

**Επαναπροσεγγίζοντας τον «συντηρητικό» ρεαλισμό και η περίπτωση του  
μοντέρνου Henrik Ibsen  
Σάββας Πατσαλίδης**

Πριν από την άφιξη του ρεαλισμού, την εποχή του ρομαντισμού, δηλαδή στις αρχές του 19<sup>ου</sup> αιώνα, οι συγγραφείς είχαν την τάση να γράφουν έργα συναισθηματικά φορτισμένα, χωρίς να προσέχουν ιδιαίτερα τις ούτω αποκαλούμενες ενότητες χώρου και χρόνου ή την ιδιαίτερη ψυχολογία των χαρακτήρων, την καθημερινότητα ή φυσικότητα του διαλόγου ή του περιβάλλοντος ή των δρωμένων. Από τα μέσα, όμως, του 19<sup>ου</sup> αιώνα και μετά, καθώς η εκβιομηχάνιση της Ευρώπης άρχισε να ανεβάζει ρυθμούς, η επιστημονική γνώση θα κομίσει, ενίοτε και θα επιβάλει, νέους χώρους σκέψης, δοκιμής και προβληματισμού. Οι γενικόλογες, άκρως προσωπικές και παρορμητικές, καταθέσεις της προηγούμενης γενιάς δεν ικανοποιούν πια. Η υπό διαμόρφωση μοντέρνα ευρωπαϊκή αστική κουλτούρα ζητά διαρκώς τεκμήρια καταγραφής της «αληθινής» ζωής. Πάνω από όλα μετράνε τώρα οι χειροπιαστές εμπειρίες της καθημερινότητας. Η γενικότερη εκτίμηση λέει ότι εάν οι συγγραφείς, οι σκηνοθέτες και οι λοιποί εμπλεκόμενοι στον θεατρικό χώρο φτάσουν στο σημείο να παρατηρούν με προσοχή τη ζωή των ανθρώπων και να καταγράφουν λεπτομερώς πώς οι πράξεις και τα περιβάλλοντά τους (milieu) δημιουργούν ή προκαλούν και τα προβλήματά τους, τότε αυτή η αιτιατή σχέση θα προσφέρει τη δέουσα επιστημονική βάση απεικόνισης της ζωής στη σκηνή με έναν απόλυτα πειστικό και παιδευτικό τρόπο.

Ήδη από το 1825, ο νεαρός τότε Βίκτωρ Ουγκώ (Victor Hugo) δημοσιεύει το περίφημο μανιφέστο του, όπου υποστηρίζει ότι μόνο η ζωή, σε όλες τις εκφάνσεις της, μπορεί να λειτουργήσει ως το πρότυπο για τη σκηνή. Ο καλλιτέχνης πρέπει να νιώθει ελεύθερος να παρουσιάσει οποιοδήποτε θέμα, με όποιο στιλ θεωρεί αρμόζον. «Ας πιάσει δουλειά το σφυρί στις θεωρίες και στα ποιητικά συστήματα», γράφει. «Ας ξηλώσουμε τον παλιό γύψο που κρύβει την πρόσοψη της τέχνης. Δεν υπάρχουν κανόνες ούτε μοντέλα. Ή μάλλον καλύτερα, δεν υπάρχουν άλλοι νόμοι από τους γενικούς νόμους της φύσης» (Roose-Evans 1989: 14). Η εισαγωγή του στο έργο *Cromwell* θα περάσει στην ιστορία ως το πρώτο και ίσως πιο σημαντικό μανιφέστο του νέου (μοντέρνου) ρεαλισμού. Όπως θα περάσει στην ιστορία και η παράσταση του έργου του *Hernani* (Theatre Francais) το 1830, η οποία θα προκαλέσει σκάνδαλο, ανάλογο με το σκάνδαλο που θα προκαλέσει μισό αιώνα αργότερα η πρεμιέρα του έργου του Alfred Jarry, *Ubu Roi* (1896). Από κει και πέρα οι αλλαγές ακολουθούν η μία την άλλη με την ίδια ταχύτητα που αλλάζει και η ίδια η ζωή στις πόλεις.

Πέρα από τον Ουγκώ, ένας από τους μπροστάρηδες αυτής της ανασύνταξης του θεάτρου σε καινούργιες βάσεις σύμφωνες με τις επιταγές των μοντέρνων καιρών θα αποδειχτεί ο Eugène Scribe (1791-1861), στον οποίο το θέατρο χρωστά το «καλοφτιαγμένο έργο» (*piece bien faite*) που περίπου στηρίζεται στις παρακάτω αρχές δημιουργίας:

1. Η πλοκή δομείται γύρω από ένα μυστικό που γνωρίζει το κοινό όχι όμως και οι πρωταγωνιστές
2. Η πλοκή συνήθως περιγράφει την κλιμακούμενη άνοδο της κύριας ιστορίας, μεγάλο μέρος της οποίας έχει ήδη λάβει χώραν πριν αρχίσει το έργο. Το κοινό μαθαίνει τα

καθέκαστα μέσα από κάποιο μονόλογο ή διάλογο.

3. Η δράση και το σασπένς πυκνώνουν καθώς προχωρά το έργο. Αυτό γίνεται με μαθηματική ακρίβεια και μεγάλη προσοχή στις εισόδους και τις εξόδους των προσώπων, με επιστολές που ανταλλάσσονται, αποκαλύψεις ταυτοτήτων κ.λπ.

4. Ο ήρωας που συγκρούεται με κάποιον κακό χαρακτήρα βιώνει δυσκολίες, αναποδιές, πράγμα που επηρεάζει τη συναισθηματική φόρτιση της δράσης

5. Η χειρότερη στιγμή που βιώνει ο πρωταγωνιστής συνήθως ακολουθείται από μια πολύ έντονη, γνωστή ως *scene a faire*, «υποχρεωτική σκηνή», που περίπου συνδέει όλα τα μυστικά

6. Η πλοκή ή μέρος της είναι συνήθως γεμάτη παρεξηγήσεις, όπου λέξεις και συμβάντα παρερμηνεύονται είτε από ένα είτε από πολλούς χαρακτήρες

7. Το τέλος, και μαζί η λύση των παρεξηγήσεων, εμφανίζεται ως μια λογική και καθαρή συνέπεια όσων προηγήθηκαν. Καθώς πέφτει η αυλαία, τίποτα δεν έχει μείνει που να προβληματίζει το κοινό. Όλα έχουν απαντηθεί.

8. Σε κάθε πράξη έχουμε περίπου την ίδια «κατασκευαστική» λογική.

Αυτό δεν σημαίνει βέβαια ότι ο Scribe τα ανακάλυψε όλα αυτά. Κάθε άλλο. Πολλά τα συναντούμε ήδη στο αρχαίο ελληνικό θέατρο και αργότερα στο ελισσαβετιανό, στο ισπανικό και αλλού. Απλά τα εφάρμοσε ομολογουμένως περίτεχνα ώστε να λειτουργούν ως συνταγή, την οποία ο καθένας μπορούσε να ακολουθήσει, εφόσον είχε την αρχική ιδέα, για να χτίσει την ιστορία του. Αξίζει να σημειωθεί ότι η «συνταγή» του Scribe, μπορεί να έχει πολλαπλώς απαξιωθεί από τους μελετητές ως αντιδημιουργική, όμως εξακολουθεί να είναι μία από τις ελάχιστες που μπορούν να διδαχτούν και να «κοπιарιστούν». Και αυτό κάτι σημαίνει.

Επίσης, να σημειώσουμε ότι στα χαρακτηριστικά αυτής της γραφής είναι και η τοπικότητα της πλοκής. Οι συγγραφείς αυτοί έγραφαν για ένα κοινό που είχε ήδη αρχίσει να σπουδάζει σε τοπικά πανεπιστήμια και να ασχολείται με εθνικά θέματα. Τα έργα τους, το ένα μετά το άλλο αποφεύγουν τους έντονους μεταφυσικούς προβληματισμούς ή τη βαθιά και προβληματισμένη ενασχόληση με την κοινωνική κακία ή αδικία, με την αιτιολογία ή το άλλοθι, αν προτιμάτε, ότι αυτά τα ζητήματα δεν μπορούν να τιθασευτούν εύκολα διά της

λογικής και μόνον. Την ξεπερνούν, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι αδιαφορούν εντελώς. Η θρησκευία λχ. εξακολουθεί να απασχολεί στο βαθμό που δεν θέτει σοβαρά υπαρξιακά ερωτήματα που ζητούν απάντηση. Μάλιστα πολύ συχνά γίνεται χρήση θρησκευτικών πιστεύω προκειμένου να δοθεί μια κρούστα σοβαρότητας στην ιστορία, όπως συμβαίνει λχ στο έργο του Δουμά *Η κυρία με τας Καμελίας*. Όπως επίσης συχνά προβάλλουν προβλήματα στις σχέσεις των δυο φύλων, προκειμένου να δείξουν ότι το νέο κοινωνικό περιβάλλον έχει άλλες απαιτήσεις, πολλές από τις οποίες καθορίζονται από το χρήμα και την κοινωνική θέση.

Σε κάθε περίπτωση, σε επίπεδο ιδεών το καλοφτιαγμένο έργο δεν αντέχει το βάρος μιας πολύ απαιτητικής κριτικής. Είναι τόσο «στριμωγμένο» σε αυστηρούς κανόνες και τακτοποιημένο σε πλαίσια που κάθε άλλο παρά πιστή αναπαράσταση της πραγματικής ζωής μπορεί να θεωρηθεί. Γι' αυτό και θα είναι το πρώτο «θύμα» με την είσοδο των ρεαλιστών και λίγο μετά των μοντερνιστών.

Εκείνο που θα μπορούσαμε να σημειώσουμε στις αρετές του είναι η τεχνική κομψότητα της κατασκευής του που μπορεί να μην απλευθερώνει σημαντικές πληροφορίες ή να εντυπωσιάζει με τη φαντασία της, όμως έχει περίσσειμα θεατρικότητας. Όπως θα έλεγε και ένας ηθοποιός: «παίζεται» εύκολα. Είναι ένα *coup de theatre* που κάνει εκπληκτική χρήση των θεατρικών συμβάσεων. Και από αυτή την άποψη, η προσφορά του δεν είναι τόσο στον ρεαλισμό αλλά Ibsen αλλά στον αντιρεαλισμό. Είναι ένα θέατρο του οποίου το κοινό δεν περιμένει να υποδεχτεί κάποια πραγματικότητα, αλλά να ψυχαγωγηθεί με μια προσποίηση του πραγματικού, μια φυγή μέσα από την απόλυτη δεξιοτεχνία της κατασκευής. Θα τολμούσα να πω ότι πρόκειται για ένα μπάσταρδο ρομαντισμό που σε πολλά σημεία λειτουργεί ως ένας πρόλογος στο Χόλιγουντ. Σε αυτή την κατηγορία ανήκει και ο Georges Feydeau, στο θέατρο του οποίου οι ιδιότητες του καλοφτιαγμένου έργου θα βρουν το κατάλληλο περιβάλλον και θα μεγαλοουργήσουν. Όπως επίσης κι άλλοι Γάλλοι δημιουργοί, όπως ο Francois Ponsard (1814-1867), ο Victorien Sardou (1831-1908), και λίγο αργότερα ο Dumas fils (Δουμάς υιός, 1824-1895), ο Emile Augier (1820-1889) που ακολουθούν και βελτιώνουν τη φυσιογνωμία του καλοφτιαγμένου έργου, με σημαντικότερο τον ολίγο μεταγενέστερο, Emile Zola (1840-1902), ο οποίος θα στηρίξει

την άποψη ότι η προσεκτική μελέτη της ανθρωπότητας προϋποθέτει την επιστροφή στη Φύση, στην παρατήρηση αντικειμενικών φαινομένων και στην καταγραφή υπαρκτών προβλημάτων και πραγμάτων.

Ο Zola κηρύσσει τέλος στα ρομαντικά και ποιητικά ξεσπάσματα. Ο άνθρωπος, λέει, πρέπει να αναλύεται «επιστημονικά και στα όρια του πραγματικού περιβάλλοντός του». Τα έργα πρέπει να συναρμολογούνται με την ακρίβεια συναρμολόγησης ενός ρολογιού. Υπ' αυτήν την έννοια, ο συγγραφέας δεν είναι τίποτε άλλο παρά ένας «ευφυής ωρολογοποιός» (Waxman 1964: 16-17. Επίσης, Kindelman 1996: 14-15).

«Θέλω να εξηγήσω», γράφει ο Zola, «πώς μια οικογένεια, μια μικρή ομάδα ανθρώπων, ζει σε ένα συγκεκριμένο κοινωνικό περιβάλλον.... Θα προσπαθήσω να βρω και να ακολουθήσω το νήμα που οδηγεί με μαθηματική ακρίβεια από το ένα άτομο στο άλλο, αντιμετωπίζοντας το διπλό ερώτημα του ταμπεραμέντου και του περιβάλλοντος...» (Kindelman 1996: 15). Ο Zola δεν θα δεχόταν ζωγραφιστά σκηνικά για να υποδηλώσουν το οικογενειακό περιβάλλον αυτών των ατόμων, γιατί ακριβώς θα ψεύτιζαν την εικόνα της πιστής μίμησης του πραγματικού (Berg & Martin 1992: 10). Όπως δεν θα δεχόταν σκηνικά που δεν θα απέπνεαν φυσικότητα στη σκηνική τους τακτοποίηση.

Ο Zola, βέβαια, δεν αποκλείει την προσωπική σφραγίδα στη δημιουργική διαδικασία, όμως προειδοποιεί ότι, όταν ένας συγγραφέας μεταφέρει τη Φύση στην τέχνη πρέπει να είναι προσεκτικός ώστε να μην τη στρεβλώσει ή να την παραποιήσει στην προσπάθειά του να τη συνταιριάξει στα δικά του ενδιαφέροντα ή στις συμβάσεις δημιουργικής γραφής ή στις προσδοκίες του κοινού.

Ο Zola συζητά για την ανατροπή όλων των προγενέστερων δραματικών συμβάσεων και την αντικατάστασή τους από την παρατήρηση και τα επιστημονικά δεδομένα. Η άποψή του για δραματοποίηση ενός «θραύσματος της ανθρώπινης ύπαρξης», που θα καθιερωθεί, ελέω Jean Jullien, ως «φέτα ζωής» (*tranche de vie*), περίπου καθρεφτίζει τον επιστημονικό ντετερμινισμό του Hippolyte Taine (1828-1893) που μιλά για τις στενές σχέσεις φυλής, περιβάλλοντος και ιστορικής στιγμής (*race, milieu, moment*) και τις απόψεις του W. F. Hegel (1770-1831) αναφορικά με τις σχέσεις που πρέπει να έχει η μορφή με το περιεχόμενο (βλ. Carlson 1984: 275, 278).

Οι θεωρητικές απόψεις του Zola θα βρουν πολύ περισσότερους οπαδούς από ό,τι τα ίδια τα έργα του, παρ'όλο που η *Therese Raquin* (1873) θα μείνει στην ιστορία ως ένα από τα κορυφαία παραδείγματα του νατουραλισμού και από πολλές απόψεις μια απόπειρα μοντέρνας απόδοσης του πραγματικού.

Κοντά σε αυτούς τους σκαπανείς της νέας αισθητικής να αναφέρουμε και τον σπουδαίο Σκανδιναβό August Strindberg (1849-1912), ο οποίος με το έργο του *Πατέρας* (1887) προκαλεί μια πραγματική επανάσταση, ιδίως με τον τρόπο που διαχειρίζεται δύσκολα θέματα για την εποχή, όπως η πατρότητα και οι σχέσεις των φύλων. Βέβαια, τα κατοπινά του έργα, όπως το *Ονειρόδραμα* (1902), ενδιαφέρουν πιο πολύ τους μελετητές του μοντερνισμού, δεδομένου ότι είναι πιο κοντά στο στιλ που λίγο αργότερα θα ονομάσουν εξπρεσιονιστικό, που είναι ένας προθάλαμος στην τεχνική του εσωτερικού μονολόγου, άποψη που ενισχύουν και οι δηλώσεις του ίδιου του συγγραφέα γύρω από ορισμένους από τους χαρακτήρες του, όπως η Τζούλια, οι οποίοι, επειδή ζουν σε μια μεταβατική περίοδο, μοιραία τους φαντάζεται σε ένα μεταίχμιο, όπου ταλαντεύονται συνέχεια ανάμεσα στο παρελθόν και το μέλλον (για περισσότερα βλ. Bradbury/McFarlane 1976: 47).

Όσο και να θεωρούμε σήμερα τους περισσότερους από αυτούς τους σκαπανείς ξεπερασμένους ή «βαρετούς», όσο και να εκτιμούμε ότι δεν είναι απόλυτα «συμβατοί» με τα συμπεράσματα των πιο σύγχρονων θεωριών, δεν μπορούμε να τους αγνοήσουμε, πολλώ δε μάλλον να απαξιώσουμε την προσφορά τους, γιατί πρώτοι αυτοί θα επιδιώξουν να δημιουργήσουν μοντέρνους σκηνικούς κόσμους που να βασίζονται σε σχέσεις αιτιατές, σε ιστορίες με λογική ανάπτυξη, με καλά μελετημένες ανατροπές, κορυφώσεις, συμπεριφορές και υπαρκτά προβλήματα.

Με άλλα λόγια, με αυτούς τους συγγραφείς μπαίνει ο θεμέλιος λίθος του (μοντέρνου) ρεαλισμού —του δημοφιλέστερου «-ισμού» όλων των εποχών--, ήτοι η προσπάθεια δραματοποίησης του απλού ανθρώπου και της ζωής του με τρόπο άμεσο και καθαρό και με απώτερο σκοπό να δουν οι πολίτες ποιοι είναι και πώς μπορεί να γίνουν καλύτεροι (για περισσότερα βλ. Kindelan 1996: 12-14). Με όλους αυτούς η σκηνή γεμίζει σιγά-σιγά με «φέτες ζωής», προερχόμενες κυρίως από την αστική τάξη και δη τον οικογενειακό και εργασιακό της χώρο.

Όπως οι επιστήμονες έτσι και οι καλλιτέχνες του ρεαλισμού υποκύπτουν στον πειρασμό να βάλουν τη ζωή στο μικροσκόπιο, άλλοι με πιο έντονες επιστημονικές και ρασιοναλιστικές διαθέσεις και άλλοι με πολύ λιγότερες και πιο αφαιρετικές, όπως ο Strindberg. Και καθώς ο κόσμος γίνεται ολοένα και πιο σύνθετος ελέω εκβιομηχάνισης και όλων των συμπτωμάτων της, άλλο τόσο γίνοντα και τα έργα που τον παρακολουθούν, σε σημείο να χρειάζεται πλέον η παρέμβαση ενός ειδικού που θα βάλει τον σκηνικό κόσμο σε τάξη.

### **Ο σκηνοθέτης**

Έτσι εμφανίζεται και το επάγγελμα/ειδικότητα του σκηνοθέτη, με χρονολογικά πρώτο όνομα εκείνο του Δούκα του Saxe-Meiningen Γεώργιου II (1826-1914), που δημιούργησε την ομάδα Meiningen Players (1874) και σκηνοθέτησε όλες τις παραστάσεις της, με τη βοήθεια των ηθοποιών Ludwig Chronegk και Ellen Franz.

Εκείνο που ξεχωρίζει την προσπάθειά του με ό,τι είχε προηγηθεί είναι η εμμονή του να αποδώσει όσο γίνεται πιο πιστά την ιστορικότητα του δράματος, δηλαδή την εποχή στην οποία αναφέρεται. Εκεί φαίνονται και οι επιρροές της αγγλικής σχολής των William Charles Macready, Madame Vestris, και Charles Kean. Κάθε παράστασή του πρόδιε χρονοβόρα έρευνα της περιόδου, ώστε η απόδοσή της, εικαστικά και ενδυματολογικά, να είναι ακριβής. Αυτό σήμαινε εγκατάλειψη της γνώριμης πρακτικής των τότε θιάσων να χρησιμοποιούν, για λόγους ευκολίας και οικονομίας, τα ίδια σκηνικά και κουστούμια ανεξάρτητα από τις απαιτήσεις του έργου. Απαιτούσε κάθε παράσταση να επιβάλλει τα δικά της μοναδικά δεδομένα κι όχι να ακουμπά σε ήδη δοκιμασμένες καταστάσεις και λύσεις.

Είναι, επίσης, ο πρώτος που επέμενε οι πρόβες να διαρκούν μεγάλο διάστημα, με τους ηθοποιούς να προετοιμάζονται μέσα στον ίδιο χώρο που θα έπαιζαν αργότερα φορώντας τα κουστούμια της παράστασης. Για κάθε παράσταση ζητούσε περίπου τριάντα πρόβες. Η κάθε πρόβα διαρκούσε γύρω στις έξι ώρες. Τέλος, μια άλλη καινοτομία ήταν η κατάργηση του ηθοποιού-σταρ και η επικράτηση της ομαδικής νοοτροπίας.

Την ίδια περίπου περίοδο, στην Αγγλία, ο ηθοποιός και σκηνοθέτης Samuel Phelps εισάγει στο θέατρο τη **σκηνοθεσία πλήθους**, καθώς επίσης και τη σημασία της ανάπτυξης συγκεκριμένου υποκριτικού στιλ σε μια ομάδα (ensemble).

Στην Αμερική ο David Belasco, ο πιο ένθερμος θιασώτης του ρεαλισμού, για να πετύχει την απόλυτη αυθεντικότητα στην όψη θα φτάσει στο σημείο να μεταφέρει κυριολεκτικά ολόκληρα σπίτια στη σκηνή. Κάτι αντίστοιχο παρατηρούμε και στα πρώτα βήματα της καριέρας του Stanislavski (1863-1938) στο Θέατρο Τέχνης της Μόσχας, μέχρι που κατάλαβε ότι ο φωτογραφικός ρεαλισμός δεν αρκεί και ότι υπάρχει και μια εσωτερική πραγματικότητα που απαιτεί μιαν άλλη ερμηνευτική αντιμετώπιση, γεγονός που θα τον οδηγήσει σε άλλες τεχνικές διδασκαλίας ρόλων.

Δεν υπερβάλλουμε λέγοντας ότι ο Stanislavski υπήρξε ο προθάλαμος όλων των βασικών εξελικτικών φάσεων του «μοντέρνου» καθ' όλη τη διάρκεια του 20ού αιώνα. Για παράδειγμα, πίστεψε όσο κανένας άλλος πριν από αυτόν, στη δημιουργική δύναμη του ηθοποιού ως τη μόνη πηγή ζωντανίας στο θέατρο. Για τον σκηνοθέτη έλεγε ότι οφείλει να έχει άποψη για όλα τα ζητήματα παραγωγής (από τα οικονομικά του θιάσου μέχρι το μακιγιάζ). Προώθησε το ομαδικό παίξιμο σε βάρος του start system που ίσχυε μέχρι τότε. Όπως όλοι οι «επαναστάτες», έτσι και αυτός έκανε τη διαφορά. Με τα δικά του λόγια: «...σπάσαμε το παλιό και υπερμεγεθύναμε το καινούργιο» (Roose-Evans 1989: 8). Δεν είναι τυχαίο που, σε συνεργασία με τον Vladimir Nemirovich-Danchenko, κατάφεραν μέσα σε λιγότερο από δέκα χρόνια να μεταμορφώσουν το Θέατρο Τέχνης της Μόσχας σε πρότυπο ανανεωτικού θεάτρου, σε μια κυψέλη απίστευτων αλλαγών οι οποίες, σύμφωνα με τον Diaghilev, εάν γίνονταν σε ένα λιγότερο προικισμένο σχήμα και με λιγότερο εμπνευσμένους ανθρώπους θα οδηγούσαν στη γελοιοποίηση. Ακόμη και αυτός ο τόσο διαφορετικός, και κατά κάποιον τρόπο μεταμοντέρνος, Grotowski, θα ομολογήσει ότι επηρεάστηκε από τη συστηματική ανανέωση των μεθόδων παρατήρησης που πρότεινε ο Stanislavski, όσο και από τη διαλεκτική σχέση που είχε ο ίδιος με την προγενέστερη δουλειά του (Roose-Evans 1989: 7).

Με αφετηρία κάποιες εμμονές των νατουραλιστών και των ρεαλιστών ως προς τον ρόλο (σχεδόν υποχρέωση) του θεάτρου να αντλεί από την πραγματικότητα και να την



καθρεφτίζει, κάποιιοι τους χρεώνουν, ίσως όχι και άδικα, αδυναμία να δουν καθαρά τις σχέσεις Λόγου και πραγματικότητας, να δουν δηλαδή το χάσμα ανάμεσά τους, ότι υπάρχουν πολλών ειδών ρεαλισμοί και ότι δεν είναι όλοι φωτογραφικές μηχανές του πραγματικού. Και για το παράδειγμά τους επικαλούνται με θετικό πρόσημο τον ρεαλισμό του Όμηρου, του Ρακίνα, ακόμη και του Σαίξπηρ. Όπως επικαλούνται και τον Balzac, τον οποίον θεωρούν μεν ως ένα δοσμένο ρεαλιστή, όμως του αναγνωρίζουν ότι δεν πνίγει τις ιστορίες του σε αποπνικτικά δωμάτια στο όνομα της πιστής αναπαραγωγής της ζωής. Το ίδιο και ο Flaubert. Ναι μεν βρίσκει το καθημερινό και το συνηθισμένο πολύ βαρετά, όμως έχει τη ευφυΐα να τα εμβολιάζει με ένταση και τα κάνει να φαντάζουν διαφορετικά. Και βεβαίως είναι και ο Ibsen που θα μας απασχολήσει εδώ, ο οποίος στρέφεται στο καθημερινό όχι με στόχο να το παραποιήσει ή να το εξιδανικεύσει, αλλά να το προβάλλει ως χώρο σφυρηλάτησης ανθρωπίνων σχέσεων και αξιών.

### **Ο μοντερνισμός του Ibsen**

Στέκομαι ειδικά στον Ibsen γιατί περισσότερο από πολλούς μοντέρνους δέχτηκε τα πυρά της αμφισβήτησης, σε σημείο να προβάλλεται από ορισμένους και ως παράδειγμα προς αποφυγήν. Υπ' αυτήν την έννοια, δεν είναι τυχαία τα λόγια της Eleanor Marx, της μικρής κόρης του Karl Marx, η οποία, είχε πει ότι: «Αισθάνομαι πως πρέπει να κάνω κάτι για να βοηθήσω τους ανθρώπους να κατανοήσουν τον Ibsen μας λιγάκι παραπάνω». Αξίζει να σημειωθεί πως μαζί με τον άνδρα της Edward Aveling, «χρεώνονται» την πρώτη ανάγνωση έργου του Νορβηγού δραματικού συγγραφέα στην Αγγλία. Πρόκειται για το *Κουκλόσπιτο* που παρουσίασαν στο σπίτι τους στο Λονδίνο το 1886.

Καταθέτω αυτήν την παραπομπή όχι για να υποστηρίξω τη μαρξιστική θέση του ζεύγους, που μιλά για την τυραννία της εργατικής τάξης και την ανάγκη κοινωνικής αλλαγής, αλλά για να σημειώσω ότι ο Ibsen ήταν πάντα ένας παρεξηγημένος

συγγραφέας. Πάντα κάποιος έπρεπε να βγει μπροστά και να τον υποστηρίξει, τότε αλλά και τώρα. Δεν ήταν (όπως εξακολουθεί να μην είναι) αυτονόητη η αποδοχή του.

Αξίζει να θυμηθούμε και τη διαμάχη που ξέσπασε στους ελληνικούς θεατρικούς κύκλους το 1894, όπου οι μεν κατηγορούσαν τους δε μέσα σε ένα κλίμα σχεδόν εμφύλιας σύρραξης, με αφορμή την παράσταση των *Βρυκολάκων*. Αλλά ακόμη και σήμερα, πιο πολύ συναντάς αμφισβητίες παρά θιασώτες. Και εδώ φαίνονται μια σειρά από περίεργα και άκρως αντιφατικά πράγματα. Πιο αναλυτικά.

Ενώ ο Ibsen θεωρείται πια κλασικός, δεν υπάρχει και το ανάλογο ενδιαφέρον για τη δουλειά του, πρωτίστως μέσα στους ακαδημαϊκούς κύκλους. Ήδη από το 1945 ο Adorno είχε επισημάνει την αποστασιοποίηση των ειδικών από το έργο του. Το ίδιο και ο Erich Auerbach στο περίφημο βιβλίο του *Μίμηση* (1946), όπου ελάχιστα καταπιάνεται μαζί του, όπως και με το θέατρο γενικότερα και τη συμβολή του στον χώρο του μοντερνισμού —προφανώς το θεωρεί ως τέχνη υποδεέστερη, σε σχέση με την ποίηση και το μυθιστόρημα, μια θέση αρκετά δημοφιλής ανάμεσα στους μελετητές της λογοτεχνίας.

Αλλά και ανάμεσα στους σπουδαστές θεατρολογίας, το ψενικό έργο κυκλοφορεί πιο πολύ ως ιστορικό μνημείο, ένα «εμπόδιο», αν προτιμάτε, το οποίο πρέπει να υπερπηδήσουν στα γρήγορα, ώστε να προχωρήσουν σε πιο «ενδιαφέροντα μοντέρνα πρόσωπα», όπως ο Chekov, ο Brecht, ο Artaud κ.λπ. Ακόμη και στο άκουσμα του ονόματός του, ο νους του νέου θεατρόφιλου πηγαίνει στην ανία και στον αποπνικτικό ρεαλισμό.

Μέρος αυτής της άδικης μεταχείρισης οφείλεται εν πολλοίς στην ίδια την πορεία που ακολούθησε το θέατρο του 20ού αιώνα. Εάν κοιτάξει κανείς τους διάφορους «–

ισμούς» που κατά καιρούς εμφανίστηκαν, και δεν ήταν διόλου λίγοι, όλοι είχαν έναν «αντίπαλο»: τον ρεαλισμό. Από τους σουρεαλιστές, τους ντανταϊστές, τους φουτουριστές, τους εξπρεσιονιστές, τους υπαρξιστές, τους παράλογους, μέχρι τους μεταμοντέρνους και τους μεταδραματικούς, ο ρεαλισμός, αλλά Ibsen, ήταν κάτι που έπρεπε οπωσδήποτε να εγκαταλειφθεί. Μάλιστα, με την κυριαρχία των πιο πρόσφατων θεωριών, τα πράγματα θα γίνουν ακόμη χειρότερα, γιατί τότε θα κυριαρχήσει και η άποψη ότι ο Ibsen, πέρα από ξεπερασμένος αισθητικά, είναι και πολιτικά συντηρητικός.

Ο ρεαλισμός του ελέγχεται αυστηρά για παραπλάνηση του αναγνώστη, για απόκρυψη των πραγματικών σχέσεων των σημείων και φυσικοποίηση των (αφύσικων) σχέσεων σκηνικού κόσμου και πραγματικού. Σύμφωνα με την άποψη αυτή, ο ιψενικός ρεαλισμός κινείται σε αγαστή συνεργασία με την κυρίαρχη ιδεολογία, ακριβώς γιατί εξαρτάται από τη σταθερότητα των σημείων αναφοράς, από έναν αντικειμενικό κόσμο, ο οποίος είναι εγγυητής της γνώσης και της ιστορικής εξέλιξης, και άρα με τον τρόπο του ενισχύει την τάξη του κόσμου ως έχει.

Και εδώ έγκειται το παράδοξο: από τη μια θεωρούμε τον Ibsen κλασικό (με ό,τι μπορεί να σημαίνει ο όρος) και σημαντική φωνή στην εξέλιξη του μοντερνισμού στα τέλη του 19<sup>ου</sup> αιώνα και, από την άλλη, τον ίδιο δεν τον θεωρούμε μοντερνιστή. Από τη μια τον αντιμετωπίζουμε ως παρωχημένο και, από την άλλη, σπεύδουμε να εκθειάσουμε την τολμηρή, για την εποχή του, στάση του σε θέματα που αφορούν τις έμφυλες σχέσεις, την οικογένεια, την ισότητα και την ατομική ελευθερία.

Φυσικά αυτή η εμμονή με τον ρεαλιστή Ibsen δεν είναι τυχαία ούτε σημερινή. Οι αναγνώσεις των πρώτων θιασωτών του σκηνικού ρεαλισμού, όπως ήταν της Eleanor Marx που προαναφέραμε, του Bernard Shaw, του William Archer, του Antoine, του Bloch, του Stanislavski και του Brahms, μεταξύ άλλων, θα παίξουν σημαντικό ρόλο

στον μετέπειτα εγκλωβισμό του σε στενόχωρα δωμάτια. Ένα ενδεικτικό και σχετικά πιο πρόσφατο παράδειγμα είναι ο Charles Marowitz, ο οποίος, όταν σκηνοθετούσε την *Έντα Γκάμπλερ* το 1975, είχε πει ότι το μόνο έγκυρο στιλ ανεβάσματος του Ibsen είναι ο ρεαλισμός αλλά Stanislavski, προσέγγιση που μας κάνει να παραγνωρίζουμε το γεγονός ότι ο Ibsen δεν ήταν για όλους ένας ρεαλιστής με την καθιερωμένη σημασία του όρου.

### **Ο μη ρεαλιστικός Ibsen**

Αν κοιτάξει κανείς τη διαδρομή των σκηνικών αναγνώσεων των έργων του σε όλη τη διάρκεια του 20ού αιώνα θα συναντήσει πλήθος προτάσεων που κάθε άλλο παρά «στανισλαφσικές» είναι. Οι μοντερνιστές, που χρονολογικά είναι πιο κοντά του, είναι ένα πρώτο καλό παράδειγμα. Για πολλούς από αυτούς το μέγα επίτευγμα του Ibsen είναι ότι μετέτρεψε τη σκηνή από καθρέφτη της Φύσης σε πηγή φωτός, δηλαδή από ένα κόσμο που απλά αντανακλά τους αστούς σε μια αποκάλυψη των αόρατων δυνάμεων που κρύβονται πίσω από τα ορατά φαινόμενα του κόσμου.

Τόσο η Virginia Woolf όσο και ο πολύς James Joyce θα μιλήσουν για την «ασυνείδητη ζωή της ψυχής» και θα καλέσουν τους σκηνοθέτες και τους ηθοποιούς να αφουγκραστούν και τους ελάχιστους ψιθύρους, το άφατο που κρύβει το ιψενικό κείμενο αποκάτω. Άποψη που θα οδηγήσει σε μια πληθώρα από σκηνικές προτάσεις με κύριο χαρακτηριστικό τους την απλότητα, το ασθητικό στιλιζάρισμα και την ατμοσφαιρική υποβολή. Εγκαταλείπεται, δηλαδή, η εύκολη φωτογράφιση των πραγμάτων και καλλιεργείται η δυναμική του εσωτερικού κειμένου.

Ενδεικτικό παράδειγμα των τάσεων αυτών είναι η παράσταση των *Βρυκολάκων*, σε σκηνοθεσία Max Reinhardt, ο *Ρόσμερσχολμ* σε σκηνοθεσία και σκηνικά Gordon Craig, η *Έντα Γκάμπλερ* σε σκηνοθεσία Meyerhold κ.λπ. (όλα το 1906, δηλαδή στην καρδιά του μοντερνισμού). Εδώ έχουμε προσεγγίσεις απόλυτα αντινατουραλιστικές,

εστιασμένες στην αναζήτηση των συμβολικών και κρυμμένων διαστάσεων των έργων, σε μια εποχή κατά την οποία η σκηνογραφία αποκτούσε κύρος και δυνατότητες δημιουργικής παρέμβασης.

Σε μια συγκλίνουσα πορεία με τους μοντερνιστές είναι και οι φροϋδιστές, οι οποίοι θα δουν τους ψευδείς ήρωες ως κλινικές περιπτώσεις νευρωτικών. Όπως οι μοντερνιστές, έτσι και αυτοί θα αναζητήσουν στο κρυμμένο κείμενο και στο άφατο την ουσία των πραγμάτων, τα ανομολόγητα κίνητρα των δρώντων προσώπων. Άλλοι θα αντλήσουν από τη φιλοσοφία του Kierkegaard (και όχι μόνον), καθώς αναλύουν τις υπαρξιακές διαστάσεις των πράξεων των ψευδών δραματικών προσώπων. Μια από τις μεγαλύτερες επιδράσεις αφαιρετικής ανάγνωσης αυτού του τύπου είναι η *Έντα Γκάμπλερ* του Bergman το 1964, μια ματιά που βλέπουμε να επαναλαμβάνεται και το 1991 με το *Πέερ Γκυντ*, το οποίο ο Bergman θα δει σαν ένα εσωτερικό ταξίδι αυτογνωσίας.

Σημαντικές αναθεωρητικές σκηνοθεσίες, με πιο έντονο πολιτικό στίγμα, έχουμε από τον Peter Stein, ο οποίος με το *Πέερ Γκυντ* το 1971, θα κάνει μια σκηνική πρόταση ιδιαίτερα ατμοσφαιρική, αντιμιμητική, όπου το κείμενο «ανοίγει» ώστε να χωρέσουν μέσα ο Craig, ο Artaud και ο Beckett. Στόχος του σκηνοθέτη, να δείξει τον πεπαλαιωμένο χαρακτήρα των μικροαστών γύρω από τον μύθο του ατομικισμού. Εξ ου και η απέλπιδα προσπάθεια του Πέερ να βρει τον αληθινό του εαυτό.

Στην παράσταση καθοριστικό ρόλο θα παίξει και η τεχνική του παραξενίσματος, που επιτρέπει στους ηθοποιούς να υποδυθούν και να σχολιάσουν τους ρόλους, κάτι που βλέπουμε να κυριαρχεί και σήμερα σε πολλές αναγνώσεις/παραστάσεις, όπως η *Νόρα* των tgSTAN (2012), όπως και σκηνοθεσία του ίδιου έργου από τον Peter Zadek, όπου αφήνει την ψυχολογία κατά μέρος, όπως και τις μικροκουβέντες των ηρώων, καταργεί τη ρεαλιστική δομή του έργου και την επανασυναρμολογεί σύμφωνα με μια

μπρεχτική αισθητική και διάθεση. Γι' αυτόν το κλειδί στο έργο δεν είναι η μεταμόρφωση της Νόρας αλλά η κοινωνική της αφύπνιση, που την πείθει ότι η κοινωνία μπορεί και πρέπει να αλλάξει. Ο Zadek θέλει να αφυπνίσει και τον θεατή, γι' αυτό και πουθενά δεν του δημιουργεί την ψευδαίσθηση της πραγματικότητας. Συνεχώς προκαλεί τις συμβατικές του συνήθειες.

Δεν υπάρχει νόημα να παραθέσουμε κι άλλα παραδείγματα, γιατί απλούστατα είναι πάρα πολλά και όλα μαζί οδηγούν στο ίδιο συμπέρασμα που λέει ότι είναι χάσιμο χρόνου ο εγκλωβισμός του ιψενικού έργου σε ρεαλιστικούς κορσέδες ή προκάτ λύσεις. Είναι τόσο πολλές οι στρωματώσεις του, που επιτρέπουν σε μετα-γραφείς και μετα-ποιητές να βρουν στηρίγματα για να υποστηρίξουν αναγνώσεις που καμιά σχέση δεν έχουν με τον κλειστοφοβικό και μονοσήμαντο κόσμο των παραδοσιακών παραστάσεων και σκηνοθετικών προτάσεων. Ο ένας μετά τον άλλο, κατεδαφίζονται οι ρεαλιστικοί τοίχοι που για δεκαετίες πλαισίωναν τα δρώμενά του. Απόδειξη της άποψης αυτής είναι οι προσεγγίσεις από τους πολύ σύγχρονους καλλιτέχνες, οι οποίοι, πιο χαλαροί απέναντι στους κανόνες και τα «πρέπει» της παράδοσης, επιστρέφουν με δριμύτητα (και μαζικά) στον Ibsen, γιατί βλέπουν πολλές δυνατότητες ανανέωσης, με πρώτες και καλύτερες τις φεμινίστριες, οι οποίες επεμβαίνουν και «παρενοχλούν» τα ρεαλιστικά περιγράμματα των έργων του, ώστε να δημιουργήσουν νέες γωνίες πρόσληψης που ευελπιστούν ότι θα επηρεάσουν το ανδρικό βλέμμα και πρωτίστως θα αποκαταστήσουν, όπως αυτές πιστεύουν, τη θέση της γυναίκας στα δρώμενα. Γι' αυτό και συχνά τοποθετούν το κοινό στον ίδιο χώρο με τους ηθοποιούς, ώστε να είναι πιο κοντά στα υλικά κατασκευής. Σαν να θέλουν να τον βάλουν μέσα στη μήτρα που γεννά τη δράση και τους ανθρώπους που την κουβαλούν. Απ' αυτήν την επιθυμία ορμώμενες, καταφεύγουν και στη λύση της αφήγησης, ώστε να ενισχύσουν την εγγύτητα ανάμεσα στο θέαμα και τον δέκτη. Όπως λέει και η Luce Irrigaray, αυτή η

εγγύτητα δημιουργεί μια νέα αισθητική πραγματικότητα που βρίσκεται διαρκώς στη διαδικασία κατασκευής.

Πρόκειται για μια προσέγγιση που βεβαίως δεν είναι αποκλειστικότητα των φεμινιστικών προσεγγίσεων. Οι δοκιμές προς αυτή την κατεύθυνση κι όχι κατά ανάγκη για τους ίδιους ιδεολογικούς ή έμφυλους στόχους, ποικίλουν. Στο *Πέερ Γκοντ*, λχ, από την ελληνική θεατρική ομάδα 3<sup>rd</sup> Person (Φεστιβάλ «Δημητρίων» 2014), το *Ορχείο Ibsen* (Θεσσαλονίκη, αίθουσα δημοτικού συμβουλίου 2013) εμπνευσμένο από το *Ένας εχθρός του λαού*, βλέπουμε μέσα από τον κερματισμό της ιψενικής ιστορίας (εκεί και τότε) να υπογραμμίζεται η παιγνιώδης παροντικότητα της επιτέλεσης. Μια παροντικότητα που δεν διέπεται από την αυστηρή λογική της αιτίας και του αιτιατού, αλλά από σκόπιμες ρωγμές, που επιτρέπουν να φανεί καλύτερα ο σκελετός της δημιουργικής φαντασίας του συγγραφέα. Αυτό, σε συνδυασμό με την εκμετάλλευση των δυνατοτήτων του άδειου χώρου, δίνουν την ευκαιρία στους πυκνοκατοικημένους ιψενικούς κόσμους να ξαναμιλήσουν, να συγκινήσουν με όρους σημερινούς. Γιατί, όπως και να το κάνουμε, κανένα έργο, όσο ανθεκτικό και να είναι στον χρόνο, δεν αντέχει στις διαβρωτικές του παρενέργειες. Κάποια στιγμή έχει ανάγκη από μια καινούργια ματιά, μια σχετική αναστήλωση ώστε να λειανθούν οι ρυτίδες. Και τέτοιες επανασυναρμολογήσεις βοηθούν προκειμένου οι ιστορίες αυτές να συναντήσουν γόνιμα τις προσδοκίες και του νέου θεατή.

Έτσι, εκεί που όλοι θεωρούσαν τον Ibsen τον απόλυτο υπηρέτη των μιμητικών διεργασιών, τώρα βλέπουμε παραστάσεις απελευθερωμένες από το «καθήκον» να μιμηθούν. Παραστάσεις που αρέσκονται να μιλούν για τη διαδικασία της μιμητικής τους λειτουργίας παρά για τη μιμητική πράξη ως ένα ήδη συντελεσθέν γεγονός. Στη θέση της τελικής, της οριστικής σύνθεσης, τώρα ο θεατής έρχεται αντιμέτωπος με

επιλεγμένες στιγμές, θραύσματα που εάν τα συμψηφίσει θα καταλήξει σε ένα πολυποίκιλτο μωσαϊκό, ένα pastiche.

Δηλαδή, από την ψυχοσυναισθηματική ζεστασιά που χαρακτήριζε τις ιψενικές σχέσεις σκηνής/πλατείας, περνάμε τώρα σε μια θέαση κάπως πιο ψυχρή (cool), όπου το σώμα, το οποίο στις κλασσικές ιψενικές παραστάσεις ήταν «κρυμμένο» πίσω από την ιστορία, «υπηρέτης» κατά κάποιον τρόπο συγγραφικών δεδομένων, τώρα βγαίνει μπροστά, διεκδικεί και αυτό τη δική του υλικότητα. Συχνά γίνεται το κέντρο της προσοχής, αρνούμενο να υπηρετήσει παθητικά τα σημαινόμενα της ιστορίας. Άλλως πως, μπαίνει στη διαδικασία συμπαραγωγής τους. Πολλές φορές βλέπουμε να απομακρύνεται από αυτά που λέει και ελεύθερο πλέον επιδίδεται σε κινήσεις, χορευτικά, γίνεται δηλαδή το υποκείμενο της δράσης κι όχι ο φορέας της δράσης κάποιων άλλων. Γίνεται ένα ιδιαίτερο πεδίο διήγησης.

Στον Ibsen των σύγχρονων αναγνώσεων η ιστορία και η μυθιστορία, το δραματικό και το μεταδραματικό, κινούνται παράλληλα, χωρίς το ένα να δυναμιτίζει το άλλο. Πρόκειται για μια δομική σχέση που ενισχύει το θέαμα και το προβάλλει ταυτόχρονα και ως μια πορεία αυτογνωσίας, όπου η πραγματικότητα και η σκηνική κατασκευή επιδίδονται σε μια συνεχή διεκυστίνδα, ένα πάρε δώσε, ένα συνοριακό επεισόδιο που μετατρέπει στο τέλος το θέαμα σε τέχνη του γεγονότος (event). Ο θεατής έχει την αίσθηση ότι δεν παρακολουθεί μια σκηνική αναπαράσταση αλλά μια αφήγηση του έργου που παίζεται ή μια πρόβα ή μια δοκιμασία. Βιώνει μια επιτελεστική παρουσία ενάντια στην αναπαράσταση, μια ενδιαφέρουσα και γόνιμη διασταύρωση, όπου ο χαρακτήρας, όντας σε μια κατάσταση δοκιμασίας ή διαμόρφωσης, αδυνατεί να εντάξει όλες τις αναπαραστάσεις/επιτελέσεις σε ένα ενιαίο σώμα. Ενταγμένος σε ένα θρυμματισμένο αφηγηματικό ιστό, χάνει και τη βεβαιότητα που αντλούσε από τη



γραμμικά διευθετημένη τάξη των γεγονότων. Τώρα, ο χρόνος γίνεται και αυτός μια εμπειρία που ζουν όλοι την ίδια στιγμή.

Ενώ σε πιο κλασικές φόρμες, ο θεατής καλείται να «αφήσει» ή να ξεχάσει τον ιστορικό του χρόνο (εδώ και τώρα) προκειμένου να μπει στον αισθητικό χρόνο της σκηνής (εκεί και τότε), τώρα ο χρόνος της σκηνής και της πλατείας συμβαδίζουν. Σε αυτήν την περίπτωση η παροντική υλικότητα του θεατρικού γεγονότος μετατρέπει τον χρόνο σε αντικείμενο της αισθητικής εμπειρίας. Αισθανόμαστε τη διάρκειά του, την επαναληπτικότητά του. Εννοείται και για τους ηθοποιούς που υποδύονται τα δραματικά πρόσωπα ισχύει το ίδιο. Βιώνουν τον πραγματικό χρόνο. Σημασία δεν έχουν τόσο τα επαναλαμβανόμενα γεγονότα, όσο η επαναλαμβανόμενη επιτέλεση και πρόσληψη. Η τακτική αυτή μετατρέπει τη σκηνή σε μια σημαίνουσα αρένα, ένα σχόλιο επάνω στη διαδικασία της πράξης, όσο και της θέασης, κατά πόσο δηλαδή ο δέκτης δέχεται ή όχι αυτή την επανάληψη, κατά πόσο έχει την υπομονή ή όχι.

Με άλλα λόγια, ο δυνάμει θεατής καλείται να μετατραπεί από απλό μάρτυρα/παρατηρητή σε συμμετοχο, συνδημιουργό, έστω κι αν η συμμετοχή του περιορίζεται απλά στην ανάρτηση των απόψεων του σε ειδική ιστοσελίδα, όπως σκέφτηκαν να κάνουν τα μέλη της ομάδας blindspot στην παράσταση της *Έντα Γκάμπλερ* που φιλοξενήθηκε στη Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών το Δεκέμβριο του 2014, πρόταση που εφαρμόζει τη λογική της λέξης connect (συνδέω), δημοφιλέστερη λέξη στον 21<sup>ο</sup> αιώνα --μαζί με το νεοφιλελευθερισμό και το μεταμοντερνισμό. Είναι παντού (ελληνικά, αγγλικά). Μια λέξη-κλειδί που έχει άμεση σχέση με τη φυσιогνωμία του σύγχρονου lifestyle. Όποιος την αγνοεί δεν υπάρχει. Οι τέχνες ομοίως, πολλώ δε μάλλον τέχνες που θεωρούνται ρεαλιστικές, άρα κλειστές στον εαυτό τους.

Οι σημερινοί καλλιτέχνες που κινούνται σε αυτούς τους χώρους δεν προσπαθούν να ξαναφτιάξουν τον κόσμο στο στιλ ενός Brecht ή ενός Piscator. Δεν φλερτάρουν με κοινωνικές ουτοπίες και επαναστατικές δράσεις, ούτε καλλιεργούν ριζοσπαστικές ελπίδες, όπως έκανε το θέατρο των 1960s, για παράδειγμα, με θιάσους όπως το Living Theatre. Αναζητούν νέους τρόπους (δια)δράσης, που θα τους βοηθήσουν να κατοικήσουν με καλύτερους όρους έναν κόσμο όπου οι ανθρώπινες σχέσεις δεν βιώνονται πια απευθείας αλλά χάνονται σε ένα ομιχλώδες εικονικό τοπίο αναπαραστάσεων.

Αυτή ακριβώς η προσπάθεια ανακάλυψης διαφορετικών τρόπων συνύπαρξης, ως θέση ιδεολογική και ριζοσπαστική, έχει οδηγήσει και στη νέα μορφή θεάτρου που ακούει στο όνομα «θέατρο της οικειότητας», μια μορφή που αναζητεί να στεγάσει εμπειρίες διαφορετικές αλλά (κυρίως) πιο αυθεντικές, μέσα από τη σφυρηλάτηση μιας συναισθηματικής και χωρικής εγγύτητας, στο βαθμό φυσικά που μπορεί να το αντέξει μια ζωντανή τέχνη όπως το θέατρο. Και αυτό, διατείνονται οι θιασώτες του χώρου, μπορεί να επιτευχθεί μόνον εφόσον δοθεί, όπως είπαμε, περισσότερη δύναμη και πρωτοβουλία στο θεατή, ώστε να καθορίσει αυτός τη φύση της συνύπαρξης.

Γι' αυτό πιστεύουν ότι, για να ανακαλυφθεί ξανά η υποκειμενικότητα, πρέπει να ανακαλυφθούν ξανά οι σχέσεις που την ορίζουν με τους άλλους. Εξ ου και οι πιο χαλαρές και απρόβλεπτες επιτελεστικές φόρμες που βλέπουμε διαρκώς, οι οποίες, καταργώντας τη γνωστή ιεράρχηση που θέλει τον «παραγωγό/ιδιοκτήτη» του νοήματος και των μορφών της επικοινωνίας στην κορυφή και το θεατή παθητικό δέκτη στη βάση, προσβλέπουν στην καλλιέργεια νέων δυνατοτήτων εμπλουτισμού της συνολικής εμπειρίας. Έτσι καταλήγουμε και στον *Connected Ibsen*. Τον απόλυτα μεταμοντέρνο ή μεταδραματικό, αν προτιμάτε.

**Μια γενική εικόνα**

Εμείς, οι «μετα-μεταμοντέρνοι» αναγνώστες του Ibsen, μπορεί να μην ξέρουμε επακριβώς πού να τον κατατάξουμε ή πώς να διαχειριστούμε τον ρεαλισμό του ή πώς να τον κάνουμε *connect* στα καθ' ημάς, ο ίδιος όμως ο συγγραφέας ήξερε πολύ καλά ποιος ήταν και ποια η προσφορά του, τουλάχιστον στα μοντέρνα νορβηγικά γράμματα. Ήδη από το 1889 δείχνει αρκετά σίγουρος ώστε να δηλώνει ευθέως ότι είναι ο άνθρωπος που προσέφερε τα περισσότερα από οποιονδήποτε άλλο συμπατριώτη του στην εγχώρια μοντέρνα λογοτεχνία. Και να σκεφτεί κανείς πως όταν έλεγε αυτά τα βαρύγδουπα πολύ λίγοι τον γνώριζαν εκτός Νορβηγίας και ορισμένων μεγάλων γερμανικών πόλεων. Όταν το έργο του θα αρχίσει να μεταφράζεται και να ταξιδεύει, τότε οι αντιδράσεις των ειδικών θα δείξουν και το εύρος, καθώς και τις αιρετικές, μοντέρνες διαστάσεις του.

Θα έλεγα ότι η βάση από την οποία εκκινούν όλα σχεδόν τα έργα του, αφορά τη θέση και την αποστολή του μοντέρνου ανθρώπου στον κόσμο. Τα δραματικά του πλάσματα, ο Μπραντ, ο Πέερ Γκυντ, η Νόρα, η Γκάμπλερ, ο Σόλνες, ψάχνονται, άλλοτε με τρόπο εμπειρικό και άλλοτε επιστημονικό ή πειραματικό, προκειμένου να δουν τι μπορούν να κάνουν με τη ζωή τους αλλά και με την κοινωνία τους, όπως άλλωστε ψάχνεται κι αυτός.

Μέσα σε ένα περιβάλλον που αλλάζει ταχύτατα, ελέω εκβιομηχάνισης, ο Ibsen θέλει να εντοπίσει, με κάθε τρόπο, τη ριζοσπαστική αλήθεια των πραγμάτων, μόνο που αυτή η αλήθεια θεωρεί πως δεν πρέπει να είναι απόλυτη, και άρα ακατάλληλη για την πραγματικότητα μιας επιστημονικής εποχής, αλλά ούτε επιπόλαια θετικιστική, που να καταδικάζει τον άνθρωπο σε ένα ασήμαντο παθητικό όγκο, θύμα του περιβάλλοντος ή της κληρονομικότητας (όπως συμβαίνει στο έργο του Zola).

Η επανάστασή του Ibsen είναι πολύ προσωπική, σχεδόν απολιτική, υπό την έννοια ότι δεν τον ενδιαφέρει το άτομο-πολίτης, δηλαδή εκείνος που ανήκει σε μια κοινωνική

ομάδα, που πληρώνει φόρους, ψηφίζει, όπως ο Τόρβαλντ, για παράδειγμα. Τον συγκινεί το άτομο που κινείται πέραν των εσκαμμένων και θεσμοθετημένων, όπως ο Σόλνες, ο Μπραντ, ο Σκόκμαν. Αυτές οι δύο πλευρές στον ψενικό μικρόκοσμο βρίσκονται σε μια συγκρουσιακή σχέση. Η νίκη του ενός είναι ήττα για τον άλλο. Υπέρτατο αγαθό για τον άνθρωπο, καταλήγει ο Ibsen, είναι η ατομική ολοκλήρωση, ακόμη κι αν αυτή έχει ως αποτέλεσμα τον κλυδωνισμό του κοινωνικού συστήματος.

Ο Ibsen δείχνει να μισεί όλα τα κινήματα και τους θεσμούς που βασίζονται στην άποψη που λέει ότι ο άνθρωπος είναι κοινωνικό ζώον. Πρόκειται για μια πολύ προχωρημένη θέση που τον φέρνει αρκετά κοντά στους τότε αναρχικούς και τους μαρξιστές-ουτοπιστές, για τους οποίους όχι μόνο το κράτος, αλλά και η οικογένεια, η εκκλησία και η κοινότητα είναι εχθροί της ελευθερίας, της φυσικής ελευθερίας του ατόμου.

Ο Ibsen θα παραμείνει, με έναν πολύ ιδιαίτερο και ενίοτε αντιφατικό τρόπο, ένας αμετανόητος μοντέρνος (και μοντερνιστής) επαναστάτης, απογοητευμένος με τα πάντα. Και μπορεί να καταφεύγει σε έργα μεσσιανικών προθέσεων, όπως το *Μπραντ*, το *Πεερ Γκυντ* κ.λπ., θέλοντας έτσι να αναπλάσει τη θεϊκή Δημιουργία, την ίδια στιγμή, όμως, όντας ο ίδιος αβέβαιος μπροστά στον ιδεαλισμό των ηρώων του, δεν διστάζει να πάρει αποστάσεις και να τιμωρήσει ή να απορρίψει.

Στους *Βρυκόλακες*, για παράδειγμα, δείχνει τη σπουδαιότητα αλλά και τη ματαιότητα των προχωρημένων ιδεών. Στο *Ρόσμερσκολμ* εκφράζει ταυτόχρονα την ελπίδα αλλά και την απόγνωσή του για τη δυνατότητα της ανθρωπότητας να καλλιεργήσει τον εσωτερικό της κόσμο. Στη *Νόρα* (ή το *Κουκλόσπιτο*) είναι ριζοσπάστης που στρέφεται ενάντια στον γάμο εκείνο που βασίζεται στο ψέμα. Ενώ στο *Ένας εχθρός του λαού* επικροτεί τον επαναστάτη γιατρό Στόκμαν που εκθέτει τις σάπιες ρίζες της μοντέρνας

ζωής, όμως δεν κάνει το ίδιο και για τον Γκρέγκερς Βέρλε που επιχειρεί κάτι ανάλογο στην *Αγριόπαπια*.

Ο Ibsen δείχνει να μην έχει πρόβλημα στο ένα έργο να προωθεί τη μια ιδέα και να την ακυρώνει στο επόμενο. Τη μια να εμφανίζεται απόλυτα εγωιστής και στην άλλη αλτρουιστής. Τη μια ερωτευμένος με τον εαυτό του, και την άλλη ο απόλυτος αντίπαλός του. Τη μια να δείχνει ότι υπηρετεί τον ιδεαλισμό και την ίδια στιγμή να του επιτίθεται, θέλοντας να ειρωνευτεί τον δικό του ιδεαλισμό, τον επαναστάτη που κουβαλά μέσα του. Τη μια να αφήνει να πέσει η αυλαία μέσα σε βεβαιότητες και απόλυτες θέσεις και αλλού σε πλήρη αβεβαιότητα και ανασφάλεια. Μια ακραία θέση εδώ, και αμέσως μετά ο αντίποδάς της.

Πρόκειται για μια γραφή που ασκεί τη γοητεία της μέσα από τις άλυτες μοντέρνες και μοντερνιστικές αντιφάσεις της. Ο Ibsen έζησε σε μια εμπύρετη ζώνη αντινομιών, τις οποίες αγωνίστηκε σε όλη του τη ζωή να λύσει, χωρίς ποτέ να τα καταφέρει. Ίσως γιατί, βαθιά μέσα του, πίστευε πως η απόλυτη Αλήθεια βρίσκεται στην αέναη σύγκρουση αληθειών. Ο αυθεντικός επαναστάτης, στο μυαλό του, είναι εκείνος που κατορθώνει να μην συστηματοποιεί την επανάστασή του, να είναι μονίμως στις επάλξεις, στην αντίπερα όχθη του συστήματος.

Και νομίζω πως όλο το έργο του Ibsen είναι το παράγωγο αυτής ακριβώς της ταλάντευσης ανάμεσα στο υποκειμενικό και το αντικειμενικό, το ηθικό και το αισθητικό, το επαναστατικό και το κατεστημένο. Αυτή η επίπονη αιώρηση, προίκισε τα έργα του με μια διπλή στρωμάτωση, όπου από τη μια δεσπόζει το δράμα ιδεών και από την άλλη της δράσης.

Στο επίπεδο των ιδεών κινείται ο ίδιος ο Ibsen, στο επίπεδο της δράσης τον συναντούμε εκεί που ελέγχει τις ιδέες στην πράξη. Δηλαδή, μπορεί να βάζει ένα χαρακτήρα να προωθήσει τις ιδέες του, αλλά, από τη στιγμή που οι ιδέες δοκιμάζονται

στην πράξη, παίρνει τις αποστάσεις του ώστε να ελέγξει με αυστηρότητα τα συμπτώματα των ιδεών στη ζωή των ανθρώπων.

Αυτό δείχνει ότι ο Ibsen, ως ανήσυχο άτομο που είναι, θέλει διακαώς να κάνει την επανάστασή του, αλλά γνωρίζει και τα όριά του. Και αυτό φαίνεται και στην εξέλιξη της καριέρας του, η οποία αρχίζει με έργα έντονων ρομαντικών προδιαγραφών, όπως το *Μπραντ* και το *Πέερ Γκυντ*, όπου δημιουργεί επικούς κόσμους φτιαγμένους από άπειρες ψηφίδες, και συνεχίζεται με τον *Σύνδεσμο των νέων* και εξελίσσεται με την *Έντα Γκάμπλερ* και τα λοιπά αριστουργήματά του, όπου καταπιέζει τις ρομαντικές διαθέσεις του, όπως και την ποίηση και τον μυστικισμό του, και στρέφεται προς την πρόζα, την αντικειμενική πραγματικότητα και τα προβλήματα του σύγχρονου πολιτισμού. Ο επαναστάτης εναντίον του Θεού και της Δημιουργίας, στρέφεται σιγά σιγά εναντίον της κοινωνίας. Τώρα, η πρώην ρομαντική και αποκλειστική προσήλωσή του στο άτομο, διευρύνεται, ώστε να μπει μέσα και η κοινωνία μαζί με τα προβλήματα και τα θέματα που κομίζει ο εκμοντερνισμός της, όπως το θέμα της κληρονομικότητας, των ανθρωπίνων σχέσεων, του γάμου, του πλουτισμού κ.λπ.

Η μετακίνηση αυτή από το πιο γενικό και αφηρημένο στο πιο συγκεκριμένο μοιραία επιβάλλει αλλαγές και στην ποιητική του. Τα περιγράμματα των χαρακτήρων γίνονται πιο συγκεκριμένα, ομοίως και η δράση, όπως και τα θέματα που απασχολούν τα δραματικά πρόσωπα, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι εξαφανίζεται το ριζοσπαστικό στοιχείο από το έργο του. Απλά τώρα φιλοξενείται σε μια νέα φόρμα, η οποία, αν και φαντάζει κλειστή, δεν στερείται συμβολικής δυναμικής.

Σε αντίθεση με τη μονοσήμαντη σκηνογραφία της εποχής του, ο Ibsen είναι αρκετά ευφυής ώστε να μην παγιδευτεί στα όριά της. Ενώ υιοθετεί τα βασικά επιτελεστικά υλικά της, ταυτόχρονα με τρόπο εύστοχο τα μετατρέπει σε μια μεταφορά της

κατάστασης του ανθρώπου. Είναι σαν να λέει στο κοινό του, ορίστε σε τι πιστεύετε: σε υλικά αγαθά και αυτά σας δίνω όσο πιο άμεσα μπορώ.

Δηλαδή, ο Ibsen παίρνει τα αντικείμενα και προσπαθεί, μέσα από τη σκηνική τους ένταξη και χρήση, να προβάλλει αλήθειες και ουσίες κι όχι παθητικά να τα αναπαραγάγει. Μέσα από αυτή την ιδιαίτερη χρήση της φόρμας, ο Ibsen εμβολιάζει τον δραματικό του μικρόκοσμο με πολλά νοήματα, παράδοξα, αντιφάσεις. Όλα αυτά μαζί υφαίνουν και το ψυχολογικό πλέγμα των ηρώων του.

Για να τεκμηριώσω τις παραπάνω σκέψεις θα σταθώ σε δύο σημαντικά και παράλληλα εντελώς διαφορετικά ως προς το ύφος τους έργα του, το *Πέερ Γκοντ* και την *Έντα Γκάμπλερ*.

### 1. Πέερ Γκοντ και ο ρομαντισμός της επανάστασης

Το *Πέερ Γκοντ* είναι το πιο πολυπαιγμένο έργο στη Νορβηγία. Πρωτοκυκλοφόρησε σε 1250 αντίτυπα το 1867 και είναι το τελευταίο έργο που έγραψε σε ελεύθερο στίχο. Αποτελείται από σαράντα σκηνές, χωρισμένες σε πέντε πράξεις, που κινούνται χωροχρονικά πέρα από κάθε έννοια ρεαλιστικού πλαισίου, πράγμα που κάνει το ανέβασμά του μια πραγματικά επίπονη δοκιμασία. Ακόμη και ο ίδιος ο Ibsen πίστευε πως μόνο η φαντασία του αναγνώστη θα μπορούσε να το ανεβάσει. Μάλιστα, δεν είναι τυχαία η παρατήρηση που κάνει ο Harold Bloom, εκεί που λέει ότι το έργο αυτό είναι ο *Άμλετ* και ο *Φάουστ* του Ibsen.

Αφού έχει πρώτα «τιμωρήσει» τον φανατικό ιδεαλισμό στο *Μπραντ*, εδώ προσπαθεί να πειθαρχήσει το πιο ατίθασο κομμάτι του εαυτού του. Διερωτάται, αλλά Heggel, τι σημαίνει αυτογνωσία; Ποιος εαυτός αντιπροσωπεύει το αληθινό άτομο: Εκείνος που ορίζεται από τον εσωτερικό του κόσμο ή εκείνος που φαίνεται στον κόσμο;

Ο Πέερ Γκοντ, με τα καπρίσια του και το ασταθές δημόσιο πρόσωπο, δείχνει ότι είναι μια προσωπικότητα χωρίς χαρακτήρα, ένα Εγώ χωρίς ταυτότητα, ένας

οπορτουνιστής έτοιμος να υιοθετήσει ένα νέο εαυτό, σύμφωνα πάντα με τις καταστάσεις. Είναι ένα άτομο το οποίο, ακριβώς επειδή είναι αφιερωμένο αποκλειστικά στην εμφάνιση, μοιραία οδηγείται στην ομορφιά μέσα από τους δρόμους της ασχήμιας και στην αλήθεια μέσα από την ψευδαίσθηση. Εξ ου και η κορύφωση του έργου στο ψυχιατρείο, όπου ανακαλύπτει το απόλυτο Βασίλειο του Εαυτού: η τρέλα ως ο θρίαμβος του Εγώ επάνω στην πραγματικότητα.

Ο Πέερ Γκυντ είναι ένας ταξιδιώτης που περιμένει τις περιπλανήσεις να δώσουν νόημα στη ζωή του. Η ιστορία του είναι ένας εμπαιγμός της ρομαντικής αναζήτησης. Περιφέρεται χωρίς να έχει ιδέα γιατί περιφέρεται. Ο Ibsen, θέλοντας να του δώσει μια τελευταία ευκαιρία, του φέρνει τη Σουλβάιγ, στο πρόσωπό της οποίας ανακαλύπτει ότι, για να γίνει ο εαυτός του πρέπει να σκοτώσει τον εαυτό του, πράγμα που ετοιμάζεται να κάνει, υπερβαίνοντας έτσι τη ροπή του προς την παροδική ηδονή. Η αγάπη της Σουλβέιγ είναι συμβολική της ρομαντικής πεποίθησης που λέει ότι η αγάπη, στην ιδανική της μορφή, είναι από τη φύση της δημιουργική. Είναι μια άμυνα ενάντια στις καταστροφικές δυνάμεις.

Ως προς τη θέση του *Πέερ Γκυντ* στη θεατρική ιστορία, θα μπορούσαμε να πούμε ότι έχουμε να κάνουμε με ένα έργο για την εποχή του επαναστατικό, ένα από τα πρώτα δείγματα επικής γραφής, είδος που είχε ήδη εγκαινιάσει ο Buchner στο *Βούτσεκ*, και θα συνεχίσουν κατόπιν ο Piscator και ο Brecht, αλλά και μια μοντέρνα εκδοχή θεάτρου του παραλόγου. Μπορεί η μεγάλη έκτασή του να δημιουργεί άνισες εντυπώσεις, όμως υπάρχουν σκηνές έντασης που παραμένουν μοναδικές, όπως για παράδειγμα, τα όσα διαδραματίζονται στον γάμο στην πρώτη πράξη, η συνάντησή του με τη Φωνή (Μπόϊγκ), η φαντασίωσή του με τα άλογα, η σκηνή στο ψυχιατρείο στο Κάιρο (έκτακτο δείγμα παραλόγου), μεταξύ άλλων.



Για όσους έχουν αμφιβολίες ως προς τη συμβολή του Ibsen στο κίνημα του μοντερνισμού, ίσως αλλάξουν γνώμη διαβάζοντας (ή παρακολουθώντας) το έργο αυτό. Το οδοιπορικό του Πέερ Γκντ κουβαλά ορισμένες από τις βασικές αρχές του μοντερνισμού: την ποίηση, την κοινωνική σάτιρα, την ανήσυχη συνύπαρξη ρεαλισμού και φαντασίας με επίκεντρο τη μοναξιά του μοντέρνου ανθρώπου, τη ρήξη με την καθεστηκυία τάξη, τη θρυμματισμένη δομή, το μοντάζ εικόνων.

### **Σημαντικές παραστάσεις του έργου**

Ο πρώτος που θα ανακαλύψει τα χαρίσματα του *Πέερ Γκντ* είναι ο Σουηδός σκηνοθέτης Ludwig Josephson, ο οποίος θα το ανεβάσει το 1876, ως καλλιτεχνικός διευθυντής του Christiana Theatre, ακολουθώντας τις ρομαντικές προδιαγραφές της εποχής (*trompe l'oeil*), όχι όμως και σε ό,τι αφορά τη διάρκειά του, η οποία πλησίασε τις πέντε ώρες.

Η επόμενη παραγωγή του έργου, δέκα χρόνια αργότερα στην Κοπενχάγη (στο Dagmar Theatre), είναι απόλυτα ρεαλιστική, προκειμένου να συμβαδίζει με την τότε δημοφιλή τάση της εθνογραφικής αυθεντικότητας. Μάλιστα, η σκηνή του ναυαγίου στην τελευταία πράξη θα ξεχωρίσει ως το *highlight* της παράστασης. Το ανέβασμα αυτό θα βρει πολλούς μιμητές στα χρόνια που ακολουθούν, ειδικά στη Δανία.

Το 1896 στο Παρίσι, ο Aurelien Lugne-Poe θα διαβάσει το έργο με όρους καθαρά συμβολικούς. Για την ιστορία αξίζει να σημειώσουμε ότι πρόκειται για την πρώτη μεγάλη παραγωγή του *Πέερ Γκντ* εκτός Σκανδιναβίας, μια παραγωγή σαφώς επηρεασμένη από τις απόψεις του Maeterlinck, γύρω από τις βασικές πηγές του αυθεντικού τραγικού έργου. Αργότερα, το 1912, και ο Στανισλάφκι θα δώσει στο έργο μια συμβολική χροιά, χωρίς όμως να θυσιάσει τον ρεαλισμό του.

Όσο για την πρώτη παράσταση του έργου στην Αμερική, θα δοθεί το 1906, ακολουθώντας τις προδιαγραφές του εγχώριου ρεαλισμού. Το 1944, στο Old Vic του

Λονδίνου, ο σπουδαίος Άγγλος ηθοποιός Ralph Richardson θα υποδυθεί τον Πέερ, ενώ στη διανομή συναντούμε ορισμένα από τα μεγαλύτερα αστέρια του αγγλικού θεάτρου (Sybil Thorndike και Laurence Olivier). Το 1951, ο Αμερικανός ηθοποιός John Garfield εκπληρώνει το όνειρό του να παίζει τον πρωταγωνιστικό ρόλο στο Broadway, χωρίς όμως επιτυχία. Πολλοί, μάλιστα, αποδίδουν τον πρόωρο θάνατό του (μόλις στα 39 του χρόνια) στη μεγάλη απογοήτευση που του έδωσε η εμπειρία αυτή. Πίσω στη Σουηδία, το 1957 ο Ingmar Bergman θα ανεβάσει έναν πεντάωρο *Πέερ Γκντ* στο Malmö City Theatre, με τον Max von Sydow στον κεντρικό ρόλο.

Το 1971 είναι η σειρά του Peter Stein να ανεβάσει, για λογαριασμό της τη Schaubuhne, μια πολύωρη παράσταση (διαρκεί δύο βράδια) που θα συζητηθεί πολύ ένεκα των μεταδραματικών της στοιχείων και της μαρξιστικής ανάγνωσης της πολιτιστικής ιστορίας. Το 2000, το Royal National Theatre του Λονδίνου, θα ανεβάσει το έργο με τριπλή διανομή στον ρόλο του Πέερ. Αυτό όχι μόνο ήταν μια πρωτιά αλλά, ακόμη πιο ενδιαφέρον, είναι ότι κυριάρχησε η λογική της τυφλής διανομής: ο Chiwetel Ejiofor που έπαιξε τον Πέερ σε μικρή ηλικία και ο Joseph Marcell που έπαιξε τον Πέερ σε μεγάλη ηλικία, ήταν μαύροι και ο Patrick O' Kane λευκός.

Το 2006 ο Bob Wilson σκηνοθετεί, για λογαριασμό του National Theater of Bergen, έναν εικονολάγνο *Πέερ Γκντ*, ενώ την ίδια χρονιά, ως μέρος του Φεστιβάλ Ibsen, το έργο παρουσιάζεται στους πρόποδες της μεγάλης Σφίγγας στο Κάιρο. Πολλοί κριτικοί θα μεθερμηνεύσουν αυτή την παράσταση ως επίδειξη αποικιοκρατικών διαθέσεων. Τέλος, στο Ισραήλ η ποιήτρια Daphna Eylat, εμπνευσμένη από το έργο γράφει ένα ποίημα στα εβραϊκά με τον τίτλο "Solweig", το μελοποιεί και το βλέπει να γίνεται επιτυχημένη παράσταση σε σκηνοθεσία της Hava Alberstein.

## 2. Έντα Γκάμπλερ: ηρωίδα ή αντηρωίδα;

Η *Έντα Γκάμπλερ* γράφτηκε το 1890 και παρουσιάστηκε στη Γερμανία το 1891, εισπράττοντας αρνητικές κριτικές. Είναι ένα έργο που δείχνει προς την κατεύθυνση του προγενέστερου έργου του Ibsen *Ο αυτοκράτορας και ο Γαλιλαίος* (1873). Μέσα από το πορτρέτο της Έντα, ο Ibsen διοχετεύει πολλές από τις απόψεις του γύρω από τις έμφυλες σχέσεις.

Όπως όλοι οι σπουδαίοι κοινωνικοί αναλυτές, έτσι και αυτός υποστηρίζει πως πραγματική σεξουαλική ισότητα μπορεί να επέλθει μόνο μέσα από ριζικές κοινωνικές αλλαγές. Ο Ibsen είναι εκείνος που θα πει, σχολιάζοντας το *Κουκλόσπιτό* του το 1897, ότι η κοινωνία είναι φτιαγμένη από άντρες για να τους εξυπηρετεί και ότι γυναίκες, όπως η Νόρα, απλά αποκλείονται. Αυτός είναι που θα στηρίζει την ιδέα οι γυναίκες να έχουν διαφορετικά περιουσιακά δικαιώματα από τους συζύγους τους και ότι όλες οι μη προνομιούχες ομάδες πρέπει να δημιουργήσουν ένα δυνατό προοδευτικό κόμμα, ώστε να διεκδικήσουν τα δικαιώματά τους στην παιδεία και στην κοινωνία γενικότερα ( Ibsen 1964: 228, 229).

Διαβάζοντας τέτοιες δηλώσεις καταλαβαίνουμε καλύτερα γιατί οι Σκανδιναβές, πολύ πριν τις υπόλοιπες δυτικές γυναίκες, απέκτησαν αυτά τα δικαιώματα. Καταλαβαίνουμε καλύτερα αυτούς που λένε ότι το φεμινιστικό κίνημα αρχίζει περίπου τη στιγμή που η Νόρα κλείνει την πόρτα στα μούτρα του συζύγου της. Κάτι θα ήξερε ο James Joyce όταν έλεγε ότι “η γνώση που έχει ο Ibsen για την ανθρωπότητα δεν φαίνεται πουθενά πιο πολύ από τον τρόπο που παρουσιάζει τις γυναίκες”. Το βλέπει κανείς στην εμφάνισή τους, στη γλώσσα τους και στη συμπεριφορά τους σε έργα όπως *Πυλώνες της κοινωνίας* (με τη Lona Hessel), *Ένας εχθρός του λαού* (με την Petra Stockmann), *Ρόζμελσχολμ* (1886, με τη Rebecca West), *Ο αρχιμάστορας Σόλνες* (1892, με τη Hilde Wangel). Δεν είναι σύμπτωση το ότι μέχρι και τις μέρες μας οι γυναικείοι χαρακτήρες του Ibsen έχουν πάρει σάρκα και οστά

μέσα από τις ερμηνείες κορυφαίων ηθοποιών όπως οι: Julie Harris, Jane Fonda, Liv Ullman, Glenda Jackson, Sussanah York, μεταξύ δεκάδων άλλων.

Στα γυναικεία πορτρέτα του Ibsen, κυριαρχούν τρεις τύποι: η χειραφετημένη γυναίκα, η παντρεμένη και η μητέρα. Κυρίως οι δύο τελευταίοι τύποι γυναικός είναι που τον απασχολούν πάρα πολύ, γιατί θεωρεί πως δεν είναι η γυναίκα ως οντότητα που καταπιέζεται τόσο όσο η γυναίκα στον συγκεκριμένο ρόλο της μητέρας. Άποψη που χρόνια αργότερα θα απασχολήσει πάρα πολύ τη θεωρητικό του φεμινισμού Julia Kristeva (1974).

Οι γυναίκες του Ibsen ζουν σε μια κοινωνία που εξισώνει την ανατομία με το πεπρωμένο. Από τη στιγμή που από τη φύση τους έχουν τη μήτρα, είναι δεμένες με ένα ρόλο: να κουβαλούν και να υπηρετούν τη ζωή κάποιου άλλου. Στον Ibsen οι πλέον επιτυχημένες και εντέλει χειραφετημένες είναι όσες εκαταλείπουν άντρα και παιδιά. Δηλαδή, διαγράφουν τα παράγωγα της μήτρας. Και αυτό φαίνεται ευθύς αμέσως και στη γλώσσα και στη συμπεριφορά τους.

Όσες δεν τολμούν να διεκδικήσουν τη χειραφέτησή τους θα συνεχίσουν να μιλούν μέσα από τη γλώσσα των ανδρών. Δηλαδή, θα μιλιούνται. Όπως γράφει και στο *Κουκλόσπιτο*, «η μητέρα στη σύγχρονη κοινωνία είναι όπως ορισμένα έντομα που φεύγουν μακριά και πεθαίνουν, αφού έχουν εκπληρώσει το καθήκον τους απέναντι στη διαίωσιση του είδους τους».

Κανένα άλλο έργο του Ibsen δεν δραματοποιεί πιο έντονα την εικόνα της χειραφετημένης όσο και νευρωτικής γυναίκας όσο η *Έντα Γκάμπλερ*. Νευρωτική βεβαίως δεν σημαίνει τρελή, όπως ερμήνευαν τον όρο παλιά, θέλοντας έτσι να δείξουν και το ακαταλόγιστο (ή όχι) της πράξης. Το αντίθετο συμβαίνει. Οι στόχοι και οι πράξεις της έχουν μια εσωτερική, πολύ δική τους λογική. Η Έντα παίρνει αυτό που επιθυμεί, μόνο που αυτό που επιθυμεί δεν είναι εκείνο που επιθυμεί ο

περισσότερος κόσμος. Όπως θα έλεγε και ο Freud, σε κάθε άνθρωπο υπάρχει μια αποθήκη από σκέψεις και επιθυμίες που θέλουν να εκφραστούν. Και στην περίπτωση της Έντα η εμμονή της είναι η δύναμη: θέλει να κυριαρχήσει, κυρίως επάνω στο αρσενικό. Μισεί οτιδήποτε ασήμαντο. Το ότι είναι παντρεμένη με έναν ακαδημαϊκό, στεγνό, χωρίς φαντασία, είναι μια έκπληξη. Άλλωστε το τι νιώθει γι' αυτόν φαίνεται από τον τρόπο που του συμπεριφέρεται: τον έχει σαν κατοικίδιο. Θεωρεί ότι την καθήλωσε στο συνηθισμένο. Θα έλεγα πως εδώ έχουμε το πλέον αταίριαστο ζευγάρι σε όλο το έργο του Ibsen.

Ο Τέσμαν θεωρεί τον εαυτό του πλήρη. Όπου να 'ναι προάγεται σε καθηγητή στο πανεπιστήμιο,. Αγόρασε το σπίτι των ονείρων του και, το κυριότερο, μόλις επέστρεψε από τον μήνα του μέλιτος «με την υπέροχη Έντα Γκάμπλερ». Όλοι στον ευρύτερο προσωπικό του κύκλο νιώθουν καλά μεταξύ τους. Έχουν κοινούς στόχους, κοινή φιλοσοφία ζωής, κοινές μνήμες. Όμως, πρόκειται για μια απατηλή εικόνα, υπό την έννοια ότι αφορά μόνο αυτόν. Γιατί μόλις εμφανίζεται η Έντα στη σκηνή εκδηλώνονται οι πρώτες εντάσεις. Της φταίνε όλα, από την πρωινή παρουσία της Δεσποινίδας Τέσμαν στο σπίτι της μέχρι τα λουλούδια και τα έπιπλα. Η Έντα δεν νιώθει καλά με κανένα. Τους βλέπει όλους σαν μια δύναμη στραμμένη ενάντια στη δική της φύση. Φοβάται ακόμη και την εγκυμοσύνη της, γιατί θεωρεί ότι την κάνει πολύ συνηθισμένη γυναίκα.

Η Έντα μεγάλωσε σαν άντρας. Ξέρει από πιστόλια, από άλογα. Είναι κόρη του μπαμπά της και όχι γυναίκα του συζύγου της. Ο κόσμος την ξέρει με το επίθετο του μπαμπά και όχι του συζύγου. Είναι διαρκώς ανικανοποίητη. Ο Τέσμαν, εντυπωσιασμένος από την προσωπικότητά της, δεν κοίταζε καν να δει τα υπόγεια ρεύματα που έρεαν μέσα της και ήταν ιδιαίτερα επικίνδυνα. Δεν είδε ότι τον παντρεύτηκε για λόγους καθαρά οικονομικούς, όταν άρχισε να ελαττώνεται η

οικογενιακή της περιουσία και χρειαζόταν στήριξη. Ο Τέσμαν γι' αυτήν είναι απλά ένας αποδεκτός σύζυγος, γιατί κατά βάση δεν της ζητά τίποτε συναισθηματικό. Μα και αν της το ζητούσε δεν θα μπορούσε να του το ανταποδώσει γιατί συναισθηματικά είναι κενή. Με δυο λόγια, ο Τέσμαν δεν θέτει σε δοκιμασία την εσωτερική της ασφάλεια. Ικανοποιεί μόνο τις υλικές της ανάγκες και την κοινωνική της δραστηριότητα. Και η Έντα τα εκμεταλλεύεται. Εν γνώσει της πουλά τον εαυτό της πολύ φτηνά, γι' αυτό και γρήγορα απογοητεύεται. Αυτό εξηγεί και την γενικά ψυχρή συμπεριφορά της. Δεν απελευθερώνει πάθος. Όμως από μέσα της βράζει. Απλά δεν θέλει να χάσει τα υλικά αγαθά που της προσφέρει ο γάμος.

Μπορεί να μην έχει εραστή, όμως εκπέμπει ερωτισμό, με τον τρόπο της προκαλεί. Οι άνδρες που την πλησιάζουν το νιώθουν. Είναι ένα πλάσμα από άλλο πλανήτη, ένα πλάσμα που μπορεί να μαγέψει και να αποπλανήσει. Ένα πλάσμα για το οποίο ο Ibsen σε μια επιστολή του είπε ότι έχει δαιμονικό της χαρακτήρα, ένα πλάσμα που μπορεί να φανταστεί τον Λάβμποργκ στεφανωμένο σε βακκχικές τελετές.

Τη στιγμή που οι γυναίκες της εποχής της έκαναν το παν για να παντρευτούν και να κάνουν παιδιά, αυτή μαθαίνει να πυροβολεί και να ιπεύει. Απεχθάνεται τους αδύνατους και υποτακτικούς τύπους, όπως η Thea και η Θεία Τζούλια. Αγαπά τη δύναμη και την ανεξαρτησία, εξ ου και η αδυναμία που δείχνει στον Μπράκ και στον Λάβμποργκ. Μάλιστα, ο τελευταίος, στο μυαλό της, είναι η απόλυτη εικόνα της δημιουργικής ζωής. Εμπνέεται από τις περιπέτειες και τα όνειρά του. Όταν αισθάνεται ότι ο Λάβμποργκ δεν είναι αυτός που φαντάζεται και όταν νιώθει ότι απειλείται από τη Thea, τότε παίρνει τις αποφάσεις της και του δίνει το πιστόλι, για να καταλήξει στο τέλος θύμα εκβιασμού από τον Μπρακ που γνωρίζει το τι έγινε. Και αυτό την οδηγεί στην αυτοκτονία, αφού έχει πρώτα καταλάβει ότι έχει χάσει σε όλα τα μέτωπα. Το μόνο που της απομένει είναι δύο ρόλοι που απεχθάνεται: της

μητέρας και της ερωμένης, ρόλοι που δεν της δίνουν δύναμη. Έχει εκτοπισθεί. Της μένει τώρα το πιστόλι, η μόνη πράξη αναίδειας. Μια αξιοθρήνητη παρωδία της δοξασμένης αυτοκυριαρχίας που κάποτε είχε ονειρευτεί.

Στο έργο η Έντα ταυτίζεται με την ηρωική αρρενωπότητα και απεχθάνεται τον κατοικίδιο φεμινισμό. Θέλει να είναι στην κορυφή. Όπως είπε και ο Ibsen, θέλει να ζήσει τη ζωή ολοκληρωτικά όπως ο άνδρας. Στο τέλος σκοτώνει τον εαυτό της και το παιδί στην κοιλιά της, με τον τρόπο που δεν μπόρεσε να κάνει ο Λάβμποργκ: θαρραλέα, καθαρά, με μια σφαίρα στον κρόταφο. Εδώ η Έντα συμπεριφέρεται σαν άντρας. Δηλαδή, αποστασιοποιείται από την ιδεαλιστική παράδοση όπου υπήρχε η αντίθεση ανάμεσα στη θηλυκή θυσία και τον αρσενικό ηρωισμό. Αφού πεθάνει, δεν υπάρχει κανένας να θαυμάσει τον ιδεαλιστικό ρεαλισμό της, γιατί κανένας δεν μπορεί να φανταστεί τη ζωή πέρα από τις γνώριμες συμβάσεις της. Κανένας πλην Έντας, δεν γνωρίζει τι σημαίνει να έχει κάποιος υψηλά ιδανικά.

Με το έργο αυτό ο Ibsen εισάγει μια νέα διάσταση στο έργο του, όπου ο ιδεαλισμός εμφανίζεται ως αναχρονισμός, που όμως, για άτομα όπως η Έντα, είναι πολύ καλύτερος από τη βαρετή ζωή των υπολοίπων. Η Έντα βαριέται μονίμως και αυτό μας προϊδεάζει ως προς το τι μέλλει γενέσθαι. Η ανία σιγά σιγά μετατρέπεται σε επιθετικότητα.

Επίσης, στο έργο αυτό ο Ibsen αλλάζει ριζικά την αναπαράσταση του καθημερινού. Το καθημερινό δεν είναι ο μοναδικός τόπος για να βρούμε πλήρωση και αγάπη. Το καθημερινό δεν ικανοποιεί, είναι ένα σερί από ρουτίνες, με κενές επαφές μεταξύ ανθρώπων. Στα προηγούμενα έργα του ο γάμος παρουσιάζεται σαν κάτι λυτρωτικό. Στην Έντα Γκάμπλερ και ο γάμος και η καθημερινότητα είναι απόλυτα κενά σημασιών. Το καθημερινό είναι στείρο, ψεύτικο και βαρετό. Ο Ibsen αποδομεί το καθημερινό με τον ίδιο τρόπο που ένας γιατρός «αποδομεί» το σώμα ή το

ακτινογραφεί. Απλά στην περίπτωση του Ibsen έχουμε μια ακτινογραφία συνασθημάτων.

Η Έντα ζει σε έναν κόσμο όπου πιστεύει ότι τίποτα δεν αξίζει την ενέργειά της, τα ενδιαφέροντά της, τη ζωή της. Η φθορά του ιδεαλισμού στην Έντα συμπίπτει με την εμφάνιση αυτής της «κακής» (μοντέρνας) πραγματικότητας/καθημερινότητας. Είναι η εικόνα που έχουν οι μοντερνιστές. Στην αρχή ο μοντερνισμός του Ibsen είναι κάπου ανάμεσα στην ουτοπία και την κριτική της. Στα κατοπινά έργα του δείχνει πώς είναι ο κόσμος πραγματικά χωρίς ιδεώδη. Χωρίς την ουτοπική ενέργεια του ριζοσπαστικού ιδεαλισμού, η καθημερινότητα της μοντερνικότητας αδυνατεί να πυροδοτήσει νόημα, ενέργεια, πάθος και ελπίδα. Χωρίς τη ριζοσπαστική ουτοπική διάσταση του ιδεαλισμού, η ανθρώπινη ζωή γίνεται στατική χωρίς νόημα.

Στον *Αρχιμάστορα* η Αλίν «παγώνει» για πάντα όταν πεθαίνουν τα παιδιά της. Είναι μια ζωντανή νεκρή. Ο αρχιμάστορας νιώθει ότι και γι' αυτόν όλα τελείωσαν. Το ίδιο και ο Άρνολντ στο *Όταν ξυπνήσουν οι νεκροί*. Και ο Μπόρκμαν, όταν βγαίνει από τη φυλακή, κλείνεται οικειοθελώς στη φυλακή του σπιτιού του για οκτώ χρόνια, και όταν βγαίνει έξω είναι σε ένα τοπίο παγωμένο και εκεί πεθαίνει. Η Νόρα, όταν πραγματικά συνειδητοποιεί τι θέλει και τι της συμβαίνει, εγκαταλείπει άνδρα και παιδιά. Θεωρεί ότι το πιο ιερό της καθηκον είναι να τα βρει με τον εαυτό της. Αντίθετα, η Γκάμπλερ δεν τα έχει βρει με τον εαυτό της. Της είναι ξένος. Δεν κάνει την αυτοκριτική της. Και καταλήγει στον θάνατο.

Η μετακίνηση από την καλή στην κακή καθημερινότητα είναι η μεγάλη διαφορά ανάμεσα στον πρώιμο και τον ύστερο μοντερνισμό του Ibsen. Ο Ibsen εξακολουθεί να γράφει στο ρεαλιστικό ιδίωμα, αν και τώρα βλέπει μια μεγαλύτερη βάση στον εσωτερικό κόσμο των ηρώων του, κάτι που θα ενισχύσει και τις συμβολικές διαστάσεις των έργων του. Στα τελευταία του έργα οι ήρωές του έχουν χάσει την



εμπιστοσύνη τους στη γλώσσα. Υπάρχει λιγότερη αγάπη και περισσότερος σκεπτικισμός. Υπάρχει περισσότερη απομόνωση, ανεπίδοτες υποσχέσεις και απογοήτευση. Η παρουσία των γυναικών είναι αισθητή. Ο γάμος εξακολουθεί να είναι χώρος προβληματικός.

### **Συμπέρασμα**

Ανεξάρτητα πώς θέλει να δει κάποιος τον Ibsen, είναι προφανές πως δεν μπαίνει εύκολα σε καλούπια. Δεν είναι ποτέ μόνο ένα πράγμα. Στο έργο του συγκατοικούν πολλές και ετερόκλητες τάσεις και σκέψεις που δύσκολα ομαδοποιούνται. Όπως λέει και ο ίδιος, «ό,τι έχω γράψει, έχει άμεση σχέση με ό,τι έχω ζήσει». Η προσωπική εμπειρία είναι η ρίζα της δημιουργίας του, μόνο που, να διευκρινίσουμε εδώ, η εμπειρία αυτή δεν είναι όπως του Strindberg, για παράδειγμα, ο οποίος άντλησε από την ίδια τη βιογραφία του το υλικό του δράματός του. Στον Ibsen πιο πολύ έχουμε να κάνουμε με τις σκέψεις του, την πνευματική του ζωή, τον εσωτερικό του κόσμο και τα φιλοσοφικά του διλήμματα. Έχουμε να κάνουμε με ένα μοντέρνο δημιουργό που διαρκώς αυτοαναλύεται, κοιτιέται στον καθρέφτη, διερωτάται και όσο διερωτάται τόσο πιο πολύ συνειδητοποιεί ότι η αναζήτηση της απόλυτης αλήθειας οδηγεί απλά στην απόλυτη απελπισία. Σ' αυτήν τη θέση επιστρέφουν όλα τα μεγάλα έργα του. Και εκτιμώ πως είναι κάτι που μας αφορά και σήμερα. Γι' αυτό θέλγουν τα έργα του ακόμη. Γι' αυτό ο Ibsen θεωρείται ένας κλασικός μοντέρνος: μιλά για την ανομολόγητη όψη του ανθρώπου. Όπως ακριβώς κάνουν και οι τραγικοί μας ποιητές. Το γεγονός ότι οι μοντερνιστές του επετέθησαν τόσο βίαια είναι γιατί ένιωσαν την ανάγκη, όπως λέει η Μοί, να υποστηρίξουν τον φιλοσοφικό σκεπτικισμό των θέσεών τους που θα μπορούσε να συνοψιστεί κάπως έτσι: εάν τίποτε δεν εγγυάται ότι η γλώσσα συνδέεται με αξιόπιστο τρόπο με τον κόσμο, τότε πώς μπορούμε να εμπιστευτούμε οτιδήποτε εκφράζεται με λέξεις; (2006: 23) Κατά κάποιον τρόπον

φοβόντουσαν ότι η πίστη των ρεαλιστών στη γλώσσα έθετε σε κίνδυνο τη δική τους δυσπιστία. Και εδώ νομίζω έγκειται η μεγάλη παρερμηνεία του ψενικού ρεαλισμού που τον θέλει με συγκεκριμένη φιλοσοφική θέση, κάτι που σαφώς δεν ισχύει. Υπάρχει βαθύτατος σκεπτικισμός σε πολλά έργα του σε ό,τι αφορά τη δυνατότητα των λέξεων να σημάνουν, κάτι που μάλλον αρνήθηκαν να δουν αργότερα και οι θιασώτες του μεταμοντερνισμού, οι οποίοι, αναζητώντας «εχθρούς» κατέληξαν στο συμπέρασμα ότι ο Ibsen είναι ένας από αυτούς. Κι εγώ προσωπικά, με δεδομένη την συμπάθεια που τρέφω για τη θεωρία του μεταμοντερνισμού, θέλοντας να αποδείξω ότι η κλειστή δομή των έργων του είναι δείγμα συντηρητικής θεώρησης των πραγμάτων, συχνά ευθυγραμμίστηκα με τα συμπεράσματά τους, με αποτέλεσμα να κλείνω τα μάτια σε βασικές αρετές του έργου του, που όπως δείχνουν πολλές από τις πιο πρόσφατες προσεγγίσεις κάθε άλλο παρά αφιλόξενες είναι ακόμη και στον ίδιο τον μεταμοντερνισμό. Εξ ου και η συγγραφή αυτού του κειμένου: Μια προσπάθεια να επανατοποθετηθώ και να επανεκτιμήσω κάποια πράγματα σχετικά με το έργο και την προσφορά αυτού του σπουδαίου δημιουργού.

### **ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ**

Berg, William J. και Laurey K. Martin. *Emile Zola Revisited*. New York: Twayne Publishers, 1992.

Bradbury, Malcolm and James McFarlane, επιμ. *Modernism: A Guide to European Literature 1890-1930*. London: Penguin, 1976.

Carlson, Marvin. *Theories of the Theatre: A Historical and Critical Survey, from the Greeks to the Present*. Ithaca: Cornell UP, 1984

Ibsen, Henrik. *Letters and Speeches*, επιμ. Evert Sprinchorn. New York, 1964.

Kindelan, Nancy. *Shadows of Realism: Dramaturgy and the Theories and Practices of Modernism*. London: Praeger, 1996.

Kristeva, Julia. *La Revolution du langage poetique*. Paris, 1974.

Moi, Toril. *Henrik Ibsen and the Birth of Modernism*. Oxford: Oxford UP, 2006.

Nitzsche, Friedrich. *Werke*, vol. I, ed. Karl Schlechta. Frankfurt: Ullstein, 1969.

Roose-Evans, James. *Experimental Theatre: From Stanislavsky to Peter Brook*. London: Routledge, 1989.

Waxman Montefiore, Samuel. *Antoine and the Theatre-Libre (1926)*. New York: Benjamin Blom, 1964.

**Σημ. Τα άρθρο αυτό συμπεριλαμβάνεται σε εκτενέστερη και πληρέστερη μορφή στο υπό δημοσίευση βιβλίο μου «Εκδοχές του μοντέρνου», University Studio Press.**