

Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου

Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Σπουδών

Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών Θεατρικές Σπουδές



Μεταπτυχιακή Διατριβή

Από τη σκηνή, στο πανί:

Τέσσερις εκδοχές του

Ματωμένου Γάμου του Λόρκα

Λιζάρδος Αλέξανδρος-Ρωμανός

Επιβλέπουσα Καθηγήτρια

Σιδηροπούλου Αύρα

Μάιος 2016

Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου

Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Σπουδών

Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών *Θεατρικές Σπουδές*

Μεταπτυχιακή Διατριβή

Από τη σκηνή, στο πανί:

Τέσσερις εκδοχές του

Ματωμένου Γάμου του Λόρκα

Λιζάρδος Αλέξανδρος-Ρωμανός

Επιβλέπουσα Καθηγήτρια

Σιδηροπούλου Αύρα

Η παρούσα μεταπτυχιακή διατριβή υποβλήθηκε προς μερική εκπλήρωση
των απαιτήσεων για απόκτηση
μεταπτυχιακού τίτλου σπουδών
στις Θεατρικές Σπουδές
από τη Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Σπουδών
του Ανοικτού Πανεπιστημίου Κύπρου.

Μάιος 2016

Περίληψη

Η παρούσα εργασία με τίτλο «Από τη σκηνή, στο πανί: Τέσσερις εκδοχές του *Ματωμένου Γάμου* του Λόρκα» αναλύει τη σημασία διασκευής θεατρικών έργων στον κινηματογράφο με όποιιας μορφής επεξεργασία κριθεί από το σεναριογράφο απαραίτητη (αλλαγές στο κείμενο, αφήγηση, εστίαση σε κεντρικούς χαρακτήρες, εποχή κλπ) με σκοπό το σενάριο να εξυπηρετεί την καινούρια –κινηματογραφική πλέον- δημιουργία. Για να επιτύχουμε αυτό το σκοπό χρησιμοποιούμε ως αντικείμενο μελέτης τον *Ματωμένο Γάμο* του Federico Garcia Lorca και τις 4 κινηματογραφικές διασκευές, σε σκηνοθεσία Edmundo Guibourg, Souheil Ben Barka, Carlos Saura και Paula Ortiz.

Εργαλεία της μελέτης μας είναι ο ορισμός της διασκευής από τον Syd Field και η εν συνεχεία αντιστικτική παραβολή της με τις τέσσερις παραπάνω ταινίες. Αναλύοντας με χρονολογική σειρά τις ταινίες, μελετώντας διεξοδικά ενδεικτικές σκηνές που ενδέχεται να έχουν υποστεί διασκευή και εντάσσοντας τα στοιχεία διασκευής στο ιστορικό πλαίσιο, θα οδηγηθούμε στην εναρκτήρια υπόθεση εργασίας μας, ότι δηλαδή «ο θεατής που επιλέγει να δει μια κατά γράμμα μεταφορά ενός θεατρικού έργου και πηγαίνει στον κινηματογράφο, απλά επιλέγει λάθος χώρο και λάθος μέσο» γιατί διασκευή σημαίνει «μεταφράζω από ένα μέσο σε ένα άλλο».

Στο παράρτημα που έπεται της παρουσίασης υπάρχουν πληροφορίες για τη ζωή και το έργο του Federico Garcia Lorca καθώς και το ιστορικό πλαίσιο που έζησε και συνέγραψε τα γνωστά θεατρικά του έργα. Ακολουθεί η σκηνοθετική ματιά του Lorca πάνω στον *Ματωμένο Γάμο*, πληροφορίες για τη διεθνή πορεία του έργου, η σχέση του έργου με τη φιλοσοφία ζωής του Lorca (*duende*) αλλά και μία γρήγορη ανάγνωση

των στοιχείων που ορίζουν τις τέσσερις κινηματογραφικές μεταφορές αυτού του έργου σε διασκευή. Χρησιμοποιώντας το παράδειγμα του *Ματωμένου Γάμου* του Carlos Saura παραθέτουμε μια σύντομη μελέτη στη σχέση φλαμένκο και στο έργο του Saura, όπως και μερικές σκέψεις της σκηνοθέτη Paula Ortiz που δημοσίευσε με αφορμή την κινηματογραφική της ταινία. Το παράρτημα περιλαμβάνει και πρωτότυπες συνεντεύξεις που έγιναν από τον Carlos Saura (σκηνοθέτης της ταινίας του 1981), Paula Ortiz (σκηνοθέτης της μεταφοράς του 2015), Inma Cuesta (ερμηνεύει τη Νύφη στη μεταφορά του 2015) και Asier Etxeandia (ερμηνεύει τον Γαμπρό στη μεταφορά του 2015).

Summary

The present work entitled “From the Stage to the Screen: Four versions of Lorca’s Blood Wedding” analyzes the importance of adaptation of theatrical works for the movies undergoing whatever elaboration is considered necessary by the scriptwriters (changes in the text, narrative, focusing on central characters, date etc) so that the script will be able to suit the new cinematic creation. In order to achieve our goal, we use as our object of study Federico Garcia Lorca’s Blood Wedding, as well as its four cinematic adaptations by Edmundo Guibourg, Souheil Ben Barka, Carlos Saura and Paula Ortiz.

Syd Field’s definition of adaptation and juxtaposition with the following four movies, constitutes the tool of our study. Analyzing chronologically these films, scrutinizing some specific scenes which may have undergone adaptation and inserting elements of this adaptation within a historical framework, we are led to our initial hypothesis, that is to say working upon the concept of “the spectator who chooses to watch a literal adaptation of a theatrical play and then goes to watch it on the screen, is simply wrong both in the place he chooses to watch it and by the means” applied to it’ since adaptation means a translation from one means to another.

In the appendix following my presentation are included information about the life and work of Federico Garcia Lorca as well as the historical framework within which he lived and wrote his well-known plays. There follow Lorca’s views, as a stage director, on the Blood Wedding, information concerning the international appeal of his work, the relation of the work with Lorca’s life philosophy (duende) and a brief summary of the elements defining the four cinematic adaptations of the above-mentioned work.

Using Carlos Saura's point of view of his adaptation of Blood Wedding, we cite at the role of Flamenco in his film, as well as certain thoughts expressed by the director Paula Ortiz, published on the occasion of her own cinematic version of Blood Wedding. Included are some original interviews by Carlos Saura (director of the 1981 version), Paula Ortiz (director of the adaptation in 2015), Inma Muesta (cast in the role of the bride in the 2015 adaptation) and Asier Etxendia (cast in the role of the bride groom in the 2015 adaptation).

Ευχαριστίες

Ευχαριστώ (με τυχαία σειρά) τους: Βαρβάρα Δούκα, Χρήστο Κωτσακόπουλο, Isabel Sanchez Ortiz, Irene Ortega, Carlos Saura, Paula Ortiz Alvarez, Inma Questa, Asier Etxeandia, Χριστίνα Λάμπρου, Gemma Bertran, Παναγιώτη Γάκη, Εβελίνα Παπούλια, Αύρα Σιδηροπούλου, Μάριο Κάλλο, Δάφνη Μαρία Χέλμη Λιζάρδου, Ευστάθιο Λιζάρδο, Βασίλη Κωνσταντόπουλο, Γιώργο Σφακιανάκης, Μαρία Θηβαίου, Σύνθια Μίγκελσεν, Matthew Sanders, Βάνια Χήναρη, Άννα Τσοκανή, Άννα Βουρλιώτη, Αναστασία Ανθοπούλου, Αντιγόνη Ζόγκα, Νίνος Φένεκ Μικελίδης, Κατερίνα Σαμπαζιώτη, Olatz Herrera, το μεταφραστικό τμήμα της ΕΡΤ, την πρεσβεία του Μαρόκο στην Ελλάδα, το γραφείο τύπου της Ακαδημίας Κινηματογράφου (Όσκαρ), την Πρεσβεία της Αργεντινής στην Ελλάδα, το INCAA και ιδιαίτερα την Sofia Oliveri Ortiz, το Ινστιτούτο Θερβάντες, για την υπομονή, την προσφορά τους και το ενδιαφέρον τους. Η μελέτη είναι αφιερωμένη σε αυτούς, στη μνήμη και το έργο του Logca και ιδιαίτερα στη Λουκία Ρικάκη που με τη φιλία της, τις σκέψεις και την αγάπη της για ζωή με έμαθε να ξεπερνάω τον εαυτό μου και να πιστεύω στην απόλυτη δύναμη της άνευ όρων αγάπης.

Περιεχόμενα



ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1 ΕΙΣΑΓΩΓΗ	(ΣΕΛ. 11)
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2 ΤΑΙΝΙΕΣ	
2.1 BODAS DE SANGRE - ΑΡΓΕΝΤΙΝΗ, 1938	(ΣΕΛ. 15)
2.2 NOCES DE SANG – ΜΑΡΟΚΟ, 1977-1980	(ΣΕΛ. 26)
2.3 LORCA.GADES.SAURA EN BODAS DE SANGRE, ΙΣΠΑΝΙΑ 1981	(ΣΕΛ. 43)
2.4 LA NOVIA - ΙΣΠΑΝΙΑ 2015	(ΣΕΛ. 70)
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3 ΕΠΙΛΟΓΟΣ	(ΣΕΛ. 98)
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4 ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ	(ΣΕΛ. 101)
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5 ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	

Εισαγωγή

«Διασκευάζω σημαίνει μεταφράζω από ένα μέσο σε κάποιο άλλο (...)
διασκευή (...) σημαίνει *μεταγραφή* από ένα είδος σε ένα άλλο (...)
και όχι *επιβολή* του ενός είδους πάνω στο άλλο»¹.

Τί σημαίνει διασκευάζω;

Μπορεί να παραμείνει αναλλοίωτο ένα θεατρικό κείμενο στον κινηματογράφο;

Στο χώρο του κινηματογράφου, διασκευή ενός θεατρικού έργου σημαίνει αλλαγή της μορφής του, επανεγγραφή, δηλαδή, μιας ιστορίας και –μέσω της προσθαφαίρεσης– μεταβολή σε δομή, λειτουργία και μορφή. Με τη διασκευή δημιουργείται ένα νέο έργο. Το θεατρικό κείμενο δεν οφείλει να υπακούει στους κινηματογραφικούς κανόνες σεναρίου, για αυτό και οι διασκευές είναι μια εκ νέου εγγραφή με αλλότριον υλικό. Όταν μιλάμε για διασκευή, ξαναγράφουμε και δεν επιβάλλουμε το ένα είδος (θεατρικό) πάνω στο άλλο (κινηματογραφικό σενάριο) γιατί το θέατρο, σε αντίθεση με τον κινηματογράφο, χρησιμοποιεί περισσότερο το διάλογο για να παρουσιάσει σκέψεις, γεγονότα και συναισθήματα, ενώ το σενάριο παρουσιάζει προσδιορισμένες εικόνες που προκαλούν αυτά τα συναισθήματα².

Ο Syd Field ορίζει τις προδιαγραφές για τη δομή μιας μεταφοράς θεατρικού έργου στον κινηματογράφο: Ξεκαθαρίζει ότι ο κινηματογράφος και το θέατρο είναι δύο διαφορετικά είδη με δικούς τους εκφραστικούς κανόνες και κώδικες. Στο θέατρο, η

¹ Field Syd, *Το Σενάριο: Η Τέχνη και η Τεχνική (οι βάσεις της σεναριογραφίας)*, μτφρ. Πολυκάρπου Πολύκαρπος, Αθήνα 1986, σελ 191

² Όπ.π., 191-193

σκηνογραφία του έργου και τα πρόσωπα αποτελούν τα βασικά εργαλεία της πλοκής. Στον κινηματογράφο, καθετί που μπορεί να αποδοθεί με εικόνα ή συρραφή εικόνων μπορεί να αντικαταστήσει το λόγο: «Όταν διασκευάζετε ένα θεατρικό έργο πρέπει να κινηματογραφήσετε τα γεγονότα που αναφέρονται μόνο ή περιγράφονται» αναφέρει ο Field, και στη συνέχεια, «να προσθέσετε, να μεταλλάξετε ή να αφαιρέσετε σκηνές και χαρακτήρες, ώστε να δώσετε οπτική διάσταση στις συναισθηματικές ή φυσικές καταστάσεις που λαμβάνουν χώρα». «Το θεατρικό έργο και η ταινία είναι δύο ξεχωριστά, αυτοδύναμα δημιουργήματα με ισάξιους δημιουργούς το θεατρικό συγγραφέα και το σκηνοθέτη». Αφετηρία στην αφήγηση της διασκευασμένης ιστορίας είναι πάντα η ζωή ενός ήρωα³.

Ο θεατής που επιλέγει να δει μια κατά γράμμα μεταφορά ενός θεατρικού έργου και πηγαίνει στον κινηματογράφο, απλά επιλέγει λάθος χώρο και λάθος μέσο. Οι κανόνες του σεναρίου επιβάλλουν σε όποιον επιχειρήσει να κάνει μία διασκευή να χρησιμοποιήσει μόνο εκείνα τα επεισόδια που προβάλλουν ξεκάθαρα το μύθο, φωτίζουν τους ήρωες κι αποτελούν σωστά δραματικά και οπτικά (κινηματογραφικά) στοιχεία. Ο κινηματογράφος, στα πρώτα στάδια του, λειτούργησε ως ψυχαγωγικός μηχανισμός, ένα λαϊκό θέαμα κλεισμένων των θυρών, που προσομοίαζε την καθημερινή ζωή σε ένα δισδιάστατο τετράγωνο περιβάλλον. Ως εκ τούτου θεωρήθηκε περισσότερο βιομηχανία θεάματος παρά τέχνη. Με βασικό εργαλείο στο βωβό κινηματογράφο τη συρραφή των πλάνων, όταν αυτά απέκτησαν επιστημονικό ρόλο με «το μοντάζ των εντυπώσεων» του Sergei M. Eisenstein⁴, έρχεται η νέα γενιά θεωρητικών που υποστηρίζει ότι το σινεμά υπάρχει για να υπερασπιστεί την έννοια

³ Όπ.π., σελ. 199-201

⁴ Villain Dominique, *Το Μοντάζ στον Κινηματογράφο* (Cahiers du Cinema), μτφρ. Τριανταφύλλου Σώτη, Σχολή Σταυράκου, Αθήνα 1996, σελ. 123

της τέχνης⁵. Με την είσοδο της συγχρονισμένης ομιλίας στον κινηματογράφο, όταν η λογοτεχνία άρχισε να τροφοδοτεί ιστορίες σε σεναριογράφους που έπρεπε να ικανοποιήσουν αναγνώστες και μη, τέθηκε, για πρώτη φορά, το ερώτημα αν η διασκευή «σκοτώνει» ή δίνει νέα πνοή σε ένα κλασικό λογοτεχνικό ή θεατρικό έργο.

Στις μέρες μας, που η αντίληψή μας καθορίζεται από πολλαπλούς αισθητηριακούς δέκτες στους οποίους κυριαρχεί η εικόνα, το να δούμε μία απλή κινηματογραφημένη εκδοχή ενός θεατρικού έργου έχει περιορισμένο ενδιαφέρον για το θεατή. Η ουσία είναι να φτιάξουμε μια νέα δραματουργία, δηλαδή ένα νέο σενάριο που να βοηθήσει το θεατή να κατανοήσει το καλλιτεχνικό δημιούργημα και να προκαλέσει μια κριτική αναθεώρηση σε κάποιο γνωστό έργο, τοποθετημένο σε ένα νέο παραστατικό πλαίσιο⁶. Εκκινώντας από αυτή την ευρέως αποδεκτή κινηματογραφική θεωρία του σημαντικότερου θεωρητικού του σεναρίου⁷, η παρούσα διατριβή θα εξετάσει τέσσερις κινηματογραφικές μεταφορές του θεατρικού έργου *Ματωμένος Γάμος* του Federico Garcia Lorca.

Στην παρούσα μελέτη θα παρουσιάσουμε τις κινηματογραφικές μεταφορές του *Ματωμένου Γάμου*, σε τέσσερα κεφάλαια, καθένα από τα οποία είναι αφιερωμένο στην εκάστοτε κινηματογραφική μεταφορά του. Πρόκειται για τις μεταφορές των Edmundo Guibourg με πρωτότυπο τίτλο *Bodas de Sangre* (1938), τη μεταφορά του Souheil Ben-Barka με πρωτότυπο τίτλο *Noces de Sang* (1977-1980)⁸, τη μεταφορά του Carlos Saura με πρωτότυπο τίτλο *Lorca-Gades-Saura en Bodas de Sangre de*

⁵ Cartmell Deborah & Whelehan Imelda, *Screen adaptation in pure cinema*, Mc Millan, 2010, London, σελ. 28, 33

⁶ Οπ.π., σελ. 57-58

⁷ Αναφερόμαστε στον Syd Field, τη θεωρία του οποίου είδαμε παραπάνω

⁸ Στην ανάλυση που θα ακολουθήσει, θα εξηγηθεί ο λόγος που αυτή η ταινία έχει δύο ημερομηνίες παραγωγής

*Federico Garcia Lorca*⁹ (1981) και τέλος η μεταφορά της Paula Ortiz με τίτλο *La Novia* (2015). Οι μεταφορές αυτές καλύπτουν μια ευρύτατη κινηματογραφική περίοδο σχεδόν 80 ετών, από το 1938 μέχρι και το 2015, με ό,τι συνεπάγεται αυτή η διάρκεια για τις διαφορετικές προσλήψεις, ερμηνείες και αναπαραγωγές του έργου.

Θα επιχειρήσουμε λοιπόν μια συγκριτική μελέτη ταινίας με το θεατρικό κείμενο για να αναδείξουμε τις σκηνοθετικές, εικαστικές και πραγματολογικές αναφορές του καθενός, σε συνδυασμό με τη δυναμική και την αισθητική που προέβλεπε η εκάστοτε εποχή.

⁹ Για τις ανάγκες της διανομής, όπως αναφέρεται και παρακάτω, ο τίτλος απλοποιήθηκε σε *Bodas de Sangre*

Ταινίες

2. 1. BODAS DE SANGRE (ARGENTINH, 1938)



Τίτλοι έναρξης της ταινίας του 1938

Η γλώσσα/ομιλία στον κινηματογράφο εμφανίζεται αρχικά ως ένα τεχνολογικό επίτευγμα/μόδα, περιπλέκοντας την υφιστάμενη πρακτική. Η πρώτη κινηματογραφική μεταφορά του «Ματωμένου Γάμου», το 1938, σημειώνεται σε μία περίοδο κατά την οποία ο κινηματογράφος αποτελεί ένα νέο είδος που αναπτύσσεται διαρκώς σε μία προσπάθεια δημιουργίας ενός ξεχωριστού κινηματογραφικού λεξιλογίου και αλλά και κανόνων. Η πρώτη μη βωβή ταινία έχει γυριστεί στο Χόλιγουντ το 1927 (*The Jazz Singer*¹⁰), ενώ, δύο μόλις χρόνια πριν τον πρώτο κινηματογραφικό «Ματωμένο Γάμο», ο Τσάπλιν έχει γυρίσει το βωβό αριστούργημα του «Μοντέρνοι Καιροί»¹¹.

Με την αλλαγή από τον βωβό στον ομιλώντα κινηματογράφο, ξεκινάει «η νέα εποχή της ιστορίας του»¹² που, όμως, «απειλούσε να απομακρύνει το Χόλυγουντ από τις

¹⁰ Ήταν η πρώτη πλήρως ομιλούσα ταινία παραγωγής Warner Brothers που θεωρείται ιστορικής σημασίας γιατί οδήγησε τον βωβό κινηματογράφο στη μορφή που γνωρίζουμε σήμερα και κινητοποίησε τους παραγωγούς να επενδύσουν στον ήχο, Κρεντς Κάρολ, *100 Χρόνια Hollywood – Ένας αιώνας Μαγείας*, μτφρ. Τιμογιαννάκης Παναγιώτης, εκδόσεις Μίνωας, Αθήνα 1999, σελ. 21

¹¹ Gritten David, *The Movies that Matter – From Bogard to Bond and all the Latest Film Releases*, Harper-Collins, London 2008, σελ. 328 & 425-426

¹² Την πρώτη ομιλούσα ταινία, όπως αναφέρει ο Georges Sadoul στην *Ιστορία του παγκόσμιου κινηματογράφου* (εκδόσεις Δωδώνη, μτφρ. Μικελίδης Νίνος Φένεκ, σελ. 259 και 262) δεν την

ξένες αγορές». Ο ομιλών κινηματογράφος, τα πρώτα χρόνια, ξεχνώντας τη δύναμη των εικόνων, αφέθηκε στην καταγραφή του λόγου –και της μουσικής- σε πρώτο πρόσωπο, με αποτέλεσμα οι πρώτες παραγωγές να θυμίζουν έντονα «κινηματογραφημένο θέατρο»¹³, πρόβλημα που μπορεί να ερμηνευτεί και στη βάση των μετακλίσεων σκηνοθετών του θεάτρου «να κινηματογραφήσουν το ρεπερτόριό τους»¹⁴. Η μη χρήση της δημόδους γλώσσας κάθε κράτους-αγοραστή ταινιών αποτελούσε ένα μεγάλο πλήγμα για την αμερικανική κινηματογραφική βιομηχανία, που είχε την πρωτοκαθεδρία στο διεθνές εμπόριο προϊόντων της 7^{ης} τέχνης¹⁵.

Το παγκόσμιο κοινό απαιτούσε πλέον οι ταινίες να μιλούν τη γλώσσα του¹⁶, γεγονός που κινητοποίησε τους εξειδικευμένους μετανάστες-καλλιτέχνες που είχαν μετακομίσει στο Χόλυγουντ για να εργαστούν, να επιστρέψουν στις χώρες τους και να εφαρμόσουν την τεχνογνωσία που είχαν αποκτήσει στην Αμερική.¹⁷ Σε κάποιες μάλιστα χώρες, στην προσπάθεια να μη μειωθεί με ραγδαίους ρυθμούς η παραγωγή κινηματογραφικών δημιουργημάτων, χρειάστηκε να κληθούν ξένοι καλλιτέχνες για να δώσουν πνοή στο εξελισσόμενο κινηματογραφικό είδος¹⁸. Εξαίρεση στον παραπάνω κανόνα αποτελούν οι χώρες της Λατινικής Αμερικής (ιδιαίτερα το Μεξικό και η Αργεντινή),¹⁹ κάτι που μπορεί να αιτιολογηθεί λόγω του μεγάλου καλλιτεχνικού μεταναστευτικού κύματος από την Ισπανία στις ισπανόφωνες χώρες της Αμερικανικής ηπείρου, που ακολούθησε τη δεκαετία του '30. Η Αργεντινή, χαρακτηριστικά, στις αρχές της δεκαετίας του '40, θα υποστεί τον «πόλεμο του φιλμ»

αποδέχτηκε θερμά το διεθνές κοινό, επειδή προτιμούσε να παρακολουθεί το εκάστοτε θέαμα στη δική του γλώσσα.

¹³ Sadoul George, *Η Ιστορία του Παγκόσμιου Κινηματογράφου*, μτφρ. Μικελίδης Μίνος Φένεκ, εκδόσεις Δωδώνη, σελ. 267

¹⁴ Οπ.π., 266

¹⁵ Χαρακτηριστικά ο Georges Sadoul στην *Ιστορία του παγκόσμιου κινηματογράφου*, σελ. 270, αναφέρει ότι οι παραγωγοί του Χόλυγουντ «ποχρεώθηκαν να περιορίσουν τον αριθμό των ταινιών» σχεδόν στις μισές «με την καθιέρωση του ομιλούντος».

¹⁶ Οπ.π., σελ. 271

¹⁷ Οπ.π., σελ. 277

¹⁸ Οπ.π., σελ. 376

¹⁹ Οπ.π., σελ. 386-387

από την αμερικανική βιομηχανία εξαιτίας της τόσο ραγδαίας οικονομικής της άνθισης στον χώρο της 7^{ης} τέχνης²⁰.

Πρώτη ομιλούσα ισπανική ταινία είναι το «El Misterio de la Puerta del Sol»²¹ το 1929, κι αυτό αλλάζει την πορεία του κινηματογράφου στην Ισπανία και κατ' επέκταση στις υπόλοιπες ισπανόφωνες χώρες. Λίγο νωρίτερα, όπως παρατηρεί ο Andreas Lenard, είχαν ξεκινήσει οι παραγωγές ντουμπλαρισμένων ταινιών στις ισπανόφωνες χώρες της Λατινικής Αμερικής²². Μέχρι το 1931, παραγωγές του ομιλώντα κινηματογράφου είχαν αρχίσει να εξαπλώνονται σε όλη τη Λατινική Αμερική²³. Η ομιλία στον κινηματογράφο είναι ένα νέο όχημα που για την πρώτη έστω δεκαετία, λειτουργεί περισσότερο ως «μόδα» παρά ως προέκταση της κινηματογραφικής γλώσσας. Τη δεκαετία του '30 η Αργεντινή διαθέτει ήδη περί τις 1500 αίθουσες, αρκετά περισσότερες από αυτές του Μεξικό, με τη Χιλή, την Ουρουγουάη και το Περού να αριθμούν από 300 έως και 150 αίθουσες αντίστοιχα²⁴. Αν και οι παραγωγές τους ήταν συνήθως πλούσιες, ήταν άμεσα εμπνευσμένες από τη μόδα του Χόλυγουντ²⁵ και οι περισσότερες κρίνονται αμφίβολης κινηματογραφικής ποιότητας ή έμπνευσης²⁶.

Με την άνοδο του Franco στην εξουσία και τον εμφύλιο πόλεμο στην Ισπανία, αρκετοί Ισπανοί ηθοποιοί βρίσκονται κατ' επιλογή αυτοεξόριστοι στη Λατινική

²⁰ Όπ. π., σελ. 461

²¹ (μτφρ. Το Μυστήριο της Puerta del Sol) <http://www.donquijote.org/culture/spain/film/history-of-spanish-cinema> και η ταινία με την ένδειξη που αναφέρουμε παραπάνω είναι εδώ <https://vimeo.com/107326058>

²² <http://americanajournal.hu/vol9no2/lenart>

²³ Finkielman Jorge, *The Film Industry in Argentina – An Illustrated Cultural History*, McFarland @company, Inc., North Carolina and London, 2004, σελ. 132

²⁴ Sadoul George, Όπ.π., σελ. 387

²⁵ (...) που όπως αναφέρουμε παραπάνω διένυε την περίοδο που ερευνούσε το μέσο με κινηματογράφιση θεατρικών επιτυχιών.

²⁶ Sadoul George, Όπ.π., σελ. 387

Αμερική²⁷. Σε αυτό το πλαίσιο, μεταναστεύει στη Λατινική Αμερική και ζει το υπόλοιπο της ζωής της σε Αργεντινή και Ουρουγουάη η Margarita Xirgu, προσωπική φίλη του Lorca²⁸ και πρωταγωνίστρια στο *Ματωμένο Γάμο* στη Βαρκελώνη²⁹, οποία στη συνέχεια έγινε η πρωταγωνίστρια της πρώτης κινηματογραφικής μεταφοράς του ίδιου έργου³⁰. Η σχέση Lorca-Xirgu ήταν έντονη από την πρώτη στιγμή. Ο ποιητής μαγεμένος από την υποκριτική δεινότητα της σπουδαίας ηθοποιού, της αφιερώνει το έργο του.³¹ Η Xirgu τελικά θα υποδυθεί τη Μητέρα στο *Ματωμένο Γάμο* το 1935 στη Βαρκελώνη³². Η επιτυχία της παράστασης είναι τεράστια και, όπως καταγράφεται από μελετητές, θα παρατεθεί προς τιμήν της Xirgu και του Lorca δείπνο στο ξενοδοχείο Fuglatema για την επιτυχία της συνολικής τους συνεργασίας και ειδικότερα για αυτή του *Ματωμένου Γάμου*³³. Σύμφωνα με το Lorca, το νέο ανέβασμα, με την Xirgu στον πρωταγωνιστικό ρόλο, ήταν μια νέα πρεμιέρα του έργου του, μια νέα ανάγνωση εστιασμένη στην ουσία των γεγονότων: «Η ηθοποιός στο ρόλο της μάνας, μιας μάνας που εκφράζει την απόγνωση της μέσα από τη βουβή κραυγή, την ιερατική στάση της, τη λιτότητα στις εκφράσεις, ενσαρκώνει όλα εκείνα τα στοιχεία που αποδίδουν στο έργο τον αρχικό του τίτλο: Τραγωδία»³⁴.

²⁷ Οι πληροφορίες στο παρακάτω link είναι βασισμένες από ένα άρθρο της *Great Soviet Encyclopedia* και οι μεταφραστές αναφέρουν ότι ενδέχεται να περιέχει πληροφορίες ξεπερασμένες ή ακόμα και πολιτικά-ιδεολογικά στρατευμένες (<http://encyclopedia2.thefreedictionary.com/Margarita+Xirgu>)

²⁸ Ο Λόρκα αναφερόταν πάντα στο πρόσωπο της Xirgu με σεβασμό (<http://freak.gr/?p=6147>)

²⁹ Η πρώτη παράσταση του *Ματωμένου Γάμου* δόθηκε το Μάρτη του 1933. Η Margarita Xirgu υποδύθηκε για πρώτη φορά τον ρόλο της μητέρας δύο χρόνια αργότερα (και ένα χρόνο μετά την εξαιρετική ερμηνεία της στο Teatro Espanol de Madrid της Yerma). Η ερμηνεία της εκείνη ήταν η αιτία που την υποδύθηκε και στην πρώτη κινηματογραφική μεταφορά.

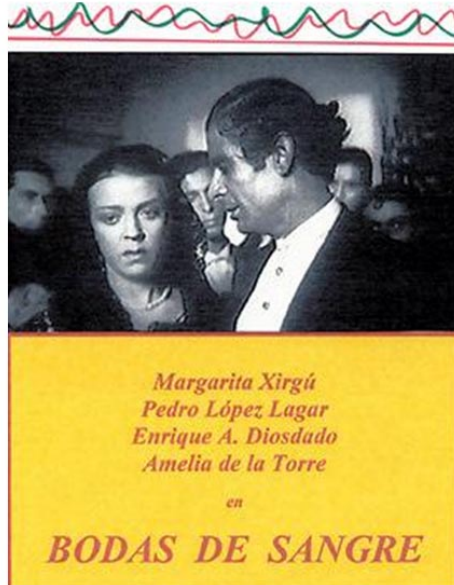
³⁰ Η πρώτη που υποδύθηκε τη Μητέρα ήταν Josefina στη Μαδρίτη και η Lola Membrives στην Αργεντινή, με διαφορά 2 χρόνων. <http://teatro.es/efemerides/el-estreno-de-201cbodas-de-sangre201d-de-federico-garcia-lorca>

³¹ Rodrigo Antonina, *Margarita Xirgu y su teatro*, Planeta, Barcelona, 1974, σελ. 138

³² Οπ.π., σελ. 242

³³ Οπ.π., σελ. 230

³⁴ Rodrigo Antonina, *Margarita Xirgu (Prologo de Ricard Salvat)*, Aguilar, Madrid, σελ. 292-292

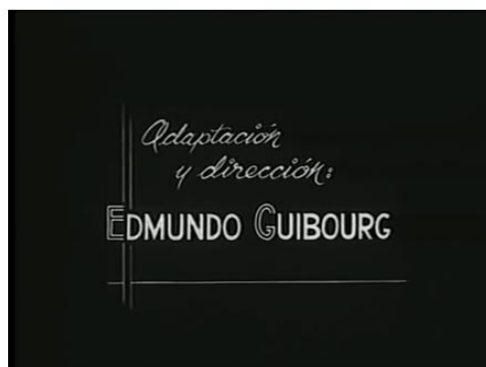


Η κινηματογραφική αφίσα της ταινίας

Είναι λογικό να υποθέσει κανείς ότι λόγω του εκτέλεσης του Λόρκα δεκαοκτώ περίπου μήνες πριν από την έναρξη των γυρισμάτων του πρώτου κινηματογραφικού «Ματωμένου Γάμου», της ανόδου του φασισμού στην Ισπανία και της αυτοεξορίας της Margarita Xirgu και άλλων Ισπανών ηθοποιών στη Λατινική Αμερική, η πρώτη κινηματογραφική μεταφορά του έργου αποτελεί ένα φόρο τιμής τόσο στον ίδιο το θεατρικό συγγραφέα όσο και στο έργο και την ιδεολογία του³⁵. Η ταινία γυρίζεται στις αρχές του 1938 και προβάλλεται για πρώτη φορά το Νοέμβρη του ίδιου έτους,³⁶ γεγονός που καταδεικνύει και την αμεσότητα από γύρισμα σε προβολή.

³⁵ Σε μία μεταγενέστερη καταγραφή της περιόδου, η όπερα *Ainadamar* του Osvaldo Golijov, περιγράφει τα πρώτα χρόνια των ηθοποιών του θεάτρου «La Baraca», που έχοντας οδηγηθεί στο Montevideo, ανατρέχουν στο παρελθόν και στις σχέσεις τους με τον Federico Garcia Lorca (<http://osvaldogolijov.com/wd7s.htm>)

³⁶ Rodrigo Antonina, Όπ.π., 1974, σελ. 225



Το όνομα της πρωταγωνίστριας Margarita Xirgu και του σκηνοθέτη ακολουθούμενο από τη λεζάντα «adaptación», δηλαδή ο υπεύθυνος της διασκευής

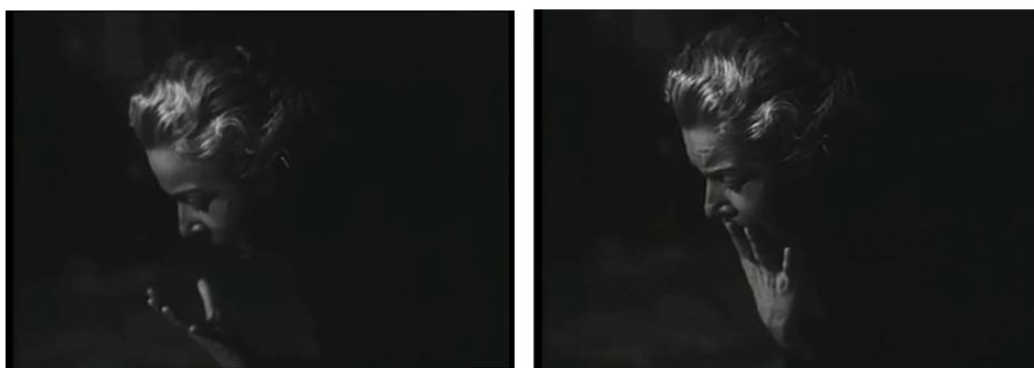
Δεδομένης της έλλειψης σοβαρής εξοικείωσης των ηθοποιών με την κινηματογραφική γλώσσα (ίσως με εξαίρεση τη Margarita Xirgu που ναι μεν είχε ήδη στη φιλμογραφία της ήδη 9 ταινίες μικρού και μεγάλου μήκους, όλες όμως ανήκαν στην εποχή του βωβού κινηματογράφου) και της μεγαλύτερης εξοικείωσης του σκηνοθέτη με το θέατρο και όχι με τον κινηματογράφο, η πρώτη αυτή απόπειρα αποτελεί ουσιαστικά μαγνητοσκόπηση μιας θεατρικής παράστασης με κάποια μόνο ψήγματα κινηματογραφικής γλώσσας. Ο ομιλών κινηματογράφος δεν έχει εξελιχθεί ακόμα ως ξεχωριστό δραματουργικό είδος, κι άρα δεν έχει ακόμα αποσαφηνιστεί η νέα υποκριτική γλώσσα του νέου μέσου. Αυτό μπορεί να εξηγήσει ίσως το γιατί η Margarita Xirgu στον ρόλο της Μητέρας στερείται σε ορισμένα σημεία μέτρου, όσο και αν προσπαθεί να αποφύγει τον θεατρικό στόμφο.

Ο σκηνοθέτης Edmundo Guibourg, ήδη καθιερωμένος στο θέατρο³⁷, δυσκολεύεται να αναγνωρίσει τους κινδύνους μεταφοράς ενός θεατρικού κειμένου στη μεγάλη οθόνη και παγιδεύεται σε αυτό που υπογραμμίζει ο Pudovkin Vsevolod, αφού «αντιγράφει πιστά ό,τι προσφέρεται από το θέατρο θέλοντας να παράξει μια αναλλοίωτη

³⁷ Ο Edmundo Guibourg υπήρξε αργεντινός δραματουργός, δημοσιογράφος, και κριτικός Θεάτρου. Βίωσε και κατέγραψε μια μποεμ εποχή της ζωής στο Buenos Aires με αρκετές καλλιτεχνικές ιδιότητες. Γεννημένος στις 15 Νοεμβρίου του 1893 στην Αργεντινή, εργάστηκε ως σκηνοθέτης θεάτρου και κινηματογράφου, δημοσιογράφος και κριτικός θεάτρου. http://www.fundacionkonex.org/b1593-edmundo_guibourg

καταγραφή θεατρικού έργου που θα παραπέμπει στην πηγή του έργου».³⁸ Αποφεύγει τη χρήση κινηματογραφικής γλώσσας στα –με ελάχιστη κίνηση- οριοθετημένα κάδρα του, που στόχο έχουν να αποδοθεί λεκτικά το συναίσθημα, μην επιτρέποντας –ουσιαστικά- στην κάμερα να επιτελέσει το δικό της σκοπό, δηλαδή να γίνει «οι λέξεις του κειμένου» ή «η ικανοποίηση της περιέργειας του θεατή»³⁹.

Η πρώτη κινηματογραφική μεταφορά του «Ματωμένου Γάμου» γίνεται σε βαθιά συγκινησιακό κλίμα, κάτι που προκύπτει και από την ίδια την πρωταγωνίστρια⁴⁰. Η Margarita Xirgu, στο ρόλο της Μητέρας, αυτοεξόριστη στη Λατινική Αμερική, χρησιμοποιώντας ως μέθοδο τις θεατρικές υποκριτικές φόρμες, μεταφέρει το απόσταγμα της θεατρικής της εμπειρίας κινηματογραφικά.



Η θεατρική παιδεία αλλά και η θεατρικότητα της Xirgu προδίδεται στα κοντινά της πλάνα.

Η Margarita Xirgu, υποδύεται σε θέατρο και κινηματογράφο τη Μητέρα, χρησιμοποιώντας μια κοινή υποκριτική μέθοδο και στον κινηματογράφο αλλά και τη θεατρική αγωγή της εποχής. Διατηρεί από τη μία το αρχικό στυλ παιζίματος για να

³⁸ Pudovkin Vsevolod, *Η τέχνη του ηθοποιού στο θέατρο και τον Κινηματογράφο*, μτφρ. Μεταξάκης Γιώργος, εκδόσεις Δαμιανός, Αθήνα 1986, σελ. 12 και 17

³⁹ Οπ.π., σελ. 21

⁴⁰ Ο θρύλος θέλει, η μεγάλη ηθοποιός, να βρισκόταν επί σκηνής υποδύομενη τη Yerma όταν πληροφορήθηκε τον θάνατο του Logca. Η ίδια εκδήλωσε το πένθος της αλλάζοντας της φράση του κειμένου από «Εγώ η ίδια σκότωσα το δικό μου παιδί» σε «Δολοφόνησαν το παιδί μου» (http://www.imdb.com/name/nm0944584/bio?ref_=nm_ov_bio_sm)

τονίζει την σταθερή παρουσία της ηρωίδας της⁴¹, αλλά από την άλλη είναι εμφανές ότι έχει μια μικρή σύγχυση για τα μεγέθη του θεατρικού μέσου. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι οι εναλλαγές από γενικό σε κοντινό πλάνο, όπου καταγράφονται υπερβολές και αλλοιώσεις, σε σχέση με αυτό που θα είχε μια ομοιογενής καταγραφή με σταθερή κάμερα σε μια θεατρική παράσταση. Το «σταμπιλάρισμα,» δηλαδή η ικανότητα της ηθοποιού να «πιάνει» ρόλο και ρυθμό από το ένα πλάνο στο άλλο (from cut to cut), δείχνει ότι ενώ δεν γνωρίζει καλά τη γλώσσα του κινηματογράφου και σε αρκετά σημεία είναι έντονη η θεατρικότητα της⁴². Έτσι, άθελα της, η σπουδαιότερη ηθοποιός του σύγχρονου θεάτρου της εποχής στην Ισπανία, στη μοναδική ομιλούσα κινηματογραφική της εμπειρία, με τη συγκεκριμένη ερμηνεία της στο «Ματωμένο Γάμο» δεν προσφέρει τόσο μια αξιόλογη κινηματογραφική ερμηνεία, όσο μια πηγή έρευνας για τον σύγχρονο μελετητή της ιστορίας της υποκριτικής του Ισπανόφωνου θεάτρου στις αρχές του 20^{ου} αιώνα⁴³. Χαρακτηριστικό παράδειγμα ανάλογης «κινηματογραφικής συμπεριφοράς» από ηθοποιό του θεάτρου στον βωβό κινηματογράφο, ήταν αυτή της Sarah Bernhardt⁴⁴.

Θα μπορούσε εύκολα η παραπάνω κινηματογραφική απόδοση να χαρακτηριστεί διασκευή, αν ο ίδιος ο κινηματογράφος έχει μέχρι το 1938 ορίσει τους «γραμματικούς και συντακτικούς» κανόνες της κινούμενης εικόνας⁴⁵. Στην ταινία του Guibourg παρατηρούμε ότι η αφήγηση είναι γραμμική προς τον χρόνο των

⁴¹ Pudovkin Vsevolod, Όπ.π., σελ. 28

⁴² Όπ.π., σελ. 28-29

⁴³ Όπως αναφέρει η Rodrigo Antonina στο βιβλίο της *Margarita Xirgu y su teatro*, σελ. 256 και 320, έναν χρόνο, αργότερα από την κινηματογραφική εκδοχή του *Ματωμένου Γάμου*, το 1939, η Margarita Xirgu θα σκηνοθετήσει μια μουσική εκδοχή του ίδιου έργου στο Μοντεβιδέο της Ουρουγουάης. Ο ρόλος της μητέρας θα την χαρακτηρίσει θεατρικά μέχρι το θάνατό της το 1969 στο Μοντεβιδέο.

⁴⁴ Αν και μπορεί εκείνη την εποχή η Sarah Bernhardt, να θεωρούνταν η κορυφαία ηθοποιός του θεάτρου, ο σύγχρονος μελετητής μπορεί να αναγνωρίσει υπερβολές που με ταρινούς όρους αγγίζουν τα όρια της καρικατούρας.

⁴⁵ Οι αναλυτές της 7^{ης} τέχνης χρησιμοποιώντας τον όρο γραμματικός ή συντακτικός κανόνας, θέλουν να προσδιορίσουν την παγιωμένη κινηματογραφική γλώσσα που προσδιορίστηκε στις αρχές της δεκαετίας το '50, όταν χρώμα, γλώσσα, οπτικά τρικ και μοντάζ έφυγαν από το πειραματικό στάδιο.

γεγονότων. Ξεκινάει με την επεξήγηση όλων όσων προηγήθηκαν της τραγωδία.⁴⁶ Στις πρώτες σκηνές παρακολουθούμε τη δολοφονία του πατέρα από τους Felix, ενώ η Μητέρα (Xirgu) ήταν στο σπίτι με τα νεογέννητα παιδιά. Στη συνέχεια, βλέπουμε τα αδέρφια να ενηλικιώνονται, αλλά πολύ σύντομα οι Felix δολοφονούν τον αδερφό του Γαμπρού. Στο σημείο αυτό είναι που κορυφώνεται ο θρήνος της μάνας, που φοβάται για την τύχη του μοναδικού της εναπομείναντα γιου. Αντίθετα με το θεατρικό έργο (αλλά και με τις δύο τελευταίες κινηματογραφικές μεταφορές του έργου), στη συγκεκριμένη ταινία βλέπουμε πως τα γεγονότα, τα οποία στο πρωτότυπο κείμενο τα μαθαίνουμε μέσα από διαλόγους, γίνονται μέρος της κινηματογραφικής αφήγησης. Είναι όμως αυτό το δομικό στοιχείο αρκετό για να δικαιολογήσει τον όρο διασκευή;

Θα μπορούσαμε να απαντήσουμε καταφατικά, με μία πρόχειρη ανάγνωση και της επόμενης σκηνής, εκεί που ο λυρισμός του θεατρικού έργου του Λόρκα καταγράφεται αλληγορικά: το ποτάμι και η εικόνα του νερού που ρέει είναι ένα σύμβολο που επαναλαμβάνεται σε διάφορα σημεία του κινηματογραφικού έργου. Εκτός από κινηματογραφική μεταφορά του θεατρικού στίχου με τον οποίο η Νύφη χαρακτηρίζει το Λεονάρντο ως «σκοτεινό ποτάμι γεμάτο κλαδιά που την παρασέρνει», (σελ;) αλλά επίσης είναι και μια εικόνα που υποδηλώνει την ατέρμονη ροή του χρόνου, την αδυναμία του ανθρώπου να αντισταθεί στη ροή των γεγονότων και των επιταγών της μοίρας. Δραματουργικά η χρήση του ποταμιού απλοποιεί όλα όσα ο ποιητικός λόγος φορτώνει με φαντασία.

Ουσιαστικά, ο κινηματογράφος που βασιζόταν σε θεατρικά κείμενα της εποχής στηριζόταν στην ψυχολογική συνοχή του χαρακτήρα του έργου σαν αυτός να

⁴⁶ Κάτι αντίστοιχο συμβαίνει, όπως θα δούμε παρακάτω, στην επόμενη μεταφορά του Ben-Barka.

βρισκόταν στη σκηνή. Όχι δηλαδή ως μία καθ' εαυτή ψυχολογική οντότητα που θα δημιουργούνταν χάριν του γυρίσματος. Η τελευταία μέθοδος η οποία αναπτύχθηκε αργότερα, κατά τις δεκαετίες του '50 και του '60, στον αμερικάνικο, κυρίως, κινηματογράφο, με την μεταπήδηση από το θέατρο στην οθόνη του συστήματος Στανισλάφσκι, γνωστού πλέον ως «Μέθοδος». ⁴⁷ «Καθώς ο αμερικανικός κινηματογράφος κυριαρχείται από μία νατουραλιστική –με την ευρεία έννοια του όρου- αφηγηματική μορφή, η υποκριτική της «Μεθόδου» ταιριάζει αρκετά εύκολα με τις απαιτήσεις που θέτει αυτό το είδος κινηματογράφου στους ηθοποιούς. Η συνοχή της ψυχολογίας, οι σύγχρονες μορφές λόγου και σωματικής έκφρασης και η έμφαση στην αποκάλυψη του εσωτερικού κόσμου απέκτησαν βαρύνουσα σημασία κατά την εξέλιξη του κινηματογράφου στο Χόλυγουντ. Η «Μέθοδος» δε συνάδει με άλλες μορφές αναπαράστασης, όπως το προ-νατουραλιστικό θέατρο, το μιούζικαλ στον κινηματογράφο ή με πιο εναλλακτικές κινηματογραφικές και θεατρικές μορφές, όπως αυτές που εισήγαγε ο Μπέρτολτ Μπρεχτ στο θέατρο ή ο Ζαν Λιούκ Γκοντάρ στον κινηματογράφο ⁴⁸. Ο κινηματογράφος πριν την εποχή της Nouvelle Vague ⁴⁹, βασιζόμασταν στην τυχειότητα της αποτύπωσης από την κάμερα, και μάλιστα χωρίς ειδικές κινήσεις της καταγραφής της ικανότητας του ηθοποιού, με βάση του πώς έπαιζε τον ρόλο του στο θέατρο. Με λίγα λόγια, στη γλώσσα του κινηματογράφου, η κάμερα έπαιζε το ρόλο του ιδανικού θεατή του θεάτρου. Με την εξέλιξη των

⁴⁷ Bignell Jonathan, *Ο Ηθοποιός Ανάμεσα στη Σκηνή και την Οθόνη* (Η «Μέθοδος» από τη Σκηνή στην Οθόνη), επιμέλεια: Αδάμου Χριστίνα, εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα 2008, σελ. 102

⁴⁸ Bignell Jonathan, *Οπ.π.*, σελ. 103

⁴⁹ Το Νέο Κύμα κινηματογράφου ήταν ένα αισθητικό κινηματογραφικό ρεύμα που έκανε τα πρώτα δειλά του βήματα στα τέλη του '50 προσπαθώντας να ανατρέψει τη γραμματική και το συντακτικό του κινηματογράφου. Με απλοποιημένους όρους, αν ο κινηματογράφος ήταν η ακαδημαϊκή γλώσσα που χρησιμοποιούσε η 7^η τέχνη μέχρι τότε, η Nouvelle Vague ήταν μια αργκό των εικόνων με σολοικισμούς και οπτικούς συνειρμούς. Κεσίσογλου Βασίλης, *Μια συνοπτική Ιστορία του Κινηματογράφου – Συχνές Ερωτήσεις με τις Απαντήσεις τους*, εκδόσεις Αιγόκερος – Σχολή Σταυράκου, Αθήνα 2013, σελ. 55-56

κινήσεων του φακού και του κινηματογραφικού λεξιλογίου⁵⁰ κάτι τέτοιο δεν ήταν πια αρκετό.

Ο σκηνοθέτης πλέον οφείλει να μην αφήνει σε τυχαιότητα τα πλάνα του και να τα ερευνά μέσα από το πρίσμα του μέσου καταγραφής (κάμερα) κάνοντας ένα νοητό μοντάζ κάθε σκηνής στο μυαλό του. Ο σκηνοθέτης του κινηματογράφου από αναγκαιότητα στις εξελίξεις, γίνεται τελικά η κάμερα: «Αυτός είναι ένας τρόπος για να υπογραμμίσει την απόσταση που κρατάει απέναντι στους χαρακτήρες του, όπως η πλειοψηφία των κινηματογραφικών ηθοποιών (ηθοποιούς-comediens, σε αντίθεση με τους ερμηνευτές-acteurs) υιοθετεί έναν τρόπο παιχνιδιού αντίθετο προς την κινηματογραφική φυσικότητα, η οποία συγγέει την υποκριτική με τη ζωή.

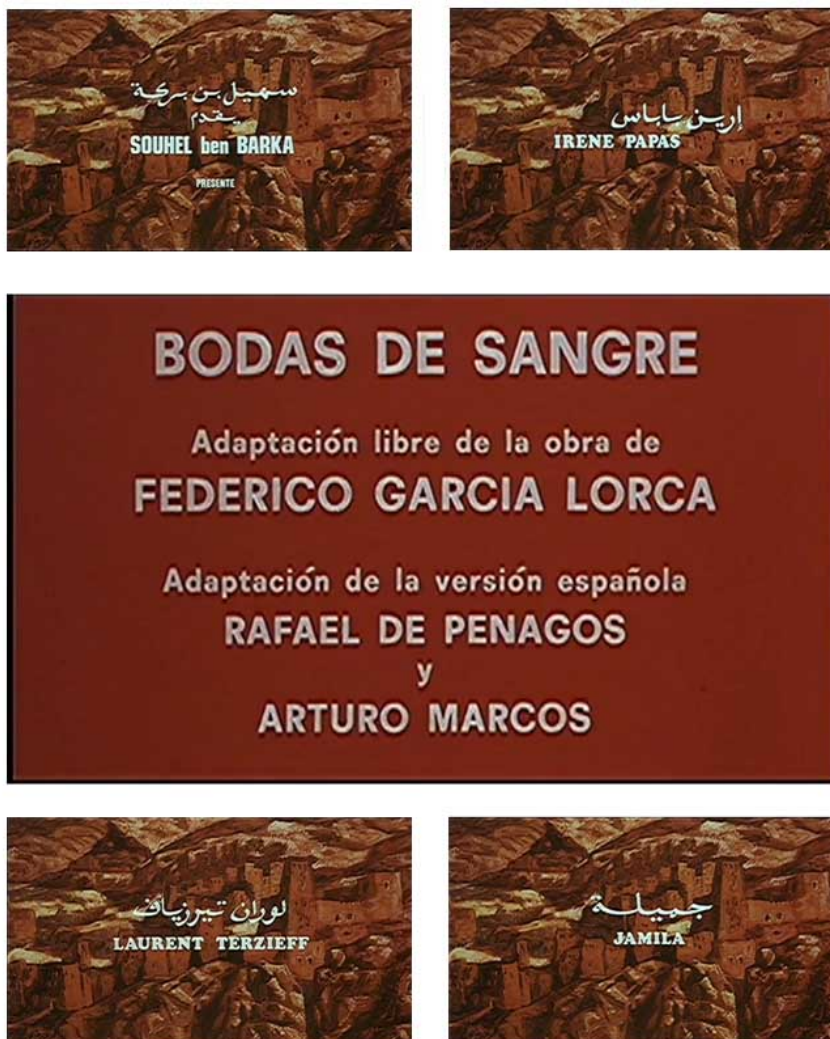
Κρατά επομένως μια στάση, η οποία απαλλάσσει το παίξιμό του από κάθε νατουραλιστική μυθολογία, αξιοποιώντας τις ικανότητες του ιδίου του ηθοποιού»⁵¹.

Μπορεί στους αρχικούς τίτλους της ταινίας να αποδίδεται στον Edmundo Guibourg πριν από την ιδιότητα του σκηνοθέτη, αυτή του διασκευαστή, αλλά εν τέλει φαίνεται ότι ο τίτλος δεν προσδιορίζει την ουσία. Καθίσταται λοιπόν σαφές από τα παραπάνω για ποιο λόγο η πρώτη κινηματογραφική μεταφορά αυτού του έργου δεν παρουσιάζει στοιχεία *διασκευής* όπως αυτά αναφέρθηκαν στην εισαγωγική παράγραφο και βάσει των οποίων θα αξιολογηθεί ο βαθμός διασκευής του πρωτότυπου στις άλλες κινηματογραφικές εκδοχές.

⁵⁰ δεξ παραπάνω σχολιασμό για την κινηματογραφική γραμματική και συντακτικό

⁵¹ Λεοντάρης Γιάννης, *Ο Ηθοποιός Ανάμεσα στη Σκηνή και την Οθόνη* (Σταθμοί στην Περιπέτεια του Προσώπου του Ηθοποιού στον Ελληνικό κινηματογράφο από το 1954 έως το 1974: Σχέση Ταύτισης και σχέση Αμηχανίας με το Θεατή), επιμέλεια: Αδάμου Χριστίνα, εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα 2008, σελ. 40

2. 2. NOCES DE SANG – ΜΑΡΟΚΟ 1977-1980



Τίτλοι έναρξης και συντελεστές του Ματωμένου Γάμου

Η επόμενη μεταφορά του *Ματωμένου Γάμου* ολοκληρώνει γυρίσματα το 1977 και λίγο καιρό αργότερα υποβάλλεται ως η επίσημη πρόταση του Μαρόκο για τον Διαγωνισμό των Όσκαρ⁵². Τη σκηνοθεσία αναλαμβάνει ο Μαροκινός σκηνοθέτης Souheil Ben Barka⁵³, γνωστός από τις λίγες αλλά με πολιτική ταυτότητα ταινίες του, που καταγράφουν προβλήματα όπως και αυτό της αποικιοκρατίας, των ανθρωπίνων

⁵² [http://www.revolvy.com/main/index.php?s=Blood+Wedding+\(1977+film\)&item_type=topic](http://www.revolvy.com/main/index.php?s=Blood+Wedding+(1977+film)&item_type=topic) & http://www.revolvy.com/main/index.php?s=List+of+Moroccan+submissions+for+the+Academy+Award+for+Best+Foreign+Language+Film&item_type=topic&overlay=1

⁵³ Ο σκηνοθέτης Souheil Ben Barka, που αποτελεί παράγοντα στην περιορισμένη κινηματογραφική βιομηχανία του Μαρόκο, διατέλεσε διευθυντής της cinemateque του Μαρόκο (CCM) από το 1986 μέχρι το 2003. <http://www.africultures.com/php/?nav=personne&no=5527>

δικαιωμάτων, της πολιτικής ελευθερίας, κλπ. Πρωταγωνιστές του είναι η Ειρήνη Παπά (γνωστή από τις τραγωδίες που μετέφερε στον κινηματογράφο ο Μιχάλης Κακογιάννης), ο Laurent Terzieff (που συνεργάστηκε με τον Luis Bunuel⁵⁴ και υποδύθηκε μεταξύ άλλων τον Κένταυρο στη *Μήδεια* του Pasolini στο πλευρό της Μαρία Κάλλας) και η Djamilia (στο ρόλο της Νύφης). Η ταινία δεν έφτασε στην τελική πεντάδα⁵⁵ των βραβείων της ακαδημίας και διανεμήθηκε στη Γαλλία σε κόπια 30 λεπτά μικρότερη (80 λεπτά αντί των αρχικών 112) το 1980, τρία χρόνια αργότερα από την αρχική υποβολή της στα Όσκαρ, με αποτέλεσμα να υπάρχει σύγχυση για το χρονολογικό έτος στο οποίο πρέπει να καταταγεί.



Η αφίσα της ταινίας που χρησιμοποιήθηκε για την προώθηση στην ισπανόφωνη αγορά.

⁵⁴ Αυτός και η Muni, που υποδύεται την υπηρέτρια, είχαν συνεργαστεί στο παρελθόν στην ταινία «Ο Γαλαξίας» του Luis Bunuel. Γενικότερα οι επιλογές των ηθοποιών του Souheil Ben Barka είχαν καταβολές από την τραγωδία (Ειρήνη Παπά) ή είχαν σκηνοθετηθεί από ξεχωριστοί ποιητές της εικόνας, όπως στο παραπάνω παράδειγμα. Με αυτόν τον τρόπο επισφράγιζε την πορεία του ως βοηθός του Παζολίνι και άφηγε το στίγμα ότι θα καταπιαστεί με ένα ανάλογο κινηματογραφικό είδος.

⁵⁵ εκείνη τη χρονιά κέρδισε το Black and White in Color του Jean-Jacques Annaud στην κατηγορία καλύτερου ξενόγλωσσου

Η πρώτη, λοιπόν, ταινία που αποτελεί ουσιαστική διασκευή του *Ματωμένου Γάμου*, παράγεται σχεδόν δύο χρόνια μετά τον θάνατο του δικτάτορα Franco σε μη ισπανικό έδαφος, ενώ η προηγούμενη είχε γυριστεί (επίσης εκτός Ισπανικού εδάφους) δύο χρόνια μετά την έναρξη της περιόδου της Φρανκικής δικτατορίας στην Ισπανία. Μετά την πρώτη απόπειρα καταγραφής, που αποτελούσε περισσότερο αποτύπωση παρά διασκευή του θεατρικού έργου, η πρώτη πραγματικά κινηματογραφική μεταφορά (και κατά τον Syd Field «διασκευή») είναι αυτή του 1977-1980, η οποία, διόλου τυχαία, προέρχεται από έναν Μαροκινό σκηνοθέτη. Το Μαρόκο είναι κράτος στενά συνδεδεμένο με την Ανδαλουσία, δεδομένης και της αραβικής κατάκτησης της Ισπανίας που διήρκεσε μέχρι το 1492 και την τελική αποχώρηση των Αράβων από την Ισπανία. Παρατηρώντας τις ομοιότητες μέσω του θεατρικού και κινηματογραφικού έργου αλλά και μέσω του πολιτισμού των δύο χωρών, καταγράφουμε ότι ο Federico Garcia Lorca γεννιέται στη Γρανάδα, μια από τις πιο εμβληματικές πόλεις της Ισπανίας και τελευταίο προπύργιο του Ισλάμ στην Ιβηρική χερσόνησο (1492).

Είναι εμφανής σε μια πρώτη ανάγνωση η πολιτική χροιά του συγκεκριμένου έργου, ο σκηνοθέτης του οποίου ενδεχομένως διατηρεί στενές σχέσεις με την αριστερή, αν όχι την κομμουνιστική ιδεολογία. Σε αυτό παραπέμπει η ανάμειξη του με το κινηματογραφικό φεστιβάλ της Μόσχας την εποχή του Ψυχρού Πολέμου, η διάκριση και η συμμετοχή του σε κριτική επιτροπή. Δεν είναι όμως μόνο αυτό το στοιχείο που ισχυροποιεί τον παραπάνω ισχυρισμό. Από τις πρώτες οπτικοποιημένες σκηνές που μας παραπέμπουν στο παρελθόν των ηρώων, η κομμουνιστική κοσμοθεωρία σκιαγραφείται από την επιλογή του σκηνοθέτη να βάλει τον σύζυγο της Μητέρας να εργάζεται στα χωράφια μαζί με τους υπόλοιπους εργάτες. Αυτός λοιπόν ο σκηνοθέτης

με τη συγκεκριμένη ιδεολογική συγκρότηση φαίνεται ότι χρησιμοποιεί τον αντιφασίστα και εκτελεσμένο από τους φρανκιστές Lorca ως ένα σύμβολο της επανάστασης. Επιπλέον, λόγω της εγγύτητας της δικής του κουλτούρας με την Ανδαλουσία, η οποία έχει πολλά κοινά με το Μαρόκο στο τέλος της δύσης της δικτατορίας του Franco, αποπειράται έναν σχολιασμό εναντίον της αποικιοκρατίας, αναδεικνύοντας μέσα από το έργο του τα ήθη, τα έθιμα και τις παραδόσεις του Μαρόκο⁵⁶. Σε αυτό εδώ το σημείο εστιάζεται η έννοια της *διασκευής* στο θεατρικό κείμενο κατά τη συγκεκριμένη περίοδο.



Τα νεκρά κορμιά του Amrouch και του γαμπρού στα χέρια Μαροκινών

Ιδιαίτερη μνεία ως προς το στοιχείο της διασκευής οφείλουμε να κάνουμε στη γαμήλια τελετή: εδώ, το κείμενο του Lorca φέρει άλλα στοιχεία στην επιφάνεια, και τα οποία σχετίζονται με τη θέση της γυναίκας, με το μαροκινό σκηνοθέτη να μεταφέρει ένα έργο που είχε γραφτεί περίπου 45 χρόνια πριν σε ένα δικό του σήμερα, όπου η παράδοση επιτελεί κάποιον άλλο λειτουργικό ρόλο: την υποδούλωση της

⁵⁶ Το τοπικό χρώμα της γης, το παζάρι, η τελετή του γάμου, η μεταφορά των νεκρών στο τέλος της ταινίας αλλά και ο τρόπος που πενθεί η μητέρα με τις υπόλοιπες γυναίκες είναι μερικά από αυτά τα στοιχεία.

γυναίκας και την υποταγή της στο «ανώτερο ον», τον άντρα. Είναι δε άξιο αναφοράς ότι η Νύφη αποδέχεται τον γάμο ως καθήκον της και στα πλαίσια μίας κοινωνικής υπευθυνότητας, χωρίς όμως να τίθενται ερωτηματικά ως προς τον τρόπο και τον λόγο που η Νύφη χώρισε με τον Leonardo (δηλαδή τον Amrouch το νεότερο)⁵⁷.



Σκηνές παραδοσιακού γλεντιού-γάμου στο Μαρόκο, όπως παρουσιάζεται στην ταινία (ομοίως και στις φωτογραφίες που ακολουθούν)

Ο στολισμός της Νύφης, οι παραδοσιακοί χοροί (στους οποίους συμμετέχουν και άντρες), οι καλεσμένοι που εμφανίζονται σκεπασμένοι με ένα σεντόνι σε αριθμητικές συστοιχίες, το βραχιόλι στο πόδι της Νύφης αλλά και τα μέλη της οικογένειας που παρατηρούν την τελετή περισσότερο ως διονυσιακό δρώμενο ή τελετουργική θυσία παρά ως γαμήλιο γλέντι, σκιαγραφούν περισσότερο Λορκικούς (πολιτισμικούς) συνειρμούς εμποτισμένους με στοιχεία τραγωδίας παρά μια ευχάριστη στιγμή στη ζωή ενός ερωτευμένου ζευγαριού έτοιμο να ενωθεί με τα δεσμά του γάμου.

⁵⁷ Allen C. Rupert, *Psyche and Symbol in the theatre of Federico Garcia Lorca* (Perlimplin, Yerma, Blood Wedding), university of Texas Press, Austin and London, 1974, USA, Part 3 – a symbolical commentary on blood wedding, σελ. (161-162)



Η μουσική, παραδοσιακή και αυτή, σβήνει τις παραβολικές αναφορές της νύχτας και του φεγγαριού με λαρυγγισμούς και κρουστά, που αντί να καθησυχάζουν οδηγώντας στον ύπνο, τaráζουν οδηγώντας προδιαγεγραμμένα στον αιώνιο ύπνο και την αιώνια κατακραυγή αντίστοιχα, Γαμπρό-Amgouch και Νύφη.

موسيقى مجموعة بابل مراكش
موسيقى اضافية لزمفير و شيسار
**LES MUSIQUES SONT
DU GROUPE BABEL (MARRAKECH)**
Musiques complémentaires
ZAMFIR ET CHISAR



Και πριν όμως από τη γαμήλια τελετή, όταν θα κανονιστεί η ημερομηνία του γάμου, το περιβάλλον στην ταινία διαφέρει από αυτό που περιγράφει ο Lorca: Η Μητέρα, καθισμένη στο πάτωμα, με κατεβασμένο το βλέμμα, θα συζητήσει τα του γάμου. Εδώ στόχος δεν είναι ούτε η ένωση των περιουσιών των δύο οικογενειών, ούτε η χαρά του ερωτευμένου ζευγαριού: Μπροστά στα μάτια μας εξελίσσεται ένα «παζάρι» κοινωνικής αποδοχής και ένταξης, της Νύφης που χάνει εκούσια αρκετές από τις ελευθερίες της και του Γαμπρού, που κερδίζει τον ρόλο του άντρα. Ο πατέρας διαδραματίζει επίσης έναν πιο ενεργό ρόλο: στη σκηνή που μαθαίνει ότι η κόρη του το έσκασε με τον Amrouch, βγάζει έναν παραληρηματικό μονόλογο για όλα όσα έκανε για να αποκτήσει κύρος, χρήμα και φήμη, εννοώντας ότι η κόρη του τα

κατέστρεψε όλα με τη φυγή της. Ο οργισμένος λόγος πάλι της Μητέρας, στηρίζεται περισσότερο σε εικόνες-μνήμης (flash back) όταν αναπολεί τον χαμένο της γιο.



**Η Μητέρα συμφωνεί με τον πατέρα του γαμπρού τον γάμο.
Και οι δύο κάθονται σε παραδοσιακά χαλιά κατά τη διάρκεια της ανταλλαγής όρκων.**

Στοιχεία όπως η αλλαγή του ονόματος του Leonardo σε Amrouch, της τοποθεσίας στο Νότιο Μαρόκο, τον οπτικοποιημένων παρελθοντικών αναφορών μέσα από τα όνειρα της Μητέρας, αλλά και η προσθήκη Μαροκινών παραδοσιακών χορών στη θέση των νανουρισμάτων, αποτελούν και αυτά εργαλεία διασκευής.

Ταυτόχρονα, η ιστορία της κινηματογραφικής εκδοχής παρουσιάζει διαφορετική προβληματική αναφορικά με το κεντρικό θέμα του έργου: Βρισκόμαστε στο Νότιο Μαρόκο, όπου το νεότερο μέλος της οικογένειας Amrouche θέλει να παντρευτεί την κόρη ενός πλούσιου γαιοκτήμονα από το κοντινό χωριό. Η Μητέρα της οικογένειας, έχοντας χάσει ήδη ένα γιο της στο παρελθόν από το άσβεστο μίσος που υπάρχει μεταξύ της οικογένειας της και αυτής του Amrouch προσπαθεί να αποτρέψει αυτόν τον έρωτα. Εκτός από τις κοινωνικές διαφορές, σημασία σε αυτή την αφήγηση έχει

και η κοινωνική θέση του φτωχού νέου, που δεν του επιτρέπει να στοχεύσει στην προίκα και τον πλούτο των ξένων και εχθρών.



Η συνάντηση της Νύφης με τον Amrouch

Σκηνοθετική πρόθεση είναι να υπάρχει καθρέφτισμα των Λορκικών πολιτισμικών αναφορών στη Μαροκινή κοινωνία, και ίσως για αυτό τον λόγο να βλέπουμε αρκετές σκηνές καθημερινότητας, όπως τη Μητέρα να μιλάει με τη γειτόνισσα της καθώς πλένουν τα ρούχα στο πλυσταριό ή να μιλάει με το γιο της, καθώς πλέκει στον αργαλειό. Η έρημος, ως σύμβολο αποξένωσης, αφυδάτωσης, ανομβρίας αποτελεί τον φυσικό χώρο εξέλιξης της δράσης (κάτι που ισχύει και στην τέταρτη διασκευή του *Ματωμένου Γάμου*, το *La Novia*). Η κινηματογραφική καταγραφή μάλιστα σε πολλά σημεία θυμίζει περισσότερο ντοκιμαντέρ για τα έθιμα του Μαρόκο, παρά μια κινηματογραφική μεταφορά του *Ματωμένου Γάμου*.



Ο περιβάλλοντας χώρος της Μαροκινής κοινωνίας

Ο ίδιος ο σκηνοθέτης, σε παλαιότερη συνέντευξή του παρουσιάζει την ιδεολογία του πάνω στο μύθο, υλικό που ερμηνεύει με μεγαλύτερη καθαρότητα τις πρακτικές της διασκευής. Περιφραστικά προσδιορίζει τις προσλαμβάνουσες που ήθελε να ενεργοποιήσει από τη μεριά του θεατή. Σε μία προσπάθεια ερμηνείας των προθέσεων του καλλιτέχνη, αντιλαμβανόμαστε ότι υπάρχει ένα πολύ σοβαρό πρόβλημα στο επίπεδο της γυναίκας, που τελικά θυματοποιείται λόγω ταμπού και εθίμων, και κυρίως λόγω των υφιστάμενων κοινωνικών δομών, που στερούν από κάθε γυναίκα στον αραβικό κόσμο το οποιοδήποτε δικαίωμα λόγου, ενώ της επιβάλλουν τον σύζυγο και την ίδια τη θέση της στη ζωή, με αποτέλεσμα να καθίσταται αναγκαστικά παρίας της κοινωνίας. Αυτή η γυναίκα δεν είναι άλλη από τη νεαρή γυναίκα της ταινίας⁵⁸.

⁵⁸

<http://www.abhato.net.ma/maalama-archives/developpement-durable/societe-durable/etablissements-humains/aspects-socio-economiques-des-etablissements-humains/condition-de-la-femme/le-cineaste-marocain-souheil-ben-barka-declare-dans-une-interview-exclusive-a-al-bayane-la-condition-feminine-est-le-theme-de-noces-de-sang>



Ο Amrouch και η Νύφη: Η γυναίκα θύμα των taboo και των εθίμων

Στη σκηνή κατά την οποία συμφωνείται ο γάμος, η Νύφη εμφανίζεται με τη μαντίλα. Δε μιλάει καθόλου, και είναι η μάνα της που αποκαλύπτει το πρόσωπό της. Όταν η μάνα λέει στον πατέρα ότι «έχει κλείσει το θέμα» και ρωτάει αν υπάρχει κάποια αντίρρηση, η κόρη συνεχίζει να μην μιλάει αλλά ο σκηνοθέτης εστιάζει στο πρόσωπό της Νύφης, που φανερώνει ότι δε θέλει να παντρευτεί τον Γαμπρό.

Η Νύφη είναι αρνητική ξεκάθαρα. Όταν η υπηρέτρια τη ρωτάει αν αγαπά τον αρραβωνιαστικό της, εκείνη απαντά «Έχω δώσει το λόγο μου». Στη συνέχεια η Νύφη κλαίει όταν ακούει τη γαμήλια συντροφιά να έρχεται τραγουδώντας.



Στην ταινία υπάρχει σκηνή πραγματικής θυσίας ζώου.

Η θυσία του ζώου, που γίνεται κανονικά μπροστά στην κάμερα, συμβολίζει την προδιαγεγραμμένη τιμωρία όσων δεν συμμορφώνονται με τα δεδομένα της μαροκινής κοινωνίας.



Ο θάνατος του Amrouch από τον Γαμπρό σε 3 κάδρα

Η γυναικεία παρουσία όμως δεν γίνεται δίπολο καλού και κακού αλλά αγωγός και των δύο. Για αυτό, ο ίδιος ο σκηνοθέτης αναγνωρίζει ότι το φιλόδοξο σχέδιό του δεν πέτυχε ακριβώς τον στόχο του στο γύρισμα αυτής της ταινίας: «Δε νομίζω να υπάρχει κανένα πρόβλημα καλού και κακού. Πιστεύω ότι είναι ένα κοινωνικό φαινόμενο πολύ συγκεκριμένο, υπαρκτό στην Ανδαλουσία, εδώ και 40 χρόνια και το οποίο δυστυχώς υπάρχει ακόμα και σε εμάς (τον αραβικό κόσμο). Και σε εμάς είναι ακόμα πολύ έντονο που δεν πρόκειται να ξεπεραστεί σύντομα και είναι πολύ λυπηρό που

μετά από 40 χρόνια στην Ανδαλουσία υπάρχει ακόμα σε εμάς, στην κοινωνία μας, που είναι στατική και δεν εξελίσσεται. Φοβάμαι ότι αυτό ξέφυγε τελείως από τους ανθρώπους που είδαν την ταινία. (...) Δεν αντιλαμβανόμαστε ότι είναι μια κοινωνία παγωμένη και αυτό είναι πολύ λυπηρό»⁵⁹. Το δίπολο της «παλιάς» αλλά και της μοντέρνας γυναίκας ξεδιπλώνεται σε αρκετές σκηνές. Χαρακτηριστικά αναφέρουμε τις δύο ακόλουθες σκηνές, που αποτελούν αντικείμενο μελέτης διασκευής:



Ο Amrouch και η Νύφη μετά τη σκηνή που καταγράφεται ο υπαινιγμός ότι έχουν ήδη κάνει έρωτα.

Δεν έχει καλά-καλά τελεστεί ο γάμος όταν αποκαλύπτεται ότι η Νύφη και ο Leonardo έχουν κλεφτεί, ανήμποροι να αντισταθούν στο πάθος τους. Και οι δύο έχουν καταπατήσει τους θρησκευτικούς τους όρκους γαμήλιας πίστης και γνωρίζουν ότι έχουν να υποστούν τις συνέπειες των πράξεων τους⁶⁰. Μόνο τότε, έχοντας εγκαταλείψει τον Γαμπρό, το πρόσωπο της Νύφης θα απελευθερωθεί από την μπούργκα (για λίγες στιγμές μόνο) για να βρεθεί με το αντικείμενο του πόθου της, τον απόγονο των Amrouch. Κάνουν έρωτα και βλέπουμε τη Νύφη γυμνόστηθη, επιλογή τελείως αντίθετη με τα ήθη του μαροκινού κόσμου.

⁵⁹Χρησιμοποιώντας την παραπάνω παρατήρηση του σκηνοθέτη, έχει ενδιαφέρον να αναφερθεί το παράδειγμα γενικότερα της γυναίκας στον αραβικό κόσμο/Μαρόκο, που από την εποχή της πραγματικής άνθισης στην πορεία της Αραβικής άνοιξης, ενδόθηκε τη μαντίλα και περιορίστηκε ο ρόλος της. <http://www.abhato.net.ma/maalama-archives/developpement-durable/societe-durable/etablissements-humains/aspects-socio-economiques-des-etablissements-humains/condition-de-la-femme/le-cineaste-marocain-souheil-ben-barka-declare-dans-une-interview-exclusive-a-al-bayane-la-condition-feminine-est-le-theme-de-noces-de-sang>

⁶⁰ Allen C. Rupert, *Psyche and Symbol in the theatre of Federico Garcia Lorca* (Perlimplin, Yerma, Blood Wedding), university of Texas Press, Austin and London, 1974, USA, σελ. 163



Η Νύφη ζητάει συγχώρεση από τη μάνα καθώς πηγαίνει να συμμετέχει στο πένθος μαζί με τις υπόλοιπες γυναίκες του χωριού

Η μπούργκα θα επιστρέψει στο πρόσωπό της όταν λίγες στιγμές αργότερα θα ζητήσει συγχώρεση από τη Μητέρα. Η Μητέρα όμως, εκπροσωπώντας το παλιό, τις ηθικές αξίες, τη δικαιοσύνη, ακόμα και με την πρωτόγονη έννοια της, θα τιμωρήσει διπλά τη Νύφη, με το σκληρό λόγο του Lorca (που σε αυτή τη μεταφορά δεν έχει υποστεί καμία αλλοίωση) αλλά και με ένα χαστούκι, ένδειξη τιμωρίας με εκδήλωση σωματικής βίας. Η επανάσταση της γυναίκας ως «είδος» πια, πέρα από το φύλο ή την κοινωνική θέση, θα υποστεί πέρα από τις κοινωνικές συνέπειες, το κόστος της θέσης της στη νέα πραγματικότητα.

Όμως ούτε και η Μητέρα βιώνει ελευθερία: Παρακολουθεί σχεδόν με απάθεια και σίγουρα χωρίς διάθεση εμπλοκής μια κατάσταση μεταξύ ονείρου και πραγματικότητας, πίσω από τα κάγκελα του σπιτιού της. Ο πυροβολισμός που θα ακουστεί ναι μεν της ξυπνάει τις αναμνήσεις αλλά σε καμία περίπτωση δεν θέλει να εμπλακεί, διεκδικώντας και πάλι τη μητριαρχική ηγεμονία. Ίσως ο επικείμενος γάμος του γιου της να είναι αυτός θα της δώσει ικανοποίηση που έφερε έναν άντρα στον κόσμο, σε μια κοινωνία αντρών.



Η Μητέρα παρακολουθεί ένα βίαιο περιστατικό από το ερμητικά σφραγισμένο με μεταλλική κατασκευή παράθυρο της.

Η παράδοση, με τη συντηρητική της έννοια, απασχολεί τον σκηνοθέτη στην προσπάθειά του να αποκωδικοποιήσει τα κεντρικά νοήματα του θεατρικού κειμένου.

Ο σκηνοθέτης χαρακτηριστικά αναφέρει:

«Η λέξη ταμπού έχει παγκόσμια σημασία, είναι πολύ δυνατή σε εμάς αυτή η λέξη γιατί είναι αυτή που μας φρενάρει, μας πιέζει καθημερινά ή από ένα μύθο προκαταλήψεων, ή από τη θρησκεία και που κάνει την κοινωνία να μην εξελίσσεται, να έχει βαρίδια στις αξίες της σε πράγματα που θα έπρεπε να έχουν ξεπεραστεί. Αυτό που ονομάζουμε ταμπού υπάρχει πολύ δυνατό και είναι λυπηρό και σε αυτό το θέμα μπορώ να γίνω πολύ βίαιος γιατί δυστυχώς δεν μπορούμε να συνηθίσουμε να κλείνουμε τα μάτια. Πρέπει να καταλάβουμε ότι ο κόσμος εξελίσσεται και εμείς πρέπει να ακολουθήσουμε αυτή την εξέλιξη. Δεν μπορούμε να παραμένουμε σε παραδόσεις 2000 ή 200 ετών και όλα αυτά φαίνονται στον «Ματωμένο Γάμο». Δυστυχώς κάποιος είδαν, πράγμα για το οποίο

λυπάμαι, μόνο την τεχνική άποψη της ταινίας ενώ υπάρχει μια σημαντική βαθιά μελέτη στην οποία θα μπορούσαμε να εμβαθύνουμε»⁶¹.

Το φονικό σε αυτή τη διασκευή δεν θα γίνει με μαχαίρι αλλά με όπλα. Η σκηνή παρουσιάζει τον Γαμπρό να ρίχνει στον αέρα με το όπλο, το επόμενο πλάνο είναι ένα γενικό του τοπίου, στη συνέχεια ακούγονται δύο πιστολιές: και οι δύο είναι νεκροί. Η σκηνή με τα αφαιρετικά πλάνα είναι ανοιχτή και σε δεύτερη ερμηνεία: Ίσως ο Γαμπρός, έχοντας πάρει δικαιοσύνη, θα επιλέξει την αυτοχειρία, την οποία δεν βλέπουμε στο κάδρο μας, αλλά η οποία υπονοείται ποιητικά.



**Ο Γαμπρός δολοφονεί τον Amrouch, όχι με μαχαίρι αλλά πυροβολώντας.
Στη συνέχεια είναι ασαφές αν δίνει ο ίδιος τέλος στη ζωή του ή αν τον σκοτώνει ο Amrouch.**

Σε μια ακόμα προσπάθεια ερμηνείας των προθέσεων σκηνοθέτη και ανακαλώντας στιγμές της ταινίας του, συνειδητοποιούμε ότι τα ταμπού στα οποία αναφέρεται δεν αφορούν μόνο τη σχέση των γυναικών στην κοινωνία αλλά σε αυτά της βεντέτας. Σε αντίθεση όμως με τη Λορκική βεντέτα, εδώ το πένθος δεν στερεί τον γιο από τη μάνα αλλά έναν άντρα από την αραβική κοινωνία, στοιχειοθετώντας εκ παραλλήλου την πεποίθηση ότι η γυναίκα είναι πηγή ομορφιάς και κακού, μια παραγωγική μηχανή που σπέρνει διχόνοιες και θάνατο.

⁶¹

<http://www.abhato.net.ma/maalama-archives/developpement-durable/societe-durable/etablissements-humains/aspects-socio-economiques-des-etablissements-humains/condition-de-la-femme/le-cineaste-marocain-souheil-ben-barka-declare-dans-une-interview-exclusive-a-al-bayane-la-condition-feminine-est-le-theme-de-noces-de-sang>



Μητέρα και Νύφη: δύο αρχαιτυπικές μορφές του Μαρόκο του τότε και του Μαρόκο του Τώρα.

Ενώ στις περισσότερες κινηματογραφικές διασκευές του «Ματωμένου Γάμου», η σκηνή των ξυλοκόπων έχει αφαιρεθεί, εδώ υπάρχει και λειτουργεί σαν προμήνυμα, ένστικτο και μεταφυσικό στοιχείο μαζί. Το φεγγάρι όμως δεν υπάρχει και ο θάνατος είναι μια γυναίκα ντυμένη στα λευκά που εμφανίζεται αντί για νύχτα, μέρα.

Ο σκηνοθέτης Souheil Ben Barka, αποτελεί παράγοντα στην περιορισμένη κινηματογραφική βιομηχανία του Μαρόκο, διατέλεσε δε διευθυντής της cinemateque του Μαρόκο (CCM) από το 1986 μέχρι το 2003⁶².

⁶² <http://www.africultures.com/php/?nav=personne&no=5527>

2. 3. Bodas De Sangre / Ισπανία 1981

Ο Χρήστος Βακαλόπουλος παρατηρεί ότι «ο πραγματικός κινηματογράφος ξεπερνά τις υπόλοιπες τέχνες (...) γιατί (...) εξοικείωσε την ανθρωπότητα με το δέος της ζωής και των πραγμάτων και έδωσε εικόνα ακόμα και στο φόβο του θανάτου. (...) Αυτός ο φόβος όμως αποτελεί και σεβασμό για τις ταινίες αυτών που τόλμησαν»⁶³. Ο Carlos Saura ανήκει σε αυτή την κατηγορία κινηματογραφιστών. Ανήσυχος δημιουργός και από μόνος του ένα μεγάλο κεφάλαιο της ισπανικής κινηματογραφικής ιστορίας, εγκαταλείπει τις σπουδές του στο βιομηχανικό σχέδιο και τη δημοσιογραφία για να ασχοληθεί με τη φωτογραφία και τη διεύθυνση φωτογραφίας, σπουδές που αξιοποίησε στο έπακρο κατά την τελευταία περίοδο της ζωής του, από το 1981 μέχρι σήμερα. Οι πρώτες ταινίες της φιλμογραφίας του, με έντονο πολιτικό σχολιασμό, αναλύουν τη συμπεριφορά της μπουρζουαζίας την εποχή του Franco, καθιερώνοντάς τον εντός και εκτός συνόρων ως άκρως πολιτικό σκηνοθέτη⁶⁴.

Η αποκατάσταση της μεταφρανκικής πολιτιστικής κληρονομιάς της Ισπανίας τη δεκαετία του 80 ανταποκρίνεται εν μέρει στην ανάγκη ανεύρεσης του λογοτεχνικού-πολιτιστικού-καλλιτεχνικού-ιστορικού παρελθόντος που ο Φρανκισμός χειραγώγησε και σφετερίστηκε με στόχο την επανένταξη και επανερμηνεία της σημασίας του Ισπανικού Πολιτιστικού Γίνεσθαι⁶⁵. Η μεταβατική αυτή περίοδος λειτουργεί εξελικτικά ως μια συνύπαρξη δύο τάσεων: μιας δυνατής επιθυμίας για συνέχιση της πολιτιστικής παραγωγής στην παλαιά μορφή (folk), μαζί με μία ρητορική που

⁶³ Βακαλόπουλος Χρήστος, Δεύτερη Προβολή – Κείμενα για τον κινηματογράφο 1976-89, εκδόσεις Αλεξάνδρεια, Αθήνα 1990, σελ. 145-146

⁶⁴ Torres Augusto M., 100 Anos de cine – 100 películas, 1—directores, 100 actrices, 100 actores, Alianza Editorial, Madrid 1995, σελ. 185

⁶⁵ Η αναφορά εδώ γίνεται ως προς το δόγμα “Spain Is Different” που αναφέρουμε στα εισαγωγικά κεφάλαια

σηματοδοτεί την απόσπασή της από το παρελθόν. Σε αυτό το εντελώς διαφορετικό πολιτιστικό και πολιτικό πλαίσιο της δημοκρατικής Ισπανίας, οι σκηνοθέτες των οποίων τα ονόματα έχουν στενά συνδεθεί με τον αντιπολιτευτικό κινηματογράφο (όπως ο Saura) κατά τη διάρκεια της δικτατορίας ήρθαν αντιμέτωποι με την πρόκληση να ανακαλύψουν καινούριες προσεγγίσεις στη δουλειά τους⁶⁶. Με το θάνατο του Franco το 1975 και την αλλαγή της πολιτικής ιδεολογίας στην ελεύθερη πλέον Ισπανία, το 1981, ο Carlos Saura δεν επιλέγει τον εύκολο δρόμο της επανάστασης που ονομάστηκε Movida⁶⁷. Αντίθετα, θα βρει ένα νέο τρόπο να παράξει πολιτικό κινηματογράφο μέσα από τη μουσική και χορευτική παράδοση της χώρας του.

Η συνειδητή μετατόπισή του από τον πολιτικοποιημένο καταγγελτικό κινηματογράφο στον εμπορικό, στην ουσία δεν αποτέλεσε ασυνέχεια, γιατί χρησιμοποιεί τον εμπορικό κινηματογράφο, τις τεχνικές και την ιδεολογία που τον διέπει για να σχολιάσει στο ευρύ κοινό πλέον, οικουμενικά ζητήματα που άπτονται της πολιτικής⁶⁸.

Ο *Ματωμένος Γάμος* του Saura είναι ολότελα ένας επαναπροσδιορισμός του κειμένου τού Lorca, βασισμένος στους κανόνες της κινηματογραφικής γλώσσας. Στην εκδοχή

⁶⁶ Jordan Barry & Morgan-Tamosunas Rikki, *contemporary Spanish cinema*, Manchester University Press, Great Britain, 1998, σελ. 28-29

⁶⁷ Η “Movida” ήταν ένα επαναστατικό καλλιτεχνικό κίνημα που ακολούθησε τον θάνατο του Franco το 1975 με χαρακτηριστικά γνωρίσματα όλα όσα ακολούθησαν την έκρηξη της pop κουλτούρας και της Glam Rock. Όπλο του κινήματος η υπερβολή, περιβάλλον ανάπτυξης η πόλη (εποχή αστικοποίησης), μέσο αμφισβήτησης η κατάρριψη της εικόνας του folk, αισθητική φορτωμένη και «κιτς.» Allison Mark, *A Spanish Labyrinth – The Films of Pedro Almodovar*, I. B. Tauris Publishers, London and New York, 2001, σελ. 3, 13-15

⁶⁸ Jordan Barry & Morgan-Tamosunas Rikki, *όπ.π.*, σελ. 28-29

του, «το πολιτικό μήνυμα (...) προΐσταται της αισθητικής σύλληψης, (...) αναδύεται από την αισθητική του έργου»⁶⁹.



Το πρωτότυπο poster της ταινίας του Saura με εμφανή τον τίτλο Lorca . Gades . Saure en Bodas De Sangre.

Το ιδιαίτερο στοιχείο του Saura είναι, όπως θα επιχειρήσουμε να καταδείξουμε στην ανάλυση που ακολουθεί, ότι μέσα από τους ελάχιστους διαλόγους μιας δουλειάς που φλερτάρει με το ντοκιμαντέρ, αποκαλύπτει ακόμα μία πτυχή του ισπανικού πολιτισμού πέρα από την ιστορία που γνωρίζουμε από τον ίδιο τον Lorca. Ούτε και ο μύθος τού Lorca, άλλωστε, είναι κάτι που τον ενδιέφερε πολύ⁷⁰.

⁶⁹ Stone Rob, *The Flamenco Tradition in the Works of Federico Garcia Lorca and Carlos Saura*, The Wounded Throat, The Edwin Mellen Press – Lewiston. Queenston. Lampeter, UK, 2004, σελ. 157

⁷⁰ Willen Linda M., *Carlos Saura Interviews*, University press of Mississippi/Jackson, USA, 2003, σελ. 70-71

Ο ίδιος ο Σάουρα θα πει:

Ο “Ματωμένος Γάμος”, ο γάμος αίματος, είναι ένα γεγονός τυχαίο. Αυτή η ταινία δεν ήταν στα σχέδιά μου. (...) Μέχρι να καταπιαστώ με το είδος, οι ταινίες για τα μπαλέτα δεν μου άρεσαν καθόλου. Είναι ένα είδος θεάτρου τραβηγμένο από μία ουδέτερη κάμερα που δεν κάνει τίποτα άλλο παρά να καταγράφει. (...) Πήγα στην αίθουσα, περίπου σαν αυτή που βλέπουμε στα έργα μου, όπου έκαναν πρόβες, και ταυτίστηκα απόλυτα με το πάθος που ο Gades έβαζε στο έργο του και με τη δύναμη που δίνει στην ερμηνεία της λαϊκής αίσθησης. (...) Έπρεπε να ξαναβρώ με την κάμερα αυτή τη συγκίνηση και να τη μοιραστώ⁷¹.

Όντως, ο βασικός λόγος στον οποίο οφείλουμε αυτή τη διασκευή στον κινηματογράφο ονομάζεται Emiliano Piedra, ένας από τους καλύτερους φίλους του Saura και διανομέας πολλών ταινιών του, που επισκέφτηκε μια ιδιωτική παράσταση της ομάδας του Antonio Gades με το έργο του Lorca υπό το πρίσμα του φλαμένκο. Ο Saura από την πρώτη στιγμή κατάλαβε ότι ο Piedra προσπαθούσε να τον εντυπωσιάσει με την παράσταση αυτή προκειμένου να μεταφέρει την ιδέα στον κινηματογράφο. ,αλλά αρχικά ήταν πολύ αρνητικός, καθώς δεν θεωρούσε ότι μπορεί να υπάρχει κινηματογραφικό ενδιαφέρον σε αυτό το εγχείρημα. Αυτό που αντίκρισε όμως εκείνη τη μέρα μπροστά του, όπως αναφέρει και ο ίδιος, δεν ήταν ένα φολκλόρ θέαμα καταδικασμένο στην ευκολία της φόρμας του χορού αλλά μία αποκαλυπτική μεταμόρφωση του έργου του Lorca⁷². Έτσι αυτή η μεταφορά θα γίνει «η ιστορία μιας ιστορίας».

⁷¹ Saura Carlos (Michel Albin), *Antonio Gades – Le Flamenco, L’ Avant-Scene*, 1984, Paris, σελ. 82-83

⁷² D’ Lungo Marvin, *The Films of Carlos Saura – The Practice of seeing*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey 1991, σελ. 193-194

Αυτή η χορογραφημένη απόδοση του θεατρικού (που έμελε να γίνει το πρώτο μέρος της «τριλογίας φλαμένκο» του Saura και αντικείμενο αναζήτησης της πιο πρόσφατης φιλομορφίας του)⁷³ οδήγησε στη δημιουργία μίας κινηματογραφικής ταινίας που συνέθετε το αυθεντικό έργο σε έξι σκηνές στις οποίες κάθε έκφραση περιορίστηκε στη χειρονομία και στις αρμονικές κινήσεις των σωμάτων, χωρίς άμεση παραπομπή στο κείμενο του Lorca. Από μόνες τους αυτές οι σκηνές αποτελούν τον βασικό πυρήνα του έργου⁷⁴.



Ο Antonio Gades στις τελικές πρόβες πριν την παρουσίαση της χορογραφίας

Σε αυτό το σημείο θα κάνουμε μια αναφορά στον Antonio Gades με σκοπό να εξηγήσουμε τις ισορροπίες που κρατάει αυτή η διασκευή –η οποία βασίζεται σε μία άλλη διασκευή που στην ουσία διασκευάζεται και αυτή με τη σειρά της— για να μας

⁷³ Αυτή η ταινία στάθηκε η αφορμή για να γυρίσει ο Saura, εκτός από την τριλογία, μια σειρά από φιλμ χορού, που εμπνέονται από το είδος των ντοκιμαντέρ με λαογραφικά στοιχεία. Αναφέρουμε χαρακτηριστικά τις *Sevillanas* (1992), *Flamenco* (1995), *Tango* (1998), *Salome* (2002), *Iberia* (2005), *Fados* (2007), *Flamenco, Flamenco* (2010), *Zonda: Folclore Argentino* (2015)

⁷⁴ Minguet Batllori Joan M., *Anthologia Critica del cine español 1906-1995, Flor en la sombra*, Filmoteca española ICCA, Ediciones Catedra, 1997, Madrid, 833-834

προσφέρει μονάχα την ουσία του *Ματωμένου Γάμου*. Ως χορευτής ο Gades έψαχνε νόημα στη δουλειά του μέσω της σύγκλισης του χορού με την πολιτική του στρατεύση,⁷⁵ εισάγοντας σε ευρύτερο πλαίσιο την αισθητική τού baile flamenco, όπως ακριβώς είχε κάνει και ο Lorca, και εντάσσοντας το υπαρξιακό και σεξουαλικό του άγχος στο “cante” (το cante είναι ένας από τους τρεις πυλώνες του φλαμένκο μαζί με το toque και το baile, δηλαδή τη μουσική της κιθάρας και τον χορό), αναζητώντας μια καταπραϋντική φιλοσοφία⁷⁶. Στη μεταφρανκική περίοδο ο Gades αντικατέστησε το κείμενο του Lorca με τη χορευτική του ανασυγκρότηση, όπου το σώμα εκφράζει συμβολικά τη διαμάχη ενστίκτου και καταπίεσης⁷⁷, και μετακίνησε τον άξονα ενδιαφέροντος, από τη Μητέρα και τον Γαμπρό στον Leonardo, περιθωριοποιώντας τα πολιτικά και υπερβατικά συμφραζόμενα του Lorca. Από τη μεριά του, ο Sauga προβληματίστηκε με την αποδόμηση της φανταστικής Ισπανίας, που κατά τη διάρκεια της δικτατορίας προβαλλόταν μέσω προπαγάνδας σε μελοδράματα και “espanoladas”⁷⁸. Χάρη στον Gades, είχε δει τη δύναμη του φλαμένκο ακόμα και στην «μπασταρδεμένη» εκδοχή του⁷⁹.

⁷⁵ Ο Gades ήταν ένθερμος υποστηρικτής της κομμουνιστικής θεωρίας

⁷⁶ Stone Rob, *όπ.π.*, σελ. 155

⁷⁷ Stone Rob, *Όπ.π.*, σελ. 156

⁷⁸ Οι Espanoladas ήταν ένα προπαγανδιστικό όχημα που προωθούσε το folk στοιχείο ως μέσο εθνικιστικής ενδυνάμωσης φρονήματος. Stone Rob, *Όπ.π.*, σελ. 157 & 61-85

⁷⁹ Stone Rob, *Όπ.π.*, σελ. 157



Ο τίτλος αρχής με τον πρωτότυπο τίτλο
(για τις διεθνείς αγορές απλοποιήθηκε σε *Bodas de Sangre*)

Ο πρωτότυπος τίτλος της ταινίας υπογραμμίζει ότι η σκηνοθετική στόχευση αρχικά δεν αφορούσε μια ταινία μυθοπλασίας⁸⁰ αλλά το να παραχθεί ένα ντοκιμαντέρ, που στην πορεία κατέληξε ταινία μυθοπλασίας. «Αργότερα ο Αραγονέζος σκηνοθέτης αναδόμησε την ιδέα του, μετατρέποντας το ντοκιμαντέρ σε μια φλογερή κινηματογραφική περιπέτεια»⁸¹.

Λίγους τίτλους παρακάτω από την εισαγωγική παγωμένη φωτογραφία επεξηγείται εκ νέου το πολλαπλό της διασκευής: κινηματογραφική εκδοχή από τον Carlos Saura σε συνεργασία με τον Antonio Gades.

⁸⁰ Ο τίτλος ήταν αρχικά «Lorca. Gades, Saura, En Bodas De Sangre, De Federico Garcia Lorca», δηλαδή «Ο Λόρκα, ο Γκάδες και ο Σάουρα στο Ματωμένο Γάμο του Federico Garcia Lorca»

⁸¹ Minguet Batllori Joan M., *Anthologia Critica del cine espanol 1906-1995, Flor en la sombra*, Filmoteca espanola ICCA, Ediciones Catedra, 1997, Madrid, 833-834



Τα ονόματα του σκηνοθέτη και χορογράφου βρίσκονται σχεδόν
ισοδύναμα στους τίτλους αρχής

Ο αρχικός σκοπός του σκηνοθέτη ήταν να διαφύγει από τα στερεότυπα, τα πιο φολκλωρικά χαρακτηριστικά, καθώς και αυτά «της γιορτής» (με τον διονυσιακό χαρακτήρα που φέρουν) της Ισπανίας και της Ανδαλουσίας, που βρίσκονται στο θέατρο του Logca, τονίζοντας την αρνητική εικόνα που υπήρχε πλέον γι' αυτά στον χώρο τού εθνικού πολιτισμού. Αυτό κάνει ο Gades σαράντα χρόνια μετά με τη χορογραφημένη απόδοση του θεατρικού έργου σε ένα πιο έντεχνο φλαμένκο⁸². Στη δική του προσαρμογή αφαιρούνται οι διάλογοι και ο σκηνοθέτης ανατρέχει σε μια δημιουργία που εκτελείται από το θίασο του χορευτή, καταγράφοντας μια παράσταση του θεατρικού *Ματωμένου Γάμου* που έχει ήδη μεταφερθεί σε άλλο είδος τέχνης, το χορό.

⁸² Minguet Batllori Joan M., όπ.π., Madrid, σελ. 833-834

Μέσα από τρία πολύπλοκα επίπεδα παρουσιάζεται η υπόθεση ενός ντοκιμαντέρ που στην ουσία είναι ταινία μυθοπλασίας: Ο θεατής παρακολουθεί τις πρόβες του θιάσου που ετοιμάζεται να παρουσιάσει το (χορογραφημένο πλέον) *Ματωμένο Γάμο*. Ο Sauga στήνει ένα πολυδιάστατο, σύνθετο εγχείρημα, αξιοποιώντας το βασισμένο σε πραγματικά γεγονότα κείμενο⁸³, την ιστορία από τις πρόβες, τις προετοιμασίες, το μακιγιάζ, τη δοκιμή κοστούμιών και τα πρώτα βήματα του χορού, και τέλος τον *Ματωμένο Γάμο* στην ορχηστρική του αφήγηση. Το τελευταίο στάδιο, δηλαδή η συνένωση των δύο παραπάνω στο τρίτο⁸⁴, είναι και η μεγάλη επιτυχία της ταινίας, που μεταμορφώνεται πλέον σε ένα ντοκουμέντο πάνω στον Gades (με όλες τις ιδιότητές του ως διευθυντή του θιάσου, πρωταγωνιστή-χορευτή της παράστασης σε αυτή τη διπλά χορογραφημένη κινηματογραφική διάρθρωση, αλλά και αντικείμενο μελέτης μέσα από το σύγχρονο φλαμένκο), με εστίαση στα εσωτερικά θέματα του χορευτικού θιάσου και εν τέλει στην υποτιθέμενη πρόβα, όπου ο θιάσος μεταγράφει πάνω στο έργο του Lorca κάτι νέο, κάτι που οι εξομολογήσεις “off” πάνω στην καλλιτεχνική καριέρα του Gades επιβεβαιώνουν⁸⁵.

Η ταινία ξεκινάει με μία φωτογραφία του θιάσου, μακιγιαρισμένου και με τα κοστούμια της παράστασης. Σε αυτή την κλειστή χορευτική κοινωνία, οι πρωταγωνιστές ξεχωρίζουν με βάση την κοινωνική τους ιεραρχία -όπως απαιτείται όταν ποζάρεις για μια γαμήλια φωτογραφία- αποφεύγοντας να προδώσουν την αφηγηματική επιλογή του Gades, καθιστώντας τον Leonardo πρωταγωνιστή του δράματος. Ο αποκλεισμός του Gades από τη νυφική φωτογράφιση καταγράφει σιωπηλά τη μοίρα του Leonardo και υπογραμμίζει την κοινωνική περιθωριοποίηση

⁸³ μια τραγωδία που συνέβη στο Νιχάρ και «πέρασε» από την πένα του Lorca Ωκλαίρ Μαρσέλ, *Λόρκα*, μτφρ. Τόλια Τούλα, εκδόσεις Κέδρος, Αθήνα 1976, σελ. 269

⁸⁴ Minguet Batllori Joan M., όπ.π., Madrid, σελ. 833-834

⁸⁵ Minguet Batllori Joan M., όπ.π., σελ. 833-834

του Gades και του baile flamenco⁸⁶. Η ασπρόμαυρη φωτογραφία με την οποία ο Σάουρα επιλέγει να ανοίξει το έργο θα είναι και αυτή που θα λήξει το δράμα, αποτυπώνοντας τον «διαιωνιζόμενο φαύλο κύκλο, και της κοινωνικής καταπίεσης και της προσωπικής υποταγής. Σε αυτό το πλαίσιο διάγεται όλο το δράμα»⁸⁷.

Η σημειολογική μελέτη της φωτογραφίας⁸⁸ δίνει μια άλλη διάσταση στην αφήγηση που θα ακολουθήσει:

Η Μητέρα του Γαμπρού στέκεται στα δεξιά του, με το ένα χέρι της στον ώμο του και το άλλο στο πάνω μέρος του μπράτσου του, δύο χειρονομίες που φανερώνουν αντίστοιχα και την ανάγκη της να στηριχτεί πάνω του και την υποβολή του κάτω από την εξουσία της. Στα δεξιά της βρίσκεται η γυναίκα του Leonardo με τα χέρια της σταυρωμένα πάνω στη μήτρα της και με το βλέμμα γεμάτο αποκοτιά στην κάμερα, έκφραση της πονεμένης συζύγου και Μητέρας, ενώ στα αριστερά του Γαμπρού βρίσκεται η Νύφη που ενώ είναι εκθαμβωτική μέσα στα λευκά, σφίγγει το μπουκέτο στο στήθος της όπως ένα πτώμα, πράγμα που υπονοεί τον εν ζωή της θάνατο στον επικείμενο γάμο της⁸⁹.

Όσον αφορά τη μουσική φλαμένκο, ο Saura πιστεύει ότι μέσα από αυτήν η πεζή πραγματικότητα μετατρέπεται σε τελετουργία⁹⁰. «Η τελετουργία είναι απλά μια κίνηση στην οποία η δράση και η εγρήγορση ταυτίζονται» θα σημειώσει ο Rob Stone. «Μπορεί να μεταφέρει θρησκευτικές αξίες σε έναν κόσμο που έχει απομακρυνθεί από

⁸⁶ Stone Rob, όπ.π., σελ. 158

⁸⁷ Stone Rob, όπ.π., σελ. 180

⁸⁸ Η φωτογραφία παρουσιάζεται συνολικά τρεις φορές στην ταινία: στους τίτλους αρχής, τους τίτλους τέλους και την ώρα της γαμήλιας τελετής

⁸⁹ Stone Rob, όπ.π., σελ. 176-177

⁹⁰ Stone Rob, όπ.π., σελ. 159

τα θεία ή μπορεί να αναγνωρίζει την ιδιαίτερη ένταση κάποιας συλλογικής εμπειρίας ως επανεμφάνιση του ιερού σε μια βέβηλη κουλτούρα»⁹¹. Η τελετουργία, πάντως, αρχίζει όχι με την ίδια τη μουσική και το χορό, αλλά με το διευθυντή σκηνής, ο οποίος ανάβει τα φώτα στα καμαρίνια. Το φως σηματοδοτεί ότι πρόκειται να αρχίσει η παράσταση⁹².



(όπως αναφέρεται στην περιγραφή παραπάνω)

Ο Saura γνωρίζει ότι ο κόσμος της παράστασης δεν διαφοροποιείται από τον κόσμο έξω από αυτή: η άφιξη των ηθοποιών, το ζέσταμα, η πρόβα, τα κοστούμια. Η συνέχεια της σκηνής μάς συστήνει τους καλλιτέχνες, σε ένα μοντάζ που υπογραμμίζει την ιεραρχία εντός της θεατρικής ομάδας του Gades και της Hoyos.

⁹¹ Stone Rob, όπ.π., σελ. 160

⁹² Stone Rob, όπ.π., σελ. 160



(όπως αναφέρεται στην περιγραφή παραπάνω)

Ο θεατής ήδη γνωρίζει ότι σε αυτόν το *Ματωμένο Γάμο* το μαχαίρι θα αντικατασταθεί από την πούδρα και το μακιγιάζ, αλλά με τη θεατρική καταβολή του κειμένου μη απεμπολημένη. Η ντοκιμαντερίστικη ματιά γίνεται για τον θεατή μια ανθρωπολογική εμπειρία: «Όπως και με το ινδικό Καθακάλι ή το Ιαπωνικό No, οι καλλιτέχνες καθίστανται η επιτομή της εφ' όρου ζωής διαδικασίας της εκπαίδευσης και της άμεσης ψυχοσωματικής διαδικασίας του να αντλείς από βιώματα για την ίδια την παράσταση»⁹³. Και η προετοιμασία υπάγεται σε τελετουργία. Οι προσωπικές εμπειρίες των χορευτών δεν ταυτίζονται ούτε στιγμή με τους ρόλους τους. Αφημένοι στην καθημερινότητα, ενώ βάζουν τις βλεφαρίδες τους, διορθώνουν κάτι από το μακιγιάζ τους, στοιβάζουν τα ρούχα ή τα props της παράστασης, κουρδίζουν τις

⁹³ Stone Rob, όπ.π., σελ. 161

κιθάρες τους, ή μιλάνε για τις φουσκάλες και τα στραμπουλήγματα στα πόδια τους, θα αναφερθούν στη σκληρή τους επαγγελματική καθημερινότητα⁹⁴.



Λεπτομέρειες από το μακιγιάζ των χορευτών
(ακολουθούν και άλλες εικόνες με το ίδιο θέμα)

Όλο αυτό είναι ένα ακόμα μπαλέτο που εκτυλίσσεται σαν ένα είδος τελετουργίας - και αυτή η τελετουργία αρχίζει με το μακιγιάζ. «Η προετοιμασία της μάσκας», θα πει ο Sauga, «θυμίζει το πρωτεϊκό θέατρο, αρχαϊκό γιαπωνέζικο ή ελληνικό». Το θεατρικό στοιχείο οφείλει να προδοθεί εκ προοιμίου. Η Ισπανία των δύο κοινωνικών

⁹⁴ Stone Rob, όπ.π., σελ. 161

τάξεων (φιλοφρανικικών και δημοκρατικών) αλλάζει, άρα «πρέπει κάποιος να δει πως αυτοί οι άνθρωποι ιδρώνουν, σκοτώνονται για το χορό»⁹⁵.



Άξια προσοχής είναι η σκηνοθετική αντίστιξη που παρατηρεί ο Rob Stone ως προς την πολιτική διάσταση και τη μέθοδο με την οποία επιλέγει να την εισαγάγει ο Saura:

Είναι εμφανές από την τοποθέτηση της φωτογραφίας ενός παιδιού και του Ιησού Χριστού στον καθρέφτη από την Carmen Villena ότι οι δικές της, πιο προσωπικές εμπειρίες και πεποιθήσεις “τρέφουν” ευθέως την ερμηνεία της ως La Mujer. Το γεγονός ότι ο Gades τοποθετεί μία εμφανώς λατρευτή σ’ αυτόν φωτογραφία του θιάσου του Lorca La Barraca στον καθρέφτη του, έρχεται σε αντίθεση με τα εκκλησιαστικά ιδεώδη που εκφράζει η Carmen Villena και πιστοποιεί τον σεβασμό του στα σοσιαλιστικά ιδεώδη του La Barraca και την κομμουνιστική ηθική της διοίκησης του θιάσου.⁹⁶

⁹⁵ Saura Carlos (Michel Albin), *όπ.π.*, Paris, σελ. 82-83

⁹⁶ Stone Rob, *όπ.π.*, σελ. 162



(η επεξήγηση της εικόνας έχει προηγηθεί)

Μέσα από αυτή την καταγραφή της πρόβας, η μεταμόρφωση των προσωπικοτήτων των χορευτών με το make up και «οι καθρέφτες ή οι αντανακλαστικές επιφάνειες – σταθερό μοτίβο και σύμβολα στις ταινίες του Saura, ως μηχανισμοί κοινωνικής συμμόρφωσης με τους οποίους οι χαρακτήρες επιλέγουν είτε να συμμορφωθούν είτε να επαναστατήσουν εναντίον τους»⁹⁷-- γίνονται σκηνοθετικά εργαλεία. Η εικόνα του Gades που μακιγιάρεται, καλύπτεται από το δικό του voice over, που αν και αρχικά φαίνεται αποστασιοποιημένος, σε μία δεύτερη ανάγνωση αναγνωρίζουμε εμπάθεια και πάθος, στοιχεία που διαχωρίζουν την προσωπικότητα του λεπτολόγου καλλιτέχνη από αυτή του χαρακτήρα που θα υποδυθεί. Υπογραμμίζοντας τα στάδια της αποδόμησης του χαρακτήρα και της ιστορίας, ο Saura ανταποκρίνεται στον διάλογο του Gades, δημιουργώντας μια πολύπλοκη αντιπαράθεση του καθρέφτη με την κάμερα. Εκεί, ο ίδιος ο αποδομητικός μονόλογος του Gades αποκαλύπτει ότι ο καθρέφτης τον οποίο κοιτάζει είναι στην πραγματικότητα ο φακός της κάμερας,⁹⁸ και

⁹⁷ Stone Rob, όπ.π., σελ. 164

⁹⁸ Stone Rob, όπ.π., σελ. 165

έτσι για ακόμα μία φορά, ο θεατής γίνεται το μάτι της κάμερας, όσο ο Saura χρησιμοποιεί τη γλώσσα της αναπαράστασης · μιας παράστασης τόσο «βουαγιερστικά» ιδωμένης, σαν να έχει μπει το θέατρο στον κινηματογράφο, και όχι το αντίθετο. Στην ουσία, με αυτή την τεχνική του ξαναγράφει ένα καινούριο αυτόνομο έργο.



Αυτές οι εισαγωγικές σκηνές πριν ξεκινήσει η παράσταση για πολλούς κριτικούς αποτελούν ένα πρελούδιο μπαλέτου «ήπιου ενδιαφέροντος»⁹⁹. Όμως, μια πιο διεισδυτική ματιά αποκαλύπτει ότι ο Saura δίνει έμφαση στη δια βίου αφοσίωση των χορευτών, που είναι ουσιαστική για την ίδια την παράσταση, και επιπλέον διαμορφώνει τον μοναδικό εσωτερικό χώρο του χορευτικού στούντιο σε ένα μικρόκοσμο της ισπανικής κοινωνίας. Ο χορευτικός θίασος γίνεται παράδειγμα μιας

⁹⁹ Stone Rob, *Spanish Cinema*, Pearson Longman, Edinburgh, 2002, σελ. 75-77

κοινωνικής τάξης η οποία εκφράζεται στη σημαντικότητα που ο σκηνοθέτης εντοπίζει στις ζωές και εμπειρίες των χορευτών· «Ιδιαίτερα του Gades», θα αναφέρει ο Rob Stone, αφού είναι «ένας ‘βαμμένος’ κομμουνιστής, του οποίου η χορευτική ερμηνεία ως Leonardo, του ενστικτώδους και μοιραίου outsider, είναι ζωτικής σημασίας για το πολιτικό υπόστρωμα του έργου»¹⁰⁰.

Πριν ενδυθούν τους Λορκικούς χαρακτήρες, οι χορευτές γδύνονται και ντύνονται, βοηθώντας ο ένας τον άλλον. Καθώς παίζουν με τα σκηνικά αντικείμενα και γυαλίζουν τα μαχαίρια τους για να μην υπάρχουν ψεγάδια την ώρα της χορογραφίας, το πνεύμα της κοινότητας που επιδεικνύουν, διαφέρει κατά πολύ από τη Λορκική βεντέτα της οικογένειας του Γαμπρού με τους Felix.



Τελευταίες αλλαγές πριν την προθέρμανση και την πρόβα

¹⁰⁰ Stone Rob, *Spanish Cinema*, Όπ.π., σελ. 75-77

Σχεδόν σαράντα λεπτά πριν ολοκληρωθεί η κινηματογραφική δημιουργία και περίπου στο μέσο της ταινίας, αρχίζει η οπτικοποιημένη απόδοση του αυτού καθ' εαυτόν *Ματωμένου Γάμου*. Στο γυμνό στούντιο χορού μπαίνει ο Gades «και διεκδικεί τον χώρο για την τελετουργία»¹⁰¹. Η κινηματογράφηση συνεχίζει να γίνεται μέσα από καθρέφτες, τώρα όμως οι διαστάσεις αλλάζουν. Όσο η ιστορία αναπαράγεται μέσα από καθρέφτες, ο θεατής χάνει τον προσανατολισμό του, δεν έχει μια σταθερή βάση αντικειμενικότητας και συνεχώς υποχρεώνεται να αμφισβητεί την πραγματικότητα που του παρουσιάζεται¹⁰².



**Ο Gades δίνει τις τελευταίες οδηγίες πριν την τελική δοκιμή της χορογραφίας.
Πίσω του βρίσκεται ένας μεγάλος καθρέφτης.**

Ο θεατής πλέον βρίσκεται στη γωνία ενός συνεχώς μεταλλασσόμενου τριγώνου και ο Saura τον αποπροσανατολίζει συνειδητά και «με δόλο»: Θέλει κάμερα, καθρέφτης,

¹⁰¹ Stone Rob, *The Flamenco Tradition in the Works of Federico Garcia Lorca and Carlos Saura*, όπ.π., σελ. 168

¹⁰² Stone Rob, όπ.π., σελ. 166

χορευτές και θεατής να γίνουν ένα, ενόσω το καθιερωμένο τρίγωνο «Καθρέφτης-Gades-Κάμερα» φαίνεται να περιστρέφεται σε έναν άξονα πολιτικής ιστορίας. Μέσα από την οπτική του καθρέφτη, το δεξί γίνεται αριστερό, ένα καθαρό αλλά και παιχνιδιάρικο πολιτικό σχόλιο για την ισπανική πραγματικότητα, που μετακινείται ιδεολογικά από τα δεξιά στα αριστερά στη μεταφρανκική περίοδο¹⁰³. Ο λάθος βηματισμός ή η άχαρη χειρονομία αποτυπώνονται μόνο μέσα από τον καθρέφτη, σχολιάζοντας έτσι ότι οι λάθος επιλογές των ηρώων αποτελούν ίσως την ανάποδη εικόνα της επιθυμίας τους¹⁰⁴, και με αυτόν τον τρόπο, σωστό και λάθος γίνονται ένα.



Οι χορευτές μέσα στον καθρέφτη

Αυτός ο *Ματωμένος Γάμος* γίνεται το πιο ηχηρό «κατηγορώ» στη συνειδητά «απομειωμένη» εκδοχή του φλαμένκο, με σκοπό την τουριστική εκμετάλλευσή του. Saura και Gades μαζί επανιδρύουν τη σχετικότητα του φλαμένκο ως τελετουργίας η οποία «εκφράζει την κατεξοχήν άρχουσα φιλοσοφία ενός πληθυσμού, που για άλλη μια φορά έχανε την ταυτότητά του, πρώτα με τη μορφή του φλαμένκο που διαμόρφωσε ο Franco και στη συνέχεια, μέσω της ταχείας εξέλιξης του

¹⁰³ Stone Rob, όπ.π., σελ. 167

¹⁰⁴ Stone Rob, όπ.π., σελ. 168

εκμοντερνισμού» στη σύγχρονη ισπανική κοινωνία¹⁰⁵. Η ταινία, άλλωστε, δημιουργείται στην ακμή του μεταμοντερνισμού, δηλαδή την εποχή της μετατόπισης των μύθων. Στη μεταμοντέρνα εποχή, η σύγκλιση του οικονομικού με το πολιτισμικό οδηγεί στην αισθητικοποίηση της καθημερινής ζωής. Η μεταμοντέρνα τέχνη έχει την τάση, να είναι ειρωνική, να χρησιμοποιεί πολλά στιλ και είδη τεχνών¹⁰⁶. «Ο όρος μεταμοντερνισμός έχει εφαρμοστεί σε σχεδόν αντίθετες πολιτικές έννοιες. Μια από τις εφαρμογές του αναδιοργανώνει την “ιδεολογική κριτική” για μια νέα εποχή, επιτρέποντας έτσι την κριτική απομυθοποίηση των κειμένων των μίντια. Κάποιοι θεωρούν ότι ο μεταμοντερνισμός επικυρώνει το θάνατο των ουτοπικών εναλλακτικών, χρησιμοποιώντας μια ουτοπική γλώσσα για να περιγράψει τον “αληθινά υπαρκτό καπιταλισμό”»¹⁰⁷. Η κάμερα, με τη διττή ιδιότητα της ως συμμετέχων και απλός καταγραφέας γεγονότων, εισάγει το θεατή ασυνείδητα στην πανοραμική διάσταση αυτού του ισπανικού μικρόκοσμου. Το γυμνό από σκηνικά αντικείμενα studio, όπως και η Ισπανία του '80, επαναπροσδιορίζει το σκηνικό της χώρο, μέσα στον οποίο εντάσσονται¹⁰⁸.



¹⁰⁵ Stone Rob, όπ.π., σελ. 175

¹⁰⁶ «Ο μεταμοντερνισμός ως ιδεολογικό στιλιστικό πλέγμα έχει εμπλουτίσει τη θεωρία και ανάλυση του κινηματογράφου, στρέφοντας την προσοχή στη στιλιστική μεταστροφή προς τον κινηματογράφο των πολλαπλών στιλ και της ειρωνικής ανακύκλωσης με συνείδηση της ιδιαιτερότητας του μέσου». Stam Robert, *Εισαγωγή στη Θεωρία του Κινηματογράφου*, μτφρ. Κακλαμάνη Κατερίνα, επιμέλεια: Στεφανή Εύα, Εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα 2000, σελ. 382

¹⁰⁷ Stam Robert, Όπ.π., σελ. 380

¹⁰⁸ Stone Rob, όπ.π., σελ. 176



Η σχέση Μητέρας και Γαμπρού, όπως δεν έχει μεταφερθεί μέχρι στιγμής άλλη φορά στον κινηματογράφο.

Η Μητέρα θα υποδεχτεί το Γαμπρό σαν ερωμένη, σε ένα χορογραφημένο οιδιπόδειο σύμπλεγμα σπάνιας ποίησης: Ο Γαμπρός θα σηκώσει ψηλά στα χέρια τη Μητέρα του σα να είναι η επί χρόνια ερωμένη του, στη συνέχεια θα προσευχηθούν σα να ανταλλάσσουν όρκους. Η μητριαρχική εστίαση του Lorca βρίσκει διαφορετική αποκωδικοποίηση στο σύμπαν του Gades. Η Μητέρα, με την ιδιότητα της παράνομης ερωμένης, αποτρέπει το γιο της από το να πάρει το μαχαίρι μαζί του και έτσι η μελοδραματική γεύση της *espanolada*¹⁰⁹ επαναπροσδιορίζεται με όρους (και σεβασμό) στον Douglas Sirk¹¹⁰. Αν αυτή η σχέση έχει μια υπόνοια αιμομιξίας, είναι γιατί είμαστε σε ένα ματωμένο γάμο, όπου το αίμα είναι αυτό που κυριαρχεί.

¹⁰⁹ Ο Saura, χρησιμοποιώντας όρους και συμβάσεις της *espanolada* και των τουριστικών *tablaos* (*Tablaos Flamenco* είναι το τουριστικό φλαμένκο που καθιερώθηκε τη δεκαετία του '60, παρουσιάζεται συνήθως σε καφετέριες ή χώρους διασκέδασης), στον *Ματωμένο Γάμο* εξυψώνει σε τέχνη καθετί ευτελές και τουριστικό που εμπεριέχουν αυτοί οι όροι. Η χορευτική τριλογία του 1980 υπερβαίνει τις διαστάσεις μιας άσκησης απλής πολιτιστικής διάσωσης για να μπορέσει να θίξει μια μεγάλη γκάμα θεμάτων που έχουν σχέση με την ταυτότητα και την αναπαράστασή της

¹¹⁰ Ο Douglas Sirk σκηνοθετούσε υπερβολικά συγκινησιακά σενάρια με ακραίες ανατροπές που έσπαγαν το φράγμα του καθοσπρεπισμού της εποχής (λευκή ερωτεύεται μαύρο, μητέρα συνάπτει σχέσεις με τον γαμπρό της κλπ). Αν και ο μελοδραματικός τόνος υπερίσχυε της ρεαλιστικής αποτύπωσης στις περισσότερες ταινίες του, ο τρόπος που κινηματογραφούσε τις ιστορίες δεν έκανε εύκολα αντιληπτό στο κοινό και τον σχολιασμό του στα ήθη της εποχής καλύπτοντας το με συντηρητικές κλισέ νύξεις όπως: η ηθική πάντα νικά, το παράνομο ζευγάρι τιμωρείται, η καλοσύνη υπερισχύει του κακού.



Ο Leonardo και η γυναίκα του σε μία παθιασμένη χορογραφία, όπου εκφράζονται η ζήλια, ο πόθος, η επερχόμενη απιστία

Στη συνέχεια η ποιητική γλώσσα του Lorca στην ερωτική ένταση μεταξύ της Νύφης και του Leonardo αποδίδεται στην ταινία του Saura άφατα, μέσω της χρονικής επιβράδυνσης της κάμερας στα πρόσωπα του πρωταγωνιστικού διδύμου¹¹¹.



Ο Leonardo και η Νύφη

Ο χορός της Νύφης με το Leonardo γίνεται η ουσία του φλαμένκο: ένα πρωτόγονο πάθος, τόσο πρωτόγονο που δεν θυμίζει πλέον το γαμήλιο χορό. Αυτός, πέρα και

¹¹¹ Stone Rob, όπ.π., σελ. 176

πάνω από την τεχνική του, γίνεται σύμβολο της κοινωνικής τάξης που εκπροσωπείται από την εκκλησία και το Ισπανικό κράτος. Πρόκειται για δύο φορείς που αξιώνουν να καταπιέζουν τα αληθινά συναισθήματα των χαρακτήρων, οι οποίοι αντιδρούν σε αυτή την κατάσταση πραγμάτων που επιβάλλει τη φαινομενικά ηθικολογική ταυτότητα των Ισπανών με υποκριτικό τρόπο¹¹².



Σε αυτή τη χορογραφημένη σκηνή, το άλογο, ένα αγαπημένο ερωτικό σύμβολο του Lorca, υπονοείται από τη στάση των χεριών της Christina Hoyos αλλά και το ανάστημα του Antonio Gades

Σε αντίθεση με τις δύο προηγούμενες κινηματογραφικές εκδοχές του *Ματωμένου Γάμου*, οι οποίες βασίστηκαν στην οπτική του Lorca κατά την οποία οι γυναικείες μορφές της Μάνας και της Νύφης κρατούν τον κεντρικό ρόλο, ο Sauga επιλέγει να προβάλλει δύο ανδρικά πρότυπα: τον Leonardo, ως προσωποποίηση του Διονυσιακού τύπου, «του ενστικτώδους παθιασμένου αναρχικού», και τον Γαμπρού ως

¹¹² Stone Rob, όπ.π., σελ. 177

ενσωμάτωση της άσκοπης υποταγής στα κυρίαρχα κοινωνικά ήθη. «Την ισχύ ενός τέτοιου ρόλου [ο Γαμπρός] δεν έχει άλλη επιλογή από το να υπερασπιστεί, και αυτόν τον ρόλο απαιτεί η Μητέρα του από αυτόν, αν και αυτός οδηγεί τελικά στον θάνατό του, τον μεγαλύτερο ενδόμυχο φόβο της»¹¹³.



Η Μητέρα παρακολουθεί το διπλό φονικό. Στα μάτια της αποτυπώνεται ένα προκαταβολικό προαιώνιο πένθος. Μητέρα και ερωμένη, ένα σώμα.

¹¹³ Stone Rob, όπ.π., σελ. 178



Η Νύφη αγωνιά μόνο για το Leonardo.

Η τελετή κορυφώνεται με τη μονομαχία. Ο Gades την εκτελεί με αργές κινήσεις. Αυτός ο ρυθμός δεν είναι σκηνοθετική επίδειξη ικανοτήτων και φορτωμένη δραματουργία, είναι μια αυθεντική αργή κίνηση. Οι χορευτές δουλεύουν με βραδύτητα ενώ η κάμερα μετακινείται γύρω τους με φυσικότητα¹¹⁴. Η Maya Deren περιγράφει την αργή κίνηση της κινηματογράφησης στη σκηνή της μάχης του Γαμπρού με τον Leonardo ως ένα μικροσκοπικό χρόνο, κάτι που ισχύει επίσης για τη Νύφη, όταν με αργή κίνηση ανασηκώνεται από τα νεκρά σώματα του άντρα της και του εραστή της με το αίμα τους πάνω στο στήθος της. «Η Νύφη, σε αντίθεση με το Γαμπρό και το Leonardo σε αυτή τη σκηνή, παρατηρεί τη δράση μέσα από τον καθρέφτη ο οποίος ταυτόχρονα την καθοδηγεί και την επικρίνει», αφού σύμφωνα μάλιστα με τον Saura, «Ο Καθρέφτης-Κάμερα είναι διττός και για τους θεατές και για τη Νύφη». Αλλά και «Οι δύο αντίζηλοι χρησιμοποιούν ο ένας τον άλλο ως καθρέφτη ελέγχου των υπολογισμών και της κίνησής τους», ακόμα και τη στιγμή του μαχαιρώματος και της πτώσης, στην οποία η αργή κίνηση των σωμάτων προσδίδει μια ιδιαίτερη χάρη¹¹⁵.

¹¹⁴ Saura Carlos (Michel Albin), *Όπ.π.*, σελ. 82-83

¹¹⁵ Stone Rob, *όπ.π.*, σελ. 179



Σε ισορροπημένα κάδρα-καθρέφτη: το μαχαίρι που τους χωρίζει, αυτό και τους ενώνει στην αιώνια ζωή.

Με απαρχή το *Ματωμένο Γάμο*, ο Saura μεταχειρίζεται ως εφελτήριο, επανερμηνεύοντάς τα μέσω του φλαμένκο, τρία τοτέμ της ισπανικής κουλτούρας –το θεατρικό έργο του Lorca, το μπαλέτο του Manuel de Falla¹¹⁶ και την όπερα του Georges Bizet, η οποία βασίστηκε στο μυθιστόρημα του Prosper Mérimée¹¹⁷ –για μια τριλογία που εσκεμμένα αποτέλεσε τις πιο ανορθόδοξα πολιτικές κινηματογραφικές καταγραφές του σκηνοθέτη. Αντλώντας από το πλαίσιο των παραστάσεων του Gades, η «τριλογία φλαμένκο» εμπλέκεται κριτικά με θέματα όπως η λειτουργία των άκαμπτων κοινωνικών δομών (ιδιαίτερα όπως είδαμε στον *Ματωμένο Γάμο*) και οι καταστροφικές συμπεριφορές και στάσεις που ενθάρρυνε ο ισπανικός μακισμός (machismo)¹¹⁸.

Αυτή «η αλλαγή στην ευαισθητοποίηση του Saura περιέχει μια απομάκρυνση από τα κλειστοφοβικά έργα που αφορούν τη μεσαία τάξη των Καστιγιάνων και ενέπνευσε ενθουσιασμό για το φως, το χρώμα και την κίνηση, που άνθισαν σε μια σειρά ταινιών για την Ανδαλουσιανή κουλτούρα του φλαμένκο, τα οποία λειτούργησαν επικριτικά για τη σύγχρονη ισπανική κοινωνία¹¹⁹», επαναπροσδιορίζοντας στους θεατές τα κυρίαρχα μηνύματα του Lorca, στο πριν, το μετά αλλά και το τώρα. Αυτή η

¹¹⁶ *Ο Μάγος Έρωτας*

¹¹⁷ *Κάρμεν*

¹¹⁸ Jordan Barry & Morgan-Tamosunas Rikki, *όπ.π.*, σελ. 28-29, 106-107

¹¹⁹ Stone Rob, *Spanish Cinema*, *όπ.π.*, σελ. 75-77

χορευτική έκδοση του *Ματωμένου Γάμου* τόνισε το ρεαλισμό του έργου, εξοβελίζοντας τα υπερφυσικά στοιχεία του Lorca, δίνοντας πρωτοκαθεδρία στις κοινωνικές αδικίες που προκαλούν την τραγωδία των αταίριαστων άτυχων εραστών - και με αυτόν τον τρόπο προσθέτοντας μια πολιτική αντήρηση στα βάσανα των χαρακτήρων που εκ των πραγμάτων είναι εγκλωβισμένοι από την ίδια τους την κοινωνία¹²⁰.

¹²⁰ Stone Rob, όπ.π., σελ. 75-77

2. 4. La Novia – Ισπανία (2015)

Η τέταρτη κινηματογραφική μεταφορά του αριστουργήματος του Ανδαλουσιανού ποιητή έρχεται ογδόντα χρόνια μετά τον θάνατο του και αποτελεί φόρο τιμής σε κάθε λέξη, σκέψη και εικόνα του¹²¹. Αυτό το γεμάτο ισπανική φλόγα και πνοή έργο-κομψοτέχνημα, πυρακτώνει κάθε ψυχή που αναγνωρίζει, επιβραβεύει ή ακόμα και αμφισβητεί την έννοια του πάθους.



Ο τίτλος τέλους της ταινίας που απεικονίζει τη φιγούρα της ηλικιωμένης γυναίκας-Νύφης

Η πιο πρόσφατη μεταφορά του *Ματωμένου Γάμου* στον κινηματογράφο είναι η μοναδική από Ισπανίδα γυναίκα σκηνοθέτη, την Paula Ortiz (Alvarez). Η γυναικεία προσέγγιση (σε θεατρικό ή λογοτεχνικό κείμενο) «αναδύεται συχνά από την όχι πάντα ιδιαίτερα πετυχημένη χρήση της κινηματογραφικής γλώσσας ως μέσο υπεράσπισης της φεμινιστικής ιδεολογίας, σαν να γίνεται», όπως λέει και η Shelley Tobb, «το ίδιο το κείμενο, γυναίκα και να λειτουργεί απολογητικά ως προς τη γυναικεία φύση του»¹²². Η Ortiz όμως ορθώς δεν θα απολογηθεί ούτε για τη

¹²¹ Κομβική χρονολογία, αν αναλογιστεί κανείς ότι τα πνευματικά δικαιώματα απελευθερώνονται ακριβώς 80 χρόνια μετά τον θάνατο του συγγραφέα.

¹²² Cartmell Deborah & Whelehan Imelda, *Screen Adaptation in Pure Cinema*, Mc Millan, 2010, London, σελ. 129

γυναικεία φύση της, ούτε για τη ματιά της, και θα αλλάξει την οπτική της αφήγησης από τη Μάνα στη Νύφη και από τον Leonardo στον Γαμπρό, ενώ θα ανασκευάσει τολμηρά το κάτω κείμενο, που ενδεχομένως μπορεί να υπονόησε ο Lorca, το συγκάλυψε όμως ποιητικά.

Χορς εχ και εχς χορν πελεύσει; Αν ο άνθρωπος είναι πλασμένος από πηλό, υπάρχει μια ροπή στην επιστροφή του στο χώμα. Το λασπωμένο έδαφος σαν ασπίδα προστασίας για το δέρμα παρουσιάζει τη διττότητα τόσο να σε βυθίζει καλώντας σε στο κέντρο της ύπαρξης της Μητέρας γης, όσο και να σε καλύπτει με μια επίστρωση-προστασίας. Στην πρώτη περίπτωση, που μας θυμίζει την περίπτωση της Νύφης στο κείμενο του Lorca, το μόνο που σε επαναφέρει κοινωνικά στην καθημερινότητα είναι το χέρι της μάνας που όμως δεν θα απλωθεί. Ποια μάνα που έχασε το γιο της θα βοηθούσε την ηθικό αυτουργό του κακού; Στην άλλη περίπτωση χρειάζεται ο εκάστοτε ήρωας-ηρωίδα να κινηθεί αντίθετα στις νόρμες και τα καθέκαστα ώστε αυτή η κίνηση να μην επιτρέψει στον ήρωα-ηρωίδα να μετατραπεί σε ένα παθητικό πλάσμα. Η Νύφη στην ταινία της Ortiz επιλέγει το δεύτερο μονοπάτι, χαρίζοντας στους θεατές μια περισσότερο τολμηρή ανάγνωση από αυτές που προηγήθηκαν.



Η Νύφη, βυθισμένη στη λάσπη στην πρώτη σκηνή αποτελεί μία παραβολική αναφορά στην πρωτόπλαστη Εύα. Το σώμα της έχει πλαστεί από τα απομεινάρια δύο νεκρών αντρών.

Από τις πρώτες σκηνές οριοθετεί τον χώρο της, χρησιμοποιώντας την κινηματογραφική διακειμενικότητα¹²³. Το παράθυρο του σπιτιού της, που μοιάζει με αλφαιασμένο εκράν σινεμασκόπ, παρουσιάζει τον έξω κόσμο ως ταινία. Έξω και πέρα από το παράθυρο, τρία πρόσωπα της τραγωδίας παρακολουθούν τα πεπραγμένα και κινηματογραφούνται μέσα σε αυτά. Το παράθυρο από *Το Σπίτι της Μπερνάρντα Άλμα* αποδομείται ποιητικά¹²⁴.

¹²³ Είναι το αντίστοιχο θέατρο εν θεάτρων στον κινηματογράφο.

¹²⁴ Με τη σκηνή του παραθύρου η Ortiz κλείνει το μάτι στον θεατή θυμίζοντας άτυπα την ιστορία της Francisca Alba που έχει «φυλακίσει» τις τέσσερις κόρες της πίσω από κλειστά παράθυρα. Ωκλαίρ Μαρσέλ, *Φεδερίκο Γκαρθία Λόρκα*, μτφρ. Τόλια Τούλα, Αθήνα 1976, σελ. σελ. 296



**Το παράθυρο σε σινεμασκοπική οθόνη
Τρία πρόσωπα της τραγωδίας, πέρα από το παράθυρο**

Σε αρκετά σημεία της ταινίας, η σκηνοθετίς μας επαναφέρει μπροστά αλλά και πίσω από την οθόνη, για να μας θυμίσει το μέσο με το οποίο δουλεύει. Αξίζει να αναφέρουμε παρενθετικά ότι η Ortiz χρησιμοποιεί εξαιρετικά, πολλά μοτίβα του Lorca: για παράδειγμα, τα παράθυρα στο *Σπίτι της Bernarda Alba*, και από τη Yerma, δανείζεται τη σκηνή κατά την οποία το μαχαίρι μπαίνει στα σπλάχνα της Novia.



Ο Γαμπρός και η Νύφη μπροστά από το εκράν του... «Σπιτιού της Μπερνάρτα Αλμπα»

Η Paula Ortiz, η οποία είναι διδάκτωρ της θεωρίας του σεναρίου, σκηνοθέτις και σεναριογράφος με βάσεις της τη Βαρκελώνη, τη Νέα Υόρκη και το Λος Άντζελες,¹²⁵ γνωρίζει πολύ καλά τη σημασία της ουσιαστικής διασκευής¹²⁶. Θα καταπιαστεί με πλήρη συνείδηση με ένα κείμενο για το μεγαλείο του οποίου ιδιαίτερα οι Ισπανοί κινηματογραφικοί σκηνοθέτες δείχνουν δέος: Έχει μια ιστορία και πρέπει να την πει. Αντιλαμβανόμενη τη σημασία –και την ευθύνη– της διασκευής για την αναζωπύρωση των μηνυμάτων του κειμένου, η Ortiz θα προβεί με μεγάλο σεβασμό σε μια σειρά από αλλαγές που θα ενδυναμώσουν όσα ο Lorca επιλέγει να μην πει. Η προβολή – εντός και εκτός οθόνης– έχει μόλις αρχίσει.

Ως απόηχος του νοήματος της λέξης *duende*, μιας βαθύτατα Λορκικής έννοιας (βλ. σελ.), έρχεται η καινούρια οπτικοποιημένη μεταφορά του *Ματωμένου Γάμου*, που όμως φέρει διαφορετικό τίτλο, θέλοντας να ξεκαθαρίσει ότι πρόκειται για μία πλήρη διασκευή του έργου. Η Ortiz θα παλέψει με *duende* και θα αφηγηθεί με *duende* αυτή την ιστορία:

¹²⁵ http://www.sansebastianfestival.com/2015/sailak_eta_filmak/zabaltegi/7/630091/es

¹²⁶ Ουσιαστική διασκευή έχουμε το μεταγγραμμένο έργο στο νέο καλλιτεχνικό μέσο παράγει την ουσία του πρωτότυπου.

«Πέρα (...) από τις γραφές και τις αναπαραγωγές, εικονογραφικές αναφορές, ταινίες, θεατρικά έργα, τραγούδια ή σκίτσα που μας ωφέλησαν πολύ, την ώρα της αλήθειας, σε κάθε βήμα -όπως προειδοποίησε ο Lorca- η αληθινή μάχη ήταν με το duende. Το duende είναι μια δύναμη όχι μια πράξη, είναι μια μάχη, και όχι ένας λογισμός. Εγώ η ίδια έχω ακούσει έναν παλιό καθηγητή κιθάρας να λέει: Το duende δε βρίσκεται στις φωνητικές χορδές. Το duende ανεβαίνει από μέσα βαθιά, από τα πέλματα των ποδιών»¹²⁷.

Η γραμμική ιστορία –λίγο ως πολύ— γνωστή και εμπνευσμένη από πραγματικά γεγονότα: Ο γάμος της Νύφης με τον Γαμπρό (χαρακτήρες χωρίς όνομα) θα επισφραγιστεί από μια φιέστα για τους νεόνυμφους. Ο Leonardo των Felix, σύζυγος της ξαδέλφης της Νύφης και κρυφός της πόθος, δεν θα αντέξει άλλο τη σιωπή και θα την κλέψει, και έτσι η παλιά βεντέτα των δύο οικογενειών θα ανάψει και πάλι. Το τέλος, όπως σε κάθε τραγωδία, θέλει τους ζωντανούς νεκρούς μέσα τους και τους νεκρούς ανίκανους να ηρεμήσουν. Οι μεγάλοι έρωτες είναι οι ανεκπλήρωτοι έρωτες, οι μεγαλύτεροι έρωτες είναι αυτοί που έσβησαν άδικα και όχι από δική τους επιλογή. Έναν τέτοιο έρωτα σκιαγραφεί η Paula Ortiz.

¹²⁷ Ortiz Paula, Lorca Federico García, Bodas de sangre, Galaxia Gutenberg, Barcelona 2015, σελ. 73-75



Η σκηνή της διπλής δολοφονίας, μια σκηνή απόλυτου πάθους



Η Νύφη κοιτάζει το ολόγιομο φεγγάρι

Με όπλο της τη συνολική ποίηση του Lorca, η σκηνοθέτις μεταπλάθει στοιχεία και σύμβολα, επαναπροσδιορίζοντας τον γνωστό και αξεπέραστο μύθο. Το φεγγάρι παρόν και απόν, κατευθύνει τις ζωές των ηρώων.



Το γυάλινο μαχαίρι

Το φεγγάρι, παίρνει μεταξύ άλλων και τη μορφή της αποστεωμένης και γερασμένης γυναίκας, που μοιρολογεί όσα θα ακολουθήσουν. Το όπλο (μαχαίρι) που θα προσφέρει στον Γαμπρό για να υπερασπιστεί την τιμή του, είναι φτιαγμένο από κοφτερό γυαλί. Η Ortiz εμπνευσμένα επανεγγράφει την ιστορία: Ο Leonardo, ο Γαμπρός και η Νύφη, δεν είναι άγνωστοι μεταξύ τους. Τους βλέπουμε σε παιδική ηλικία, με γυάλινα όπλα και μάσκες να κρύβουν τα πρόσωπα τους, να παλεύουν και να πέφτουν τα σώματα τους στο παιχνίδι, το ένα δίπλα στο άλλο. Αυτή η σκηνή, που προοικονομεί την κορύφωση του έργου, θα επαναληφθεί όταν θα παραδοθούν στη μοίρα και την ηθικά-κοινωνικά παράνομη επιθυμία τους.



Ο Γαμπρός και η Νύφη σε παιδική ηλικία παίζουν με την γυάλινη μάσκα του «ντοτόρε.»

Άλλωστε, η ταινία βασίζεται σταθερά στον μηχανισμό της προ-οικονομίας: Η στάση των σωμάτων είναι ακριβώς η ίδια μετά τη διπλή δολοφονία. Η Νύφη, χωρίς πρόθεση απολογίας, ξεπερνά το Λορκικό σύμπαν: Επιλέγει αντί της αγνότητας, τη φλόγα, επιλέγει αντί της σταγόνας, το ποτάμι, και αυτό έχει κόστος. Θα κάνει έρωτα με το Leonardo και θα το αποκαλύψει από την πρώτη κιόλας σκηνή στη Μητέρα της, χωρίς καμία ενοχή ή πρόθεση συγκάλυψης. Η γυναίκα σκηνοθέτις θαρραλέα μεταμορφώνει τη Νύφη από κορίτσι σε γυναίκα, με ό,τι αυτό συνεπάγεται.



Η σκηνή των νεκρών Leonardo και Γαμπρού με ανάμεσα τους τη Νύφη να κοιτάζει το Leonardo έχει την ίδια αρχιτεκτονική-καδράρισμα με τη σκηνή που όλοι τους ως παιδιά συμμετέχουν στο παιχνίδι. Για αυτούς, ο θάνατος είναι ένα ιδιότυπο παιχνίδι χωρίς κανόνες, όπως και η διακδίκηση του έρωτα.

Δύο άντρες στο πλευρό της Νύφης, οι οποίοι, στην ουσία, όπως θα μας θυμίσει η σκηνοθέτις, είναι δύο παιδιά που ακολουθούν λιγότερο θαρραλέα από τη Νύφη τη μοίρα τους. Στο πλευρό της Νύφης υπάρχει ένας Γαμπρός, μικρός και μεγάλος ταυτόχρονα, που βρίσκει το ανάστημά του λίγο πριν το άδοξο για εκείνον τέλος, ένδοξο για την κοινωνία που αναζητά δικαιοσύνη με αίμα. Παίρνει φως από το σκοτάδι της, βασίζεται στη θλίψη της, για να πιστώσει με περισσότερη αγάπη το τρόπαιό του: ένα τρόπαιο που κέρδισε τίμια σε μία όμως νίκη που υπήρξε αποτέλεσμα περισσότερο τύχης και λιγότερο προσωπικής αξίας. Ο Leonardo δεν χρειάζεται να είναι γοητευτικός, είναι ένας Felix, και με βάση την υπάρχουσα βεντέτα αυτό είναι αρκετό. Φέρει μια κατάρα αντίστοιχη με αυτή των τραγικών προσώπων της αρχαίας δραματουργίας. Μόλις η γυναίκα του Leonardo υπονοείται πως είναι ίσως η τελευταία φορά που θα τον δει ζωντανό, μεταμορφώνεται σε Μήδεια, σκοτώνοντας το παιδί τους για να στερήσει το γένος τον Felix.

Στην πρώτη και την τελευταία σκηνή μας υποδέχεται η Μητέρα του Γαμπρού, ως μεταπλασμένη ραψωδός που αναγγέλλει τον θάνατο της ψυχής της. Το θεατρικό κείμενο στην Οδύσσεια του Federico Garcia τη θέλει να υποδέχεται μια κάθε άλλο παρά μετανοημένη Νύφη, που έχει όμως ως άλλοθι την αγνότητα της. Σε αυτή την κινηματογραφική απόδοση δεν χρειάζεται κανείς άλλοθι: το πάθος είναι πάθος και το τίμημα του ανάλογο, έτσι στην εναρκτήρια και καταληκτική σκηνή της ταινίας έχουμε δύο γυναίκες (ίση-προς-ίση), η μία χωρίς ψυχή, γιατί έχασε τους δυό της γιούς της, η άλλη γιατί έχασε τον άνδρα τον άνδρα που αγάπησε. Η Νύφη, πάνω από το χρώμα και σε μεταφορική ασφυξία είναι καταδικασμένη να είναι γυναίκα που θα αντιμετωπίζεται από τις γυναίκες ως ίση. Η άκρως μητριαρχική οικογένεια αυτής της γυναίκας, παρήγαγε άντρες καταραμένους, άντρες που βύζαξαν λανθάνουσα

οιδιπόδεια τροφή: γυναίκα, την ομορφιά και όλο το κακό της γης. Απέναντι στο τραπέζι, ο συμπέθερος, ένας γέρος κλαράκι, ανήμπορος να επιβληθεί του παρατεταμένου πένθους μιας μάνας που χωρίς να το ξέρει πενθεί δύο σπλάχνα, ένα νεκρό και ένα ζωντανό.

Η καλλιτεχνική αξία της ταινίας έγκειται στο γεγονός ότι υπερβαίνοντας το θεατρικό κείμενο, γίνεται ένα νέο κείμενο που μεταφράζει σε εικόνες όλα όσα δεν λέγονται ή που τόσο περίτεχνα κρύβονται πίσω από τις λέξεις.

Σε αυτό το σημείο της μελέτης μας θα κάνουμε μια σειρά αναφορών που προσδιορίζουν ξεκάθαρα τα στοιχεία διασκευής και ενισχύουν την αρχική μας θέση, ότι η διασκευή είναι απαραίτητη όταν ένα θεατρικό κείμενο μεταφέρεται στον κινηματογράφο, αρκεί να έχει στόχευση και καθαρότητα.

Η αρχική σκηνή είναι μια επανάληψη, αν όχι μία ακόμη προ-οικονομία της σκηνής του τέλους. Η ιστορία θα ειπωθεί σε κυκλική δομή άρα θα σηματοδοτήσει έναν φαύλο κύκλο, αφού η ιστορία επαναλαμβάνεται. Στην ουσία, ο θεατής παρατηρεί μια αντίστροφη πορεία εξέλιξης, αφού όλα είναι τετελεσμένα. Η Νύφη, σαν το γυναικείο πρόσωπο στον γνωστό πίνακα του Rene Magritte¹²⁸ δεν περιμένει πια τον Leonardo, με ή χωρίς καλυμμένο πρόσωπο. Σε μία από τις πολλές μορφές της, έχει ταυτιστεί και εκείνη με την αντρική όψη του Leonardo.

¹²⁸ http://www.moma.org/learn/moma_learning/rene-magritte-the-lovers-le-perreux-sur-marne-1928



**Η εισαγωγική σκηνή είναι σαφής αναφορά στο Rene Magritte.
Και ο τίτλος του πίνακα συμβολικός: The Lovers II,
ζωγραφισμένος 5 χρόνια πριν την ολοκλήρωση του *Ματωμένου Γάμου***

Με ένα flash back που δεν υπάρχουν στο θεατρικό κείμενο θα σηματοδοτηθεί η ενεργοποίηση του ονείρου, του παρελθόντος ως ασυνειδήτου νου κιάλας από τη δεύτερη σκηνή. Βλέπουμε τις σχέσεις Νύφης-Γαμπρού-Leonardo, που προϋπήρχαν της φονικής βεντέτας των Felix. Τρία παιδιά σε στάση ενηλίκων εραστών, σε ένα παιχνίδι ταυτότητας, παίζουν με γυάλινες μάσκες που αναπαριστούν ένα αρπακτικό ζώο. Την ίδια στάση θα έχουν τα σώματα τους όταν ο Leonardo θα στερήσει τη ζωή του Γαμπρού και ο Γαμπρός αυτή του Leonardo, δίνοντας και οι δύο στην πραγματικότητα μια νέα ζωή στη Νύφη, όπως ήδη προαναφέρθηκε. Όσο για τη

μάσκα (που μοιάζει να έχει πέσει πλάι στον Γαμπρό), είναι και αυτή συμβολική: Θυμίζει τον τύπο «dottore» της commedia dell'arte¹²⁹, αλλά στην πραγματικότητα δεν έχει καμία σχέση με έναν τέτοιο κωμικό χαρακτήρα. Αυτή η μάσκα είναι αναφορά στους βενετσιάνους γιατρούς του 17^{ου} αιώνα και ήταν μέσο προστασίας για τους γιατρούς της εποχής εκείνης που έπρεπε να θεραπεύσουν θύματα της μεγάλης πανούκλας. Εξ ου και στους ανθρώπους της εποχής είχε εντυπωθεί η συγκεκριμένη μορφή ως προάγγελος θανάτου. Στη συγκεκριμένη κινηματογραφική διασκευή, η ίδια η Νύφη αποτελεί έναν τέτοιο προάγγελο.



Η παιδική και η ενήλικη μορφή του Γαμπρού, πάντα με γυαλιά

¹²⁹ Ο Dottore ήταν ο χαρακτηριστικός σχολαστικός και ερωτιάρης χαρακτήρας της commedia dell arte, που συνήθως προκαλούσε τις γυναίκες που ήταν κοντά του να τον απατήσουν.

Τα γυαλιά που φοράει ο Γαμπρός σε παιδική και ενήλικη φάση συμβολίζουν και αυτά αρχέτυπα της Ισπανικής κοινωνίας:

-Το σοφιστικέ ύφος κόντρα στο «άγριο» στοιχείο του Λεονάρντο

-Λειτουργούν ως σύνδεση με το παρελθόν από το flash back για να κατανοήσουμε ποιος ήρωας είναι ποιος και την πορεία τους στον χρόνο.

-Έχουν διττή έννοια και σημασία, γιατί το θρυμματισμένο γυαλί γίνεται όπλο, με τον ίδιο τρόπο που η γνώση μπορεί να σκοτώσει συμβολικά, όπως στην περίπτωση του Γαμπρού)



Ο Γαμπρός παίρνει το γυάλινο μαχαίρι από τα χέρια της ηλικιωμένης γυναίκας

Σε μια κοινωνία με έντονο μητριαρχικό στοιχείο, μια Μητέρα αντί να θέλει να προστατέψει το παιδί της, το ωθεί να πολεμήσει για την τιμή, αναλαμβάνοντας και τον ρόλο του πατέρα. Το μαχαίρι, γυάλινο και αυτό, θα το πάρει ο Γαμπρός στα χέρια του στον τόπο του εγκλήματος από την ηλικιωμένη κυρία, δηλαδή από την ίδια τη Νύφη...



Στο θεατρικό έργο έχει προηγηθεί η σκηνή που η Μητέρα σταματάει τον γιό της επειδή δεν θέλει άλλο αίμα, στην ταινία όμως ο χαρακτήρας της Μητέρας είναι διαφορετικός, αφού ζητάει κάποιος να δώσει ένα άλογο στον γιο της για να διεκδικήσει πίσω την χαμένη του τιμή και επίσης τον κλωτσάει για να τον παρακινήσει να αντιμετωπίσει αντρίκια την προσβολή που έχει δεχτεί. Εδώ, η τιμή τίθεται πάνω από το πρωτότυπο κείμενο, όπου η μάνα καταριέται διαρκώς τη δύναμη του μαχαιριού. Έτσι, προσθέτει περισσότερη ουσία στον χαρακτήρα του Γαμπρού, που στις υπόλοιπες μεταφορές, όπως είδαμε, είναι εμφανώς παραμελημένος.

αφότου η Νύφη συναντάει τον Leonardo και κάνει έρωτα μαζί του, το ανακοινώνει στη Μητέρα του Γαμπρού, καθαρό δείγμα ότι δεν αποζητάει κοινωνική αποδοχή όπως η Νύφη του θεατρικού έργου ή της κινηματογραφικής μεταφοράς του 1938. Η Νύφη-γριά της ταινίας, μοιρολατρικά αποδέχεται την προέκταση του εαυτού της και όλα όσα, ο ηλικιωμένος της εαυτός έχει προφητεύσει.



Ο Leonardo με το άλογο, ο Γαμπρός με μηχανή.

Το άλογο ήταν ανέκαθεν ένα σύμβολο περηφάνειας και σύμβολο status quo και ο κινηματογραφικός Leonardo το γνωρίζει. Το άλογο του όμως στη σκηνή του γάμου από σύμβολο της σεξουαλικότητας του Leonardo θα μεταμορφωθεί σε νεκροπομπός, σε βάρκα που τον μεταφέρει στη χώρα των νεκρών¹³⁰. Ο Γαμπρός θα κυνηγήσει τον Leonardo, όχι με άλογο αλλά με μηχανή μεγάλου κυβισμού, ένα αναχρονιστικό σύμβολο δύναμης που οριοθετεί τους συμβολισμούς των δύο αντρών: Ο ένας (Leonardo) είναι ο Ισπανός «μάτσο» και ο άλλος (Γαμπρός) ένας σύγχρονος άντρας, ταυτόχρονα υποταγμένος στη Μητέρα του. Κανένα από αυτά τα πρότυπα δεν μπορεί να επιβιώσει σε έναν κόσμο που οι γυναίκες αναλαμβάνουν την ευθύνη των πράξεων τους.

¹³⁰ Allen C. Rupert, Όπ.π., σελ. 184

Σε αντίθεση με τη Μητέρα, που υποδύεται η Ειρήνη Παππά στη μεταφορά του 1977-1980, και η οποία έχει πιο παθητικό ρόλο ως γυναίκα του αραβικού κόσμου, στην Ortiz βλέπουμε μια μάνα δυναμική, που γνωρίζει ότι θα πορευτεί με φόβο αλλά και δεκτικότητα απέναντι στον θάνατο που ήδη της έχει στερήσει άντρα και γιο. Αυτός είναι ίσως και ο λόγος που εξωθεί τον γιο της με τέτοιο τρόπο να φτάσει ως το τέλος.



Η Νύφη ξεγελιέται βλέποντας τη μορφή μιας ηλικιωμένης γυναίκας σε νερό, μέχρι που αντιλαμβάνεται τη φυσική παρουσία της δεύτερης γυναίκας στον ίδιο χώρο.

Δύο ακόμα σκηνές που δεν υπάρχουν στο κείμενο του Λόρκα επαναπροσδιορίζουν το τρίπτυχο «φεγγάρι-νύχτα-θάνατος»: Η ηλικιωμένη μορφή πιάνει στα χέρια της ένα πυρακτωμένο γυαλί και το βυθίζει στο νερό. Το χέρι της όμως δεν καίγεται. Σκηνές αργότερα, όταν η Νύφη θα διακρίνει σαν σε όραμα τον εαυτό της να μαχαιρώνεται με

ένα κομμάτι γυαλί, αυτή η γυναικεία φιγούρα –προάγγελος και προστάτιδα- θα της αποκαλύψει τη διπλή της ταυτότητα, όταν κοιτάξει στον κουβά με νερό: είναι η Νύφη, ή έστω μια προβολή της στο μέλλον, ένα πρόσωπο που γνωρίζει τι είναι καλό και τί κακό για εκείνη, όμως έχει ήδη αναλάβει το κόστος των επιλογών της πριν καλά-καλά τις κάνει πράξη.



Η γυναίκα του Leonardo αγκαλιά με το μωρό τους (και ενώ είναι έγκυος στο δεύτερο παιδί).



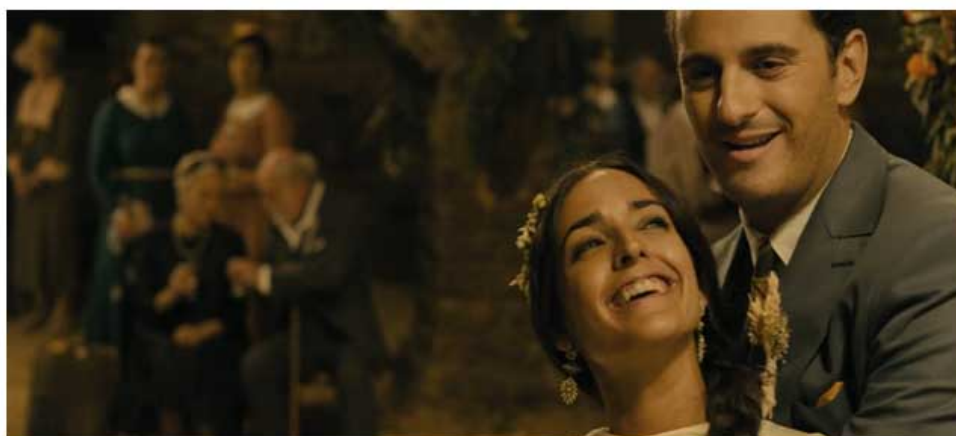
Η γυναίκα του Leonardo πνίγει το βρέφος, για να σταματήσει τη διαίωση της βεντέτας των Felix.

Η γυναίκα του Leonardo αποκτά ένα περισσότερο σημαντικό ρόλο γιατί και αυτή συμβάλλει στο να αλλάξει το μέλλον όλων όσοι θα μείνουν ζωντανοί στο τέλος και για να σπάσει η κατάρα των Felix. Σκοτώνει το μωρό της λίγη ώρα αφού έχει αποβάλει το δεύτερο παιδί του Leonardo. Θέλει να σταματήσει την κατάρα των Ισπανών Ατρείδων, την κατάρα των Felix, που το όνομα τους πια δεν συνδέεται με

την ευτυχία¹³¹, δεν είναι καλότυχο. Η σύγχρονη γυναίκα στον κόσμο της Ortiz, ανάγεται σε θεό, είναι η μόνη οντότητα που μπορεί να δώσει ζωή και άρα, η μόνη που μπορεί να την πάρει πίσω. Η γυναίκα είναι το γυαλί: Εύθραυστη από τη φύση της καιδολοφονική ταυτόχρονα.

Τα τραγούδια σε αυτή την ταινία έχουν ουσιαστική χρήση και συνειρμικές αναφορές.

Τα περισσότερα αποτελούν έμπνευση και επιλογή της σκηνοθέτριας-σεναριογράφου.



Στις πρώτες φωτογραφίες διακρίνεται η Marisol στη σκηνή του νανουρίσματος του *Ματωμένου Γάμου* του Carlos Saura.

Η Τρίτη φωτογραφία είναι η σκηνή που η Inma Cuesta ερμηνεύει την Tarara στο *La Novia*

Για παράδειγμα, η «Tarara,» που ερμηνεύει η Νύφη στο γάμο είναι ένα πολύ γνωστό παιδικό τραγούδι που στα χρόνια του Franco αγαπήθηκε ιδιαίτερα από την ερμηνεία της Marisol. Η Marisol, το παιδί θαύμα του εμπορικού κινηματογράφου του 60,

¹³¹ “Felix” στα λατινικά σημαίνει ευτυχία. Η ίδια λέξη στα ισπανικά είναι Feliz.

συνέδεσε άθελα της το όνομα της με μια pop έκδοση της *españolada*¹³². Ένας υποψιασμένος θεατής θα την δει να τραγουδάει το νανούρισμα στην εκδοχή του Saura, αποκωδικοποιώντας ταυτόχρονα τον λόγο που την επέλεξε ο Saura το '80, και τους λόγους για τους οποίους η Paula Ortiz θα χρησιμοποιούσε στην ταινία της ένα καθιερωμένο από τη φωνή της τραγούδι.. με στίχους σίχτοι άκρως ειρωνικούς απέναντι στο νυφικό που φοράει η Νύφη και ό,τι εκείνο συνεπάγεται, καθώς περιγράφει μια νεαρή κοπέλα που χορεύει με πολύχρωμα φορέματα. Το περιβάλλον είναι αδηφάγο για ύβρη: υπό τους ήχους του παιδικού τραγουδιού *La Tarara*, ο γάμος θα μεταμορφωθεί σε μια άλλη τελετή, περισσότερο πρωτόγονη, περισσότερο ενστικτώδη και έτσι το τραγούδι της γιορτής θα γίνει πένθιμο.



Η Νύφη τραγουδά το *Los Cuatro Mularos*

Στις πρώτες σκηνές της ταινίας, η Νύφη κάνει μπάνιο υπό το βλέμμα του Γαμπρού, ερμηνεύοντας το “*Los Cuatro Mularos*,” ένα από τα λαϊκά τραγούδια της Ισπανίας, που αναφέρονται σε μία βουκολική σκηνή στην οποία η γυναίκα βλέπει τρεις άντρες να έρχονται στα χωράφια ενώ εκείνη νομίζει ότι ένας από αυτούς είναι ο άντρας της.

¹³² *Españolada* ονομάζουμε κάθε τι (φράση, κίνηση, έργο) που υπερπροβάλλει στοιχεία της ισπανικής κουλτούρας χαμηλών στρωμάτων και παραπέμπει σε χιουμοριστική ή αρνητική στάση απέναντι σε αυτή.



Μάχη σώμα με σώμα Γαμπρού και Leonardo όσο ακούγεται το “Toma Este Vals.”

Λίγο πριν το τέλος της ταινίας ακούγεται μια γνώριμη μελωδία από ένα κομμάτι του Leonard Cohen. Είναι η ισπανική έκδοση του Take This Waltz (μελοποιημένη ποίηση του Lorca) με τίτλο “Toma Este Vals”¹³³. Η σκηνοθέτις σχολιάζει: «Έλεγε ο Leonard Cohen ότι τη φωνή του την έμαθε από το Λόρκα. Ήταν ο Φεδερίκο που, σύμφωνα με τον ίδιο, του έμαθε να δουλεύει μέσα στα «γραπτά περιθώρια της ομορφιάς και της αξιοπρέπειας». Έτσι λοιπόν αναλαμβάνουμε και εμείς τη δική μας δέσμευση με το Λόρκα. Εμείς, η ομάδα του La Novia, προσπαθήσαμε να αναζητήσουμε αυτό το Duende, «χτύπο τον χτύπο, στίχο τον στίχο», για να προκαλέσουμε με την ταινία το πιο έντονο και όμορφο ταξίδι που είμαστε ικανοί να δημιουργήσουμε. Πάντοτε μέσα στα γραπτά περιθώρια της ομορφιάς και της αξιοπρέπειας»¹³⁴.

Τέλος, το Anda Jaleo, -που επίσης μεταξύ άλλων το έχει τραγουδήσει και η Marisol- είναι ένα λαϊκό τραγούδι που δεν απαντάται στο θεατρικό κείμενο.

¹³³ Η ισπανική έκδοση είναι και αυτή σε στίχους του Lorca και εκτελέστηκε από τον Morente πατώντας πάνω στο μουσικό μονοπάτι που στόλισε με νότες ο Cohen.

¹³⁴ Ortiz Paula, Lorca Federico García, Bodas de sangre, Galaxia Gutenberg, Barcelona 2015, σελ. 73-75



Το «εφιαλτικό» νανούρισμα

Σε αυτό το σημείο αξίζει να κάνουμε ειδική μνεία στο νανούρισμα, λόγω της συμβολικής σημασίας που αποκτά στην ταινία. Τα νανουρίσματα, που συνήθως έχουν εφεύρει φτωχές γυναίκες για τις οποίες τα παιδιά είναι ένα βάρος, ιδιαίτερα στην ισπανική παράδοση προκαλούν θλίψη γιατί απεικονίζουν τη μοιρολατρική στάση που συντηρούν οι μητέρες,¹³⁵ καθώς «το να βάλεις το παιδί να κοιμηθεί αντιστοιχεί με το να το βυθίσεις στα νερά του ασυνειδήτου»¹³⁶. Η σύζυγος δεν αποτελεί εξαίρεση στη διασκευή της Paula Ortiz. Κάθε στίχος, ακόμα και η μελωδία από το νανούρισμα, προμηνύει την υποταγή της στους κοινωνικούς νόμους που την προστάζουν να δώσει τέλος στην «ισπανική γενιά των Ατρείδων,» να δώσει τέλος στους Felix και τους απογόνους τους. Άθελα της αυτή η γυναίκα θα δώσει την πραγματική λύση σε μια αέναη έχθρα, αλλάζοντας τον ρου της ιστορίας για τις επόμενες γενιές. Το συγκεκριμένο νανούρισμα είναι ιδιαίτερα στενάχωρο και μπορεί να προκαλέσει περισσότερο θλίψη παρά νύστα σε ένα παιδί¹³⁷. Το νανούρισμα, που ακούγεται στην ταινία σε μορφή τραγουδιού, το “Nana del Caballo Grande,” το

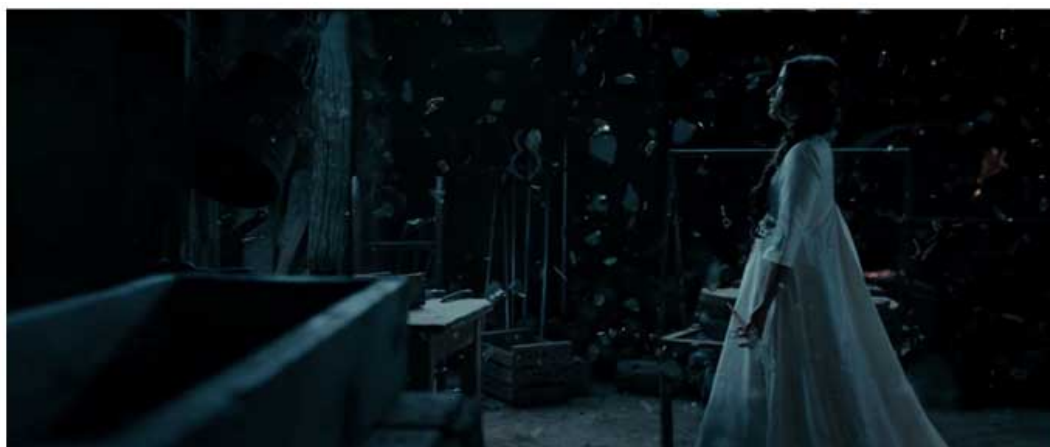
¹³⁵ Allen C. Rupert, *Psyche and Symbol in the theatre of Federico Garcia Lorca* (Perlimplin, Yerma, Blood Wedding), university of Texas Press, Austin and London, 1974, USA, σελ. 171

¹³⁶ Allen C. Rupert, *Psyche and Symbol in the theatre of Federico Garcia Lorca* (Perlimplin, Yerma, Blood Wedding), university of Texas Press, Austin and London, 1974, USA, σελ. 171-172

¹³⁷ Allen C. Rupert, *Psyche and Symbol in the theatre of Federico Garcia Lorca* (Perlimplin, Yerma, Blood Wedding), university of Texas Press, Austin and London, 1974, USA, σελ. 172

έχουμε ακούσει και στην πρώτη εκδοχή της ταινίας του 1938, εκεί όμως σε αφήγηση. Η διασκευή έγκειται στη μελοποιημένη απόδοση των στίχων του θεατρικού κειμένου.

Επιπλέον, καθώς η περιοχή των ονείρων είναι εξίσου γόνιμο έδαφος για σκηνοθετικό πειραματισμό με τη φόρμα και την ουσία του εκάστοτε υποκειμένου, η Paula Ortiz, επιτυγχάνει σε μεγάλο βαθμό μια δομική «ευελιξία, ανεξάρτητη από δραματουργική λογική αιτιότητα», βουτώντας βαθιά «στον κόσμο του υποσυνείδητου για έμπνευση, υιοθετώντας κάποιες από τις τεχνικές του εξπρεσιονισμού και του σουρεαλισμού»¹³⁸.



Η Νύφη κοιτάζει τη σελήνη ενώ γυαλιά αιωρούνται γύρω από το σώμα της

Η σκηνή η οποία θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ονειρική, μοιάζει περισσότερο με παραίσηση, ορμώμενη κατευθείαν από το υποσυνείδητο. Η Νύφη, καθοδηγούμενη από ένα ολόγιομο φεγγάρι, λίγες στιγμές αφότου έχει φτύσει σπασμένα γυαλιά που αδικαιολόγητα βρέθηκαν μέσα στους πνεύμονές της, αρχικά αντικατοπτρίζει τον πραγματικό κόσμο, που παρουσιάζεται ως το εργαστήριο του πατέρα της, με εκατοντάδες γυαλίνα αντικείμενα. Η στιγμή της ανεπαίσθητης αλλαγής από το πραγματικό στην παραίσηση συμβαίνει με τη θραύση των αντικειμένων και την

¹³⁸ Sidiropoulou Avra, *Authoring Performance, The Director in Contemporary Theatre*, Palgrave Macmillan, New York, 2011, σελ. 81

αιώρηση τους γύρω από την ίδια. Σε μία στιγμή που ο χρόνος έχει παγώσει και τα πάντα παραμένουν ακίνητα, συντελείται η προ-οικονομία της τραγικής κατάληξης του δράματος. Ένα από αυτά τα «σπαράγματα της πραγματικότητας» καρφώνεται στην κοιλιά της Νύφης, μαρτυρώντας τη δολοφονία του Leonardo από το γυάλινο μαχαίρι αλλά και την καταστροφή του ύψιστου συμβόλου ασφαλείας, την μητρική κοιλιά, οδηγώντας στην κορύφωση της παραίτησης μέσα από το κάλεσμα του φεγγαριού και τον αντικατοπτρισμό της Νύφης ως γριάς-θανάτου. Σε μία στιγμή που παρόν, παρελθόν και μέλλον συνυπάρχουν, η Νύφη έρχεται αντιμέτωπη με τον ίδιο της τον εαυτό, ηλικιωμένο πια και γνώστη του τι μέλλει γενέσθαι.

Αντιθέτως, ο Souheil Ben-Barka, στη δική του εκδοχή του ονείρου στις πρώτες σκηνές της ταινίας, καταθέτει πληροφορίες από το παρελθόν της Μητέρας, όταν πρώτος της γιος δολοφονήθηκε από έναν Felix. Άρα, η Ortiz καταφέρνει να υπηρετήσει καλύτερα τον βασικό κατά τον Field κανόνα της διασκευής και να ανακαλύψει την «πίσω πόρτα» του μυαλού μας, οδηγώντας μας στη χώρα των ονείρων, και μετατρέποντας τη Νύφη σε μία άχρονη ηρωίδα, η οποία ζει και αναπνέει μέσα στο συλλογικό υποσυνείδητο¹³⁹.

Σε αυτή την εκδοχή του *Ματωμένου Γάμου*, η σελήνη δεν έχει την πλατωνική μορφή που θέλει τις μορφές αρσενικού και θηλυκού να εναλλάσσονται σε ένα «όλον,»· εδώ αναπαριστά εξολοκλήρου μία γυναίκα ταλαιπωρημένη. Ως σύμβολο συνήθως «η σελήνη αντιπροσωπεύει το βασίλειο του ασυνειδήτου, την εξαφάνιση του εγώ, τον κόσμο του θανάτου, της τρέλας και της δημιουργικότητας», ίσως για αυτό και ο

¹³⁹ Sidiropoulou Avra, *Authoring Performance, The Director in Contemporary Theatre*, Palgrave Macmillan, New York, 2011, σελ. 81

κόσμος της σελήνης είναι ψυχρός σαν τον θάνατο¹⁴⁰. Η Ortiz έχει αποκωδικοποιήσει την πολυπλοκότητα της σελήνης και της νύχτας, τους έχει δώσει τη μορφή της γριάς γυναίκας, της ηλικιωμένης μορφής –όπως θα αποκαλυφθεί στο τέλος- της Νύφης, που ως ένστικτο και τετελεσμένο μέλλον, της υποδείχνει τις επιλογές της: «Μην παντρευτείς αν δεν ερωτευτείς» (σελ:). Κάθε τι αντίθετο από τον λόγο της, κάθε τι αντίθετο από την –στην ουσία- πεποίθηση της Νύφης, θα επιφέρει το κακό. Σε αντίθεση με το θεατρικό κείμενο, όπου ο έρωτας αποδεικνύεται ότι περιέχει ένα πανίσχυρο υπόστρωμα μίσους, ενώ ταυτόχρονα είναι υπηρεσίας ζωής και έκφραση επιθυμίας θανάτου, εδώ ο έρωτας είναι η απόλυτη πράξη αυτοθυσίας¹⁴¹.



Στην τραγωδία του Lorca η σελήνη δεν είναι η ρομαντική προστάτιδα των ερωτευμένων αλλά προμήνυμα θανάτου. Είναι ταυτόχρονα ο έρωτας και ο θάνατος¹⁴². Για την Ortiz όμως το «όλον» είναι ένα μέρος του μισού, και έτσι, ένα μικρό γυάλινο φεγγάρι θα στέκεται κρεμασμένο ή στο χέρι της Νύφης, ως σύμβολο της πληρότητας που μπορεί να προσφέρει.

¹⁴⁰ Allen C. Rupert, *Psyche and Symbol in the theatre of Federico Garcia Lorca* (Perlimplin, Yerma, Blood Wedding), university of Texas Press, Austin and London, 1974, USA, σελ. 187

¹⁴¹ Ο.π., σελ. 191-192

¹⁴² Ο.π., 203



Το γυάλινο φεγγάρι

Ο ποταμός ως σύμβολο γονιμότητας και ερωτικής ορμής συναντιέται πολλές φορές στον *Ματωμένο Γάμο*,¹⁴³ όχι όμως σε αυτή την ξερή, αφυδατωμένη χώρα που αναπτύσσεται η αναφορά της Ortiz. Ο ποταμός και το νερό, συμβολικά και αυτά, παραμένουν λέξεις που μαχαιρώνουν τη Μητέρα όταν η Νύφη θα εξομολογηθεί τα όσα έπραξε. Αυτές τις λέξεις όμως δεν έχουν αφαιρεθεί από το κείμενο γιατί υπάρχει έντονο συμβολικό στοιχείο μεταξύ του ποταμού και της ροής του αίματος. «Το ρέον νερό είναι η libido που βγαίνει στην επιφάνεια»¹⁴⁴. Η δύναμη του νερού είναι διττή: όταν λυσομανά είναι ηρωική, καταστροφική, πανίσχυρη, δαιμονική. Όταν ρέει απαλά είναι μελαγχολική, νωθρή, νυσταλέα¹⁴⁵. Ο λόγος της Νύφης στη Μητέρα κατά την έναρξη και το τέλος της ταινίας αποσαφηνίζει ότι η σταγόνα δεν αρκούσε για να ζήσει, για αυτό και προτίμησε το ορμητικό ποτάμι. Ο Leonardo, ως σύμβολο έντασης και σεξουαλικής εκτόνωσης¹⁴⁶ δεν θα παραμείνει σε αυτή την εκδοχή ένας ασφυκτικός πλατωνικός έρωτας.

¹⁴³ Ο.π., σελ. 171

¹⁴⁴ Ο.π., σελ. 168

¹⁴⁵ Allen C. Rupert, *Psyche and Symbol in the theatre of Federico Garcia Lorca* (Perlimplin, Yerma, Blood Wedding), university of Texas Press, Austin and London, 1974, USA, σελ. 169

¹⁴⁶ Allen C. Rupert, *Psyche and Symbol in the theatre of Federico Garcia Lorca* (Perlimplin, Yerma, Blood Wedding), university of Texas Press, Austin and London, 1974, USA, σελ. 171

Επιστρέφοντας στην ταινία της Ortiz, αξίζει να αναφέρουμε ότι η δημιουργός τιμά θέατρο και κινηματογράφο με μικρές αλλά ουσιαστικές αναφορές για τους θεατές που θέλουν να εντρυφήσουν περισσότερο στην ουσία του Λορκικού σύμπαντος. Ιδιαίτερη μνεία αξίζει στην κινηματογραφική γνώση της Ortiz, καθώς σε μία σπάνια σκηνή διακειμενικότητας, χρησιμοποιεί το πείραμα του Eadweard Muybridge¹⁴⁷, ηθικού αυτουργού της δημιουργίας του κινηματογράφου. Η μορφή ενός αλόγου ζωγραφισμένου σε κομμάτια βιτρώ βρίσκεται τοποθετημένο σε ένα γυάλινο κινητοσκόπιο που θυμίζει την κατασκευή του Thomas Alva Edison¹⁴⁸. Όταν τα κομμάτια μπουν σε μια σειρά θα δημιουργήσουν τη μορφή του αλόγου του Leonardo.

Ο κινηματογράφος της Ortiz εξόργισε μια μεγάλη μερίδα κοινού:¹⁴⁹ κατηγορήθηκε για παραποίηση των νοημάτων του Lorca και απογοήτευσε αρκετούς κριτικούς. Ωστόσο η σκηνοθετική της ματιά, αν αναλυθεί, όπως είδαμε και στα παραπάνω παραδείγματα, με κριτική σκέψη, μπορεί να αξιολογηθεί ως επαναπροσδιορισμός των βαθύτερων νοημάτων του Lorca. Θα χρησιμοποιήσω πάλι το λόγο του θεωρητικού του κινηματογράφου Χρήστου Βακαλόπουλου για να επεξηγήσω την οργή του κοινού/κριτικών και να «αποκαταστήσω» την επιτυχία της διασκευής της Ortiz: «Η οργή (...) δεν συνιστά από μόνη της κριτικό λόγο». Όσοι απαντούν με οργή σε μία διασκευή φοβούνται μήπως και χρειαστούν να μιλήσουν για την ουσία της διασκευής, για αυτό και ο λόγος τους «αμύνεται, τρέμει, φοβάται»¹⁵⁰.

147

¹⁴⁸ Κεσίσογλου Βασίλης, *Μια συνοπτική Ιστορία του Κινηματογράφου – Συχνές Ερωτήσεις με τις Απαντήσεις τους*, εκδόσεις Αιγόκερος – Σχολή Σταυράκου, Αθήνα 2013, σελ. 7-8

¹⁴⁹ Παρ' ότι απέσπασε 12 υποψηφιότητες για Goya (τα «Όσκαρ» της ισπανικής ακαδημίας), η πρεμιέρα του έγινε στο Φεστιβάλ του Σαν Σεμπαστιάν ήταν εκτός συναγωνισμού στην κατηγορία Zabaltagi (κάτι αντίστοιχο ενός πανοράματος) και όχι στο διαγωνιστικό.

¹⁵⁰ σελ. 322

Αυτή η εκδοχή του *Ματωμένου Γάμου*, κυρίως μέσα από τη λειτουργία των συμβόλων, αφαιρέσεις ή συμπτώξεις χαρακτήρων, οπτικοποιήσεις καταστάσεων που εννοούνται στο θεατρικό αλλά τις γνωρίζουμε μόνο μέσα από αφηγήσεις, χρήσης της μουσικής, είναι μια ολοκληρωμένη πρόταση διασκευής. Όπως είναι διακριτό από τα παραπάνω, τόσο σε επίπεδο μορφής όσο και σε επίπεδο περιεχομένου, επαναπροσδιορίζοντας κομβικές σκηνές του θεατρικού (τη δολοφονία του παιδιού του Leonardo, την ερωτική επαφή του με τη Νύφη κλπ) και χρησιμοποιώντας τα σύμβολα με το αλφαβητάρι των εικόνων, μεταμορφώνει τις κινηματογραφικές λέξεις που θα παραχθούν σε πολλών ερμηνειών προτάσεις. Συνεπώς, αν ο Logca ζούσε σήμερα, αν ήταν σκηνοθέτης ή αν είχε κληθεί να επανεγγράψει το αριστούργημά του, μάλλον το αποτέλεσμα του θα έμοιαζε με αυτόν τον *Ματωμένο Γάμο*. Η Κισλοφσκιική σιωπή που υπογραμμίζει το άφατο, η Ταρκοφσκιική πυγμή που εξελίσσει την κινηματογραφική γλώσσα, η Αντονιονική πόλη που γίνεται χώρος αχαρτογράφητης ψυχής, τα πρόσωπα που φιλοτεχνήθηκαν σαν από το πινέλο του El Greco, του Goya και του Caravaggio, όλοι άγιοι, άνεροι και φαντάσματα.

Επίλογος

Συμπεράσματα-Παρατηρήσεις



Σκηνή από το *Ματωμένο Γάμο* του Carlos Saura

Συνοψίζοντας λοιπόν τα συμπεράσματα της συγκεκριμένης εργασίας βλέπουμε ότι με μοναδική εξαίρεση την πρώτη κινηματογραφική μεταφορά του έργου, στις επόμενες κινηματογραφικές εκδοχές διακρίνεται καθαρά το στοιχείο της διασκευής: Η μεταφορά του 1977-1980 αναπτύσσεται σε ένα διαφορετικό ιστορικό-γεωγραφικό περιβάλλον, στο Μαρόκο, αφήνοντας τα ήθη και τα έθιμα του να επιβληθούν σε μερικά σημεία ακόμα και στην ίδια τη σημασία του κειμένου.

Καθώς εξετάζουμε την επανεγγραφή του κειμένου του Lorca μέσα από χορογραφίες flamenco στην ταινία του Carlos Saura *Ματωμένος Γάμος*, αναπόφευκτα επιστρέφουμε στη θεωρία θεάτρου. Η λειτουργία του flamenco στη συγκεκριμένη ταινία προβάλλει έμμεσα μία σχέση με τη θεωρία του Artaud που υποστήριζε με θέρμη την επικράτηση της «ποίησης των αισθήσεων» πάνω στην «ποίηση της γλώσσας», αναγνωρίζοντας την ξεκάθαρη και φυσική ικανότητα του θεάτρου να

εκφράζει σκέψεις πολύ ανώτερες από αυτές που μπορεί να περιγράψει η εκάστοτε λεκτική επικοινωνία¹⁵¹. Στην περίπτωση της Ortiz, το κείμενο αποτελεί την αφορμή για μια δημιουργία- φόρο τιμής στο συνολικό έργο του Lorca με αρκετές και ουσιαστικές δομικές αλλαγές.

Κατά συνέπεια, τόσο ο Lorca όσο και ο *Ματωμένος Γάμος* είναι κλασικά δημιουργήματα, ακριβώς επειδή ακόμα και σήμερα εγείρουν πολλαπλά ερωτήματα και ωθούν πολλούς καλλιτέχνες στο να τα διασκευάσουν.

Ποιος λέει ότι είναι η δουλειά ενός κινηματογραφικού έργου να αποδώσει δικαιοσύνη σε ένα θεατρικό έργο; Το να απαιτήσεις κάτι τέτοιο εκ των προτέρων αδικεί το έργο στο οποίο βασίζεται, καθώς το θεατρικό έργο από μόνο του είναι μια ολότητα. Με τον ίδιο τρόπο, ένα κινηματογραφικό έργο βασισμένο πάνω σε ένα θεατρικό κείμενο αποτελεί και αυτό μια ολότητα. Ακόμα και αν βάλεις σε μία ταινία απλά κάποιον να διαβάσει ένα βιβλίο, η ίδια η πράξη της ανάγνωσης αλλάζει τη φύση του βιβλίου. Η ανάγνωση είναι υποκειμενική και εσωτερική όπως και η παρακολούθηση ενός θεατρικού. Ένα βιβλίο δεν είναι στατικό όπως ένα αντικείμενο που μπορεί να αναπαρασταθεί με έναν και μόνο συγκεκριμένο τρόπο ώστε όλοι να καταλάβουν το ίδιο». Ένα θεατρικό κείμενο είναι ρευστό, ανοιχτό στην αναπαράσταση από τον δημιουργό αλλά και στην πρόσληψη από τον θεατή.

¹⁵¹ Sidiropoulou Avra, *Authoring Performance, The Director in Contemporary Theatre*, Palgrave Macmillan, New York, 2011, σελ. 29

Ο Thomas Leitch ισχυρίζεται ότι ένα κείμενο παραμένει ζωντανό μόνο στο βαθμό που μπορεί να ξαναγραφτεί. «Ένα κείμενο μπορεί να βιωθεί με όλη του τη δύναμη καθώς κάθε αναγνώστης το ξαναγράφει»¹⁵².

Αντίστοιχα, ο Vsevolod Pudovkin, κινηματογραφιστής και θεωρητικός, είχε προβληματιστεί από τα πρώτα χρόνια του κινηματογράφου πάνω στη σχέση της έβδομης τέχνης με το θέατρο: «Είναι καθαρή ματαιοπονία (...) η εύρεση της σχέσης που υπάρχει ανάμεσα στην κινηματογραφική και τη θεατρική τέχνη όσον αφορά τις μεθόδους και τα ευρήματα που χρησιμοποιεί κάθε μία από αυτές και ιδιαίτερα αν είναι δυνατόν να δανειστεί η μία στοιχεία της άλλης, ειδικά στο ζήτημα της ερμηνείας του ρόλου» αφού «είμαστε υποχρεωμένοι να δεχόμαστε ή ακόμα και να αλλοιώνουμε ό,τι μας δανείζει το θέατρο». Για εκείνον, ο κινηματογράφος έφερε στην επιφάνεια νέες ερμηνευτικές μεθόδους, περισσότερο «αληθινές», όπως χαρακτηριστικά τις ονομάζει «Ικανές να μεταδώσουν (...) τα μηνύματα μιας ανώτερης καλλιτεχνικής δημιουργίας»¹⁵³.

Η έννοια της διασκευής εμπεριέχει τόσο τη μνήμη όσο και την αλλαγή, τόσο την προσήλωση στο κείμενο όσο και τις παραλλαγές του. Σε ένα γνωστό και καταξιωμένο έργο, όπως ο *Ματωμένος Γάμος*, χρησιμοποιούμε ως βάση το κείμενο αλλά το παραλλάσσουμε γιατί «η διασκευή πρέπει να στέκεται από μόνη της, δεν είναι μια στείρα μηχανική αντιγραφή του κειμένου»¹⁵⁴. Αυτός είναι ο κόσμος του Logca, και για να παραμείνει δυνατός, ένας καλλιτέχνης οφείλει να επαναπροσδιορίζει τα νοήματα του και τη σημασία τους, με οποιοδήποτε μέσο επιλέγει για να τα ερμηνεύσει.

¹⁵² Cartmell Deborah, *A Companion to Literature Film and Adaptation*, Blackwell, 2012, Oxford, σελ. 408-409

¹⁵³ Pudovkin Vsevolod, *Η τέχνη του ηθοποιού στο θέατρο και τον Κινηματογράφο*, μτφρ. Μεταξάκης Γιώργος, εκδόσεις Δαμιανός, Αθήνα 1986, σελ. 11-12

¹⁵⁴ Hutcheon Linda, *A theory of Adaptation*, Routledge, New York-London, 2013 (second edition), σελ. 170-173-177

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

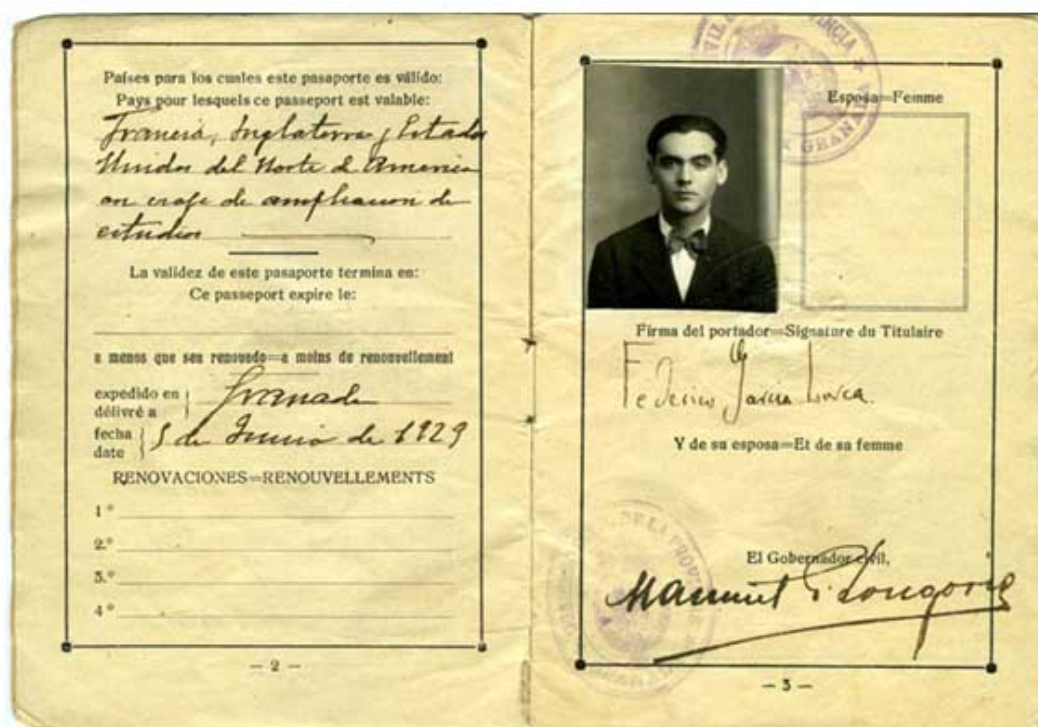
Ο Λόρκα της Ιστορίας και ο Λόρκα στην Ιστορία.

Τα ιστορικά γεγονότα και η επικαιρότητα που πλαισιώνουν ένα λογοτέχνη και το έργο του αποτελούν, στις περισσότερες περιπτώσεις, καταλυτικό παράγοντα στη διαμόρφωση των ιδεών και του ύφους του. Χαρακτηριστικό είναι το γεγονός ότι η λογοτεχνία, στο παρελθόν, ουκ ολίγες φορές αναπλήρωσε τη δημοσιογραφία και την ιστοριογραφία εν τη απουσία τους. Ο συγγραφέας, ως εκ τούτου, καλείται συχνά να καταγράψει έμμεσα ή και άμεσα ακόμα, τα τεκταινόμενα της εποχής του, δίνοντας, μάλιστα, σάρκα και οστά στα γεγονότα, ενώ τα προαναφερθέντα δύο αντικείμενα περιορίστηκαν στην απλή καταγραφή τους.

Συμπυκνώστε όπου χρειάζεται τα επιχειρήματά σας, ενώνοντας τις σχετικές παραγράφους.

Είναι σαφές παρόλα αυτά πως η λογοτεχνία δεν μπορεί να υποκαταστήσει ούτε τη δημοσιογραφία ούτε την καταγραφή της ιστορίας, έχει όμως καταφέρει να συγκινήσει τόσο συγχρονικά όσο και διαχρονικά το κοινό της με τον άμεσο τρόπο που διαθέτει για να αφηγηθεί την ιστορία και τα γεγονότα. Ιδιαίτερα, το λογοτεχνικό πρόσωπο του Γραναδίνου Federico Garcia Lorca είναι άρρηκτα συνυφασμένο με τα γεγονότα της εποχής και του τόπου που γνώρισε στη σύντομη ζωή του.

Ο Lorca γεννήθηκε σε ένα σημαντικό έτος για την ισπανική ιστορία, το 1898.



Το ταξιδιωτικό έγγραφο του Federico Garcia Lorca

Ο 19^{ος} και 20^{ος} αιώνας αποτελούν για την Ιβηρική χερσόνησο μια περίοδο ζυμώσεων και αλλαγών, που έδωσαν μορφή στις δύο υπερωκεάνιες αυτοκρατορίες: της Ισπανίας και της Πορτογαλίας. Οι ανατροπές που επέφερε η Γαλλική επανάσταση κι ο Διαφωτισμός σε πολιτικό και κοινωνικό επίπεδο, προκάλεσαν σταδιακές εξεγέρσεις και επαναστάσεις στον μέχρι τότε επονομαζόμενο Νέο Κόσμο. Με την εισβολή του Ναπολέοντα στην Ιβηρική χερσόνησο, αποσταθεροποιήθηκαν τα δύο βασίλεια κι επήλθε η αποδέσμευση των αποικιών της «Πέρα Θάλασσας» (Ultramar), με τελευταίες την Κούβα, το Πουέρτο Ρίκο και τις Φιλιππίνες, το 1898¹⁵⁵. Το βασίλειο της Ισπανίας ξαφνικά βρίσκεται περιορισμένο στα ευρωπαϊκά του σύνορα ενώ,

¹⁵⁵ Cantarino Vicente, *Civilizacion y cultura de Espana*, London 2006, σελ. 318.

παράλληλα, έχει χάσει κάθε είδους οικονομική στήριξη, που για τρεις αιώνες λάμβανε από τα λατομεία της Νέας Ισπανίας (Nueva Espana / Σημερινή Λατινική Αμερική - Φιλιππίνες). Το γεγονός αυτό βύθισε τη χώρα σε βαθιά οικονομική, πολιτική και κοινωνική κρίση που, με τη σειρά της, επέφερε ένα κλίμα απαισιοδοξίας, αμφιβολίας ακόμα και απομυθοποίησης των μέχρι τότε σταθερών αξιών (εκκλησία, βασιλεία, κλπ). Η ημερομηνία αυτή έφτασε να ταυτιστεί λογοτεχνικά με τη Γενιά του 98 (Generacion del 98) και του Regeneracionismo (μεταφραση;)¹⁵⁶. Όλοι αυτοί¹⁵⁷ εξέφρασαν την ανησυχία τους για την παρακμή του έθνους και μέσα από επιστημονικό ή λογοτεχνικό στοχασμό προσπάθησαν να αναζητήσουν τη θέση της Ισπανίας στην Ευρώπη, στον κόσμο και στην Ιστορία. «Έτσι δίνεται ώθηση στη μελέτη όχι του άμεσου, αλλά του μακρινού παρελθόντος της Ισπανίας στο Μεσαίωνα για να βρεθεί η ουσία του Ισπανικού λαού και η λύση στα αδιέξοδα της χώρας»¹⁵⁸.

Μέσα σε αυτό το κλίμα ανασφάλειας και αλλαγών, γεννιέται και μεγαλώνει ο ποιητής του σκοτεινού έρωτα. Ο Federico Garcia Lorca γεννιέται στη Γρανάδα, μια από τις πιο εμβληματικές πόλεις της Ισπανίας και τελευταίο προπύργιο του Ισλάμ στην Ιβηρική χερσόνησο (1492), που συνδυάζει μέχρι και σήμερα μνημεία των τριών πολιτισμών - θρησκειών του Μεσαίωνα (Άραβες, χριστιανοί, Εβραίοι), αλλά και με έντονο τσιγγάνικο στοιχείο. Εμβαπτίζεται από το πολυπολιτισμικό υπόβαθρο και χαρακτήρα του τόπου του και, μαθητεύοντας δίπλα στον διάσημο Ισπανό συνθέτη Manuel de Falla, γνωρίζει τόσο τις παραδόσεις της «βαθιάς» Ισπανίας (Espana

¹⁵⁶ Κίνημα αναγέννησης, που κάλυπτε όλους τους τομείς της ισπανικής ζωής στο πλαίσιο του οποίου ο πνευματικός κόσμος άρχισε να αναρωτιέται «Τι είναι η Ισπανία». Από, Καρούζου Εύη, Περιοδική έκδοση «Μνήμων», *Η Ισπανική Ιστοριογραφία κατά τη Φρανκική και μεταφρανική περίοδο (1940-1990)*, Εκδόσεις: εταιρεία μελέτης Νέου Ελληνισμού, Αθήνα, 1997, σελ. 168-169

¹⁵⁷ Οι βασικοί εκπρόσωποι του αναδομισμού ήταν ο Antonio και Manuel Machado, Juan Ramón Jiménez, Federico Garcia Lorca

¹⁵⁸ Οπ.π., σελ. 168-169

Profunda) όσο και του φολκλορικού - ρομαντικού πνεύματος που διέπει το μουσικό κόσμο του δασκάλου του. Όπως ο Manuel de Falla, ο Lorca συγκινείται από τις ιστορίες της «παράνομης τσιγγάνικης ζωής» (Romancero Gitano), του αραβικού παρελθόντος (Casidas, Divan del Tamarit), αλλά και από τα χρώματα της ιδιαίτερης πατρίδας του της Ανδαλουσίας, που, μετά από την επιστροφή του από το αστικό περιβάλλον της Νέας Υόρκης, θα εκτιμήσει ιδιαίτερα και θα τον εμπνεύσει για τις μετέπειτα λογοτεχνικές δημιουργίες του (*Poemas del cante Jondo, Romancero Gitano, Llanto por Ignacio Sanchez Mejias*)¹⁵⁹.

Από το δάσκαλό του ενστερνίστηκε την αγάπη για το λαϊκό, το οποίο στη συνέχεια ανέδειξε περισσότερο έντεχνα κι εκλεπτυσμένα (el gusto por lo culto y lo popular) – κάτι αντίστοιχο που έκανε στη συνέχεια και ο Χατζιδάκις με το ρεμπέτικο και την «μάγκικη» κουλτούρα. Εμπνεύστηκε από τα ήθη και τα έθιμα, τους μύθους, τις παραδόσεις, αλλά και τους ήχους του Ανδαλουσιανού λαού. Προσπάθησε να ανασύρει το φλαμένκο από τα καταγώγια και το ανέβασε σε ανοιχτό χώρο μπροστά από το αραβικό παλάτι της Αλάμπρα στο πλαίσιο του διαγωνισμού Cante Jondo στις 13 και 14 Ιουνίου του 1922¹⁶⁰. Από αυτό, όπως θα δούμε και θα αναλύσουμε στη συνέχεια, εμπνέεται κι ο Carlos Saura για τη δική του κινηματογραφική μεταφορά του *Bodas De Sangre* (*Ματωμένος Γάμος*)¹⁶¹. Άλλωστε ο ίδιος ο ποιητής εκμεταλλεύεται τα σκηνικά εργαλεία της χορωδίας και του χορού, κάτι που εμπνέει εκτός από τον Carlos Saura και την Paula Ortiz, στη δική της κινηματογραφική μεταφορά του έργου.

¹⁵⁹ Gibson Ian, *Vida Pasion y muerte de Federico Garcia Lorca (1898-1936)*, Plaza y Janes, Barcelona 1998, σελ. 185-187

¹⁶⁰ Lorca Federico Garcia, *La casa de Bernarda Alba, analisis de la obra Garcia Jose Ramon Lopez*, Vicens Vives, Barcelona, 2010, σελ. 11 (XI)

¹⁶¹ Bellesteros Isolina, *Cine (Ins)urgente – textos filmicos y contextos culturales de la Espana posfranquista*, Editorial Fundamentos Coleccion Arte, Madrid 2001, σελ. 161



Εκτός από τα όμορφα στοιχεία της Ισπανικής περιφέρειας, ο Lorca γνωρίζει παράλληλα και τις πιο σκοτεινές πτυχές της ισπανικής πραγματικότητας: χαφιεδισμός (Chivatazo), κατασκοπία (espionaje), καταπίεση, κοινωνική κριτική (el que diran), εθνικισμός, με τη βαριά σκιά του καθολικού πνεύματος να κάνουν τον ποιητή να ασφυκτιά, δεδομένης και της ομοφυλοφιλικής σεξουαλικής του ταυτότητας¹⁶². Εντούτοις, τα ίδια γνωρίσματα αποτελούν τον βασικό άξονα των τριών πιο γνωστών θεατρικών του έργων, της γνωστής τραγικής τριλογίας: *Bodas De Sangre*, *La Casa de Bernarda Alba*, *Yerma*¹⁶³.

Πέραν, όμως, των αναφορών του ποιητή στην ισπανική ύπαιθρο, ο Lorca ταξιδεύει και σπουδάζει στη Μαδρίτη. Εκεί ζει στη θρυλική φοιτητική εστία Residencia de Estudiantes, όπου γνωρίζει την πνευματική και καλλιτεχνική πρωτοπορία της εποχής του όπως τους Dalí, Bunuel, Machado, Del Valle-Inclan, για να ταξιδέψει αργότερα στη Νέα Υόρκη, όπου και ζει για έξι μήνες, αλλά και στη Λατινική Αμερική, όπου

¹⁶² Lorca Federico Garcia, *La casa de Bernarda Alba, analisis de la obra Garcia Jose Ramon Lopez*, Vicens Vives, Barcelona, 2010, σελ. 12-13 (XII-XIII)

¹⁶³ Perucha Julio Perez, *Antologia Critica del Cine Espanol (1906-1995)*, Ediciones Catedra S.A., Madrid 1997, σελ. 833

δίνει διαλέξεις για τον πολιτισμό της ιδιαίτερης πατρίδας του. Σε ένα από τα ταξίδια του γνώρισε τον φίλο του Pablo Neruda, ο οποίος έγραψε και με πολύ θετικά λόγια για το έργο του Λόρκα. Μάλιστα, στην αυτοβιογραφία του ο Neruda έγραψε ότι ο πόλεμος άρχισε με το θάνατο του φίλου του¹⁶⁴.



Ο Lorca και ο Salvador Dali

Αυτές οι τρεις επιρροές, το παρελθόν κι οι παραδόσεις της Ανδαλουσίας, το κοινωνικό γίνεσθαι της πόλης του κι η πρωτοπορία που γνωρίζει στα ταξίδια του, αποτελούν το αμάλγαμα που διαμόρφωσε τον ποιητικό και θεατρικό ψυχισμό των κειμένων του. Μάλιστα, η ωρίμανση του ποιητή συνέπεσε με ένα εξίσου σημαντικό ιστορικό γεγονός, εφιαλτήριο για την κορωνίδα της δουλειάς του, την προκήρυξη της δεύτερης, μη βασιλευομένης δημοκρατίας του 1931¹⁶⁵.

¹⁶⁴ Crida Alvarez Carlos Alberto, *Poesia Espanola*, εκδόσεις: Τα καλώς κείμενα, Αθήνα 2006, σελ. 257

¹⁶⁵ Η πρώτη διήρκεσε μόλις ένα χρόνο, από το 1873 μέχρι το 1874. Η Segunda República επηρεάζει το έργο του Lorca αφού για πρώτη φορά ουσιαστικά υπήρχε δημοκρατικό πολίτευμα και ελευθερία λόγου στην Ισπανία προσφέροντας στον δημιουργό έδαφος ελεύθερης έκφρασης. Cantarino Vincente, *Civilizacion y cultura de Espana*, London 2006, σελ. 262

Μετά από ένα χρόνο απουσίας του ο Lorca επιστρέφει στην Ισπανία το 1930. Κατά τη διάρκεια του ταξιδιού του, η κατάσταση στην Ισπανία έχει αλλάξει πολύ, καθώς είναι όλο και περισσότεροι οι υπερασπιστές της δημοκρατίας (republica), μεταξύ αυτών και η οικογένεια του ποιητή, γνωστή για τη φιλελεύθερη της παράδοση. Κατά την παραμονή του στη Νέα Υόρκη άλλωστε, είχε ενισχυθεί το κοινωνικό του αίσθημα και για τον λόγο αυτό, αναζητεί έναν τρόπο να το γνωστοποιήσει στο κοινό και να εμποτίσει με το πνεύμα των ιδεών του και άλλους. Ιδρύει έτσι στα τέλη του '31 τη "Barraca", το θρυλικό «αικίνητο θέατρο», αποτελούμενο από φοιτητές του πανεπιστημίου της Μαδρίτης, με τον ίδιο καλλιτεχνικό διευθυντή και με τη στήριξη της Δημοκρατικής Κυβέρνησης της Ισπανίας, που ήθελε με τον τρόπο αυτό να διαδώσει τον πολιτισμό και να μορφώσει την ύπαιθρο¹⁶⁶. Ο θίασος ανεβάζει παραστάσεις στα χωριά με έργα του κλασικού ισπανικού θεάτρου (Lope de Vega, Calderon de la Barca, Miguel de Cervantes), γεγονός που καθιέρωσε το Lorca περισσότερο ως θεατράνθρωπο παρά ως ποιητή. Η εμπειρία αυτή του επέτρεψε να ερευνήσει τις πιθανότητες εναλλακτικών σκηνοθεσιών από εκείνες του επαγγελματικού θεάτρου και να δοκιμάσει την επιτυχία τους σε ένα αγνό –ήδη υπάρχον- κοινό: το El Pueblo¹⁶⁷. Έναν χρόνο αργότερα, το 1932, γράφει ένα από τα πιο σημαντικά του δράματα, τον *Ματωμένο Γάμο*, που, το 1933 ανεβαίνει πρώτη φορά στη σκηνή και γίνεται μεγάλη επιτυχία¹⁶⁸. Χάρη στον θρίαμβο του *Bodas de Sangre*, ακολούθησαν η *Yerma* και το *La Casa de Bernarda Alba*, που ολοκληρώνουν τη δραματική τριλογία της Ισπανικής υπαίθρου και χαρακτηρίζονται από την κοινή τοποθέτηση της δράσης και των τριών έργων σε αγροτικό περιβάλλον, κοινό

¹⁶⁶ Lorca Federico Garcia, *La casa de Bernarda Alba, analisis de la obra Garcia Jose Ramon Lopez*, Vicens Vives, Barcelona, 2010, σελ. 17 (XVIII)

¹⁶⁷ Στη συγκεκριμένη περίπτωση μπορεί να ερμηνευτεί με τη διττή του σημασία, ως λαός –κοινωνικά- αλλά και ως χωριό –γεωγραφικά-. Από Lorca Federico Garcia, *La casa de Bernarda Alba, analisis de la obra Garcia Jose Ramon Lopez*, Vicens Vives, Barcelona, 2010, σελ. 16 (XVI)

¹⁶⁸ Οπ.π.

πρωταγωνιστικό ρόλο σε τραγικές γυναικείες φιγούρες, καταστάσεις εμπνευσμένες από αληθινά γεγονότα με αφθονία συμβολικών στοιχείων και την τραγική προοπτική που επισκιάζει τα θέματα¹⁶⁹. Η χρονική περίοδος που διήρκεσε η δεύτερη, μη βασιλευομένη δημοκρατία της Ισπανίας (1931-1936), σηματοδοτεί, εκτός από την εποχή ωρίμανσης του ποιητή, και την πιο παραγωγική του περίοδο¹⁷⁰.

Στις 13 Ιουλίου του 1936, και ενώ το πραξικόπημα του στρατηγού Φράνκο βρίσκεται προ των πυλών, ο Federico Garcia Lorca, ανήσυχος, εγκαταλείπει τη Μαδρίτη με προορισμό τη Γρανάδα. Στη Γρανάδα ο ποιητής βρίσκει μια κατάσταση ακόμα πιο έκρυθμη από αυτή της Μαδρίτης. Μετά το στρατιωτικό πραξικόπημα της 18^{ης} Ιουλίου, η πόλη πέφτει στα χέρια των Εθνικιστών και ξεκινά μια βίαιη καταδίωξη. Φυλακίζουν τον δήμαρχο της πόλης, τον σοσιαλιστή Manuel Francis Montesino, κουνιάδο του Lorca. Ο ίδιος ο ποιητής θα ξυλοκοπηθεί βίαια από τα μέλη της φάλαγγας, με αποτέλεσμα να αποφασίσει να βρει καταφύγιο στο σπίτι του φίλου του, Luis Rosales, νεαρού Γραναδίνου ποιητή κι εξέχοντος μέλους της φάλαγγας. Εντούτοις ακόμα και αυτή η απόφαση του Lorca δεν κατέστη επαρκής για την ασφάλεια του. Η γνωστοποιημένη δημοκρατική κι αντιφασιστική του ταυτότητα, οι δημόσιες επικριτικές δηλώσεις του για την μπουρζουαζία της Γρανάδας (την οποία χαρακτήριζε ως τη «χειρότερη της Ισπανίας»), μίσση και διχόνοιες που είχε δημιουργήσει ο πατέρας του με άλλες γνωστές οικογένειες γαιοκτημόνων και φυσικά η ομοφοβία, ενδημική στους συντηρητικούς κύκλους της Ισπανίας, κατέστησαν το κλίμα στη Γρανάδα πολύ εχθρικό για τον ποιητή¹⁷¹. Στις 16 Αυγούστου, την ίδια μέρα που εκτελούν τον κουνιάδο του, ο Λόρκα συλλαμβάνεται και μεταφέρεται στην

¹⁶⁹ Lorca Federico Garcia, *La casa de Bernarda Alba, analisis de la obra Garcia Jose Ramon Lopez*, Vicens Vives, Barcelona, 2010, σελ. 22 (XXII)

¹⁷⁰ Vives J. Vicens, *Σύντομη Ιστορία της Ισπανίας*, μτφ. Φιλίππης Δημήτρης, εκδόσεις Αίολος/Θερβάντες, Αθήνα 1997, σελ. 157

¹⁷¹ Ωκλαίρ Μαρσέλ, *Φεδερίκο Γκαρθία Λόρκα*, μτφρ. Τόλια Τούλα, Αθήνα 1976, σελ. 357-361

ασφάλεια (comisaria), και από εκεί στη χαράδρα του Βισνάρóπου, όπου και εκτελείται μαζί με ένα δάσκαλο και δύο αναρχικούς¹⁷². Είναι άξιο προσοχής ότι ο ποιητής που ύμνησε τον θάνατο, φέρνοντάς τον αντιμέτωπο με το μεγαλείο της ζωής, την ηθική και τη δικαιοσύνη, είχε ένα θάνατο εξίσου τραγικό και ποιητικό, σαν να έχει βγει από τα ίδια του τα έργα¹⁷³. Την τελευταία του πνοή την αφήνει κάτω από ένα δέντρο ελιάς, δίπλα στην πηγή Aynadamar¹⁷⁴. Ο ίδιος, μάλιστα, λέγεται ότι είχε δει σε εφιάλτη το θάνατο του, εκείνος έχοντας τη μορφή ενός λευκού αθώου αμνού που κατασπαράσσεται από επτά γουρούνια (φασίστες)¹⁷⁵. Αυτό το περιστατικό το περιγράφει ο Pablo Neruda ως ανάμνηση του φίλου του Lorca στο *Παραδέχομαι ότι Έζησα (Confieso que he vivido)*¹⁷⁶.

Σε ολόκληρο το έργο του Lorca, ο θάνατος πλανάται επίμονα. Ένας ισπανικός θάνατος αλλιώτικος από τους άλλους. Γιατί σύμφωνα με τον ίδιο τον ποιητή, σε όλες τις χώρες «ο θάνατος είναι το τέλος. Όταν έρχεται οι κουρτίνες κλείνουν... Όχι όμως στην Ισπανία. Εκεί ο νεκρός είναι περισσότερο ζωντανός από ό,τι ένας νεκρός οπουδήποτε αλλού στον κόσμο»; Τί σχέση έχει, όμως, ο θάνατος με το duende¹⁷⁷; Μια προσέγγιση του απροσδιόριστου αυτού και σκοτεινού δαίμονα έδωσε το 1922 ο μεγάλος τσιγγάνος τραγουδιστής (cantaor) του Φλαμένκο Manuel Torre: «Ό,τι έχει

¹⁷² Lorca Federico Garcia, *La casa de Bernarda Alba, analisis de la obra Garcia Jose Ramon Lopez*, Vicens Vives, Barcelona, 2010, σελ. 20-21 (XX-XXI)

¹⁷³ De Cortazar, Fernando Garcia, ηλεκτρονική έκδοση της εφημερίδας ABC, <http://www.abc.es/cultura/20150602/abci-historia-domingos-cortazar-201506011623.html>

¹⁷⁴ Στα αραβικά “Ayna” σημαίνει «δάκρυ» και “damar” είναι η πηγή, άρα η πηγή των δακρύων). Lorca Federico Garcia, *La casa de Bernarda Alba, analisis de la obra Garcia Jose Ramon Lopez*, Vicens Vives, Barcelona, 2010, σελ. 20-21 (XX-XXI)

¹⁷⁵ από την ιστοσελίδα

http://www.scriptamanent.gr/neoi_logotexnes/deligiannis_markos/o_tragoydistis_tis_farsas_kai_toy_8_anatoy.html

¹⁷⁶ <http://www.librosmaravillosos.com/confiesoquehevidido/capitulo05.html>

¹⁷⁷ Εκτεταμένη αναφορά στην έννοια του duende και το πως παρουσιάζεται στο έργο του Lorca θα δείτε στο παράρτημα, με τίτλο «Αποσπάσματα από το εισαγωγικό της Paula Ortiz με αφορμή τη νέα κυκλοφορία της νέας έκδοσης *Ματωμένος Γάμος*»

μαύρους ήχους, έχει duende». Και ο ίδιος ο Lorca πιο αφοριστικός: «Duende είναι η αίσθηση της παρουσίας του θανάτου».¹⁷⁸



Η Margarita Xirgu και ο Lorca μπροστά
από την αφίσα του *Ματωμένου Γάμου*

Κάπως έτσι τελειώνει και το ίδιο το έργο του *Ματωμένος Γάμος*, με τον τελικό μονόλογο της Μητέρας που κάνει αναφορά στο θάνατο μέσα από το μαχαίρι:

Με ένα μικρό, μικρό μαχαίρι,
Που ούτε το χέρι δεν το πιάνει
Μα εκείνο μπαίνει παγωμένο
Στην ξαφνιασμένη μας καρδιά
Και σταματάει εκεί που τρέμει
Θολή και αξήγητη για πάντα

Η σκοτεινή μας ρίζα της κραυγής¹⁷⁹.

¹⁷⁸ Γούδης Χρίστος, *Λόρκα – Ποιήματα της Ανδαλουσίας*, εκδόσεις Τραυλός, Αθήνα 2003, σελ. 10

¹⁷⁹ Λόρκα Φεδερίκο Γκαρθία, *Θέατρο & Ποίηση (Ματωμένος Γάμος, Ο Περλιμπλίν και η Μπελίσα, Το σπίτι της Μπερνάρντα Άλμπα κλπ)*, απόδοση Γκάτσος Νίκος, εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα 2006, σελ. 110

Ακόμα και ο ίδιος ο Lorca με το τέλος του απέδειξε ότι ο θάνατος δεν είναι μια αυλαία που πέφτει. Ογδόντα χρόνια μετά θάνατον τα έργα του συνεχίζουν να ανεβαίνουν με τον ίδιο ενθουσιασμό και να αγγίζουν το κοινό, τόσο εντός όσο και εκτός των συνόρων της Ισπανίας. Μάλιστα, υπάρχει κι ένα λαϊκό απόφθεγμα που αναφέρει σχετικά με τον συγγραφέα ότι ενώ τόσα χρόνια τον αναζητούσαν νεκρό στα κενοτάφεια, τον βρήκαν ζωντανό στις βιβλιοθήκες του κόσμου.

Σκηνοθετικά ψήγματα στον Ματωμένο Γάμο



Ο Lorca σε νεαρή ηλικία

Η σκηνοθεσία που πηγάζει μέσα από τις σκηνικές οδηγίες του ίδιου του Lorca, ιδιαίτερα στο *Ματωμένο Γάμο*, μαρτυρά την πρόθεσή του να διαμορφώσει συγκεκριμένες εικόνες στις προσλαμβάνουσες του αναγνώστη. Φράσεις όπως: «Αριστερά φαίνεται μια λάμψη»¹⁸⁰, «χάνεται ανάμεσα στους κορμούς και η σκηνή ξαναβυθίζεται στο αρχικό μισοσκόταδο»¹⁸¹, «ακούγονται μακριά δύο βιολιά που εκφράζουν το δάσος»¹⁸², «η σκηνή παίρνει ένα δυνατό γαλάζιο φως, ακούγονται τα δύο βιολιά, ξαφνικά ακούγονται δύο συρτές σπαρακτικές κραυγές και τα βιολιά μονομιάς σταματάνε»,¹⁸³ είναι μερικά μόνο από τα σχόλια του Lorca πάνω στο κείμενο που οδηγούν τη δράση των ηρώων κατευθυντικά. Παράλληλα, ο Lorca αφήνει μεγάλο περιθώριο στη φαντασία του θεατρικού, και, όπως θα μελετήσουμε αργότερα, και του κινηματογραφικού, σκηνοθέτη να διαχειριστεί κατά βούληση την πληθώρα θεμάτων που ενυπάρχουν στο κείμενο, φωτίζοντας διαφορετικές πτυχές του ίδιου «σώματος» σε σχέση με τα γεγονότα στα οποία στηρίζεται. Αυτό αντιλαμβάνεται ο Κάρολος Κουν, ο πρώτος που ανέβασε το έργο στην Ελλάδα στις 8

¹⁸⁰ Λόρκα Φεδερίκο Γκαρθία, *Θέατρο & Ποίηση (Ματωμένος Γάμος, Ο Περλίμπλιν και η Μπελίσα, Το σπίτι της Μπερνάρντα Άλμπα κλπ)*, απόδοση Γκάτσος Νίκος, εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα 2006, σελ. 87

¹⁸¹ Όπ.π., σελ. 89

¹⁸² Όπ.π., σελ. 93

¹⁸³ Όπ.π., σελ. 99

Απριλίου του 1948. Συγκεκριμένα αναφέρει ότι ο *Ματωμένος Γάμος* αποτελεί ένα από τα πιο περίπλοκα σκηνικά μοντάζ που είχε πραγματοποιήσει ως τότε. Δεδομένων των περιορισμών της θεατρικής σκηνης, για τον Κουν ήταν ένα σκηνοθετικό επίτευγμα το πώς κατάφερε να χρησιμοποιήσει λειτουργικά τα απαραίτητα σκηνικά εφέ (και στις 67 συνεχόμενες παραστάσεις του έργου) που θα ενδυνάμωναν τη δική του οπτική πάνω στο έργο. Δεν είναι τυχαίο ότι αυτή η παράσταση ήταν η τελευταία της σαιζόν 47-48, αλλά και ένας επίλογος εορτασμού για τα πέντε χρόνια λειτουργίας του Θεάτρου Τέχνης¹⁸⁴.



Καλλιτεχνικά επεξεργασμένο εξώφυλλο

Όλα τα θεατρικά κείμενα του Lorca συνδέονται με τον ορισμό της Αριστοτελικής τραγωδίας. Οι Josephs και Caballero συμπυκνώνουν τις παρατηρήσεις τους πάνω στο *Ματωμένος Γάμος* στις ακόλουθες προτάσεις: «Ντουέντε, μυστηριακές αρχαιοελληνικές μορφές, Διονυσιακές ιαχές: Ποια άλλη σκοπιμότητα να είχε ο Λόρκα με αυτούς τους συνειρμούς, από το να πει απροκάλυπτα ότι το Ανδαλουσιανό δαιμόνιο (Duende) ήταν άμεσος κληρονόμος της Τραγικής Ουσίας της Αρχαίας

¹⁸⁴ Recio Virginia Lopez, *La Reception de Federico Garcia Lorca en Grecia (En caso de "Bodas de Sangre")*, Centro de Estudios Bizantinos, Neogriegos y Chipriotas, Granada 2008, σελ. 80

Ελλάδας¹⁸⁵;». Ο Lorca, όμως, δεν είναι μονοδιάστατος, όπως μονοδιάστατη δεν είναι ούτε η γραφή του. Ως μέλος της γενιάς του '27 επηρεάζεται έντονα από εικόνες, τις οποίες αποκωδικοποιεί σε λέξεις. Στα τελευταία 80 χρόνια από τον θάνατο του, αυτές οι λέξεις που συνέθεσαν τον *Ματωμένο Γάμο* αποκωδικοποιήθηκαν από τρεις ισπανόφωνους κινηματογραφιστές (και έναν μη ισπανόφωνο).



Διαφημιστική φωτογραφία της κινηματογραφικής έκδοσης του *Ματωμένου Γάμου* του 1938 που απεικονίζει την *Amelia de la Torre* σε χαρακτηριστική σκηνή της ταινίας

Η πρώτη κινηματογραφική μεταφορά του θεατρικού έργου το 1938, σε σκηνοθεσία Edmundo Guibourg, καταπιάνεται με το κείμενο με ασφαλή και μονοδιάστατο τρόπο, φέρνοντας στην επιφάνεια περισσότερο τα ηθοπλαστικά στοιχεία που εντοπίζονται στην παραδοσιακή αισθητική της νότιας Ισπανίας. Το στοιχείο αυτό όχι μόνο πέρασε από τη λογοκρισία του Franco, αλλά χρησιμοποιήθηκε και από το ίδιο το καθεστώς τόσο στη διαμόρφωση της ομογενοποιημένης κουλτούρας της Ισπανίας που οραματιζόταν ο Franco, όσο και στην τουριστική καμπάνια που έκανε εκτός συνόρων¹⁸⁶.

¹⁸⁵ Lorca Federico Garcia, *Bodas de Sangre*, edición de Josephs Allen & Caballero Juan, Catedra – Letras Hispánicas, Madrid 2011, σελ. 18

¹⁸⁶ Fernandez Paloma Aguilar, *Μνήμη και λήθη του Ισπανικού Εμφυλίου – Δημοκρατία – Δικτατορία και Διαχείριση του Παρελθόντος*, απόδοση στα Ελληνικά: Κακουριώτης Σπύρος και Παπαγεωργίου Χάρης, Καλύβας Ν. Στάθης, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2005, σελ. 320-321



Διαφημιστικές μπροσούρες της προπαγανδιστικής folk καμπάνιας της κυβέρνησης του Franco για να προσελκύσει τουρισμό στην Ισπανία

Ακολουθεί η μεταφορά του 1981 σε σκηνοθεσία Carlos Saura. Εκεί φαίνεται το σκηνοθετικό όραμα να συνεχίζει την παράδοση που, όμως, απομακρύνεται από τα επαρχιακά στερεότυπα της Ισπανίας και του τσιγγάνικου φλαμένκο. Αυτή η αποστασιοποίηση από τα κίτς στοιχεία του φολκλόρ επανακαθορίζει όχι μόνο το κείμενο του Lorca, που αποδίδεται πλέον περισσότερο με κίνηση παρά με λέξεις, αλλά και την ίδια την τέχνη του χορού, που πλέον επαναπροσδιορίζεται έντεχνα¹⁸⁷.



Χαρακτηριστικό στιγμιότυπο της μεταφοράς του *Ματωμένου Γάμου* από τον Carlos Saura

¹⁸⁷ Perucha Julio Perez, *Antología Crítica del Cine Español (1906-1995)*, Ediciones Catedra S.A., Madrid 1997

Η πιο πρόσφατη μεταφορά (2015) του έργου, ο Ματωμένος Γάμος (με πρωτότυπο κινηματογραφικό τίτλο *La Novia*, δηλαδή η Νύφη), από τον τίτλο του προσδιορίζει ότι τον απόλυτο πρωταγωνιστικό ρόλο του τραγικού χαρακτήρα τον έχει η Νύφη. Ο Λόρκα στον τίτλο του έργου του *Bodas de Sangre* κάνει αναφορά στα γεγονότα και στην έκβαση τους. Η σκηνοθέτις Paula Ortiz εστιάζει κατευθείαν στην τραγική κατάσταση αφού η Νύφη (*La Novia*) και «παρολίγον σύζυγος» έχει τον απόλυτο πρωταγωνιστικό ρόλο, κάτι που συμβαίνει λιγότερο στον θεατρικό «Ματωμένο Γάμο». Η σκηνοθέτις, όμως, σέβεται και βγάζει στην επιφάνεια όλα τα υπόλοιπα γνωρίσματα του θεατρικού κειμένου, προσδίδοντας στοιχεία μυθοπλασίας που αντί να υποβιβάσουν τις εικόνες του Λόρκα, τις αναβαθμίζουν κινηματογραφικά¹⁸⁸.



Η Inma Cuesta στο ρόλο της Νύφης

¹⁸⁸ <http://hoycinema.abc.es/critica/20151211/abci-critica-novia-201512101733.html>

Η φιλοσοφία του Flamenco μέσα από το έργο του Saura

Ο Lorca κάποτε φώναζε «Εγώ ο ίδιος είμαι το τραγούδι» (Canto eso), και εδώ φαίνεται η οικειοποίηση του Flamenco ως ένα πολύτεχνο ιδεολογικό όχημα του για την έκφραση του ιερού και του βέβηλου¹⁸⁹. Το Flamenco είναι άμεσα συνδεδεμένο με την ισπανική κουλτούρα¹⁹⁰ και ο Saura το γνωρίζει. Όπως η κωδικοποιημένη ηθική του Flamenco αιματοδοτεί τις αγροτικές του τραγωδίες έτσι ώστε να έχουν ταυτόχρονα υπαρξιακή διάσταση και να λειτουργούν ως άμεση κοινωνική διαμαρτυρία¹⁹¹, έτσι και Saura κωδικοποιεί μέσω του Flamenco το στοιχείο της πραγματικής αγροτικής τραγωδίας που επίσης λειτουργεί ως ένα κοινωνικό σχόλιο στο τότε και το τώρα, το Flamenco της Espanolada και το Flamenco με κώδικες του Gades.

Οι γνήσιοι τραγουδιστές του Flamenco (τσιγγάνοι ως επί το πλείστον) συχνά καυχούνται ότι ενώ τραγουδούν γεύονται το ίδιο τους το αίμα¹⁹². Για εκείνους η έδρα της ψυχής βρίσκεται στη γλώσσα και η φωνή του τραγουδιστή είναι η φωνή της φυλής του. «Ο μύθος απαιτεί τελετουργία και το τραγούδι του Flamenco αποτελεί την πεμπουσία της τελετουργίας στην οποία συμβολισμός, στυλ, χαρακτήρες και θεματικές συνδυάζονται δημιουργικά σε ένα σύστημα θεατρικό που βασίζεται στη μηδενιστική φιλοσοφία που υπεραμύνεται το άναρχο της ενστικτώδους συμπεριφοράς, απηφώντας τις κοινωνικές συμβάσεις και τη λογοκρισία. Έκσταση και αγωνία είναι τα συστατικά του άσματος του χορού στο Flamenco»¹⁹³. Οι

¹⁸⁹ Stone Rob, *The Flamenco Tradition in the works of Federico Garcia Lorca and Carlos Saura* “The Wounded Throat”, The Edwin Mellen Press – Lewiston-Queenston-Lampeter, σελ. 2

¹⁹⁰ Ό.π., σελ. 2

¹⁹¹ Ό.π., σελ. 2-3

¹⁹² Ό.π., σελ. 2

¹⁹³ Ό.π., σελ. 1

λαρυγγισμοί προσδίδουν αυτό το απεχθές που συχνά έχει το **νανούρισμα** στο έργο του Lorca, το άγχος όμως που αναδύεται από τον τραγουδιστή του Φλαμένκο είναι καθαρτικό¹⁹⁴. Τοποθετώντας αντιστικτικά τις δύο αντίστοιχες σκηνές από το κείμενο του Lorca, η πρώτη στο σπίτι του Γαμπρού που ζητά από τη Μητέρα του να συμφωνήσει σε γάμο με τη Νύφη και η δεύτερη σκηνή στο σπίτι του Λεονάρντο που ακούγεται το νανούρισμα, υπάρχει η ένταση του δυσοίωνου. Στη μεν πρώτη η Μητέρα του Γαμπρού θυμάται τους δολοφονημένους άντρα και γιό της από την οικογένεια του Leonardo, τους Felix. Στο μακρόσυρτο νανούρισμα/μοιρολόι-καταγράφεται η δραματική ατμόσφαιρα με τον Leonardo να ζει διπλή ζωή κάτι που προδίδει και το καταπονημένο άλγο του επιστρέφει γεμάτο αφρούς¹⁹⁵.

Η σημασία του φλαμένκο στο νανούρισμα επιβάλλεται εκ νέου όπως επίσης και το χορευτικό. Έχει μεγάλη σημασία το νανούρισμα το οποίο αναφέρεται σε ένα άλγο που απαρνείται το ένστικτο του¹⁹⁶.

¹⁹⁴ Όπ.π., σελ. 3

¹⁹⁵ Allen C. Rupert, *Psyche and Symbol in the theatre of Federico Garcia Lorca* (Perlimplin, Yerma, Blood Wedding), university of Texas Press, Austin and London, 1974, USA, Part 3 – a symbolical commentary on blood wedding, σελ. (161-162)

¹⁹⁶ Stone Rob, *The Flamenco Tradition in the Works of Federico Garcia Lorca and Carlos Saura*, The Wounded Throat, The Edwin Mellen Press – Lewiston. Queenston. Lampeter, UK, 2004, σελ. 163

Συνεντεύξεις

Carlos Saura – Συνέντευξη Ιούνιος 2011

(Madrid de Cine)



Ο Αλέξανδρος Ρωμανός Λιζάρδος και ο Carlos Saura στο Madrid de Cine

Ο κόσμος του Φλαμένκο, και γενικότερα της μουσικής με ενδιέφερε από πάντα. Η Μητέρα μου ήταν μουσικός, και από παιδί ασχολήθηκα με την κλασσική μουσική. Αργότερα σαηγνεύτηκα από τη λαϊκή μουσική όπως το Φάντο, το Τάνγκο, και φυσικά το Φλαμένκο. Το φλαμένκο, όπως και η Ισπανία άλλωστε, έχει έναν ιδιαίτερα σκληρό χαρακτήρα, βίαιο, βάρβαρο θα έλεγε κανείς. Οι αντιθέσεις που έχει μέσα του, όπως και η ίδια η χώρα, είναι τα στοιχεία που έχουν διαμορφώσει τον θαυμάσιο χαρακτήρα του. Αυτή του η μίξη, η πρόσμιξη των επιμέρους στοιχείων είναι που το κάνουν όμορφο, μοναδικό, σχεδόν θαυματουργό. Όχι μονάχα ιστορικά αλλά και συγχρονικά. Το φλαμένκο έχει καταφέρει όσο κανένα άλλο είδος παραδοσιακής - λαϊκής μουσικής να αναμιχθεί με άλλα είδη σύγχρονης μουσικής, να ενστερνιστεί

στοιχεία τους, να τα ενσωματώσει στον πυρήνα του, χωρίς όμως να αλλοιώσει τα δικά του, να αλλοτριωθεί. Πάντα με σεβασμό στην ίδια του την παράδοση και τους μεγάλους δασκάλους του. Αυτό το χαρακτηριστικό είναι που του δίνει προοπτικές για το μέλλον, που διασφαλίζει τη διάρκεια του στο χρόνο. Το flamenco έχει ισχυρή παρούσα στις ταινίες μου (*Flamenco, Sevillanas, Carmen, Bodas de Sangre* κτλ). Αν και στην κάθε ταινία παρατηρούμε μια εξέλιξη στην σκηνογραφική του αναπαράσταση (τα σκηνικά, το φόντο, οι καθρέφτες, οι πίνακες ζωγραφικής) το *Bodas de Sangre* υπήρξε τομή στον κινηματογράφο μου. Παρ ' ότι δεν ήταν δική μου ιδέα, αλλά του παραγωγού, δέχτηκα να την υλοποιήσω γιατί εμπεριείχε μια πρόκληση για μένα: Βασικός πυρήνας της ταινίας ήταν οι πρόβες. Ως θεατές είμαστε μαθημένοι να βλέπουμε το τελειοποιημένο αποτέλεσμα της παράστασης, την αρμονία επί σκηνής. Στο *Bodas de Sangre* όμως επίκεντρο υπήρξαν οι πρόβες των χορευτών, αυτό που συμβαίνει πίσω από τη σκηνή, η καθημερινή προσπάθεια, ο μόχθος τους πριν ανοίξει η αυλαία. Πρόκειται για ένα πολύ σκληρό επάγγελμα. Αυτό είναι και το *Bodas de Sangre*: η προσπάθεια μεταφοράς του θεατρικού έργου από μια σχολή χορού στη σκηνή. Και εμείς, μέσα από την ταινία παρακολουθούμε όλη τη διαδικασία πριν από αυτή.

Αποσπάσματα από το εισαγωγικό της Paula Ortiz

με αφορμή τη νέα κυκλοφορία της νέας έκδοσης

«Ματωμένος Γάμος»

Εκφράζοντας τις σκέψεις της σε ένα κείμενο με θέμα «Για όλα φταίει η Γη», αναφέρει: «Ματωμένος Γάμος... θυμάμαι την πρώτη φορά που το διάβασα, ήμουν μόλις 14 ετών και μου είχε προξενήσει έντονα συναισθήματα. (Σκεφτόμουν) πως τα καταφέρνουν οι καλοί ποιητές, με εκείνα τα λόγια αγάπης για το δάσος, εκείνο το φεγγάρι που ωθούσε κάθε βήμα, εκείνη η μάνα που ανώφελα αναζητούσε τα χείλη του γιού της. (Αυτά τα λόγια) φώτισαν έναν κομμάτι πάθους της ψυχής μου που, έως τότε, είχε παραμείνει στο σκοτάδι. Η ιστορία είναι απλή. Ο κόσμος αταβιστικός. Τα πάθη πρωτόγονα. Δύο οικογένειες σημαδεμένες από το θάνατο, τον πόνο, τη γη και την εκδίκηση. Μια Νύφη με ένα κόμπο στο λαιμό, στη μέση της ερήμου, την παραμονή του γάμου. Εκείνη θέλει να παντρευτεί τον αρραβωνιαστικό της, παρ' όλο που δεν τον αγαπά. Η ψυχή της είναι ενωμένη με τον Λεονάρντο: «Γιατί εσύ νομίζεις ότι ο χρόνος γιατρεύει... και οι τοίχοι κρύβουν... αλλά δεν είναι αλήθεια... Όταν τα πράγματα φτάνουν στα βάθη... δεν μπορεί κανείς να τα βγάλει...!»¹⁹⁷»

Από τον πρωτότυπο τίτλο της μεταφοράς της *La Novia* (η Νύφη) είναι σαφής η πρόθεση της να εστιάσει στη νεαρή γυναίκα ως κεντρικό πρόσωπο. «Τότε ανακάλυψα την κινητήριο δύναμη, τη μάχη. Η μεγάλη ρωγμή που ανοίγει ανάμεσα στο νόμο και το πάθος, μεταξύ του πόνου και του πάθους, ανάμεσα στο κάλεσμα της φύσης και εκείνο της κοινωνίας, μεταξύ της μνήμης και της Μοίρας... Αυτή είναι η

¹⁹⁷ Ortiz Paula, *Lorca Federico García, Bodas de sangre*, Galaxia Gutenberg, Barcelona 2015, σελ. 73-75

άβυσσος μας. Το μέγα χάσμα της ψυχής. Και αυτό είναι το ταξίδι που μας χαρίζει, στο κείμενό του ο Federico Garcia Lorca»¹⁹⁸ θα πει χαρακτηριστικά.

Για εκείνη, τα κλασικά κείμενα λειτουργούν ως εφαλτήριο μέσα στις εποχές και το χρόνο για να επαναπροσδιορίσουμε πρώτα τις έννοιες τους και στη συνέχεια τον εαυτό μας: «Οι τραγωδίες επανέρχονται σε στιγμές αποδόμησης και αναγέννησης για να φέρουν στο προσκήνιο τα μεγάλα ερωτήματα. Στην εποχή μας, όπως και στην εποχή του Lorca, η κοινωνία διψά για ιστορίες που να μας φέρνουν μέχρι την άκρη του γκρεμού, ιστορίες που ν' ανοίξουν ξανά ρωγμές, να ξαναφέρουν έξω τα βάθη, να μας εξηγήσουν τις αντιφάσεις που μας έχουν φέρει έως εδώ. Ιστορίες που να φτάνουν στη σκοτεινή ρίζα της κραυγής»¹⁹⁹.

Γι' αυτό ο Lorca δείχνει ένα άλογο, ένα επουράνιο μάτι, μαχαίρια, ερήμους, χυτήρια, γυαλιά. Δημιουργεί έναν απόηχο που διαπερνά τις ρίζες των δέντρων, κρέμεται από τον μυελό των οστών και φτάνει μέχρι τ' άστρα. Στο κείμενο του ο Federico μας κάνει να τραγουδάμε, να χορεύουμε, γύρω από μία μεταφορική φωτιά και μας ψιθυρίζει υπνωτικά «Με σέρνεις και εγώ πάω, και μου λες να έρθω.. και με τον άνεμο σε ακολουθώ σαν το στάχυ...»²⁰⁰

Ο Federico είχε συναίσθηση το παιχνιδιού και της βαρύτητας. Στις σκέψεις του πάνω στη δημιουργία και τη μηχανική της ευρηματικότητας μας αποκαλύπτει τα κίνητρα, ανακαλύπτει για εμάς «τη θεωρία του Duende» ωςάν το μοναδικό τρόπο να δημιουργήσει κανείς με βάθος και ειλικρίνεια. Για εκείνον είναι ο μοναδικός τρόπος

¹⁹⁸ Ο.π., σελ. 73-75

¹⁹⁹ Ο.π., σελ. 73-75

²⁰⁰ Ο.π., σελ. 73-75

να φτάσει κανείς στο επίκεντρο των πάντων είναι μέσα από το Duende: «Αυτοί οι μαύροι ήχοι που είναι το μυστήριο, οι ρίζες που καρφώνονται στο σημείο που όλοι γνωρίζουμε, που όλοι αγνοούμε, αλλά από όπου μας φτάνει αυτό που είναι ουσιώδες στην τέχνη. [...] Μυστηριώδης δύναμη που όλοι νιώθουν αλλά κανένας φιλόσοφος δεν μπορεί να εξηγήσει.²⁰¹». Για το λόγο αυτό, η δική μας πρόκληση είναι να μεταφέρουμε τον ποιητικό του λόγο και τον συμβολικό του κόσμο στα όρια του κινηματογράφου, στα περιθώρια του πλάνου, στα στοιχεία που πλάθουν μια εικόνα μετά την άλλη μέχρι να επιτευχθεί η σύνθεση της ταινίας: Φώτα, σκιές, χρώματα, αντικείμενα, υφές, σχήματα, συνειρμούς..., όλα αυτά που συνέβαλαν στη δημιουργία της Νύφης από εκείνο τον πρωταρχικό *Ματωμένο Γάμο*²⁰².

Αυτό το κείμενο, όπως κάθε σενάριο, είναι μια επιστολή στην ομάδα μας, ένας οδηγός εργασίας, μια λίστα από δουλειές, η δέσμευση όλων με την ταινία που θέλαμε να πραγματοποιήσουμε. Δεν είναι παρά μονάχα κάποια νεύματα, γραμμές που τραυλίζουν, που αναζητούν την απόλυτη αφοσίωση σε όλες τις ιδιολέκτους που ο κινηματογράφος επιτρέπει²⁰³.

Κατά τον ίδιο το Lorca, λύση ήταν η μάχη και όχι ο λογισμός. «Μέχρι να το καταλάβουμε δεν καταφέρναμε να κάνουμε βήμα. Όπως έλεγε ο Φεδερίκο, θα έπρεπε να μάθουμε να τραγουδάμε χωρίς φωνή, χωρίς ανάσα, χωρίς γνώσεις, με τις χορδές να καίνε... αλλά με Duende. Να γκρεμίσουμε ολόκληρο το σκελετό για

²⁰¹ Ο.π., σελ. 73-75

²⁰² Ο.π., σελ. 73-75

Ο.π., σελ. 73-75

να αφήσουμε το μονοπάτι ανοιχτό στον ορμητικό και φλογερό Duende, φίλο των ανέμων που ναι γεμάτοι άμμο. Έπρεπε να σκίσουμε τη φωνή μας»²⁰⁴.

Γιατί σήμερα, ο κόσμος, καθώς έλεγε ο Lorca, δε ζητά μορφές αλλά «πεμπουσία μορφών, αγνή μουσικής με το σώμα λεπτοκαμωμένο, για να μπορεί να διατηρηθεί στον αέρα. Πρέπει να στερηθούμε δυνατοτήτων και ασφάλειας . (...) να μείνουμε αβοήθητοι» Μονάχα έτσι θα μπορούσε να βγει κάτι από εκείνο το σκοτεινό ήχο, μονάχα έτσι θα μπορέσουμε να διακρίνουμε κάτι από τη σκοτεινή ρίζα της κραυγής²⁰⁵.

Υπάρχει κάτι βασικό στο Λόρκα, κάτι από το σπόρο της ύπαρξή και της φαντασίας μας, κάτι ζωτικό, κάτι που μας κάνει να αναπνέουμε , που μας παγιδεύει... και ο τρόπος του να το εκφράσει, μεταξύ παιδικού παιχνιδιού και βαθιά άβυσσο του ανθρώπινου φόβου, μας παθιάζει. Όλοι μας κάποτε ζήσαμε αυτή την αναπόφευκτη επιθυμία για μία κραυγή στον άνεμο. «Εγώ δε φταίω..., η γη φταίει για όλα...». Είναι μια ιστορία φτιαγμένη από την αιωνιότητα: από τον έρωτα και το θάνατο, από τα ποτάμια, τη γη, τον ουρανό. Πώς να μην θες να βυθιστείς²⁰⁶;

Η δουλειά μας ήταν μια συνεχής προσπάθεια, μια αστείρευτη μάχη να διατηρήσουμε αυτή την κραυγή. Να βρούμε με νύχια και με δόντια τον Duende μέσα στον κινηματογράφο, γνωρίζοντας ότι «για να ψάξουμε τον Duende δεν υπάρχει χάρτης μήτε πρακτική», έχοντας στο νου μας ότι «μονάχα ξέρουμε πως καίει το αίμα σαν

²⁰⁴ Ο.π., σελ. 73-75

²⁰⁵ Οπ.π., σελ. 73-75

²⁰⁶ Οπ.π., σελ. 73-75

αμυγές γυαλιού, που στερεύει, που απαρνείται κάθε γλυκιά γεωμετρία που ξέρουμε»²⁰⁷.

²⁰⁷ Όπ.π., σελ. 73-75

Inma Cuesta – Η Νύφη



Ο Αλέξανδρος Ρωμανός Λιζάρδο συναντά την Inma Cuesta στο Festival του San Sebastian

-Τί σημασία έχει για εσένα ο Λόρκα σήμερα;

-Σήμερα, αύριο και πάντα, ο Λόρκα είναι φυσικά ένα σημείο αναφοράς σε ό,τι και αν κάνω! Είναι ένας από τους σημαντικότερους συγγραφείς που έχουμε στην Ισπανία. Και για μένα είναι μέρος της ζωής μου.

-Πότε ήρθες πρώτη φορά σε επαφή με το έργο του γενικότερα και πότε πιο ειδικά με τον *Ματωμένο Γάμο*;

-Ο ματωμένος γάμος και άλλα έργα του είναι Βιβλία αναφοράς για εμένα. Γιατί πριν σπουδάσω δραματική σχολή και εκπαιδευτώ στην υποκριτική, θυμάμαι αποστήθιζα κομμάτια από το ματωμένο γάμο ή από τη Γέρμα. Είναι αρκετά παρών στη ζωή μου και πολύ σημαντικός. Γι' αυτό καταλαβαίνω πολύ καλά το έργο του.

-Ο Ματωμένος Γάμος του Λόρκα με τον κινηματογραφικό Ματωμένο Γάμο έχουν αρκετές διαφορές, χωρίς όμως ο θεατής στιγμή να συναισθάνεται ότι βλέπει μια μοντέρνα ή παραλλαγμένη απόδοση του.

-Νομίζω πως ίσως αυτό που συμβαίνει είναι ότι η Πάουλα επέλεξε να παραμείνει αρκετά πιστή στο κείμενο χωρίς να είναι ασφυκτικά δεμένη με τις δράσεις που επέλεξε να τοποθετήσει ο Λόρκα. Προσπάθησε να καταλάβει πίσω από τις λέξεις αυτά που ήθελε να πει ο Λόρκα. Αυτό της έδωσε μεγάλη ελευθερία στο να μην «αντιγράψει» το θεατρικό Λόρκα σα να βλέπουμε θεατρική απόδοση κινηματογραφημένη αλλά να επαναπροσδιορίσει κινηματογραφικά και με πολύ προσοχή την ουσία.

-Τα πρόσωπα στο έργο έχουν σε μερικά σημεία ακόμα και διαφορετική χρήση με σκοπό η ποίηση να μετατραπεί σε ποιητικές εικόνες. Χαρακτηριστικά μπορώ να αναφέρω ότι η ζητιάνα είναι και ο θάνατος, και το φεγγάρι αλλά και μια προέκταση της Νύφης.

-Χωρίς να συμφωνήσω ή διαφωνήσω, το πρόσωπο που δημιούργησε η Πάουλα με τη ζητιάνα είναι πολύ περίπλοκο γιατί η χρήση του είναι για να ενώνει πολλά στοιχεία. Για παράδειγμα ήταν πολύ δύσκολο κινηματογραφικά να παρουσιάσει το Φεγγάρι. Οποτε η ζητιάνα είναι το Φεγγάρι, είναι ο καθρέφτης της Νύφης, αντιπροσωπεύει πολλά πράγματα. Εκεί που με βρίσκεις αντίθετη είναι στην παρατήρηση σου για τον θάνατο: Η ζητιάνα δεν συνδέεται άμεσα με το θάνατο άλλα με πολλά άλλα σημαντικά στοιχεία της υπόθεσης και της εξέλιξης.

-Γνώριζα ότι έχεις πολύ καλές φωνητικές δυνατότητες από πιο παλιά, εδώ όμως με συγκίνησε ο τρόπος με τον οποίο τραγουδάς παραδοσιακά τραγούδια και

μελοποιημένη ποίηση του Λόρκα, αρκετά δύσκολα για να ερμηνευτούν από μη επαγγελματία τραγουδίστρια.

-Το μέρος του τραγουδιού είναι κάτι που έχω ενσωματώσει στη δουλειά μου. Δεν είναι η πρώτη φορά που τραγουδάω για τις ανάγκες ενός ρόλου, σίγουρα όμως είναι η πρώτη φορά που ερμηνεύω τραγούδια με τόσες απαιτήσεις. Πολλές φορές, για τις ανάγκες ενός χαρακτήρα που πρέπει να ερμηνεύσω χρειάστηκε να τραγουδήσω. Όταν λοιπόν η Πάουλα με ενημέρωσε για την πρόθεση της να προσθέσει τραγούδια της εποχής ή από το έργο του Lorca, ανέλαβα την ευθύνη. Θεωρώ πολύ σημαντική αυτή την κίνηση και νομίζω ότι βοηθάει πολύ την ταινία.

-Είσαι από τις ηθοποιούς που δειλιάζουν μπροστά σε ένα ρόλο-πρόκληση;

-Μου αρέσει να αντιμετωπίζω ρόλους που αποτελούν πρόκληση. Να με ολοκληρώνουν σαν ηθοποιό, να με κάνουν να ανακαλύπτω άλλες πτυχές μου, να ρισκάρω και να γίνομαι καλύτερη.

-Στην Ελλάδα δε σε έχουμε δει σε πολλές ταινίες αλλά σε έχουμε δει σε αρκετά διαφορετικούς ρόλους υποδυόμενη από τη φυλακισμένη αντάρτισσα μέχρι και την άσχημη γεροντοκόρη.

-Νομίζω πως αυτές οι διαφορές από ένα ρόλο στον άλλο είναι που με έκαναν να μπορώ να τους αντιμετωπίσω και να έχω εμπιστοσύνη στον εαυτό μου για να το κάνω. Μου αρέσει να μπορώ να διαλέγω στα πλαίσια του δυνατού τις δουλειές μου. Από την υποκριτική αυτό που αναζητώ είναι η ανακάλυψη κάποιου στοιχείου μου που δεν το γνώριζα πριν.

-Τί σημαίνει υποκριτική για εσένα;

-Είναι να μπορώ να κάνω αυτό που με εκφράζει και μέσα από αυτό, να μπορώ να ταξιδεύω σε αλλά σημεία (κυριολεκτικά και μεταφορικά) και να εξελίσσομαι.

-Όλη η δράση στο *Ματωμένο Γάμο* λαμβάνει χώρα σε ένα σπίτι συντρίμμια, σε ένα χώρο κατεστραμμένο. Το φυσικό περιβάλλον σε βοήθησε να μπεις στην ανάλογη ψυχοσύνθεση;

-Α ναι αυτό μου το ρώτησαν πολλοί. Ο τόπος των γυρισμάτων ήταν εξολοκλήρου μια επιλογή της Πάουλα. Δεν ξέρω αν πραγματικά με βοήθησε, σίγουρα λειτούργησε όμως σαν το ιδανικό μέρος για τα γυρίσματα: σαν μια εικόνα αλληγορική, σαν ένας τόπος παρακμής. Θέλεις να πάμε να ρωτήσουμε την Πάουλα να μας πει τη δική της γνώμη;

Asier Etxendia / Ο Γαμπρός



Ο Αλέξανδρος Ρωμανός Λιζάρδος συναντά τον Asier Etxendia στο Festival του San Sebastian

-Θα ήθελες να μου πεις αν *ο Ματωμένος Γάμος* και η ζωή του Λόρκα γενικότερα σε ενέπνευσαν ως νέο καλλιτέχνη;

-Για μένα ο Λόρκα υπήρξε πολύ σημαντικό σημείο αναφοράς στη Ζωή μου. Τον μελέτησα στη δραματική σχολή και άλλαξε τη ζωή μου άλλα και την αντίληψη μου ως ηθοποιό. Παθιάστηκα με τη ζωή του, τη μουσική, τις ζωγραφιές, τα ποιήματα του, τα έργα του, γενικά ως θεατής, αλλά έζησα από πολύ κοντά τον Ματωμένο Γάμο, καθώς το δουλέψαμε αρκετά στη σχολή.

Τώρα όμως που κλήθηκα να υποδυθώ τον Γαμπρό ανακαλύπτω καινούρια στοιχεία που δεν είχα δει τότε. Αισθάνομαι όχι ζω τον ρόλο από την αρχή και αυτή τη φορά πιο έντονα.

-Ως φοιτητής σχολής υποκριτικής, φανταζόσουν ότι αυτός ο ρόλος θα επανερχόταν στη ζωή σου και μάλιστα στον κινηματογράφο;

-(γέλια). Όχι, ποτέ δεν ήξερα ότι όλες οι πρόβες που έκανα τότε για να πάρω το πτυχίο μου ήταν ουσία προετοιμασία για να κάνω αυτή την ταινία.

-Ποια εφόδια πρέπει να έχει ένας ηθοποιός για να υποδυθεί χαρακτήρα σε ταινία που βασίζεται σε θεατρικό του Λόρκα;

-Θεωρώ πως για να ερμηνεύσεις Λόρκα πρέπει να αγαπήσεις το όλον του, την ποίηση και τις ιδιαιτερότητες του. Συγκεκριμένα, το πρόσωπο του Γαμπρού είναι ένα πρόσωπο που δεν του έχει δοθεί η αξία που θα έπρεπε και για αυτό έπρεπε να τον ανακαλύψουμε ξανά από την αρχή, να του δώσουμε αξία, να τον αναδείξουμε ώστε να αποδώσουμε καλύτερα την ιστορία και τον ρόλο του σε αυτή.

-Πιστεύεις ότι ο Λόρκα, όπως και όλοι οι μεγάλοι δραματουργοί έχουν διαφορετικές ερμηνείες μέσα στα χρόνια... Δηλαδή αυτό που διάβαζε κάποιος στον “Ματωμένο Γάμο” όταν γράφτηκε και αυτό που διαβάζει σήμερα, είναι το ίδιο;

-Νομίζω πως ο καθένας πρέπει να κάνει τη δική του ανάγνωση πάνω στα όσα γράφει ο Λόρκα. Από τους στίχους του Λόρκα φαίνεται η αγάπη που νιώθει (η Νύφη) και για τον Γαμπρό. Το θέμα είναι ότι στις προηγούμενες ερμηνείες θεωρούσαν το Γάμο ως συνοικέσιο, γάμο συμφερόντων. Για μένα δεν έγραψε αυτό ο Λόρκα. Για τον Λόρκα αυτά τα γεγονότα του γάμου που περιγράφει αποτελούν μια μεγάλη εσωτερική σύγκρουση καθώς (η Νύφη) γνώριζε πως είχε δίπλα της τον άντρα της ζωής της, έναν άντρα που θα την έκανε ευτυχισμένη, που αγαπούσε, που θα την έσωζε από τον πόνο της, που γνώριζε το παρελθόν της με το Λεονάρδο και την είχε αποδεχτεί με όλα αυτά. Η Νύφη γνώριζε ότι ο Γαμπρός είχε συναισθήματα και καρδιά, ήταν αυτός που τη συγχώρεσε, ένας καλός άνθρωπος με τον οποίο ήθελε να μοιραστεί τη ζωή της.

-Άρα κινητήριος δύναμη αυτής της τραγικής ιστορίας παραμένει το πάθος.

-Ακριβώς... Αλλά αυτό το πάθος που ένιωθε για το Λεονάρδο ήταν σαν δηλητήριο γιατί την εμπόδιζε να κάνει αυτό που ήθελε ακόμη. Αυτό πιστεύω πως ήθελε να αφηγηθεί ο Λόρκα. Παρόλα αυτά σε παλαιότερες αναγνώσεις τοποθετούσαν το Γαμπρό ως ένα εμπόδιο για τη Νύφη να ζήσει τον έρωτα της με το Λεονάρδο. Θεωρώ τελείως λανθασμένη αυτή την ανάγνωση. Ο Λεονάρδο την εγκατέλειψε, την έκανε να υποφέρει. Εκείνος, ο Γαμπρός, είχε ένα ασυγκράτητο πάθος για εκείνη αλλά ποτέ δεν την έκανε ευτυχισμένη. Εκεί έγκειται η πραγματική σύγκρουση. Παρόλα αυτά στη συλλογική μνήμη του έχει μείνει ως μια πέτρα, ένα εμπόδιο στην ευτυχία της Νύφης. Σε αυτή την περίπτωση νομίζω πως η Πάουλα Ορτίθ (σκηνοθέτης του κινηματογραφικού «Ματωμένου Γάμου») ήταν πιο πιστή σε αυτό που ήθελε να αποδώσει ο Λόρκα.

-Η οπτικοποίηση του «Ματωμένου Γάμου» της Πάουλα Ορτίθ ξεπερνά τα αφηγηματικά στεγανά που ενδέχεται να έχουν οι θεατρικές αποδόσεις του κειμένου του Λόρκα. Πού πιστεύεις ότι έγκειται αυτή η ιδιαιτερότητα;

-Σε όλο το έργο η Πάουλα μετέτρεπε σε φωτογραφίες και εικόνες τους στίχους του Λόρκα. Για αυτό το λόγο βλέπουμε γυαλιά στο στόμα της Νύφης, γυαλιά καθρέφτη, η νύχτα, η σελήνη, η μέρα, η νύχτα, ο Γαμπρός, ο Λεονάρδο. Νομίζω πως όλα αυτά η Πάουλα τα επεξεργάστηκε πολύ σωστά.

Paula Ortiz / Σκηνοθέτις



Ο Αλέξανδρος Ρωμανός Λιζάρδος συναντά την Paula Ortiz Alvarez στο Festival του San Sebastian

-Θα θέλατε να μας εξηγήσετε τους λόγους που κινηματογραφήσατε το μεγαλύτερο μέρος της ταινίας εκτός των προσδοκώμενων συνόρων;

-Κινηματογράφησα μεγάλο μέρος της ταινίας μου στην Καππαδοκία. Πολλοί μου λένε ότι έκανα λάθος αλλά πιστεύω ότι υπάρχουν ομοιότητες στην Ισπανία του τότε με την Καππαδοκία του σήμερα, σίγουρα στην αισθητική και την ηθική.

-Το γυάλινο φεγγάρι και το γυάλινο μαχαίρι τί ακριβώς συμβολίζουν;

-Θέλαμε να αναπαραστήσουμε την φυσική ατμόσφαιρα μέσα από τα φυσικά αντικείμενα. Ήταν σημαντικό αυτά τα αντικείμενα να εκφράζουν την ποίηση του Lorca στο συνολικό του έργο. Δεν είναι μόνο τα σύμβολα του που μας ενδιαφέρουν στον Ματωμένο Γάμο. Στα ποιήματα του βρίσκουμε ανάλογα σύμβολα: Το αίμα, το γυαλί, το μαχαίρι. Στα έργα του υπάρχει μια φράση που λέει «αυτά τα γυαλιά

πληγώνουν το στόμα μου». Για τον Lorca το γυαλί είναι συνδεδεμένο με το θάνατο, η παγωμένη όψη του φεγγαριού συμβολίζει το θάνατο, τον τραγικό θάνατο, τη μοίρα. Ψάχνοντας τα αντικείμενα και την ατμόσφαιρα για να αντικατοπτρίσουμε τη μοίρα με όρους Lorca. Δεν θα μπορούσε λοιπόν να λείπει το γυαλί.

-Η Νύφη με ματωμένες τις παλάμες της, μοιάζει με αλληγορική εικόνα της αγιογραφημένης μορφής του Ιησού Χριστού. Θα θέλατε να το σχολιάσετε;

-Ο Lorca είχε μια διαφορετική αίσθηση για τη σημασία της δημιουργίας. Πολλές μελέτες περιγράφουν το έργο του ως εμπλουτισμένο με εικόνες θρησκευτικές και εικόνες στον αντίποδα της θρησκευτικότητας, παγανιστικές μορφές πίστης και συμβόλων, σουρεαλιστικά σύμβολα αν μου επιτραπεί. Ο τρόπος που ο Lorca προσπαθεί να δημιουργήσει το συμβολικό περιβάλλον είναι ένα αμάλγαμα παράδοσης και μοντερνισμού. Καταλύει τους κανόνες αλλά τους γνωρίζει και χρησιμοποιεί τους συμβολισμούς που απορρέουν από αυτούς. Ας μην ξεχνάμε ότι θρησκευτικά σύμβολα και συμβολισμοί υπάρχουν παντού. Εκείνος τα γνωρίζει και τα χρησιμοποιεί, έστω και με διαφορετικούς τρόπους.

-Ο μοντερνισμός συναντά το παρελθόν ακόμα και στις μουσικές σας επιλογές όταν μια saeta συναντά επί παραδείγματι την ισπανική έκδοση του Take This Waltz.

-Αυτό είναι το πνεύμα του Lorca. Ο Lorca, ο Bunuel και ο Dalí συγχνοτιζόνταν και μελετούσαν την αναγκαιότητα της χρήσης της παράδοσης με ένα νέο τρόπο και το πως ο μοντερνισμός θα αξιοποιήσει την παράδοση με τα ίδια στοιχεία που φέρει. Αυτό για εμένα είναι και η μεγάλη διαφορά της κίνησης της Avant Garde στη Γαλλία και την Ισπανία. Όλοι εμείς οι μεσογειακοί θέλαμε να κάνουμε ανάμειξη της

παράδοσης με το καινούριο και να παράγουμε εκρήξεις με το αποτέλεσμα αυτής της πρόσμιξης.

-Η ταινία σας ξεκινάει με το τέλος και μάλιστα κάνει κάτι ριζοσπαστικό σε επίπεδο μεταγραφής: Πλέον γνωρίζουμε ότι η Νύφη έχει κάνει έρωτα με τον Leonardo. Αυτό ανατρέπει τους κανόνες μιας ασφαλούς μετεγγραφής.

-Ο βασικός λόγος αυτής της προσθήκης ήταν το γεγονός ότι δεν μπορούσαμε να γυρίσουμε όλα τα στοιχεία που χρειαζόμασταν και για αυτό έπρεπε να επαναπροσδιορίσουμε την αφηγηματική δομή. Στο τέλος συμπεράνα ότι ήταν για πολλούς λόγους σημαντική αυτή η αλλαγή επειδή ο Ματωμένος Γάμος είναι τραγωδία και άρα οφείλουμε να θέσουμε τους βασικούς κανόνες της από την αρχή. Έπρεπε να πούμε στο κοινό «αυτό θα παρακολουθήσετε, όχι το τί έγινε αλλά το πως έγινε». Η ιστορία είναι πολύ απλή: δεν υπάρχουν περιπλοκές ή νεωτερισμοί, στερείται στην ουσία πρωτοτυπίας. Ο τρόπος που τα περιγράφει όμως ο Logca και το μονοπάτι των συναισθημάτων και των αισθήσεων, οι αποφάσεις. Τελικά ήταν ορθή επιλογή να τοποθετηθεί η τελική σκηνή στην αρχή για να θέσουμε τους κανόνες της τραγωδίας, τους κώδικες και τους ηθικούς και συναισθηματικούς κανόνες, και όλα τα υπόλοιπα σημεία που θα έκαναν πειστικές τις συμπεριφορές. Από εκεί και πέρα η αφήγηση γίνεται η ιστορία.

-Το φεγγάρι και ο θάνατος στη δική σας αφήγηση κάποιες φορές ταυτίζονται. Ο θάνατος πάλι γίνεται ταυτόσημη έννοια με τη Νύφη.

-Μια από τις προθέσεις μου ήταν να εστιάσω στον χαρακτήρα της Νύφης και στη Μητέρα. Στο θεατρικό έργο είναι σαφές ότι πρωταγωνίστρια είναι μόνο η Μητέρα. Όσο περνούσε ο καιρός είχα πάρει την απόφαση μου να κάνω πρωταγωνίστρια τη

Νύφη. Η Νύφη ήθελε όμως να ακολουθήσει το ζευγάρι της, τον θάνατο. Ας μην κρυβόμαστε πίσω από το δάχτυλο μας: ο Ματωμένος Γάμος είναι ο θάνατος. Αυτό είναι το θέμα του κειμένου. Αυτό και ο πόνος. Ο στόχος μου ήταν να δείξω πως αυτή η ηρωίδα φέρεται ταυτόχρονα από επιθυμίες, πόνο, θάνατο. Στο τέλος για αυτό υπάρχει μια σύγχυση συμβόλων του προσώπου της με τον θάνατο. Είναι όμως ο θάνατος; Η ίδια ξέρει τα «γραμμένα», αυτή είναι ο θάνατος, αυτή τον συμβολίζει. Είναι ο συμβολισμός ου θανάτου και το τραγικό του νόημα μαζί. Ας μην ξεχνάμε όμως ότι ο θάνατος είναι και κάτι περισσότερο: Ο θάνατος είναι μεταμόρφωση σε κάποιο άλλο στάδιο.

-Ο Γαμπρός δεν είναι καβαλάρης όπως ο Leonardo που θα διεκδικήσει τη Νύφη ακόμα και στο γάμο της. Στην ουσία (ο Γαμπρός) αντί να πάει να πολεμήσει για τη Νύφη, μάλλον το σκάει με τη μηχανή που καβαλάει. Μεταφορικά λοιπόν αυτό το σύμπαν που οριοθετείτε έχει δεσμούς και συνδέσεις.

-Ακριβώς αυτό ήθελα να κάνω, να συνδέσω την παράδοση και τον μοντερνισμό. Στην περίπτωση του αλόγου ο συμβολισμός δεν είναι μόνο συνδεδεμένος με την παράδοση, είναι ο αισθησιασμός, είναι η ανεξέλεγκτη δύναμη του πάθους. Και για το Lorca το άλογο είναι το σύμβολο του ανδρισμού, της αρρενωπής φύσης του αρσενικού. Συνδέεται συνειρμικά με την παρόρμηση, την ερωτική πράξη και το πάθος. Μετά βλέπεις τον Γαμπρό και καταλαβαίνεις ότι αυτό είναι ένα άλλο είδος αγάπης που όμως στερείται αυτού του πάθους, είναι κάτι μοντέρνο και τεχνητό. Οι προσμείξεις αλλά και οι συγκρούσεις μεταξύ τους ήταν η αρχική μου πρόθεση.

Βιβλιογραφία (στην Ελληνική γλώσσα)

Bignell Jonathan, *Ο Ηθοποιός Ανάμεσα στη Σκηνή και την Οθόνη* (Η «Μέθοδος» από τη Σκηνή στην Οθόνη), επιμέλεια: Αδάμου Χριστίνα, εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα 2008

Fernandez Paloma Aguilar, *Μνήμη και λήθη του Ισπανικού Εμφυλίου – Δημοκρατία – Δικτατορία και Διαχείριση του Παρελθόντος*, απόδοση στα Ελληνικά: Κακουριώτης Σπύρος και Παπαγεωργίου Χάρης, Καλύβας Ν. Στάθης, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2005

Field Syd, *Το Σενάριο: Η Τέχνη και η Τεχνική (οι βάσεις της σεναριογραφίας)*, μτφρ. Πολυκάρπου Πολύκαρπος, Αθήνα 1986

Rudonkin Vsevolod, *Η τέχνη του ηθοποιού στο θέατρο και τον Κινηματογράφο*, μτφρ. Μεταξάκης Γιώργος, εκδόσεις Δαμιανός, Αθήνα 1986

Sadoul George, *Η Ιστορία του Παγκόσμιου Κινηματογράφου*, μτφρ. Μικελίδης Μίνος Φένεκ, εκδόσεις Δωδώνη, Αθήνα

Stam Robert, *Εισαγωγή στη Θεωρία του Κινηματογράφου*, μτφρ. Κακλαμάνη Κατερίνα, επιμέλεια: Στεφανή Εύα, Εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα 2000

Villain Dominique, *Το Μοντάζ στον Κινηματογράφο* (Cahiers du Cinema), μτφρ. Τριανταφύλλου Σώτη, Σχολή Σταυράκου, Αθήνα 1996

Vives J. Vicens, *Σύντομη Ιστορία της Ισπανίας*, μτφ. Φιλίππης Δημήτρης, εκδόσεις Αίολος/Θερβάντες, Αθήνα 1997

Βακαλόπουλος Χρήστος, *Δεύτερη Προβολή – Κείμενα για τον κινηματογράφο 1976-89*, εκδόσεις Αλεξάνδρεια, Αθήνα 1990

Γούδης Χρήστος, *Λόρκα – Ποιήματα της Ανδαλουσίας*, εκδόσεις Τραυλός, Αθήνα 2003

Κεσίσογλου Βασίλης, *Μια συνοπτική Ιστορία του Κινηματογράφου – Συχνές Ερωτήσεις με τις Απαντήσεις τους*, εκδόσεις Αιγόκερος – Σχολή Σταυράκου, Αθήνα 2013

Καρούζου Εύη, Περιοδική έκδοση «Μνήμων», *Η Ισπανική Ιστοριογραφία κατά τη Φρανκική και μεταφρανική περίοδο (1940-1990)*, Εκδόσεις: εταιρεία μελέτης Νέου Ελληνισμού, Αθήνα, 1997

Λεοντάρης Γιάννης, *Ο Ηθοποιός Ανάμεσα στη Σκηνή και την Οθόνη* (Σταθμοί στην Περιπέτεια του Προσώπου του Ηθοποιού στον Ελληνικό κινηματογράφο από το 1954 έως το 1974: Σχέση Ταύτισης και σχέση Αμηχανίας με το Θεατή), επιμέλεια: Αδάμου Χριστίνα, εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα 2008

Λόρκα Φεδερίκο Γκαρθία, *Θέατρο & Ποίηση (Ματωμένος Γάμος, Ο Περλιμπλίν και η Μπελίσσα, Το σπίτι της Μπερνάρντα Άλμπα κλπ)*, απόδοση Γκάτσος Νίκος, εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα 2006

Κρεντς Κάρολ, *100 Χρόνια Hollywood – Ένας αιώνας Μαγείας*, μτφρ. Τιμογιαννάκης Παναγιώτης, εκδόσεις Μίνωας, Αθήνα 1999

Ωκλαίρ Μαρσέλ, *Λόρκα*, μτφρ. Τόλια Τούλα, εκδόσεις Κέδρος, Αθήνα 1976

Βιβλιογραφία (εκτός Ελληνικής γλώσσας)

Allen C. Rupert, *Psyche and Symbol in the theatre of Federico Garcia Lorca (Perlimplin, Yerma, Blood Wedding)*, university of Texas Press, Austin and London, 1974, USA

Allison Mark, *A Spanish Labyrinth – The Films of Pedro Almodovar*, I. B. Tauris Publishers, London and New York, 2001

Bellestros Isolina, *Cine (Ins)urgente – textos filmicos y contextos culturales de la Espana posfranquista*, Editorial Fundamentos Coleccion Arte, Madrid, 2001

Cartmell Deborah & Whelehan Imelda, *Screen adaptation in pure cinema*, Mc Millan, 2010, London

Cartmell Deborah, *A Companion to Literature Film and Adaptation*, Blackwell, 2012, Oxford

Cantarino Vincente, *Civilizacion y cultura de Espana*, London 2006

Crida Alvarez Carlos Alberto, *Poesia Espanola*, εκδόσεις: Τα καλώς κείμενα, Αθήνα 2006

D' Lungo Marvin, *The Films of Carlos Saura – The Practice of seeing*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey 1991

Finkielman Jorge, *The Film Industry in Argentina – An Illustrated Cultural History*, McFarland @company, Inc., North Carolina and London, 2004

Gritten David, *The Movies that Matter – From Bogard to Bond and all the Latest Film Releases*, Harper-Collins, London 2008

Gibson Ian, *Vida Pasion y muerte de Federico Garcia Lorca (1898-1936)*, Plaza y Janes, Barcelona, 1998

Hutcheon Linda, *A theory of Adaptation*, Routledge, New York-London, 2013 (second edition)

Jordan Barry & Morgan-Tamosunas Rikki, *contemporary Spanish cinema*, Manchester University Press, Great Britain, 1998

Lorca Federico Garcia, *La casa de Bernarda Alba, analisis de la obra Garcia Jose Ramon Lopez*, Vicens Vives, Barcelona, 2010

Lorca Federico Garcia, *Bodas de Sangre*, edicion de Josephs Allen & Caballero Juan, Catedra – Letras Hispanicas, Madrid, 2011

Minguet Batllori Joan M., *Anthologia Critica del cine espanol 1906-1995, Flor en la sombra*, Filmoteca espanola ICCA, Edicciones Catedra, 1997, Madrid

Perucha Julio Perez, *Antologia Critica del Cine Espanol (1906-1995)*, Ediciones Catedra S.A., Madrid, 1997

Ortiz Paula, Lorca Federico Garcia, *Bodas de sangre*, Galaxia Gutenberg, Barcelona 2015

Recio Virginia Lopez, *La Reception de Federico Garcia Lorca en Grecia (En caso de “Bodas de Sangre”)*, Centro de Estudios Bizantinos, Neogriegos y Chipriotas, Granada 2008

Rodrigo Antonina, *Margarita Xirgu y su teatro*, Planeta, Barcelona, 1974

Rodrigo Antonina, *Margarita Xirgu (Prologo de Ricard Salvat)*, Aguilar, Madrid

Saura Carlos (Michel Albin), *Antonio Gades – Le Flamenco, L’ Avant-Scene*, 1984

Stone Rob, *The Flamenco Tradition in the Works of Federico Garcia Lorca and Carlos Saura*, *The Wounded Throat*, The Edwin Mellen Press – Lewiston. Queenston. Lampeter, UK, 2004

Sidiropoulou Avra, *Authoring Performance, The Director in Contemporary Theatre*, Palgrave Macmillan, New York, 2011

Torres Augusto M., *100 Anos de cine – 100 peliculas, 1—directores, 100 actrices, 100 actores*, Alianza Editorial, Madrid 1995

Willen Linda M., *Carlos Saura Interviews*, University press of Mississippi/Jackson, USA, 2003

Ψηφιακή βιβλιογραφία

<http://hoycinema.abc.es/critica/20151211/abci-critica-novia-201512101733.html>

<http://www.donquijote.org/culture/spain/film/history-of-spanish-cinema>

<https://vimeo.com/107326058>

<http://americanajournal.hu/vol9no2/lenart>

<http://encyclopedia2.thefreedictionary.com/Margarita+Xirgu>

<http://frear.gr/?p=6147>

<http://teatro.es/efemerides/el-estreno-de-201cbodas-de-sangre201d-de-federico-garcia-lorca>

<http://osvaldogolijov.com/wd7s.htm>

http://www.fundacionkonex.org/b1593-edmundo_guibourg

http://www.imdb.com/name/nm0944584/bio?ref_=nm_ov_bio_sm

[http://www.revolvy.com/main/index.php?s=Blood+Wedding+\(1977+film\)&item_type=topic](http://www.revolvy.com/main/index.php?s=Blood+Wedding+(1977+film)&item_type=topic)

http://www.revolvy.com/main/index.php?s=List+of+Moroccan+submissions+for+the+Academy+Award+for+Best+Foreign+Language+Film&item_type=topic&overlay=1

<http://www.africultures.com/php/?nav=personne&no=5527>

<http://www.abhato.net.ma/maalama-archives/developpement-durable/societe-durable/etablissements-humains/aspects-socio-economiques-des-etablissements-humains/condition-de-la-femme/le-cineaste-marocain-souheil-ben-barka-declare-dans-une-interview-exclusive-a-al-bayane-la-condition-feminine-est-le-theme-de-noces-de-sang>

<http://www.abhato.net.ma/maalama-archives/developpement-durable/societe-durable/etablissements-humains/aspects-socio-economiques-des-etablissements-humains/condition-de-la-femme/le-cineaste-marocain-souheil-ben-barka-declare-dans-une-interview-exclusive-a-al-bayane-la-condition-feminine-est-le-theme-de-noces-de-sang>

<http://www.abhato.net.ma/maalama-archives/developpement-durable/societe-durable/etablissements-humains/aspects-socio-economiques-des-etablissements-humains/condition-de-la-femme/le-cineaste-marocain-souheil-ben-barka-declare-dans-une-interview-exclusive-a-al-bayane-la-condition-feminine-est-le-theme-de-noces-de-sang>

http://www.moma.org/learn/moma_learning/rene-magritte-the-lovers-le-perreux-sur-marne-1928

http://www.sansebastianfestival.com/2015/sailak_eta_filmak/zabaltegi/7/630091/es

<http://www.africultures.com/php/?nav=personne&no=5527>

De Cortazar, Fernando Garcia, ηλεκτρονική έκδοση της εφημερίδας ABC, <http://www.abc.es/cultura/20150602/abci-historia-domingos-cortazar-201506011623.html>

http://www.scriptamanent.gr/neoi_logotexnes/deligiannis_markos/o_tragoydistis_tis_farsas_kai_toy_8anatoy.html

<http://www.librosmaravillosos.com/confiesoquehevivido/capitulo05.html>

- Resolución (62754): Bodas Se Sangre / Souheil Ben-Barka (2)



UNIVERSIDAD
POLITECNICA
DE VALENCIA

Biblioteca y Documentación Científica

La biblioteca responde

Gestión de consultas

Respecto a su consulta número **62754**

Relativa a: **05. Información bibliográfica sobre un tema determinado - Informació bibliogràfica sobre un tema determinat**

Asunto: **Bodas Se Sangre / Souheil Ben-Barka**

Goodmorning, My name is Alexandros Romanos Lizardos and I am a cinema critic at ERT TV (NBC of Greece) / Master student on theatology. Just checked that your university is the only one that has a movie called Bodas Se Sangre by Souheil Ben-Barka. My thesis is on cinema adaptatons of Bodas De sangre and it would be very helpful if you could provide me with the following information -What's the original language of the film? -What's the duration you have it available? - Is there someone (producer/distributor/director) available to provide me with the copy of the movie on original language (the movie exists on DVD in Mexico but dubt in Spanish)? -Are there any written thesis/books on the movie or on the life and works of the director? Thank you so much in advance looking forward for your reply Alexandros Romanos Lizardos

Le ofrecemos la siguiente respuesta:

Dear Alexandros,

This is the information about the DVD "Bodas de sangre" by Souheil Be-Barka.
The original language is Spanish. The duration of the DVD is 112 min. but it includes Scenes, technical information and filmographies.
The DVD was distributed by DIVISA <<http://www.divisared.es/>> in 2002, probably it is unlisted now.
We don't have any thesis or book on the movie or the director in our University, but you can find some information in Spanish in Google Scholar: https://scholar.google.es/scholar?q=ben+barka+bodas+de+sangre&btnG=&hl=es&as_sdt=0%2C5

Best regards,

Eva Calatrava

Esperamos que esta información le sea de utilidad. Si necesita alguna aclaración, recuerde que, si es miembro de la UPV e introdujo la consulta como usuario identificado en la Intranet, puede entrar en [La biblioteca responde](#) y reabrir su consulta. Para ello deberá acceder a la tarea en el historial de tareas finalizadas y rechazar la respuesta exponiendo sus motivos.
Si desea más información no dude en ponerse de nuevo en contacto con nosotros.
Reciba un cordial saludo

GREGAL. Portal Integrado para la Gestión de Solicitudes e Incidencias de la UPV

- **Katerina Georgiou - Greek Film Archive** <katerinag@tainiothiki.gr>
Προς 'FRANK FURTER'

Σήμερα στις 11:59 π.μ. ★

Κύριε Λιζάρδο,

Συγγνώμη για την καθυστερημένη απάντηση, αλλά απουσίασα από το γραφείο την περασμένη εβδομάδα για προσωπικούς λόγους. Δεν υπάρχουν δυστυχώς οι ταινίες στο αρχείο αλλά ούτε και σχετική βιβλιογραφία στη βιβλιοθήκη.

Σας δίνω τα στοιχεία επικοινωνίας των ταινιοθηκών του Μαρόκου και της Αργεντινής. Ως χώρες παραγωγής των ταινιών πιθανόν να έχουν σχετικά αρχεία.

ΜΑΡΟΚΟ

CINEMATHEQUE MAROCAINE - CENTRE CINEMATOGRAPHIQUE MAROCAIN (CCM)

B.P. 421, Quartier Industriel, Av. El Majd, Rabat, MOROCCO

T : +212-537 28 92 00

F : +212-537 79 81 05 / 08

E-Mail : ccm@menara.maWebSite : www.ccm.ma

Correspondent

[M. Sarim Fassi-Fehri](#) Directeur général du CCM +212-537 28 92 00[M. Abdellatif Laassad](#) Assistant du directeur général - responsable de la Cinémathèque marocaine +212-537 28 92 58 / 52[M. Mohamed Sabiri](#) Chef de la division technique +212-537 28 92 00

Languages : French

ΑΡΓΕΝΤΙΝΗ

MUSEO DEL CINE PABLO C. DUCROS HICKEN

Agustín R. Caffarena 51, Distrito Federal, La Boca - Buenos Aires, ARGENTINA

T : +4300 - 8370 / 4307 1969

F : +54-11 4303 2882

E-Mail : pdidier@buenosaires.gob.arWebSite : <http://www.buenosaires.gob.ar/museodelcine>

Correspondent

[Ms. Paula Félix-Didier](#) Directora +4300 - 8370 / 4307 1969

Languages : English, Spanish

Στη διάθεσή σας για όποια περαιτέρω διευκρίνιση.

Με εκτίμηση,

Κατερίνα Γεωργίου

katerinag@tainiothiki.gr**ΤΑΙΝΙΟΘΗΚΗ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ**

Ιερά Οδός 48 & Μεγάλου Αλεξάνδρου 134 – 136, Κεραμεικός 104 35 (Μετρό Κεραμεικός)

Τηλ.: +30 2103612046, +30 2103609695 | Fax: +30 2103628468 | contact@tainiothiki.gr | <http://www.tainiothiki.gr> | <http://www.facebook.com/groups/200086681200/>

> Εμφάνιση πρωτότυπου μηνύματος