάρχει τόσο στις αρχαίες ελληνικές τραγωδίες όσο και στην αγροτική τριλογία του Lorca.

Ο *Ματωμένος γάμος*¹ (1933) αποτελεί το πρώτο δράμα της τριλογίας της ισπανικής υπαίθρου, με το δεύτερο να είναι η *Γέρμα* (1934) και το τρίτο να θεωρείται από τους μελετητές *Το σπίτι της Μπερνάρντα Άλμπα* (1936) λόγω της θεματικής συσχέτισης που παρουσιάζει με τα δύο πρώτα.² Ως προς τα κοινά στοιχεία αυτών των έργων, αναφέρεται ότι και στα τρία αναδεικνύεται χωρίς να στηλιτεύεται ευθέως, η παραδοσιακή κοινωνία της ισπανικής υπαίθρου η οποία θέτει περιορισμούς στους πρωταγωνιστές τους λόγω των κοινωνικών της συμβάσεων (Anderson 1984). Ταυτόχρονα, σε όλα τα έργα η γυναικεία φιγούρα είναι κυρίαρχη, ενώ συμβαίνουν τραγικοί θάνατοι λόγω της υπέρβασης των αναμενόμενων από την κοινωνία περιορισμών.

Καταρχάς, μιλώντας για τον αρχαίο ελληνικό μύθο στα τρία έργα του Lorca πρέπει να διευκρινιστεί ότι ο Lorca δεν επεξεργάστηκε έναν αρχαιοελληνικό μύθο δημιουργώντας μια δική του διασκευή όπως κάνανε πολλοί δραματουργοί κατά τις δεκαετίες του 30 και του 40 (*Το Πένθος ταιριάζει στην Ηλέκτρα*, Eugene O'Neill, *Αντιγόνη*, Bertolt Brecht). Αντίθετα στα εν λόγω έργα εντοπίζουμε διάσπαρτα στοιχεία από διαφορετικούς μύθους και τραγωδίες. Θεωρείται δεδομένο ότι ο Lorca είχε επαφή με την αρχαία ελληνική γραμματεία μέσω μεταφράσεων, ενώ παραδίδεται επίσης ότι, πριν γράψει την τριλογία, είχε παρακολουθήσει στο θέατρο την *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή και την *Μήδεια* του Σενέκα (Adrados, 1989; Rosslyn, 2000). Σημειώνεται ότι ο Lorca χρησιμοποιούσε αληθινές ιστορίες ως πρώτη ύλη για τα έργα του και όχι μύθους.

Για παράδειγμα αφορμή για τον *Ματωμένο Γάμο* αποτέλεσε μια ιστορία που διάβασε σε μια εφημερίδα την οποία χρησιμοποίησε με παραλλαγές (Delgado, 2008). Η επιλογή του να μετατρέψει σε τραγωδίες με καθολικού, πανανθρώπινου τύπου

¹ Οι αναφορές στα πρωτότυπα έργα των τραγωδιών θα γίνουν από την ψηφιοποιημένη έκδοση του 1954 των *Απάντων* του Lorca García Lorca, F. (1954), *Obras Completas*, vol. II, Madrid: Titivilius. Οι αναφορές στο κείμενο του *Ματωμένου γάμου* θα γίνονται στο εξής ως *Bodas de sangre*. Στο κείμενο της *Γέρμα* ως *Yerma* και στο *Σπίτι της Μπερνάρντα Άλμπα* ως *La casa de Bernarda Alba*.

² Ο Lorca, βέβαια, δεν το είχε κατατάξει στην τριλογία.

προβληματισμό ιστορίες απλών ανθρώπων συνδέεται με την δεδηλωμένη επιθυμία του το θέατρο να αφουγκράζεται τα συναισθήματα, τα προβλήματα και τις αγωνίες της εποχής του και να αντλεί το δραματικό περιεχόμενό του από τις τρέχουσες καταστάσεις γύρω του (Lorca, 1935, όπως αναφ. στο Anderson, 1980). Για τον Lorca τα πάθη και οι επιθυμίες των ηρώων του βρίσκονται σε αλληλεπίδραση με τις κοινωνικές πολιτισμικές συνθήκες που βιώνουν τη στιγμή που η τραγωδία έρχεται να αναδείξει αυτήν την αλληλεπίδραση. Οι χαρακτήρες του βρίσκονται σε μια σύγκρουση ανάμεσα στις ηθικές επιταγές της κοινωνίας και την ατομική τους επιθυμία (Anderson, 1974/1975). Εξάλλου, η άποψη του Lorca ότι το θέατρο πρέπει να είναι κοντά στην κοινωνία επιβεβαιώνεται και από τη δραστηριοποίησή του με τον σύλλογο La Barraca με τον οποίο οργάνωναν περιοδείες παραστάσεων για τον λαό της επαρχίας (Στέιντον , 2006; Ωκλαίρ 1976).

Η αρχαία ελληνική τραγωδία στον *Ματωμένο γάμο*

Η ηθική των ηρώων του *Ματωμένου γάμου*

Ήδη από τους διαλόγους της πρώτης σκηνή διαφαίνεται ότι ο κόσμος των ηρώων του *Ματωμένου γάμου* μας είναι οικείος από το αρχαίο δράμα. Ο ηθικός κώδικας τους επιτάσσει την προσκόλληση στην τιμή και οι άνδρες είναι υπεύθυνοι να πληρώνουν με αίμα την υπεράσπισή της. Όσον αφορά στις γυναίκες, αυτές επιβαρύνονται με τον ρόλο του να γεννάνε παιδιά, να τα θρηνούν και να μένουν πιστές στο παρελθόν (Rosslyn 2000). Αντίστοιχα και στον αρχαίο ελληνικό κόσμο υπήρχαν φιλίες, έχθρες και μνησικακίες ανάμεσα σε οικογένειες που μπορούσαν να μεταφερθούν από γενιά σε γενιά και το άτομο δρούσε αναπόφευκτα ως μέλος της δικής του οικογένειας ενστερνιζόμενο τις αντιπαλότητες (Griffith, 2014).

Όλο το έργο εξελίσσεται γύρω από δύο αντιθετικούς πόλους, τον γάμο και το αίμα, την αρχή της ζωής και το τέλος της. Η δράση διαπλέκεται γύρω από αυτούς τους

δύο άξονες, καθώς σε όλο το έργο προετοιμαζόμαστε φανερά για τον γάμο, αλλά πολλά σημεία του κειμένου υποκρύπτουν αναφορές στο ματωμένο τέλος (Delgado, 2008). Η μητέρα δηλώνει τον φόβο που της προκαλεί το ότι ο γιος της κυκλοφορεί με μαχαίρι, προϊδεάζοντας για το τέλος του: “¿Cómo no voy a hablar viéndote salir por esa puerta? Es que no me gusta que lleves navaja. Es que...que no quisiera que salieras al campo” (Bodas de sangre:345.). Οι θεατές ενημερώνονται πριν καν γίνει αναφορά στον επικείμενο γάμο στην κατάρα που κατατρέχει την οικογένεια του γαμπρού, αφού η μητέρα ήδη από την αρχή υπενθυμίζει ότι δεν ξεχνά το αίμα που έχει χυθεί και δηλώνει ότι όσο ζει θα μιλά για τους πεθαμένους άνδρες της οικογένειάς της:

Cien años que yo viviera no hablaría de otra cosa. Primero, tu padre... Luego, tu hermano. ¿Y es justo y puede ser que una cosa pequeña como una pistola o una navaja pueda acabar con un hombre, que es un toro? No callaría nunca (ό.π.).

Η μητέρα έχει εσωτερικεύσει την ανδρικό κώδικα τιμής, παρόλο που αυτός της στερεί όλα τα αγαπημένα της πρόσωπα. Η ίδια τον καλεί τον γιο της να πάρει εκδίκηση και τελικά αποδεικνύεται ότι η εσωτερίκευση των βίαιων ανδρικών αξιών από τις γυναίκες οδηγεί σε θανατηφόρα αποτελέσματα (Delgado 2008; Rosslyn 2000). Πιο αναλυτικά, μόλις γίνεται αντιληπτό ότι η Νύφη έχει εγκαταλείψει τον Γαμπρό για να φύγει με τον Λεονάρντο, η Μητέρα καλεί τον γιο της να τρέξει από πίσω τους. Στιγμιαία διστάζει αναφωνώντας πως η οικογένεια του Λεονάρντο σκοτώνει, αλλά γρήγορα αλλάζει γνώμη και τον παροτρύνει να τους ακολουθήσει: “¡Anda! ¡Detrás! No. No vayas. Esa gente mata pronto y bien... pero sí, corre, y yo detrás” (Bodas de sangre:391). Φαίνεται πως η τιμή της οικογένειάς της, το χρέος που αισθάνεται απέναντι στο «αίμα» και την κάστα υπερβαίνει το μητρικό της αίσθημα προστασίας. Η Μητέρα λοιπόν συνειδητά επιλέγει να βυθιστεί ξανά στο πένθος της, συνεχίζοντας το ρόλο της συντηρήτριας του πένθους και της τιμής της οικογένειάς της, προκαλώντας το μόνο εν ζωή αρσενικό μέλος να

εκτελέσει την πράξη της ανταποδοτικής δικαιοσύνης. Η Μητέρα συντάσσεται με τους πρωτόγονους νόμους της υποταγής στην τιμή της κάστας και της αυτοδικίας και την αναγνώριση του αίματος ως πρωταρχική δύναμη ένωσης (Anderson 1974/1975). Παρομοίως και ο Γαμπρός αισθάνεται ότι το χρέος του είναι η υπεράσπιση της τιμής της οικογένειάς του και αυτό του οπλίζει το χέρι: “*Es el brazo de mi hermano y el de mi padre y el de toda mi familia que está muerta*” (Bodas de sangre: 398).

Η ηθική της βεντέτας στην *Ἡλέκτρα* του Σοφοκλή

Η Foley μελετώντας την *Ἡλέκτρα* του Σοφοκλή³ εστιάζει στη διάκριση λόγου και έργων, με τα λόγια να αντιστοιχούν στην *Ἡλέκτρα* και τα έργα στον Ορέστη και συνδέει αυτή τη διάκριση με τον θεσμό της βεντέτας και τους ρόλους που αποδίδει στις γυναίκες και στους άντρες της εμπλεκόμενης οικογένειας. Στις βεντέτες οι γυναίκες αναλαμβάνουν να διατηρήσουν ζωντανή τη μνήμη του χαμένου συγγενή μέσω του θρήνου, ενώ οι άντρες να αποδώσουν τιμή μέσω του αίματος. Παρομοίως η *Ἡλέκτρα* κρατά ζωντανή τη μνήμη του πατέρα της θρηνώντας στη θύρα του παλατιού, ενώ περιμένει τον Ορέστη, τον μόνο εναπομείναντα άντρα της οικογένειας να πραγματοποιήσει την εκδίκηση στην πράξη (Foley, 2002).

Στον διάλογο της *Ἡλέκτρας* και της Χρυσοθέμιδος στο Α' Επεισόδιο αντιδιαστέλλεται έντονα ο χαρακτήρας της μιας και της άλλης. Η Χρυσόθεμις παραδέχεται πως η ίδια δεν έχει το σθένος να σταθεί απέναντι στους δύο εχθρούς τους όπως η αδελφή της: «*ἀλγῶ 'πὶ τοῖς παροῦσιν· ὥστ' ἄν, εἰ σθένος/ λάβοιμι, δηλώσαιμ' ἄν οἷ' αὐτοῖς φρονῶ*» (Σοφ. *Ἡλέκτρα*: 333-4), ενώ αναφέρει πως η *Ἡλέκτρα* πράττει το «*δίκαιον*» (Σοφ. *Ἡλέκτρα*: 338), αλλά η ίδια προτιμά να ζει «*ἐλευθέραν*» και για αυτό πρέπει να

³ Οι αναφορές στο αρχαίο κείμενο γίνονται από την έκδοση Σοφοκλής (1994), *Ἡλέκτρα*, μτφρ Γ. Χειμωνάς, Αθήνα : Εκδόσεις Καστανιώτη. Στο εξής οι αναφορές στο αρχαίο κείμενο θα γίνονται ως Σοφ. *Ἡλέκτρα*.

υπακούει αυτούς που είναι στην εξουσία.⁴ Η Ηλέκτρα ενεργεί με βάση το αίσθημα της δικαιοσύνης και παρά την ανικανότητά της να δράσει έμπρακτα με πράξεις λόγω του ότι είναι γυναίκα, νιώθει πως εκδικείται για χάρη του πατέρα της μέσω του λόγων της -του θρήνου της, για την ακρίβεια: «έμοῦ δὲ πατρὶ πάντα τιμωρουμένης» (Σοφ. Ἡλέκτρα: 349).

Η Χρυσόθεμις απορρίπτει την συμμετοχή στο σχέδιο της Ηλέκτρας απαρνούμενη μια δικαιοσύνη που «βλάβην φέρει». Αντίθετα, ο Χορός είναι ενθουσιώδης με αυτήν την επιλογή της Ηλέκτρας (βλ. Στάσιμο Β'). Η Foley, συσχετίζει την αλλαγή στάσης του Χορού με την «ηθική της βεντέτας» που προαναφέρθηκε η οποία επιτάσσει όταν χάνονται οι αρσενικοί συγγενείς, οι γυναίκες να αναλαμβάνουν δράση για την εκπλήρωση του χρέους και την ανταπόδοση του εγκλήματος (Foley, 2002). Η Ηλέκτρα δε συμμετέχει στη δολοφονία παρά μόνο με τα λόγια, αφού ακούγοντας τον Ορέστη να τη σφάζει του φωνάζει: «παῖσον, εἰ σθένεις, διπλῆν».

Συνοψίζοντας, θα λέγαμε πως η Ηλέκτρα του Σοφοκλή σκιαγραφείται ως μια ηρωική μορφή που αντιπροσωπεύει το δίκαιο, την αφοσίωση και την αγνότητα. Η ερμηνεία που εξηγεί την προσκόλλησή της στο παρελθόν και την μη αμφισβήτηση της ανταποδοτικής δικαιοσύνης από τα πρόσωπα του έργου και ενδεχομένως και από το κοινό λόγω της «ηθικής της βεντέτας» μοιάζει η πιο πιθανή. Εξάλλου, έτσι ερμηνεύεται και ο διαμοιρασμός των ρόλων ανάμεσα στον Ορέστη και την Ηλέκτρα, αφού ο Ορέστης αν και είναι λιγότερο σημαντικό πρόσωπο σε όλο το έργο φέρνει σε πέρας και την περισσότερη δράση σε αντίθεση με την Ηλέκτρα η οποία στην πραγματικότητα δεν συνεισφέρει στην πλοκή. Ο ρόλος της είναι με τον αδιάλειπτο θρήνο της να κρατά ζωντανή τη μνήμη του Αγαμέμνονα και να υπενθυμίζει στην πόλη την αδικία των σφετεριστών της εξουσίας με τελικό στόχο την εκδίκηση. Φυσικά η αντίληψη που εκφράζεται στο έργο περί δικαιοσύνης αντανακλά μια παλιότερη εποχή που όμως δεν

⁴ Σοφ. Ἡλ. 340.

είχε εξαλειφθεί όταν παρουσιάστηκε το έργο. Το κοινό παρακολουθώντας το αρχαίο δράμα δεν το αξιολογούσε μόνο σε σχέση με τις επίκαιρες αντιλήψεις, αλλά και με βάση μια «πολιτισμική μνήμη» που περιλάμβανε παραδόσεις μιας εποχής πριν την επικράτηση του νόμου (Foley, 2002).⁵ Για αυτό, η Ηλέκτρα περιμένει τον εκδικητή αδερφό της να αποκαταστήσει την τάξη, ώστε και η ίδια να επαναπροσδιοριστεί εκ νέου, εφόσον η θέση της εξαρτάται εξ ολοκλήρου από τον νεκρό πατέρα της και τον αδελφό της (ό.π.).

Εὐμενίδες Αισχύλου-Αίμα

Ακόμη, έχουν παρατηρηθεί κάποιες ομοιότητες με τις *Εὐμενίδες* του Αισχύλου. Στον *Ματωμένο γάμο* υπάρχει μια εμμονή με το αίμα που έχει έναν διττό συμβολισμό. Ειδικότερα, η λέξη αίμα σχετίζεται με την ηθική της βεντέτας που οδηγεί στην αιματοχυσία και κατ' επέκταση με το μαχαίρι, το όργανο της βεντέτας, και την τιμή, που είναι η κινητήριος δύναμη της βεντέτας: "*Ha llegado otra vez la hora de la sangre*" (*Bodas de sangre*: 392). Ακόμη, η λέξη έχει και άλλες συνδηλώσεις, αφού παραπέμπει στις γενιές που μοιράζονται το ίδιο αίμα και για χάρη των οποίων σκοτώνονται διαρκώς οι άντρες αλλά και στο αίμα των ίδιων των ηρώων που θα χυθεί στο τέλος: "*Qué sangre va a tener? La de toda su familia.*" (*Bodas de sangre*: 381). Σε αυτό το κλίμα της δίψας για αίμα, στην τρίτη σκηνή του έργου υπάρχει μια σκηνή καταδίωξης που παραπέμπει στις *Εὐμενίδες* του Αισχύλου. Το Φεγγάρι και η Ζητιάνα που είναι ο Θάνατος και η ενσάρκωσή του καταδιώκουν στο δάσος τον Λεονάρντο και την Νύφη και αισθάνονται ευχαρίστηση στη σκέψη και μόνο του αίματος: "*Pues esta noche tendrán mis mejillas roja sangre...No podrán escaparse*" (ό.π. 396). Αυτό συμβαίνει στην τρίτη σκηνή, ενώ ο χώρος δράσης έχει αλλάξει και έχει δημιουργηθεί μια υποβλητική ατμόσφαιρα με μαγικό στοιχείο.

⁵ Βλ. Foley (2002: 153-4). Η ίδια υποστηρίζει ότι η έννοια της ανταποδοτικής δικαιοσύνης εφαρμοζόταν και στην κλασική εποχή και παρέχει για βιβλιογραφία για ιστορικές αποδείξεις .

Παρομοίως στις *Εὐμενίδες* οι Ερινύες κυνηγούν τον Ορέστη διψώντας για εκδίκηση και αίμα: «τετραυματισμένον γὰρ ὡς κύων νεβρὸν πρὸς αἷμα καὶ σταλαγμὸν ἐκματεύομεν» (Αἰσχύλος: 246-7). Επομένως, και στα δύο έργα μανιασμένες «θεότητες» προσπαθούν να ικανοποιήσουν την επιθυμία τους για αίμα, με τα θηράματα να είναι άνθρωποι που παρενέβησαν κάποιον νόμο (Adrados, 1989; Rosslyn, 2000).

Ματαιότητα της εκδίκησης

Στο τέλος του *Ματωμένου γάμου* οι γυναίκες που μένουν πίσω θρηνούν τους νεκρούς άνδρες και αποδεικνύεται ότι η εκδίκηση δεν απέφερε σε κανέναν πραγματική ικανοποίηση. Μάλιστα, η Νύφη επισημαίνει στη Μητέρα ότι διατήρησε την τιμή της και δεν απάτησε τον γιο της: “*que sepa que yo soy limpia*” (*Bodas de sangre*:411). Η Μητέρα αναρωτιέται ποιος ευθύνεται για των απώλεια του γιου της: “*Ella no tiene culpa, ¿Ni yo! ¿Quién la tiene, pues?*” (ό.π.). Η Μητέρα κάνει μια ρητορική ερώτηση για το ποιος ευθύνεται για αυτό που συνέβη και η αδυναμία στο να της δοθεί μια απάντηση υποκρύπτει τη συνειδητοποίηση της ματαιότητας της ανταποδοτικής δικαιοσύνης, καθώς η εμμονή στην απόδοση της τιμής μέσω της αυτοδικίας θρέφει τον κύκλο αίματος. Στο πρόσωπό της συγκρούονται δυο αντιθετικοί πόλοι. Από τη μία πλευρά, ο σκληρός νόμος της εκδίκησης, ο ανδρικός ηθικός κώδικας τον οποίο έχει υιοθετήσει και η αποδοχή της καταπίεσης των γυναικών και του γάμου ως συμφωνία ανάμεσα σε οικογένειες. Από την άλλη πλευρά, η έμφυτη τάση για προστασία της ζωής και των αγαπημένων της που εκφράζεται μέσα από το μίσος της για όσα της στερούν τη χαρά της ζωής. Μέσα από την πλοκή της τραγωδίας γίνονται αντιληπτές αυτές οι συγκρούσεις που βιώνει η μητέρα (Anderson, 1974/1975).

Αυτή η σκηνή με τη συνειδητοποίηση της ματαιότητας των φόνων και το κενό που τελικά προκαλεί η πολυπόθητη εκδίκηση, μπορεί να ιδωθεί παράλληλα με την *Ἠλέκτρα* του Ευριπίδη, καθώς και εκεί τίθεται ανοιχτά ο προβληματισμός του τι

προσέφερε η εκδίκηση. Μάλιστα, ο Ορέστης αμφισβητεί ανοιχτά τον χρησμό του Απόλλωνα: «πῶς γὰρ κτάνω νιν, ἢ μ' ἔθρεψε κᾶτεκεν; / ὥσπερ πατέρα σὸν ἦδε κάμὸν ὤλεσεν. / ὦ Φοῖβε, πολλήν γ' ἀμαθίαν ἐθέσπισας» (Ευρ. Ἡλέκτρα: 969-971). αλλά πιέζεται από την Ηλέκτρα και σκοτώνει τη μητέρα του. Σημειώνεται ότι συχνά οι ήρωες του Ευριπίδη προβαίνουν σε τραγικά λάθη ακούγοντας ή ακολουθώντας άλλους και εδώ η Ηλέκτρα πιέζει τον Ορέστη να ολοκληρώσει τον χρησμό. Αντίθετα στο Σοφοκλή οι ήρωες διαπράττουν τα λάθη αυτοβούλως (Roisman & Luschnig, 2011). Εν τέλει, η Ηλέκτρα αναλαμβάνει την ευθύνη για ό,τι συνέβη και τα δύο αδέρφια βρίσκονται μπροστά σε μια νέα πραγματικότητα έχοντας μετανιώσει (Ευρ. Ἡλέκτρα: 1182-1200).

Οι θεατές παραμένουν με την απορία τι προσέφερε το έγκλημα εκτός από τον φόνο και την εξορία τελικά του προορισμένου για τον θρόνο Ορέστη (Roisman, 2017). Αναδεικνύεται η ματαιότητα της εκδίκησης μαζί με τον παραλογισμό της Ηλέκτρας. Ακόμη και οι θεοί Διόσκουροι αμφισβητούν την δικαιοσύνη των πράξεων τους, αλλά και τον ανώτερο τους θεό Απόλλωνα λέγοντας πως «δίκαια μὲν νυν ἦδ' ἔχει, σὺ δ' οὐχὶ δρᾷς. / Φοῖβος δέ, Φοῖβος—ἀλλ' ἄναξ γὰρ ἐστ' ἐμός, / σιγῶ· σφὸς δ' ὦν οὐκ ἔχρησέ σοι σοφά» (Ευρ. Ἡλέκτρα 1243-6).

Γέρμα

Η Γέρμα και η στειρότητα

Ο Lorca είχε χαρακτηρίσει τη Γέρμα ως μια τραγωδία για την στείρα γυναίκα, ένα θέμα κλασικό σύμφωνα με τον ίδιο. Ωστόσο, φιλοδοξούσε να το εξελίξει σε κάτι νέο, σε μια τραγωδία με τέσσερις βασικούς χαρακτήρες και Χορό, απαραίτητα χαρακτηριστικά της τραγωδίας όπως πίστευε. Θεωρούσε ότι η παραγωγή τραγωδίας είναι κάτι που επιτάσσει η ίδια η παράδοση του ισπανικού θεάτρου (Lorca, 1934 όπως αναφ. στο Rosslyn 2000). Φυσικά δεν είναι βέβαιο ότι ο Lorca μιλώντας για ένα κλασικό θέμα εννοούσε ότι αυτό προέρχεται από την κλασική αρχαιότητα. Παρόλα αυτά, ο τίτλος του έργου *Yerma*

προκαλεί έναν συνειρμό με την *Ἡλέκτρα*. Η Ηλέκτρα στον Σοφοκλή, (ακόμα και στον Ευριπίδη που είναι παντρεμένη) παραμένει παρθένα και φυσικά άτεκνη, ενώ και στα δύο έργα γίνεται αναφορά στο ότι το γεγονός ότι είναι ανύμφευτη (στον Σοφοκλή) και παρθένα (στον Ευριπίδη) της προκαλεί μεγάλη δυσφορία.

Πιο αναλυτικά, στον Σοφοκλή, ένα από τα βασικά πράγματα που στέρησε η Κλυταιμνήστρα και ο Αίγισθος στις δύο αδερφές είναι η φυσιολογική ζωή και ο γάμος και η Ηλέκτρα προσπαθεί να πείσει την αδερφή της να ακολουθήσει το σχέδιο της και να σκοτώσουν τον Αίγισθο και της υπενθυμίζει ότι με αυτόν τον τρόπο θα μπορέσει να παντρευτεί και τεκνοποιήσει, να είναι ελεύθερη και να αποκτήσει δόξα (Σοφ., *Ἡλέκτρα* 968-974). Αυτό λοιπόν αποτελεί το ένα επιχείρημα της Ηλέκτρας για να πείσει την αδερφή της να αναλάβει δράση, αφού η κατάσταση στην οποία ζει είναι αφύσικη και όσον αφορά την οικογενειακή της κατάσταση. Ακόμη, το όνομά της πιθανόν προέρχεται από το επίθετο «ἄλεκτρος» που σημαίνει ανύμφευτη και συμβολίζει την άδεια ζωή. Άρα, ήταν αρκετά σημαντικό για την ίδια και την αδερφή της να μπορέσουν να παντρευτούν. Σύμφωνα με τις ιατρικές θεωρίες της εποχής οι γυναίκες που έμεναν ανύπαντρες μπορούσαν να οδηγηθούν στην τρέλα και πιθανόν τα ακραία συναισθήματά της να αποδίδονταν στο ότι ήταν ανύπαντρη (Bakogianni, 2011).

Παρομοίως στον Ευριπίδη ένα από τα παράπονα της είναι ότι ο λευκός γάμος της στερεί τη συμμετοχή στις γιορτές της πόλης: «*άνεορτος ἱερῶν καὶ χορῶν τητωμένη/ ἀναίνομαι γυναῖκας οὔσα παρθένος*» (Ευρ. *Ἡλέκτρα*, 310-311).⁶ Με αυτόν τον τρόπο τονίζεται άλλη μια πηγή μίσους για την Κλυταιμνήστρα, αφού αυτή της στερεί τον γάμο που αξίζει στην καταγωγή της. Όπως και στον Σοφοκλή, και εδώ οι θεατές εκείνης της

⁶ Ευρ. Ἡλ. 310-11. Η αναφορά της Ηλέκτρας στο ότι ο γάμος της στερεί τη συμμετοχή σε γυναικείο Χορό παρθένων, αφενός επισημαίνει την ιδιότητά της ως γυναίκα και μπορεί να θεωρηθεί ως «γυναικείος λόγος» και αφετέρου δείχνει την ιδιότυπη κατάσταση του γάμου της με τον γεωργό, η οποία θα μεταβληθεί προς το τέλος του έργου, αφού θα μάθει ότι θα παντρευτεί με τον Πυλάδη. Mossman (2001: 379).

εποχής θα συσχέτιζαν την ακραία της συμπεριφορά με την παρθενία της (Bakogianni, 2011).

Η λέξη “yerma” στα ισπανικά είναι θηλυκό γένος επιθέτου και σημαίνει έρημη, ακαλλιέργητη (<https://dle.rae.es/yerma>). Η Yerma φυσικά είναι παντρεμένη και δεν είναι παρθένα. Ωστόσο, όπως μαθαίνουμε αφενός η σχέση ανάμεσα σε αυτήν και τον σύζυγό της είναι συμβατική και δεν υπάρχει πάθος, αφού ο γάμος τους προέκυψε ύστερα από την απόφαση του πατέρα της: “*No lo he sentido nunca... Me lo dio mi padre y yo lo acepté*” (Yerma: 429). Αφετέρου, στην κοινωνία στην οποία ζει ο γάμος έχει πραγματική υπόσταση μόνο όταν οδηγεί στην τεκνοποιία και η ίδια έχει εσωτερικεύσει αυτήν την ηθικιστική άποψη, αφού μεταξύ άλλων στη συζήτηση της με την έμπειρη Γριά αναφέρει πως ο λόγος που «παραδίνεται» στον άνδρα της είναι πάντα για να της δώσει ένα παιδί: “*Yo me entregué a mi marido por él, y me sigo entregando para ver si llega, pero nunca por divertirme*” (Yerma: 429). Επομένως, παρόλο που η Γέρμα είναι παντρεμένη, αντιμετωπίζει, όπως και η Ηλέκτρα, την στέρηση της μητρότητας και δεν μπορεί να πραγματώσει τον γυναικείο της ρόλο όπως τον αντιλαμβάνεται. Ο γυναικείος της ρόλος περιοριζόταν άλλωστε στο να μεγαλώνει τα παιδιά και να μένει μέσα στο σπίτι (Rosslyn, 2000).

Υπό αυτό το πρίσμα μπορεί να ειπωθεί ότι η Yerma, όπως και η Ηλέκτρα είναι μια γυναίκα στερημένη και η στέρηση αυτή της προκαλεί την ακραία συμπεριφορά της. Για αυτήν, το να μένει άτεκνη ισοδυναμεί με τη στέρηση της γυναικείας της φύσης: “*Cada mujer tiene sangre para cuatro o cinco hijos, y cuando no los tienen se les vuelve veneno, como me va a pasar a mí*”. (Yerma: 425). Μάλιστα φοβάται πως το αίμα που έχει μέσα της προορισμένο για να γονιμοποιηθεί, θα μετατραπεί σε δηλητήριο. Επομένως, η πραγμάτευση από τον Lorca του θέματος της στειράς γυναίκας ενδεχομένως συνδέεται

και τον μυθική ηρωίδα Ηλέκτρα, μολονότι η κεντρική επίδραση στη Γέρμα φαίνεται να προέρχεται από τις Βάκχες⁷ (de Lombardi, 1995; Lima, 1990; Rosslyn, 2000).

Romería- Διονυσιακή τελετή

Στο τέλος του έργου η Γέρμα πηγαίνει στο βουνό σε μια τελετή γυναικών αφιερωμένη σε έναν άγιο με σκοπό να τις βοηθήσει να κάνουν παιδιά: “*Señor escucha a la penitente de tu santa romería...el Santo hace el Milagro...*” (Yerma: 464-8). Μολονότι η romería είναι συνδεδεμένη με έναν χριστιανικό άγιο, στην πραγματικότητα παραπέμπει σε μια παγανιστική τελετή που θυμίζει μάλιστα διονυσιακή τελετή (de Lobardi 1995; Lima 2000; Rosslyn 1990). Συγκεκριμένα σε όλο το έργο δημιουργείται μέσω υπαινιγμών ένας συμβολισμός, ώστε να καταλήξει η πλοκή στην τελετή. Όπως στην αρχαιότητα οι άνθρωποι λάτρευαν θεούς της γονιμότητας σε τελετές, έτσι και στη Γέρμα οι γυναίκες αφιερώνουν τη γιορτή σε έναν άγιο για να βιώσουν μια εκστατική σχέση με τους άνδρες τους και να τους χαρίσει γονιμότητα.

Η συσχέτιση ανάμεσα στις αρχαίες γιορτές γονιμότητας και τη γυναικεία γονιμότητα φαίνεται από τα παρακάτω. Πιο αναλυτικά, η «γονιμοποίηση» της Γέρμας παραλληλίζεται με τη γονιμοποίηση της γης, συγκεκριμένα των χωράφια, από τον Juan, τον άνδρα της. Ο Juan εργάζεται σκληρά στα χωράφια του και καταναλώνει όλη του την ενέργεια εκεί σπέρνοντας τα χωράφια με επιτυχία και η Γέρμα παραπονιέται για αυτό (Yerma: 418-9). Ταυτόχρονα βλέπουμε τη σύνδεση της Γέρμας με τη γη, αφού η ίδια εκμυστηρεύεται ότι αισθάνεται την ανεξήγητη ανάγκη να έρθει σε επαφή με τη το χώμα, τη γη: “*Muchas veces salgo descalza al patio para pisar la tierra, no sé por qué*” (Yerma: 424), ενώ ο Juan δηλώνει ότι η ζωή του είναι στα χωράφια: “*Mi vida está en el campo, pero mi*

⁷ Η αναφορά στο αρχαίο κείμενο γίνεται από την έκδοση Dodds, E. R. (2004), *Ευριπίδου Βάκχαι*, μτφρ. Γ. Υ. Πετρίδου και Δ. Γ. Σπαθάρas Αθήνα: Καρδαμίτσα. Οι παραπομπές στο αρχαίο κείμενο θα αναφέρονται στο εξής ως Βάκχες.

honra está aquí” (Yerma: 444). Προκειμένου να έχει αποτελέσματα η δουλειά του, απαιτούνται πολλές ώρες δουλειάς και η δουλειά γίνεται μηχανικά χωρίς να υπάρχει μια σχέση αγάπης με τη γη. Παραπονιέται ότι εργάζεται σκληρά χωρίς καν να μπορεί να απολαύσει τους καρπούς των κόπων του:

Bien ganado tengo el pan que como...Ayer pasé un día duro. Estuve podando los manzanos...a caída de la tarde me puse a pensar para qué pondría yo tanta ilusión en la faena si no puedo llevarme una manzana a la boca. Estoy harto. (Yerma: 444).

Σύμφωνα με τον Anderson, η αποξένωση ανάμεσα στο γεωργό και την γη του οφείλεται στο ότι έχει χαθεί η μαγεία που προσέδιδαν τα αρχαία τελετουργικά στη σχέση του ανθρώπου με τη γη που καλλιεργούσε . Αναλογικά, ανάμεσα στη σχέση των δύο συζύγων λείπει το πάθος, η έκσταση που πρέπει να συνοδεύει τη σχέση τους και θα επέτρεπε στη Γέρμα να μείνει έγκυος (Anderson, 1982). Η Γριά που συναντά στην αρχή του έργου αλλά και μετά στη γιορτή, της επισημαίνει ότι η έλλειψη πάθους οφείλεται για τη στειρότητά της. Τη ρωτάει αν ο άντρας της της προκαλεί εκστατικά συναισθήματα και τονίζει ότι αυτή πάντοτε αισθανόταν έτσι με τον άντρα της και κάνανε 14 παιδιά.

Quizá por eso no hayas parido a tiempo. Los hombres tienen que gustar, muchacha. Han de deshacernos las trenzas y darnos de beber agua en su misma boca. Así corre el mundo (Yerma: 429).

Η Γριά συμβολίζει την παγανιστική ζωή και αφήνεται στη φυσικότητα και το σεξουαλικό ένστικτο. Η Γέρμα από την άλλη πλευρά συμβολίζει την χριστιανική ηθική και βρίσκεται σε πλήρη εναρμόνιση με τους χριστιανικούς ηθικούς κώδικες που βλέπουν τη γυναίκα και το σεξ ως μέσα αναπαραγωγής. Τελικά, η εμμονή της στο να παραμείνει πιστή σε αυτόν τον πατριαρχικό κώδικα τιμής που τη θέλει κλεισμένη μέσα

στο σπίτι και της απαγορεύει να ανακαλύψει τα πρωτόγονα ένστικτα της θα την καταδικάσει στη στειρότητα και το δολοφονικό της ξέσπασμα (Lima, 1990; Rosslyn, 2000). Ακόμα και όταν τελικά πηγαίνει στη γιορτή αρνείται το κάλεσμα της Γριάς να αφήσει τον άνδρα της και να φύγει με το γιο της, επικαλούμενη την τιμή της.

Vieja: Mi hijo está sentado detrás de la ermita esperándote. Mi casa necesita una mujer. Vete con él y viviremos los tres juntos. Mi hijo sí es de sangre.

Yerma: ¿Dónde pones mi honra? El agua no se puede volver atrás, ni la luna llena sale a mediodía. Vete. Por el camino que voy seguiré (Yerma: 455).

Αυτή η άρνηση της να αφεθεί στη δύναμη και τον σκοπό της γιορτής τελικά θα αποβεί μοιραία, όπως μοιραία απέβη και για τον Πενθέα στις Βάκχες. Άλλωστε, όπως αναφέρθηκε παραπάνω, η γιορτή που περιγράφεται στη Γέρμα ενδεχομένως αποτελεί κατάλοιπο διονυσιακών τελετών, αφού αυτές είχαν φτάσει στην άλλη άκρη της Μεσογείου κατά την αρχαιότητα (Lima, 1990). Πιο αναλυτικά, παρατηρείται μια αντιστοιχία ανάμεσα στη Γέρμα και την Αγαύη. Η Αγαύη αρνήθηκε τη λατρεία του Διονύσου και το αποτέλεσμα όπως της επισημαίνει ο Κάδμος ήταν να την κυριεύσει και να την οδηγήσει στο να σκοτώσει και να διαμελίσει το παιδί της: «ὔβριν <γ> ὑβρισθείς· θεὸν γὰρ οὐχ ἠγεῖσθέ νιν» (Βάκχες: 1297). Η Αγαύη ούσα κυριευμένη από τον Διόνυσο μαζί με τις άλλες μαινάδες κατά τη διάρκεια της τελετής διαμέλισαν το κορμί του Πενθέα, παρά τις εκκλήσεις του να συνειδητοποιήσει ότι είναι ο γιος της (Dodds 2004).

ἡ δ' ἄφρον ἔξιϊσα καὶ διαστρόφους

κόρας ἑλίσσουσ', οὐ φρονοῦσ' ἄχρη φρονεῖν,

ἐκ Βακχίου κατείχετ', οὐδ' ἔπειθέ νιν. (Ευριπίδης, Βάκχαι 1122-4).

Έτσι και η Γέρμα, δε δέχθηκε την πρόταση της γριάς παγανίστριας και στο τέλος ούσα απελπισμένη και κυριευμένη από τη μανία της να γίνει μητέρα τελικά δολοφονεί τον άνδρα της, ενώ στο βάθος ακούγονται τα τραγούδια της γιορτής που γιορτάζουν την ένωση ανδρών και γυναικών. Όταν αυτός της επιβεβαίωσε ότι δεν αναζητά να κάνει παιδί και την πλησίασε για να τη φιλήσει αυτή τον στραγγαλίζει, αρνούμενη να το δεχτεί. Έπειτα, η Γέρμα αναφωνεί πως σκότωσε το παιδί της, αφού για αυτήν ο Juan ήταν απλά το μέσο και η μόνη ελπίδα να γίνει μητέρα.

No os acerquéis, porque he matado a mi hijo. ¡Yo misma he matado a mi hijo! (Acude un grupo que queda parado al fondo. Se oye el Coro de la romería.) (Yerma: 472).

Αν η Γέρμα είχε παραμερίσει την εμμονή της και είχε αφεθεί στα καλέσματα των τραγουδιών να γιορτάσει τον έρωτα και να παραδοθεί στα φυσικά της ένστικτα δεν θα προκαλούταν η τραγωδία (de Lombardi 1995).

Στη “romería” με βάση τις σκηνοθετικές οδηγίες που δίνει ο Lorca κεντρική θέση έχουν δύο φιγούρες με μάσκες, η μια είναι αρσενική και η άλλη θηλυκή. Η αρσενική, *El macho*, κρατά στο χέρι το κέρατο ενός ταύρου ενώ η θηλυκή, *La Hembra*, κουνά δυνατά κουδούνια. Όπως επισημαίνει ο Lorca δεν πρόκειται για γκροτέσκες μορφές, αντίθετα αποπνέουν γνήσια ομορφιά και μια αίσθηση γήινη (Yerma: 465). Τα τραγούδια που τραγουδάνε οι παρευρισκόμενοι (που ισοδυναμούν με τον Χορό της αρχαιοελληνικής τραγωδίας) ο άνδρας παρομοιάζεται με ταύρο που επιβάλλεται στη γυναίκα και φυσικά είναι γεμάτα με σεξουαλικό περιεχόμενο και φαλλικές συνδηλώσεις: “¡Ay cómo se cimbrea la casada!, Siete veces gemía, ¡Dale ya con el cuerno!” (Yerma: 467). Αυτές οι απεικονίσεις μας παραπέμπουν σε τελετές αφιερωμένες στον Διόνυσο, αφού συχνά απεικονίζεται με μορφές ταύρου ή κατσίκας, ζώα που παραπέμπουν σε έναν θεό με κέρατα. Και στις Βάκχες οι μαινάδες τον καλούν να εμφανιστεί σαν ταύρος: «φάνηθι

ταῦρος ἢ πολύκρανος ἰδεῖν» (Ευριπίδης, Βάκχες 1017). Επίσης και τα φαλλικά σύμβολα είναι συνδεδεμένα με τον Διόνυσο ως σύμβολο γονιμότητας.

Ο Διόνυσος της κλασικής εποχής είναι κατεξοχήν θεός που φέρνει την ανθοφορία και την καρποφορία και γενικά την αφθονία της ζωής. Παρόλα αυτά, υποστηρίζεται ότι η τελετή που παρακολουθούμε στην πάροδο των Βακχών δεν είναι μια γιορτή επίκλησης της γονιμότητας, κυρίως λόγω της εποχής που τελείται, αφού οι τελετές που υμνούσαν τη γονιμότητα της φύσης διοργανώνονταν την άνοιξη και όχι τον χειμώνα όπως η τελετή των Βακχών. Σύμφωνα με τον Dodds (2004), ενδεχομένως να πρόκειται για μια τελετή εκτόνωσης της ομαδικής υστερίας που διακατείχε τους ανθρώπους, μια έμμονης ιδέας που μεταδίδεται μέσω του εκστατικού χορού και η διονυσιακή θρησκεία έδωσε μια οργανωμένη διέξοδο αυτής της μανίας. Αυτή η μανία προκαλείται από τον Διόνυσο στους απίστους και ο ίδιος ο θεός είναι αυτός που τους απελευθερώνει. Εξάλλου, η αντίσταση στον Διόνυσο είναι αντίσταση στις ίδιες τις επιταγές της φύσης και η τιμωρία είναι η υπέρβαση όλων των συστολών με βίαιο τρόπο (Dodds, 2004). Αντίστοιχα και στη Γέρμα η αντίσταση στις προσταγές της φύσης έφερε καταστροφικά αποτελέσματα.

Το σπίτι της Μπερνάρντα Άλμπα

Ο οίκος

Στο τελευταίο έργο της λεγόμενης αγροτικής τριλογίας οι αναφορές που εντοπίζονται από τον αρχαίο κόσμο είναι λιγότερες. Το κύριο στοιχείο που υπενθυμίζει την αρχαιοελληνική τραγωδία είναι η εμμονή στον οίκο, ως προς τη διατήρηση της τιμής του, αλλά και ως προς τη θέση της γυναίκας μέσα σε αυτόν. Ακόμη, θα αναφερθούν κάποια στοιχεία του χαρακτήρα της Μπερνάρντα Άλμπα που παραπέμπουν στην Κλυταιμνήστρα. Αναφορικά με τον οἶκο, από τον τίτλο κιάλας του έργου γίνεται

αντιληπτό ότι η υπόθεση του έργου αφορά κάποια άτομα τα οποία προσδιορίζονται ως μέρος μιας οικογένειας. Το σπίτι και η οικογένεια έρχονται σε αντιπαράθεση με τον έξω κόσμο που βρίσκεται εκτός σπιτιού και πρωταρχικής σημασίας είναι η τιμή του, η εικόνα που φαίνεται προς τον έξω κόσμο.

Η ζωή των γυναικών του έργου είναι αυστηρά περιορισμένη εντός του σπιτιού και είναι ανίκανες να δράσουν για να αλλάξουν τη ζωή τους (Rosslyn 2000). Η τιμή της οικογένειας επιτάσσει να μείνουν μέσα στο σπίτι για 8 χρόνια (*“En ocho años que dure el luto no ha de entrar en esta casa el viento de la calle, La casa de Bernanda”* Alba: 546) Πρόκειται για κάτι που επιβάλλει η Μπερνάρντα στις κόρες της, (*“Aquí se hace lo que yo mando”*, ό.π.) αλλά στην πραγματικότητα η ίδια έχει εσωτερικεύσει με υπερβάλλοντα ζήλο τους κώδικες τιμής της κοινωνίας που καταπιέζουν τις γυναίκες. Επομένως, ο εγκλεισμός των γυναικών του έργου που θα φέρει την τραγωδία παρουσιάζεται σαν κάτι αναπόδραστο που κυνηγάει την οικογένεια της Μπερνάρντα μετά τους θανάτους των αρσενικών μελών της οικογένειας. Φαίνεται πως είναι η μοίρα που ορίζει τη ζωή τους όπως των ηρώων της αρχαίας τραγωδίας, αλλά εδώ η μοίρα είναι οι κανόνες της κοινωνίας (Wojtysiak- Wawrzyniak 2013).

Η ζωή των γυναικών είναι τόσο έντονα προσανατολισμένη γύρω από τον οίκο που όσοι δεν ανήκουν σε αυτόν αντιμετωπίζονται ως μισοί. Η Μπερνάρντα μιλά απαξιωτικά για τους συγχωριανούς της: *“Sí, para llenar mi casa con el sudor de sus refajos y el veneno de sus lenguas”* (La casa de Bernarda Alba: 545). Θεωρεί ότι με την επίσκεψή τους λερώνουν το σπίτι λόγω της φτωχικής καταγωγής τους και λόγω των κακόβουλων σχολίων τους. Επομένως, όλος ο κώδικας τιμής και συμπεριφοράς που ακολουθεί και επιβάλλει η Μπερνάρντα είναι υποκριτικός, αφού ενδιαφέρεται να ικανοποιήσει την κοινωνία με τη συμπεριφορά της, αλλά συγχρόνως δεν εκτιμά τα μέλη αυτής της κοινωνίας (Rosslyn, 2000).

Η σημασία του οίκου είναι καίρια και για την αρχαία ελληνική τραγωδία. Ακόμη και η δράση εκτυλίσσεται έξω από την ιδιωτική κατοικία και εκεί αποκαλύπτονται οι συνέπειες των κρίσεων που ταλανίζουν τις οικογένειες. Η ιδιωτική ζωή των πολιτών είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με την δημόσια ζωή τους και θεωρείται ότι είναι προάγγελος της συμπεριφοράς του στη δημόσια σφαίρα (Hall, 2015). Στόχος των ηρώων είναι να διατηρήσουν το όνομα τους και τη φήμη τους τόσο τη δική τους, αλλά και της οικογένειάς τους, αφού οικογένεια και άτομο δεν νοούνται ως διαφορετικές οντότητες στην κλασική Ελλάδα. Μάλιστα, προκειμένου να διατηρηθεί η φήμη της οικογένειας, ακόμη και η επιβίωση έρχεται σε δεύτερη μοίρα. Το άτομο είναι δέσμιος της οικιακής και οικογενειακής εξουσίας και των αρχών της. Ακόμη, στην αρχαία τραγωδία, όπως και στον πραγματικό αθηναϊκό κόσμο ένας άνδρας ήταν άρχων της οικογένειας σε όλα τα επίπεδα, οικονομικό, νομικό και γαμήλιο (Griffith, 2014). Πράγματι και στο *Σπίτι της Μπερνάρντα Άλμπα* βλέπουμε ότι ισχύει αυτή η δομή εξουσίας, αφού ο άρχων του σπιτιού καθορίζει κάθε πτυχή της ζωής των μελών του. Ωστόσο, ο Lorca έχει επιλέξει αυτό το άτομο να είναι γυναίκα και αυτό είναι κάτι που θα οδηγήσει στην τραγωδία για μια ακόμη φορά, αφού ξανά βλέπουμε μια γυναίκα η οποία ενσαρκώνει τον ανδρικό κώδικα τιμής και έναν ανδρικό ρόλο, αυτόν της οικογενειακής εξουσίας (Rosslyn 2000).

Όπως και στην αρχαία ελληνική τραγωδία, έτσι και στο *Σπίτι της Μπερνάρντα Άλμπα* η υπέρβαση των ορίων του γυναικείου κώδικα συμπεριφοράς προκαλεί την καταστροφή (Hall, 2015). Άλλωστε, και η Adela δηλώνει αποφασισμένη να μην ανεχθεί τον εγκλεισμό της και την καταδίκη να μένει 8 χρόνια ανύπαντρη μέσα στο σπίτι. Όπως και στην αρχαία τραγωδία, ο έρωτας, μια γυναικεία παρόρμηση, τελικά οδηγεί σε έναν φόνο, εν προκειμένω σε αυτοκτονία (Hall, 2015).

¡No, no me acostumbraríe! Yo no quiero estar encerrada. No quiero que se me pongan las carnes como a vosotras. ¡No quiero perder mi blancura en estas habitaciones!

Mañana me pondré mi vestido verde y me echaré a pasear por la calle! ¡Yo quiero salir!
(*La casa de Bernarda Alba*: 556).

Αναφορικά με τον οίκο και το πώς αυτός περιορίζει τις γυναίκες με έναν τρόπο που μας είναι γνώριμος από την αρχαία ελληνική τραγωδία είναι χαρακτηριστική η σκηνή που οι κόρες της Μπερνάρντα δεν τολμούν να βγουν ούτε για μια στιγμή στον δρόμο για να παρακολουθήσουν την σκηνή διαπόμπευσης μιας νεαρής κοπέλας επειδή γέννησε ένα νόθο παιδί.

Bernarda: ¡Corre a enterarte de lo que pasa! (Las mujeres corren para salir.) ¿Dónde vais? Siempre os supe mujeres ventaneras y rompedoras de su luto. ¡Vosotras al patio! (Salen y sale Bernarda. Se oyen rumores lejanos. Entran Martirio y Adela, que se quedan escuchando y sin atreverse a dar un paso más de la puerta de salida) (*La casa de Bernarda Alba*: 580).

Σε αυτή τη σκηνή αφενός φαίνεται ο αυστηρός περιορισμός μέσα στο σπίτι, αφού ούτε στο κατώφλι δεν μπορούν να βγουν και να τις δει ο κόσμος, αφετέρου φαίνεται πόσο σκληρή είναι η κοινωνία απέναντι στις γυναίκες που παραβίασαν τους αναμενόμενους κώδικες συμπεριφοράς (Rosslyn, 2000). Αναλόγως και στον κόσμο της αρχαίας τραγωδίας οι γυναίκες ήταν εγκλωβισμένες μέσα στο σπίτι, ενώ η απόδρασή τους από αυτό προκαλούσε το χάος (Hall, 2015).

Στη σκηνή που αναφέρθηκε η Μπερνάρντα πρωτοστατεί με τις φωνές της στα καλέσματα για τιμωρία της κοπέλας που παρενέβη τους νόμους της τιμής. Αυτό αποτελεί μια μορφή τραγικής ειρωνείας, αφού λίγο αργότερα και η δική της κόρη της η Adela θα διαπράξει ένα παρόμοιο αδίκημα και η Adela αντιδρά έντονα εκλιπαρώντας να μην την σκοτώσουν: “¡No, no, para matarla no!” (*La casa de Bernarda Alba*: 581). Ήδη

προοικονομείται ότι η Adela θα είναι αυτή που θα αντιδράσει στην τυραννία της μητέρας και στους φραγμούς που θέτει η κοινωνία.

Κλυταιμνήστρα- Μπερνάρντα Άλμπα

Σχετικά με τον παραλληλισμό της Κλυταιμνήστρας και της Μπερνάρντα, το προφανές κοινό στοιχείο είναι ότι και οι δύο εξουσιάζουν τις κόρες τους και τους στερούν την ελευθερία τους και τη θέση τους στην κοινωνία. Αναφερόμαστε στην Κλυταιμνήστρα όπως εμφανίζεται στην *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή. Η Ηλέκτρα κατηγορεί την Κλυταιμνήστρα ότι είναι δεσποτική απέναντι της και η Κλυταιμνήστρα προσπαθεί να το αντικρούσει: «ἐξείπας ὡς θρασεῖα καὶ πέρα δίκης/ ἄρχω καθυβρίζουσα καὶ σὲ καὶ τὰ σά» (Σοφ. *Ἡλέκτρα*: 521-2). Επιπλέον, η Κλυταιμνήστρα στερεί από την Ηλέκτρα και την αδερφή της το δικαίωμα στον γάμο, ακριβώς όπως η Μπερνάρντα: «ὄν γ' ἐγὼ ἀκάματα προσμένουσ' ἄτεκνος,/τάλαιν' ἀνύμφευτος αἰὲν οἰχνῶ» (Σοφ. *Ἡλέκτρα*: 164-5). Η Μπερνάρντα είναι εξίσου δεσποτική και εξουσιάζει τη συμπεριφορά όλων των παιδιών της. Η μητριαρχική της εξουσία είναι πολύ ισχυρή εντός του σπιτιού (Rosslyn 2000).

Η στέρηση της σεξουαλικής ζωής και του έρωτα από τις κόρες της είναι από τα βασικά προβλήματα για τις κόρες της. Όπως αναφέρθηκε παραπάνω και για την Ηλέκτρα είναι ένας από τους λόγους που μισεί την μητέρα της, τόσο στον Σοφοκλή όσο και στον Ευριπίδη. Βέβαια στις τραγωδίες αυτές αυτό σχετίζεται και με το ότι τους στερείται η συνέχεια της ευγενικής καταγωγής του πατέρα τους. Στο *Σπίτι της Μπερνάρντα Άλμπα* η στέρηση που υφίστανται οι κόρες της προβάλλεται από τη σκοπιά της επίδρασης που έχει στην προσωπική τους ζωή.⁸

⁸ Συζητώντας με την Πόνθια οι κόρες της Μπερνάρντα εκφράζουν την περιέργειά τους γύρω από τη σχέση ανδρών και γυναικών και ο Πέπε Ρομάνο γίνεται αντικείμενο φαντασίωσης όλων. Βλ. *La casa de Bernarda Alba* 560-9).

“Duende”

Ο Lorca το 1934 έδωσε μια διάλεξη στο Μπουένος Άιρες όπου περιέγραψε τι αντιλαμβάνεται ως “duende”. Το “duende” είναι μια λέξη αμετάφραστη και κληροδοτήθηκε στον Lorca από την ισπανική προφορική παράδοση (Maldonado 2017). Το “duende” είναι κάτι που το αισθάνεται ο καλλιτέχνης και το μεταδίδει στο θεατή, ενώ είναι κυρίως συνδεδεμένο με τον χορό και ιδιαίτερα το “cante jondo”. Το “cante jondo” είναι ένα είδος τραγουδιού και χορού κοντά στο “flamenco”, το οποίο ο Lorca θεωρούσε πιο αυθεντικό, καθώς εντοπιζόταν στην επαρχία, σε αντίθεση με το “flamenco” που κανείς μπορούσε να το παρακολουθήσει στο θέατρο ή σε αστικά καφέ (ό.π.).

Το “duende” είναι μια μυστήρια δύναμη που όλοι νιώθουμε, αλλά κανείς φιλόσοφος δεν εξήγησε ποτέ, ένα άγιο πνεύμα συνδεδεμένο με τη γη της Ανδαλουσίας αλλά όπως αναφέρει ο Lorca όλες οι τέχνες και όλες οι χώρες είναι ικανές για ντουέντε (Ντουέντε, 1998:14). Το “duende” επισημαίνει ο Lorca είναι μια δύναμη κι όχι μια λειτουργία, μια πάλη και όχι μια αφηρημένη έννοια (ό.π.: 3). Δεν υπάρχει κανένας τρόπος ο καλλιτέχνης να επικαλεστεί αυτό το πνεύμα για να το εφαρμόσει στο έργο του. Πηγάζει μέσα από το αίμα του καλλιτέχνη και εμφανίζεται μόνο όταν υπάρχει κάποια πιθανότητα θανάτου. Σε κάθε χώρα ο θάνατος είναι ένα τέλος. Φτάνει και τα παραθυρόφυλλα κλείνουν...όχι στην Ισπανία. Στην Ισπανία ανοίγουν...Το ντουέντε δεν εμφανίζεται καν αν δεν δει μια πιθανότητα θανάτου. Στη σκέψη του θανάτου εμφανίζεται και ταραίζει τον δημιουργό και τον σπρώχνει σε μια πάλη μέσα από την οποία ο δημιουργός πληγώνεται, αλλά με αυτόν τον τρόπο αποκαλύπτει στον καλλιτέχνη το βάθος του έργου του στην προσπάθειά του να γιατρέψει την πληγή που προκάλεσε το “duende” (ό.π.: 20). Άρα, το “duende” είναι η προσδοκία του θανάτου και η θεώρησή του όχι ως το τέλος, αλλά ως μια ευκαιρία η τέχνη να αναμειχθεί μαζί του και να ανανεωθεί (Ναούμ 1998). Ακόμη, ο Lorca συνδέει

το “duende” με την αγάπη, αφού όπως λέει διευκολύνει το να νιώσεις και να αγαπήσεις και ξέρεις πως και σένα θα σε νιώσουν (Ντουέντε 1998: 20).

Όπως αναφέρθηκε ο Lorca δηλώνει πως το “duende” μπορεί να εμφανιστεί σε κάθε μορφή τέχνης, αλλά η κύρια μορφή τέχνης όπου εμφανίζεται είναι η ταυρομαχία. Το ντουέντε φτάνει την πιο εντυπωσιακή μορφή του στην ταυρομαχία, γιατί από τη μια έχει να παλέψει με το θάνατο που μπορεί φέρει την καταστροφή κι απ’ την άλλη με τη γεωμετρία, με το μέτρο που αποτελούν τη βάση αυτού του θεάματος (Ντουέντε 1998: 23).

Σε άλλο χωρίο ο Lorca επιβεβαιώνει ότι το “duende” αφορά και τις παραστατικές τέχνες οι οποίες πραγματώνονται και κορυφώνονται μέσω ενός ερμηνευτή ή χορευτή. Συγκεκριμένα σημειώνει πως όλες οι τέχνες μπορούν να έχουν ντουέντε...πιο πλούσιο όμως είναι στη μουσική, τον χορό, την ποίηση που απαγγέλονται, γιατί απαιτούν ένα σώμα ζωντανό. Μια τέχνη που εξ ορισμού απαιτεί «ζωντανά σώματα» για να υπάρξει και σε μεγάλο βαθμό εξαρτάται από το πώς θα την αποδώσουν οι ερμηνευτές της είναι το θέατρο. Άρα, μολονότι ο Lorca στη διάλεξή του δεν αναφέρεται στο θέατρο ως μια τέχνη πρόσφορη για “duende”, μπορεί να θεωρηθεί ότι όπως όλες οι τέχνες έτσι και μια παράσταση μπορεί να κορυφωθεί με το “duende”.

Αναμφιβόλως στις υπό μελέτη τραγωδίες που διαδραματίζονται στην ισπανική ύπαιθρο που φλέγεται από το “duende” ο θάνατος είναι παρών επιτρέποντας την εμφάνιση του “duende” και σε αυτές. Στα τρία έργα βλέπουμε σκοτεινά συναισθήματα, απελπισία και θάνατο και το “duende” εμφανίζεται προκαλώντας το χάος, αφού η λογική διαλύεται μπροστά του με καταστροφικές συνέπειες για τους ήρωες. Η εμμονή στην τιμή και τους κώδικες τιμής της κοινωνίας εγκλωβίζουν τους ήρωες και ο θάνατος τους είναι αναπόδραστος (Maldonado, 2017).

Αρχικά, στον *Ματωμένο γάμο* ο έρωτας της Νύφης και του Λεονάρντο από τη μια πλευρά, και το μίσος των οικογενειών του Λεονάρντο και του Γαμπρού από την άλλη πλευρά, με την ανάγκη για υπεράσπιση της τιμής της οικογένειας οδηγούν στο θάνατο

τους δύο άντρες. Κλιμακωτά οδηγούμαστε στην εμφάνιση του θανάτου και άρα του “duende” και τελικά αυτό εμφανίζεται σε μια μυστηριακή ατμόσφαιρα υπό το φως και τη μορφή του φεγγαριού (Maldonado 2017). Στη Γέρμα το “duende” βρίσκεται κρυμμένο μέσα στην ηρωίδα και αναζητά τη διέξοδο του παρακινώντας την να αφεθεί στα ένστικτα της. Το “duende” σχετίζεται με τη γη, πηγάζει από μέσα της και η Γέρμα ταυτίζεται με τη διψασμένη γη. Ενώ μεγαλώνει η δίψα της να γίνει μητέρα και η απελπισία της, κατά τη διάρκεια της γιορτής στο βουνό, καταλήγει “enduendada” να δολοφονεί τον άνδρα της. Η απελπισία και ο πόνος της επιτρέπουν την εμφάνιση του “duende” που την κυριεύει και θολώνει την κρίση της (ό.π.). Η επίδραση του “duende” πάνω της θυμίζει τον τρόπο ο Διόνυσος κυριεύει τις μαινάδες. Τέλος, στο *Σπίτι της Μπερνάρντα Άλμπα* το “duende” εμφανίζεται με την μορφή του πάθους στις καταπιεσμένες κόρες της Μπερνάρντα, αφού εισχωρεί σε αυτές και τις γεμίζει με σεξουαλικές επιθυμίες. Η Αντέλα ενδίδει και μέσα από μια τραγική παρανόηση δίνει τέλος στη ζωή της θεωρώντας ότι το αντικείμενο του πόθου της είναι νεκρό (ό.π.). Η αρχαιοελληνική τραγωδία ολοκληρώνεται με την κάθαρση, που επέρχεται μετά τα συναισθήματα φόβου και συμπόνοιας προς τους ήρωες (Αριστοτέλης *Ποιητική* 1449 b), ενώ οι τραγωδίες του Lorca με την εμφάνιση του “duende”. Στις τραγωδίες του Lorca δεν υπάρχει κάθαρση, αλλά το “duende” φροντίζει να γεννήσει τον πόνο μέσα στο δράμα.

Συμπεράσματα

Ανατρέχοντας στις τρεις τραγωδίες του Lorca μπορεί κανείς να εντοπίσει πληθώρα στοιχείων που παραπέμπουν στον κόσμο της αρχαιοελληνικής τραγωδίας και τα οποία απηχούν αρχαιοελληνικούς μύθους. Ο Lorca δεν επέλεξε να ανασκευάσει μια αρχαία ελληνική τραγωδία πραγματευόμενος έναν συγκεκριμένο μύθο παρόλο που είχε επαφή με την αρχαία ελληνική γραμματεία από μετάφραση. Για αυτόν τον λόγο, δεν μπορούμε

να γνωρίζουμε με ασφάλεια αν δανείστηκε στοιχεία από κάποιον μύθο ή κάποια τραγωδία. Ωστόσο, είναι βέβαιο ότι η ηθική που καταπιέζει τους ήρωες του έχει πολλά κοινά στοιχεία με την ηθική της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας. Στον *Ματωμένο γάμο* η Μητέρα συρόμενη από την εμμονική της προσκόλληση στην υπεράσπιση της τιμής της οικογένειας καλεί τον γιο της να συνεχίσει την βεντέτα, μετά την ατίμωση που δέχτηκε από την Νύφη που τον εγκατέλειψε για τον άνδρα της αντίπαλης οικογένειας. Η Μητέρα είναι συντηρήτρια του χρέους της εκδίκησης, χωρίς να δρα, αλλά μέσω του πένθους και των λόγων της συμβάλλει στη διαιώνιση του μίσους και στην καταστροφή, υπερβαίνοντας τα μητρικά της ένστικτα. Αναλόγως στην *Ήλέκτρα* του Σοφοκλή η ομώνυμη ηρωίδα συντηρεί ζωντανή την μνήμη του πατέρα της μέχρι να έρθει ο Ορέστης να εκτελέσει την πράξη της εκδίκησης.

Στη *Γέρμα* εντοπίζεται επίσης μια συσχέτιση με την *Ήλέκτρα* λόγω της ατεκνίας των ηρωίδων, αλλά όπως αναλύθηκε η κυριότερη ομοιότητα εντοπίζεται με τις *Βάκχες*, αφού η γιορτή για τη γονιμότητα των γυναικών και η εκστατική κατάσταση στην οποία φτάνει η *Γέρμα* θυμίζει την εκστατική μανία των μαινάδων που κατασπάραξαν τον Πενθέα, επειδή αντιστάθηκε στον Διόνυσο. Αναλόγως, η *Γέρμα* αντιστάθηκε στα ένστικτα της και η αφομοίωση του ανδρικού κώδικα τιμής την οδήγησε στο έγκλημα.

Τέλος, στο *Σπίτι της Μπερνάρντα Άλμπα* θα λέγαμε πως συνοψίζονται διάσπαρτα στοιχεία που εντοπίζονται σε όλα τα έργα και που δείχνουν τη σχέση της τριλογίας με την αρχαία τραγωδία. Για παράδειγμα, ο καταπιεστικός ρόλος του οίκου στη ζωή των ανθρώπων και ιδιαίτερα των γυναικών, η συμπεριφορά που είναι προσηλωμένη στην τιμή και ακόμη, η επικίνδυνη υιοθέτηση των ανδρικών πρότυπων συμπεριφοράς από γυναικείες μορφές είναι μοτίβα που συναντάμε στο *Σπίτι της Μπερνάρντα Άλμπα*, αλλά και στην αρχαία ελληνική τραγωδία.

Είναι προφανές ότι όπως στην αρχαία τραγωδία υπάρχει ο θάνατος, έτσι και τα δράματα του Lorca κορυφώνονται με έναν θάνατο. Οι θάνατοι αυτοί συμβαίνουν ως

αποτέλεσμα της καταπίεσης και των κοινωνικών αδικιών που υφίστατο ο λαός την εποχή του. Για τον Lorca, οι καλλιτεχνικές αναπαραστάσεις ήταν δυνατό να εκφράσουν αυτόν τον πόνο και όπλο στην τέχνη του ήταν φυσικά το “duende”, αυτή η μορφή έμπνευσης που του επέτρεπε να συνταράσσει τα συναισθήματα των θεατών και κυρίως και τους ήρωες του. Ο Lorca μπόρεσε να δημιουργήσει σύγχρονες τραγωδίες με πανανθρώπινη διάσταση χωρίς να απομακρυνθεί από το πνεύμα της τέχνης του λαού του, το “duende”. Για τον ίδιο η μοντέρνα τέχνη έπρεπε να είναι κοντά στις μάζες και να αφουγκράζεται το κλάμα των απλών ανθρώπων που συναντούσε γύρω του.



Βιβλιογραφία

- Aeschylus (1989), *Eumenides*, (επιμ.) Sommerstein, A. Cambridge: Cambridge University Press.
- Anderson, R. (1984), *Federico García Lorca*, UK: Macmillan Education.
- , (1974/1975), “The Idea of Tragedy in García Lorca’s ‘Bodas de Sangre’” *Revista Hispánica Moderna* 38, no. 4: 174-88. <http://www.jstor.org/stable/30203167>.
- Delgado, M. (2008), *Federico García Lorca*, London: New York: Routledge.
- , (1982), “The idea of tragedy in García Lorca’s ‘Yerma’ ”, *Hispanófila* 74: 41-60.
- Bakogianni, A. (2011) “Electra: Ancient and modern aspects of the reception of the modern heroine” *Bulletin of the Institute of Classical Studies*, 113, iii, v, vii, ix : 1-117, 119-151, 153-197, 199-211, 213-250.
- Γκαρθία Lorca, Φ. (1998). *Ντουέντε*, μτφρ. Ολυμπία Καράγιωργα, Αθήνα: Βιβλιοπωλείο της "Εστίας".

- di Lombardi, L.B. (1998), “El fracaso de la Libertad: García Lorca y la tragedia griega” *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: 21-26 de agosto de 1995, Birmingham*, 4: 107-114.
- Dodds, E. R. (2004), *Εὐριπίδου Βάκχαι*, μτφρ. Γ. Υ. Πετρίδου και Δ. Γ. Σπαθάρας Αθήνα: Καρδαμίτσα.
- Hall, E. (2015) “Η κοινωνιολογία της αθηναϊκής τραγωδίας”, στο Easterling, P. E. (επιμ.) (2015), *Οδηγός για την αρχαία ελληνική τραγωδία από το Πανεπιστήμιο του Κέμπριτζ*, μτφρ. Λ. Ρόζη και Κ. Βαλάκας, Κρήτη: Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης.
- Foley, H. P. (2001), *Female acts in Greek Tragedy*, Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2001.
- García Lorca, F. (1954), *Obras Completas*, vol. II, Madrid: Titivilius.
- Griffith, M. (2014), “Μορφές εξουσίας”, στο Gregory, J. (εκδ.) (2014), *Όψεις και θέματα της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας*, επιμ. Δ.Ι. Ιακώβ, μτφρ. Μ. Καίσαρ, Ό. Μπεζαντάκου και Γ. Φιλίππου, Αθήνα: Εκδόσεις Παπαδήμα.
- Lima, R. (1990) “Toward the Dionysiac: Pagan Elements and Rites in *Yerma*”. *Journal of Dramatic Theory and Criticism* 4, no. 2: 63-82.
- Λυπουρλής, Δ. (μτφρ) (2008), Αριστοτέλης, “*Ποιητική*”. Θεσσαλονίκη: Ζήτρος.
- Maldonado, M. (2017) “Génesis y desarrollo de la estética del duende en la trilogía dramática rural de Federico García Lorca”, στο *Entre la ética y la estética: Estudios en homenaje a Joan Gilabert*, (επιμ.) Nuria Morgado and Agustín Cuadrado. USA: Juan de la Cuesta-Hispanic Monographs.
- Rodriguez Adrados, F. (1989) “Las tragedias de García Lorca y los griegos”. *Estudios clásicos* 31, no. 96 :51-64.
- Roisman, H.C. (2017), “Electra”, στο L. McClure, (επιμ.), *A companion to Euripides*, John Willis and Sons Inc. .

Roisman, H.C. & Luschig, C.A.E (2011), *Euripides' Electra: A commentary*, Oklahoma University Press: Norman.

Rosslyn, F. (2000) "Lorca and Greek Tragedy." *The Cambridge Quarterly* 29, no. 3: 215-36.
<http://www.jstor.org/stable/42967983>.

Σοφοκλής (1994), *Ηλέκτρα*, μτφρ Γ. Χειμωνάς, Αθήνα : Εκδόσεις Καστανιώτη.

Torrecilla, J. (2008), "Estereotipos que se resisten a morir: El andalucismo de 'Bodas de sangre'" *Anales de la literatura española contemporánea* 33, no 2:229-249.

Ηλεκτρονική πηγή:

<https://dle.rae.es/>