

Το ισπανικό θέατρο στην Ελλάδα κατά τη διάρκεια της δικτατορίας των Συνταγματαρχών

Virginia López Recio*

Η θεατρική σκηνή ως χώρος δημόσιας εκφοράς λόγου μέσα σε καθεστώς ανελευθερίας θα αποτελέσει κατά τη διάρκεια της δικτατορίας ένα πεδίο που το καθεστώς θα επιτηρεί μέσω των λογοκριτών, χωρίς όμως να μπορεί πάντοτε και να ελέγχει. Καθώς ούτε η θεατρική σκευή των λογοκριτών είναι επαρκής ώστε να επισύρει την έγκαιρη παρέμβαση των κατασταλτικών δυνάμεων ούτε η συμμόρφωση του θεατρικού κόσμου δεδομένη, αρκετά συχνά θα βρίσκονται τρόποι έμμεσης κριτικής ή καταγγελίας της δικτατορίας με μηνύματα που ασκούν κριτική, σατιρίζουν ή ενθαρρύνουν την, ηθική κυρίως, αντίσταση ενάντια στη χούντα¹.

Όπως είναι γνωστό, τα δύο πρώτα χρόνια της δικτατορίας χαρακτηρίζονται από *προληπτική λογοκρισία* που απαγορεύει τη σκηνική αναπαράσταση των έργων που δεν συμβαδίζουν με τα πολιτικά και ηθικά ιδεώδη του καθεστώτος. Ο μηχανισμός ελέγχου θα αποτρέπει το ανέβασμα παραστάσεων, ηθοποιούς και σκηνοθέτες θα παρακολουθούνται, ενώ οι ιδεολογικά ύποπτοι θα υφίστανται φυλακίσεις, βασανιστήρια και εξορίες. Από το 1970 αρχίζει η περίοδος της αντίστασης, κατά την οποία το θέατρο γίνεται χώρος διαμαρτυρίας ή εντάσσεται, όπως γράφει ο Πλάτων Μαυρομούστακος (2005, 139), «σε μια ευρεία αντίληψη πολιτικής δράσης». Οι θεατρικές επιτυχίες, κάποτε μάλιστα ανεξάρτητα κι από την πρόθεση των συντελεστών τους, σχετίζονται συχνά με το πολιτικό πρίσμα υπό το οποίο ερμηνεύονται σκηνές ή φράσεις του έργου. Και οι ίδιοι οι ηθοποιούς και οι σκηνοθέτες, βέβαια, θα ανακαλύψουν τον κοινωνικό και πολιτικό χαρακτήρα του θεάτρου και θα στραφούν κυρίως σε έργα μεταφρασμένα, τα οποία μπορούσαν πιο εύκολα να ξεγελάσουν τη λογοκρισία ως μη αναφερόμενα άμεσα στον ελληνικό χώρο. Κατά την επταετή δικτατορία, λοιπόν, παρουσιάζονται σε ελληνικά θέατρα 13 έργα ισπανικής προέλευσης, 2 κατά την «περίοδο της Σιωπής» και 12 στην «περίοδο της Αντίστασης» (ένα εμφανίζεται και στις δύο περιόδους)².

1. Το ισπανικό θέατρο στην περίοδο της Σιωπής

Το πρώτο ισπανικό έργο που ανεβαίνει κατά τη διάρκεια της δικτατορίας –ή μάλλον, είναι ήδη στη σκηνή από τον Μάρτιο του 1967– είναι το *Η ζωή είναι όνειρο* του Καλντερόν ντε λα Μπάρκα σε μετάφραση Παντελή Πρεβελάκη και σκηνοθεσία Πέλου Κατσέλη από το Εθνικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος³. Το συγκεκριμένο έργο, ένα φιλοσοφικό δράμα με φανταστικά στοιχεία και θέματα που σχετίζονται με την εξαπάτηση, παρουσιάζει μια εκπληκτική πολυσημία και γι' αυτό επιτρέπει

* Dr. Virginia López Recio, Ιόνιο Πανεπιστήμιο. Η ανακοίνωση αυτή εντάσσεται στο πλαίσιο ευρύτερης μελέτης που εκπονείται ως μεταδιδακτορική έρευνα στο Τμήμα Ξένων Γλωσσών, Μετάφρασης και Διερμηνείας του Ιονίου Πανεπιστημίου.

¹ Για τα πολιτικά κατά την Χούντα, Βλ., Γιανναράς 1987, Παγκουρέλης 1974, Μαυρομούστακος 2005: 132-144; Παπασπύρου 2003.

² Τα στοιχεία των παραστάσεων τα έχουμε εντοπίσει στο Αρχείο του Θεατρικού Μουσείου Αθηνών.

³ Βλ. Ντε Λα Μπάρκα 1975, έκδοση που περιέχει, εκτός από τη μετάφραση και μία έκτενη εισαγωγή.

διαφορετικές αναγνώσεις, ειδικά για την περίοδο της πολιτικής αστάθειας στην οποία ανεβαίνει. Έτσι, θέματα που εμφανίζονται στο έργο, όπως η ελευθερία, η αβεβαιότητα μεταξύ ονείρου και πραγματικότητας, η αγωνία της ζωής και φυσικά η εναντίωση του λαού στον ισχυρό εμφανίζονται επίκαιρα τόσο για την περίοδο που προηγείται της δικτατορίας με τις παρεμβάσεις του Θρόνου στην πολιτική, όσο και για μετά. Ασφαλώς, δεν είναι το μόνο θεατρικό έργο με αντιμοναρχικό περιεχόμενο που εμφανίζεται αυτή την περίοδο (μην ξεχνάμε ότι και η Χούντα δεν έχει λόγο να στηρίζει τη μοναρχία μετά το βασιλικό κίνημα και τη φυγή του Κωνσταντίνου στο εξωτερικό), καθώς το 1969 ανεβαίνει στη σκηνή του Εθνικού Θεάτρου και σε σκηνοθεσία του Αλέξη Σολομού *Η νεκρή βασίλισσα* του Μοντερλάν (πάλι σε μετάφραση Πρεβελάκη) και έναν χρόνο αργότερα *Ο βασιλιάς πεθαίνει* του Ιονέσκο από το Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος. Το έργο του Καλντερόν ντε λα Μάρκα παρά την πολιτική του επικαιρότητα συνεχίστηκε να παίζεται γιατί λόγω των ηθικών και θρησκευτικών του αναφορών δεν θεωρήθηκε «ανατρεπτικό», οπότε κατέβηκε τον επόμενο Σεπτέμβριο.

Το δεύτερο ισπανικό έργο της ίδιας περιόδου είναι το *Τραγούδι της κούνιας* του Μαρτίνεθ Σιέρρα⁴, το οποίο παρουσιάστηκε το 1969 από το Χριστιανικό Θέατρο και θεματικά αναφέρεται στο κοινωνικό έργο των μοναχών και στα φιλάνθρωπα αισθήματά τους. Το έργο δεν ήταν πολύ σπουδαίο, η παράσταση επικρίθηκε λόγω του ερασιτεχνισμού της, ενώ η υπόθεση δεν προσφερόταν για κοινωνικά μηνύματα αλλά περισσότερο χρησίμευε ως μέσο θρησκευτικής προπαγάνδας. Γι' αυτό και δεν θα επιμείνουμε παραπάνω σε αυτό.

2. Το ισπανικό θέατρο στην περίοδο της αντίστασης

Στη δεύτερη περίοδο της δικτατορίας, και συγκεκριμένα από το 1969 έως το 1972, ανεβαίνουν στη σκηνή 12 έργα του ισπανικού θεάτρου, τα περισσότερα από τα οποία δεν σέβονται τους κανόνες που έχει θεσπίσει η λογοκρισία. Είναι χαρακτηριστικό ότι αν και τα έργα του Λόρκα είναι στη μαύρη λίστα ως ηθικώς επιλήψιμα, συναντούμε αυτή την περίοδο 8 παραστάσεις τους⁵. Παρ' όλο που τα κριτήρια της λογοκρισίας δεν είναι καθόλου σαφή ή ορθολογικά (λόγω της άγνοιας προφανώς), φαίνεται ότι μέτρα λαμβάνονται κυρίως για τα έργα Ελλήνων συγγραφέων με το σκεπτικό ότι αυτά αναφέρονται άμεσα στην ελληνική πραγματικότητα. Ως αποτέλεσμα παρατηρείται μεγαλύτερη ελευθερία στις επιλογές του ξένου ρεπερτορίου κι έτσι δίνεται αντίστοιχα η ευκαιρία στους σκηνοθέτες να τα αξιοποιήσουν προκειμένου να καταγγείλουν το καθεστώς.

Το πρώτο ισπανικό έργο της περιόδου είναι το *Σπίτι της Μπερνάρντα Άλμπα* του Λόρκα που ανεβαίνει από το Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος στις 30 Απριλίου του 1969 (δηλ. έναν μήνα μετά τη δήλωση του Σεφέρη), σε σκηνοθεσία Θάνου Κωτσόπουλου. Οι κριτικές επικεντρώνουν το ενδιαφέρον τους στην αυταρχικότητα της κεντρικής ηρωίδας και στην έλλειψη ελευθερίας των θυγατέρων της, γεγονός που

⁴ Έργο που πρωτοεμφανίζεται το 1932 στην Ελλάδα από το Εθνικό Θέατρο με επιτυχία και μετά ανεβαίνει ξανά πολλές φορές. Σχετικά με το έργο και τη συγκεκριμένη παράσταση, βλ. Σολομός (1989, 219).

⁵ Για την πρόσληψη του Λόρκα στην Ελλάδα, βλ. López Recio 2006 και 2008.

βοηθά το κοινό, υπερβαίνοντας την ηθογραφία του θέματος, να ταυτίσει την πρωταγωνίστρια Μπερνάρντα με τη δικτατορία και να νιώσει ότι το ίδιο βρίσκεται στη θέση που είναι οι δύστυχες κόρες της. Ο Νίκος Μπακόλας επισημαίνει χαρακτηριστικά: «Η Μπερνάρντα Άλμπα και οι κόρες της έχουν ουσιαστικά κλειστεί σ' έναν τάφο, έχουν αυτοκτονήσει όλες, πολύ πριν η άτυχη Αντέλλα κρεμαστεί» (*Δράσις*, 23.06.1969). Εξάλλου, το ίδιο το όνομα του Λόρκα λειτουργεί από μόνο του, λόγω ακριβώς της δολοφονίας του από φασιστικό καθεστώς, ως σύμβολο αντίστασης και ίσως οι τόσες πολλές παραστάσεις του έργου του θα πρέπει να ερμηνευτούν όχι μόνο ως συνταγή επιτυχίας για κάθε θίασο, αλλά και ως μία έμμεση, κρυμμένη πολιτική δήλωση.

Έναν χρόνο αργότερα (1970) ο Αλέξης Μινωτής και η Κατίνα Παξινού ανεβάζουν το αγαπημένο λορκικό έργο του ελληνικού κοινού, τον *Ματωμένο γάμο*, στη γνωστή μετάφραση του Γκάτσου και με τη μουσική του Μάνου Χατζιδάκη⁶. Οι δηλώσεις του Μινωτή για τη διαρκή επικαιρότητα του έργου, όπως αποτυπώνονται στο *Βήμα* μια μέρα πριν την πρεμιέρα (3.10.1970), είναι χαρακτηριστικές: «Ο Λόρκα είναι άνθρωπος της εποχής μας. Με την ποίησή του και το θέατρο του εξέφρασε πολύ συγκεκριμένα, με υψηλό ήθος και απροσμέτρητη καλλιτεχνικότητα, την ουσία και την ταραχή της ισπανικής ψυχής. Ο Λόρκα έβλεπε καθαρά το πρόβλημα της ελευθερίας στον καιρό μας και το φάσμα της νέας τυραννίας που εμφανίζεται σήμερα με τον οπλισμό της καταναλωτικής και βιομηχανικής κοινωνίας».

Το 1971 άλλα τρία έργα του Λόρκα βρίσκουν το δρόμο τους προς τη σκηνή: 1. *Ο έρωτας του Δον Περλιμπλίν και της Μπελίσσα στον κήπο του* ανεβαίνει από την Αντιγόνη Βαλάκου, 2. Ένα αφιέρωμα στον δραματουργό από το Θεατρικό Εργαστήρι του Δ. Κωνσταντινίδη που αποτελείται από τέσσερις θεατρικούς διαλόγους «Ο Ναύτης», «Η κοπέλα και ο σπουδαστής», «Η Χίμαιρα» και «Ο περίπατος του Μπάστερ Κήττον». Και 3. Το *Σαν περάσουν πέντε χρόνια* που ανεβαίνει από τον Αλέξη Σολομό. Με τις επιλογές αυτές βλέπουμε ότι ο ηθογραφικός και ρεαλιστής Λόρκα παραμερίζεται ως έναν βαθμό αυτήν την περίοδο για χάρη της πιο υπερρεαλιστικής και επηρεασμένης από τον Φρόντ πλευράς του ποιητή. Το θέατρο του «απίθανου», που είναι κατά τον Λόρκα «καθαρή, γυμνή ποίηση» (García Lorca 1992, 22-23) φέρνει στο προσκήνιο την παρουσία του σκότους, την κοινωνική καταγγελία του κακού, απομακρύνεται από τον ρεαλισμό και φέρει τραγικά στοιχεία. Αυτό γίνεται σαφές λ.χ. από τις δηλώσεις του Αλέξη Σολομού και τις κριτικές για το *Σαν περάσουν πέντε χρόνια*, έργο που κανονικά θα έπρεπε, λόγω της ομοφυλόφιλης θεματολογίας του, να έχει απαγορευθεί από τη λογοκρισία. «Σουρεαλισμός», «μεταφυσική», «Μαγεία και όνειρο», «Ποίηση και φαντασία» είναι όμως οι λέξεις κλειδιά που κυριαρχούν στις κριτικές των εφημερίδων και των περιοδικών⁷.

Στο σημείο αυτό θα μου επιτρέψετε να σημειώσω παρενθετικά και προκειμένου να έχουμε μια ολοκληρωμένη καταγραφή του ισπανικού ρεπερτορίου κατά την περίοδο της δικτατορίας, δύο έργα πολιτικώς αδιάφορα: το *Τραγούδι του λίκνου* που ανεβάζει το Βασιλικό Θέατρο σε σκηνοθεσία του Πέλου Κατσέλη το 1971 και το μιούζικαλ *Δον Κιχώτης* που όμως παρουσιάζεται από το Εθνικό Θέατρο της Τουρκίας, το οποίο

⁶ Για περισσότερες λεπτομέρεις σχετικά με την παραστάση, βλ. López Recio 2008, 121-128.

⁷ Βλ. Σολομός 1980, 145-146, 181.

ούτε λίγο ούτε πολύ συγκεφαλαιώνει τα θρησκευτικά ιδεώδη του δικτατορικού καθεστώτος.

Για την περίοδο 1972-1973 το Εθνικό Θέατρο ανεβάζει σε σκηνοθεσία Τάκη Μουζενίδη έναν άλλο *Δον Κιχώτη*, αυτόν του Γάλλου συγγραφέα Υβ Ζαμιάκ, που βασίζεται στον Κιχώτη του Θερβάντες. Σε δηλώσεις του την παραμονή της πρεμιέρας, ο πρωταγωνιστής του έργου Μάνος Κατράκης (*Ταχυδρόμος*, 17.11.1972) θα τονίσει τη διαχρονικότητα και την επικαιρότητα του έργου, θυμίζοντάς μας μια ανάλογη παράστασή τους με το Λαϊκό Θέατρο λίγα χρόνια πριν: η *Φουέντε Οβεχούνα* του 1959, έργο καθαρά πολιτικό, είχε προκαλέσει τότε τη διαμαρτυρία μέρους της κριτικής που είχε χαρακτηρίσει την παράσταση «πολιτική δημαγωγία».⁸ Παρά τη δεδομένη πολιτική στράτευση του Κατράκη και του Μουζενίδη, εδώ δεν φαίνεται να υπάρχει πρόθεση πολιτικού μηνύματος παρά γίνεται φανερή η γνωστή δέσμευση των δύο για την παρουσία ενός κοινωνικού μηνύματος παράλληλου με το αισθητικό.

Το 1972 η Ελληνική Σκηνή της Άννας Συνοδινού παρουσιάζει το ιστορικό δράμα του Λόρκα *Μαριάνα Πινέδα*, σε σκηνοθεσία Γιάννη Τσιώλη. Η παράσταση σηματοδοτεί την επιστροφή της Συνοδινού στο θέατρο μετά τον τρίχρονο αναγκαστικό της παροπλισμό λόγω της δήμευσης του θεάτρου της στο Λυκαβηττό το 1969. Αν και η *Μαριάνα Πινέδα* είχε χαρακτηριστεί από τον ίδιο τον Λόρκα ως το «αδύναμο έργο ενός πρωτάρη»⁹, η αξία της επανεκτιμήθηκε το 1937 καθώς τότε αναγνωρίστηκε ο παραλληλισμός μεταξύ της τραγικής πορείας της ηρωίδας και του συγγραφέα της, οπότε το έργο απέκτησε ξαφνικά πολιτικό περιεχόμενο. Πολύ χαρακτηριστικά ο Σπηλιωτόπουλος σε κριτική του στη *Νέα Εστία* (τχ. 1087/1972, 1573) θα τονίσει ότι το έργο γράφτηκε το 1924 οπότε την Ισπανία κυβερνούσε ο δικτάτορας Πρίμο ντε Ριβέρα και «γεννήθηκε από τη σύζευξη της ποιητικής του ροπής με τις πολιτικές του πεποιθήσεις». Έτσι κι αλλιώς η Μαριάνα Πινέδα πέρα από μια ιστορική ηρωίδα είναι πρωτίστως μια μάρτυρας της Ελευθερίας και ως τέτοια την παρουσιάζει η Συνοδινού, χωρίς όμως να παραβλέπει τον πατριωτικό χαρακτήρα του έργου. Πάντως, το γεγονός ότι η ηρωίδα, μια γυναίκα ερωτευμένη και παρορμητική, είναι πρόθυμη να πεθάνει για την Ελευθερία της δίνει ένα πολιτικό μήνυμα στην παράσταση, το οποίο όμως εύκολα καλύπτεται λόγω του ότι η υπόθεση αναφέρεται στην ισπανική και όχι στην ελληνική ιστορία, άρα δεν υπάρχει ανάγκη να παρέμβει η λογοκρισία.

Από την περίοδο αυτή δεν λείπουν και οι παραστάσεις του ισπανικού θεάτρου του παραλόγου. Και φυσικά ο εισηγητής τους δεν θα μπορούσε να είναι άλλος από τον Κάρολο Κουν, ο οποίος θα ανεβάσει στο Θέατρο Τέχνης τρία έργα του μαχητικού συγγραφέα Φερνάντο Αρραμπάλ. Από τα τέλη της δεκαετίας του 1960 το έργο του Αρραμπάλ είχε απαγορευτεί στην Ισπανία και λίγο μετά ο συγγραφέας εξορίστηκε από την χώρα του με το έργο του να θεωρείται απειλή για τα χρηστά ήθη και το εκεί

⁸ Για περισσότερες πληροφορίες, βλ. López Recio 2012.

⁹ Βλ. Castillo Lancha 2008, 226.

αυταρχικό πολιτικό σύστημα¹⁰. Στην Ελλάδα το έργο του είχε πρωτοπαρουσιάσει πάλι ο Κουν, ανεβάζοντας το 1962 το *Πικ-νικ στο μέτωπο*. Η μεγάλη επιτυχία που σημειώνει το 1970 το θεατρικό του *Ζήτω ο θάνατος* στη Γαλλία γίνεται πιθανόν η αφορμή για να ανέβει την ίδια χρονιά στην Αθήνα από τον Κουν το *Νεκροταφείο αυτοκινήτων* και ακολούθως, τη διετία 1972-1973, η *Γκερνίκα* και *Ο Λαβύρινθος*¹¹.

Το πρώτο από τα τρία έργα, το *Νεκροταφείο αυτοκινήτων*, είναι και το πιο ταιριαστό για την περίοδο: καταγράφει μια καταρρέουσα κοινωνία, αυτήν που καταπιέζεται από το δικτατορικό καθεστώς του Φράνκο, το οποίο στηρίζεται στο φόβο και στη μεταφυσική απειλή που διαχειρίζεται η θρησκεία. Αν και για τον λόγο αυτό η παράσταση διέτρεχε τον κίνδυνο να απαγορευτεί, δίνοντας ιδιαίτερο βάρος στην υπαινικτική και όχι στην άμεση καταγγελία όχι μόνο διασώθηκε αλλά σημείωσε μεγάλη επιτυχία, καθώς, σύμφωνα με τη μαρτυρία του Γιάννη Μόρτζου (2005, 146-148), κάθε βράδυ γέμιζε η πλατεία του θεάτρου από φοιτητές και νέους ανθρώπους. Η θετική μαρτυρία του Μόρτζου ή η ενθουσιώδης κριτική του Βαγγέλη Ψαρράκη¹² είχαν βέβαια και τον αντίλογό τους, καθώς η συντηρητική κριτικός Άλκης Θρύλος (*Νέα Εστία* 1038, 1390-1391) δήλωσε πλήρη αδυναμία στο να κατανοήσει την αξία του έργου και την πολυδιαφημιζόμενη σπουδαιότητα του συγγραφέα του.

Οι παραστάσεις της *Γκερνίκα* και του *Λαβύρινθου* έναν χρόνο αργότερα είχαν επίσης αντιδικτατορικό περιεχόμενο: το πρώτο έργο συνδέει ευθέως την *Γκερνίκα* του Πικάσο με τον ισπανικό εμφύλιο πόλεμο, ενώ ο *Λαβύρινθος*, ένα διασκεδαστικό, μπουφονικό κείμενο καταγγέλλει μια κοινωνία που είναι οργανωμένη πάνω στον φόβο που προκαλεί μια εξουσία ανεξέλεγκτη και ανώνυμη. Γενικότερα, όπως παρατηρεί και ο Θόδωρος Γραμματάς (1992, 116-125), το θέατρο του παραλόγου που παρουσιάζει κυρίως το Θέατρο Τέχνης του Κουν χρησιμοποιείται κατά τη διάρκεια της δικτατορίας ως πράξη αντίστασης, καθώς τα έργα των Μπέκετ, Ιονέσκο, Αρραμπάλ, Ζενέ βρίσκουν απήχηση στους θεατές, οι οποίοι ταυτίζονται με την υπαρξιακή αγωνία, την αδυναμία επικοινωνίας και την ιδεολογική κρίση που εκφράζουν. Παραδόξως, επικριτικός απέναντι στον Αρραμπάλ του Κουν εμφανίζεται ο Γεωργουσόπουλος, ο οποίος σε κριτική του στο *Βήμα* (19.3.1973) απορρίπτει το έργο *Πικ-νικ στο μέτωπο*; θεωρώντας ότι δεν έχει αισθητική αξία κι ότι απλώς εξυπηρετεί μόνο την αυτοϊκανοποίηση του συγγραφέα του. Και χωρίς να περιορίζεται σε αυτά, σα να κλείνει το μάτι πονηρά στους λογοκριτές χαρακτηρίζει το έργο του Αρραμπάλ πολιτικό, υποστηρίζοντας ότι παρουσιάζει τους νέους ως θύματα ενός αυταρχικού καθεστώτος, θέμα που, κατά τον ίδιο, δεν συνδέεται σε καμία περίπτωση με την ελληνική πραγματικότητα.

Συμπερασματικά, ένα μέρος του ισπανικού ρεπερτορίου που ανεβαίνει σε ελληνικές θεατρικές σκηνές κατά τη διάρκεια της δικτατορίας, και ειδικά κατά την περίοδο

¹⁰ Βλ. *La Vanguardia*, 17.11.1999.

¹¹ Αυτά τα δυο έργα του Αρραμπάλ, μεταφρασμένα από τον Κώστα Βαλέτα, δημοσιεύτηκαν σε έναν τόμο το 1973 από τις Εκδόσεις Καρανάση.

¹² Βλ. Μόρτζος 2005, 147.

1969-1973, αξιοποιείται για να ασκηθεί κριτική στην επικρατούσα ανελευθερία, με μηνύματα άλλοτε ενάντια στα ηθικά ιδεώδη κι άλλοτε ενάντια στα πολιτικά μηνύματα της χούντας. Τα μηνύματα αυτά γίνονταν αντιληπτά από τους θεατές, για ευνόητους όμως λόγους δεν καταγράφονταν στα κείμενα της κριτικής. Τα έργα που επιλέγονται χαρακτηρίζονται για τον τραγικό τους χαρακτήρα, την ποιητικότητά τους και την απομάκρυνσή τους από τον ρεαλισμό. Από τον κατάλογο δεν λείπουν έργα του θεάτρου του παραλόγου, όμως πιο αγαπητός συγγραφέας παραμένει αναμφίβολα ένας μάρτυρας της ελευθερίας, ο Φεδερίκο Γκαρθία Λόρκα, χωρίς όμως οι σκηνοθέτες να μένουν μόνο στα ηθογραφικά του έργα όπως παλιά. Αξίζει τέλος να επισημάνουμε ότι από τα 12 έργα που ανεβαίνουν σε αυτή τη δεύτερη περίοδο, 4 παρουσιάζονται σε κρατικές σκηνές (τα πιο ανώδυνα, αν εξαιρέσει κανείς τη *Μπερνάρντα Άλμπα* του Κωτσόπουλου) και 6 σε ιδιωτικά θέατρα, που διευθύνονται από ονομαστούς σκηνοθέτες (Κουν, Σολομός, Μινωτής, Μουζενίδης). Η αντίδραση του θεάτρου στη δικτατορία, έστω και έμμεση ή διαμεσολαβημένη αυτή την περίοδο, έχει ασφαλώς τη σημασία της.

Βιβλιογραφία

- Castillo Lancha, Marta: *El teatro de García Lorca y la crítica. Recepción y metamorfosis de una obra dramática (1920-1960)*. Málaga: Centro Cultural Generación del 27, 2008.
- García Lorca, Federico: *Obras V*. Εκδ. του Μ. García-Posada. Madrid: Akal 1992.
- López Recio, Virginia: *La recepción de Federico García Lorca en Grecia: El caso de Bodas de sangre*. Granada: Centro de Estudios Bizantinos, Neogriegos y Chipriotas 2008.
- López Recio, Virginia (Επιμ.), *Ο Λόρκα στην Ελλάδα. Σχέδια της Έλλης Σολομονίδου. Lorca en Grecia. Dibujos de Eli Solomonidu*. Granada: Centro de Estudios Bizantinos, Neogriegos y Chipriotas 2006.
- López Recio, Virginia: “Lope de Vega en Grecia: El caso de Fuenteovejuna”. Στο: Olga Omatos-Idoia Mamolar-Javier Alonso (Επιμ.), *Culturas hispánicas y mundo griego. Actas del IV Congreso de Neohelenistas de Iberoamérica*. Vitoria-Granada: Sociedad Hispánica de Estudios Neogriegos 2012: 375-390.

Στα ελληνικά

- Γιανναράς, Χρήστος: *Καταφύγιο ιδεών. Μαρτυρία*. Αθήνα: Δόμος, 1987.
- Γραμματάς, Θοδωρής: “Δραματουργικά πρότυπα και πρωτότυπα στο σύγχρονο ελληνικό θέατρο”. Στο: *Ιστορία και θεωρία στη θεατρική έρευνα*. Αθήνα: Εκδ. Αφοί Τολίδη 1992: 155-169.
- Λόπεθ Ρέθιο Βιρχίνια: *Το φεγγάρι το μαχαίρι τα νερά. Ο Λόρκα στην Ελλάδα*. Αθήνα: Οι Εκδόσεις των Φίλων 2006.
- Ντε Λα Μπάρκα, Καλντερόν: *Η ζωή είναι όνειρο*. Μετάφραση: Π. Πρεβελάκη. Αθήνα: Εταιρία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας Σχολή Μωραΐτη 1975.
- Μαυρομούστακος, Πλάτων: *Το θέατρο στην Ελλάδα 1940-2000. Μια επισκόπηση*. Αθήνα: Καστανιώτης 2005.
- Μόρτζος, Γιάννης: *21 χρόνια με τον Κάρολο Κούν*. Αθήνα: Εκδ. Όπτιμα '92, 2005.
- Παγκουρέλης, Βάιος: «Ελληνικό πολιτικό θέατρο». Στο *Θεατρικά '74*, 1974: 107-110.

Σολομός, Αλέξης: *Βίος και παίγνιον. Σκηνή-Προσκήνιο-Παρασκήνια*. Αθήνα: Εκδ. Δωδώνη 1980.

Σολομός, Αλέξης: *Θεατρικό Λεξικό. Πρόσωπα και πράγματα στο παγκόσμιο θέατρο*. Αθήνα: Κέδρος 1989.