

Δεν μετανιώσαμε που με τον ΕΧΘΡΟ ΤΟΥ ΛΑΟΥ, αποφασίσαμε να αποσυρθούμε από την ενεργό θεατρική δράση

Συνέντευξη του Στέφανου Ληναίου

Ο Ερρίκος Ίψεν υπήρξε ένας από τους δραματογράφους με τη μεγαλύτερη επιρροή, όχι μόνο στην εποχή του, αλλά και ως τις μέρες μας. Πώς εξηγείται αυτή η διαρκής επίδρασή του;

Η διαχρονική επίδραση των έργων του Ίψεν οφείλεται σε πολλούς λόγους. Ένας από τους κυριότερους, νομίζω ότι είναι η μόνιμη αμφισβήτηση της δομής της κοινωνίας. Αμφιβάλλει αν μπορεί να υπάρξει αλήθεια και ηθική, σε οποιαδήποτε αστική κοινωνία και σε οποιαδήποτε εποχή. Καταγγέλλει συνέχεια τη δικτατορία της αγοράς που μετατρέπει τους υπεύθυνους πολίτες σε άβουλους πελάτες.

Προ δεκαετίας είχατε ανεβάσει στο Θέατρο Άλφα τον «Εχθρό του Λαού». Τότε είχατε συνδέσει την επιλογή σας με τις δυσμενείς για τον ελληνικό λαό εξελίξεις που σηματοδότησαν η κρίση του 2008 και τα Μνημόνια. Πού εντοπίζεται η σύνδεση του έργου του Ίψεν με τα σύγχρονα προβλήματα;

Και τότε που πρωτοπαρουσιάσαμε, πριν 10 χρόνια περίπου, τον ΕΧΘΡΟ ΤΟΥ ΛΑΟΥ και σήμερα και πάντα, πιστεύουμε ότι το θέμα και τα μηνύματά του μοιάζουν και θα μοιάζουν σαν να γράφτηκαν σήμερα... Ίσως και για το «σήμερα» της μελλοντικής Ευρώπης και της παγκόσμιας κοινότητας που αγωνιά και θα αγωνιά κάθε στιγμή για το επόμενο βήμα της. Και ταυτόχρονα είναι ένα μέγιστο μάθημα: «Αξίζει να δίνουμε και τη ζωή μας ακόμη για τις αμετακίνητες Ιδεολογικές, Ηθικές, Πολιτικές και Οικογενειακές αξίες της ζωής...»

Τα έργα του Ίψεν έχουν υποκινήσει αντικρουόμενες ερμηνείες. Ο ίδιος έχει χαρακτηριστεί ποικιλότροπα ως ρεαλιστής, νατουραλιστής, συμβολιστής, ατομικιστής. Υπάρχει μια κυρίαρχη τάση, η τάση του ίδιου του Ίψεν;

Όπως έχει δηλώσει ο ίδιος: «Όλο το ποιητικό μου έργο, είναι ενωμένο σφι-

χτά με ό,τι πέρασα στη ζωή μου». Κάνουν λάθος όσοι αυτό το χαρακτηρίζουν «ατομικισμό». Το αντίθετο, μάλιστα. Τα βιώματά μας είναι η καλύτερη πηγή έμπνευσης, με όλα τα θετικά και τα αρνητικά της. Αυτό, νομίζω, ότι ισχύει για όλους τους γνήσιους μεγάλους συγγραφείς, ποιητές και δημιουργούς. Και όχι η «εγκεφαλική» θεώρηση κάποιων γεγονότων.

Το 2013, όταν εσείς ανεβάζατε το έργο στο «Θέατρο Άλφα», είχε παρουσιαστεί στην Αθήνα η «αντικαπιταλιστική» εκδοχή του «Εχθρού του Λαού» από τον Τόμας Οστερμάγιερ. Είχατε αντιταχθεί τότε ισχυρά σε αυτή τη μεταχείριση του Ίψεν. Πού τοποθετείται το όριο ανάμεσα σε μια θεμιτή αναπροσαρμογή ή εκσυγχρονισμό ενός θεατρικού συγγραφέα και την παρερμηνεία του;

Ούτε σοσιαλιστής ούτε ατομικιστής. Ένας γνήσιος, παθιασμένος Ιδεολόγος ήταν ο Ίψεν. Μαχητής στο πλευρό της Αλήθειας, χωρίς κανένα «φίλτρο». Και το «έγκλημα» του Οστερμάγιερ ήταν η διαστροφική διασκευή του έργου του... Όπως κάνουν πολλοί σύγχρονοι νεοσκηνοθέτες για να προβάλουν τα δικά τους απωθημένα. Απόδειξη η φράση που έβαλε στο στόμα του Γατρού στο τέλος, «Ίσως να έκανα λάθος». Κατέστρεψε όλο το νόημα που κυριαρχεί σε όλη τη διάρκεια του έργου. Σκεφτείτε τον Γαλιλαίο να βγαίνει από το δικαστήριο και να ψιθυρίζει: «Μπορεί και να μην κινείται».

Όσον αφορά το ζήτημα της στάσης μας απέναντι στα κλασικά έργα, ένα ζήτημα σημαντικό καθαυτό, επιτρέψτε μου να παραθέσω ένα απόσπασμα από μια συνέντευξη που είχα δώσει στην εφημερίδα *Καθημερινή*, με αφορμή την απρέπεια του Οστερμάγιερ:

«Συμφωνούμε και πλειοδοτούμε στην απόλυτη ελευθερία των θεατρανθρώπων να ερμηνεύσουν όπως θέλουν ένα κλασικό έργο. Αυτό κάναμε κι εμείς, 42 χρόνια πριν, τον Οκτώβρη του 1971, παρουσιάζοντας έναν πειραματικό Οιδίποδα όχι όμως του Σοφοκλή αλλά ένα έργο βασισμένο στον μύθο του Σοφοκλή. Και με ένα στόχο: να χτυπήσουμε, έμμεσα, τη δικτατορία της εποχής. Και ρωτάμε: Ο κ. Οστερμάγιερ γιατί δεν έκανε το ίδιο αφού ήθελε να περάσει, λίαν πειραματικά, τις δικές του θέσεις εναντίον του καπιταλισμού που δεν έχουν καμιά σχέση με τις θέσεις του Ίψεν;

Το μήνυμα του Ίψεν είναι ξεκάθαρο, έχοντας δίπλα του τη γυναίκα του και την κόρη του που τον στήριξαν μέχρι τέλους: "Οι πιο δυνατοί άνθρωποι στον κόσμο δεν είναι αυτοί που κατέχουν την εξουσία. Είναι αυτοί οι λίγοι που, έστω και μόνοι, μένουν όρθιοι, πιστοί στις ιδέες τους, δίνοντας ακόμη και τη ζωή τους. Και πάνω σ' αυτούς, αιώνες τώρα, ακουμπάνε όλοι οι πεσμένοι και ορθώνουν το ανάστημά τους".

Στην παράσταση του κ. Οστερμάγιερ ακούσαμε ένα ημίωρο, αντικαπιταλιστικό, μονόλογο του ήρωα που μάλλον έμοιαζε με αποσπάσματα από παμπάλαια, αναρχοαυτόνομα, τσιτάτα... Συνολικά μετέφερε το έργο στην

περιθωριακή, ψυχασθενή, παρακμιακή εποχή μας και δίδαξε ή ανάγκασε, δυστυχώς, ιδιαίτερα τον ήρωα, να παίζει τόσο υστερικά, τόσο άναρχα, τόσο κωμικά πολλές φορές ώστε όλα τα λόγια του έχαναν πλέον οποιαδήποτε αξία τους».

Ο Πλεχάνοφ, μορφωμένος μαρξιστής λόγιος στις αρχές του 20ού αιώνα, εκτιμούσε τον Ίψεν σαν επαναστάτη-δημοκράτη εκφραστή των πιο προωθημένων στοιχείων της τότε νορβηγικής κοινωνίας. Θα ήταν αυτό μια δίκαιη καταγραφή της οπτικής του;

Έχει δίκιο ο Πλεχάνοφ. Ήταν ένας επαναστάτης χωρίς δογματικές παρωπίδες. Θα μπορούσαμε να πούμε, μάλιστα, ότι ήταν ένας εκφραστής ενός σοσιαλιστικού συστήματος χωρίς να έχει μια στενή δέσμευση σε κάποιο σοσιαλιστικό κίνημα. Γνήσιος Ιδεολόγος.

Ο Ίψεν μας έδωσε διαχρονικές μορφές με τις οποίες στιγμάτισε την αστική υποκριτική ηθική της εποχής του. Η έντονη αίσθησή του της κρίσης και της παρακμής μπορεί να χρησιμεύσει ως μια πυξίδα για το σήμερα;

Πυξίδα για σήμερα και για πάντα. Η αστική, υποκριτική ηθική είναι αιώνια. Αμέτρητα έργα και όχι μόνο του Ίψεν, την καυτηριάζουν, χωρίς βέβαια κανένα αποτέλεσμα. Αντίθετα, γίνονται, πολλές φορές, άλλοθι του καλού κόσμου που παρακολουθεί και χειροκροτεί αυτά τα έργα, σαν να αφορούν σε άλλες χώρες και σε άλλες κοινωνίες. Σε αυτό βοηθούν και διάφοροι νεοσκυνοθέτες, όπως ο περιβόητος Οστερμάγιερ, που αλλοιώνουν το ισχυρό μήνυμα των έργων, είτε προβάλλοντας τα δικά τους απωθημένα, είτε εξαφανίζοντας το κείμενο με «κπρύγματα» και ευρήματα εντυπωσιασμού. Η παρακμή στις δόξες της...

Ο Ίψεν ήταν ένας από τους πρώτους θεατρικούς συγγραφείς που έθεσαν επί τάπητος το ζήτημα της καταπίεσης της γυναίκας. Ποια ήταν η θέση του σε αυτό το ζήτημα;

Αγαπούσε και εκτιμούσε τις γυναίκες. Στη *Νόρα* και την *Κυρά της Θάλασσας*, φαίνεται πολύ καθαρά. Τις παρουσιάζει πάντα ισότιμες με τους άνδρες και ικανές για όλα τα ανδρικά δικαιώματα. Και δικαιώθηκε...

Από ερμηνευτικής πλευράς ποια ήταν η εμπειρία σας από το ανέβασμα του «Ο Εχθρός του Λαού». Ποιες ιδιαίτερες απαιτήσεις προβάλλει στον ηθοποιό ο Ίψεν; Τι θυμάστε περισσότερο από την ανταπόκριση του κόσμου;

Την ευθύνη στην ερμηνεία των έργων του Ίψεν, την έχει πρώτα ο Σκυνοθέτης και έπειτα ο Ηθοποιός. Ο σωστός σκυνοθέτης παρουσιάζει το λόγο του έργου απλά και πειστικά και ο Ηθοποιός εκφράζει το Ρόλο-Άνθρωπο και όχι ένα κραυγαλέο Σύμβολο. Το αντίθετο ισχύει για έναν κακό σκυνοθέτη κι έναν μέτριο Ηθοποιό. Εμείς έτσι απλά και ανθρώπινα προσπαθήσαμε να

το παρουσιάσουμε δυο χρόνια στο Θέατρο Άλφα. Υπηρετώντας ένα έργο απόλυτα διαχρονικό. Μια ιστορία που συνέβη, συμβαίνει και, δυστυχώς, θα συμβαίνει σε κάθε εποχή, για κάθε υπεύθυνο Πολίτη και για κάθε νέα γενιά. Και σας βεβαιώνουμε ότι η θερμή υποδοχή των θεατών, μας θύμιζε τις αντίστοιχες στο έργο που σημάδεψε τη ζωή μας. Το ΚΑΛΗΝΥΧΤΑ ΜΑΡΓΑΡΙΤΑ. Και εκεί, μια μικροαστική οικογένεια, παρέδωσε το παιδί της στους Γερμανούς για να... σώσει την υπόληψή της...!

Και δεν μετανιώσαμε που με τον ΕΧΘΡΟ ΤΟΥ ΛΑΟΥ, αποφασίσαμε να αποσυρθούμε από την ενεργό θεατρική δράση. Ως «Εχθροί του Λαού», όπως και ο γιατρός Στόκμαν-Ίψεν...

Εκτός από ηθοποιός είστε ένθερμος φίλος του σκακιού. Το σκάκι μάς μαθαίνει να σκεφτόμαστε μια γραμμή δράσης, να σταθμίζουμε τα δεδομένα με μέτρο τη μακροχρόνια επιτυχία, να δεχόμαστε την ήττα και την ισοπαλία. Μπορούμε να αντλήσουμε ανάλογα μαθήματα από τα έργα του Ίψεν;

Χρωστάω πολλά στο σκάκι. Από τα 10 μου χρόνια που μου χάρισε ο νονός μου ένα ξύλινο, πρωτόγονο, σκάκι. Στα παρασκήνια των θεάτρων που πρωτόπαξα, ολοκλήρωσα τις γνώσεις μου και την αγάπη μου. Και, ταυτόχρονα, συνειδητοποίησα την επίδραση που είχε στη ζωή μου. Είχα μάθει να ζω, να συζητώ, να γράφω, να ενθουσιάζομαι και να απογοητεύομαι, κρατώντας πάντα το μέτρο. Να σκέπτομαι την επόμενη κίνηση πριν κάνω την πρώτη. Να σκέπτομαι πολύ πριν απαντήσω στην κίνηση του αντίπαλου. Και, το κυριότερο, να δέχομαι οποιοδήποτε αποτέλεσμα ήρεμα. Και να προετοιμάζομαι όσο μπορώ καλύτερα για τους επόμενους αγώνες. Στη Ζωή μου και στην Τέχνη μου... Αυτό ακριβώς που είναι ένα από τα μηνύματα στα έργα του Ίψεν. Αν όλοι οι άνθρωποι έπαιζαν σκάκι, όλος ο κόσμος θα ήταν καλύτερος...

Ποια φράση από τα έργα του Ίψεν νομίζετε ότι αντιπροσωπεύει περισσότερο από κάθε άλλη το ανθρώπινο πιστεύω του;

Η τελευταία φράση του έργου, την οποία παρέθεσα: «Τον κόσμο δεν τον αλλάζουν κάποιες κυβερνήσεις. Τον αλλάζουν κάποιοι σπάνιοι Άνθρωποι που στάθηκαν όρθιοι, πιστοί στις ιδέες τους, δίνοντας και τη ζωή τους ακόμη. Και πάνω σ' αυτούς ακούμπησαν όλοι οι πεσμένοι, βασανισμένοι της ζωής και όρθωσαν κι αυτοί το ανάστημά τους...»

*Τη συνέντευξη πήρε ο Χρήστος Κεφαλής.

Σκέψεις για τον Ερρίκο Ίψεν

Γκέοργκ Λούκατς

*Pax vobiscum*¹ ήταν οι τελευταίες λέξεις του epilόγου του Ίψεν. Ιρένε (Ειρήνη) ονομαζόταν η τελευταία του πρωίδα. Ήταν σαν όλη του η ζωή να ήταν σε αρμονία. Έζησε αρκετά για να δει το θρίαμβό του, το έργο της ζωής του ολοκληρωμένο, άφησε κάτω την πένα του και είπε «αρκετά». Δεν άφησε πίσω του ούτε ανολοκλήρωτα σχέδια ούτε γκρεμισμένα όνειρα.

Και ωστόσο ο κυρίαρχος τόνος στο έργο του δεν αποκαλύπτει τίποτα πέρα από πικρία, παράπονο και κατηγορίες. Ποια ήταν η ρίζα μιας τέτοιας δυσαρμονίας; Αν ακούσουμε πιο προσεκτικά όχι μόνο το τι αποκρύπτει και θρηνεί, αλλά το γιατί, σύντομα αρχίζουμε να ακούμε το ίδιο ρεφρέν να αντηχεί παντού. Άλλοι επίσης ένωσαν το μαρτύριο των μεγάλων ανθρώπων. Οι ψυχές των ανθρώπων που δεν ήξεραν τίποτα ο ένας για τον άλλο και αρνούνταν να αναγνωρίσουν οποιαδήποτε συγγένεια, υπέφεραν από τα ίδια βάσανα. Η ίδια πικρία αντηχεί στην ποίηση του Μποντλέρ, είναι αυτό που θρηνεί ο Φλομπέρ, χωρίς καν να το αντιλαμβάνεται, στα γράμματά του· είναι η κρυφή τραγωδία του Γκριλπάρτσερ² και η πηγή του πεσιμισμού του Σοπενχάουερ. Τι σπουδαία χορωδία καταραμένων ποιητών. Όλες αυτές οι αποξενωμένες, παρεξηγημένες ψυχές σε αιώνια διαμάχη με τους εαυτούς τους και την εποχή τους.

Ποιο είναι το πρόβλημά τους; Ξεκάθαρα το γεγονός ότι γεννήθηκαν πολύ αργά. Γεννήθηκαν σε μια εποχή που ο ρομαντισμός είχε ήδη καταστραφεί και σβήσει, και ο ορθολογισμός, ο ορκισμένος εχθρός των ρομαντικών, ήταν παντού υπέρτατος βασιλέας.

Η χρυσή εποχή του ρομαντισμού είχε μια μικρή διάρκεια παντού: εξάντλησε τον εαυτό του σε ένα σύντομο, έντονο ξέσπασμα λαμπρότητας. Υπάρχουν πολλοί εξωτερικοί λόγοι γι' αυτό οι οποίοι, φυσικά, βοηθούν να εξηγήσουμε γιατί το ρομαντικό κίνημα, παρά το εντυπωσιακό του ξεκίνημα στον πρώιμο 19ο αιώνα, έμοιαζε να πλησιάζει στο τέλος του. Και όπου συνέχισε, βρήκε το έδαφος να τρέμει κάτω από τα πόδια του και μετετρέπη σε μια ποίηση επιγόνων. Ας αναφέρουμε με-

1. Ειρήνη ημίν (λατινικά στο κείμενο, στμ).

2. Φραντς Γκριλπάρτσερ (1791-1872): συγγραφέας και ποιητής, ηγετικός δραματουργός της Αυστρίας στο 19ο αιώνα (στμ).

ρικούς λόγους γι' αυτό. Στη μετα-ναπολεόντεια Γαλλία, εξαναγκασμένη σε σιωπή και καταπιεσμένη, μία ολόκληρη γενιά, γεννημένη στις ακτίδες των απεριόριστων δυνατοτήτων, βρήκε ξαφνικά τον εαυτό της καταδικασμένο στην απραξία. (Ο Αλφρέ ντε Μισέ³ το περιγράφει αυτό στο έργο *La Confession d'un enfant du siècle* [Η Εξομολόγηση ενός Παιδιού του Αιώνα]). Ύστερα ακολούθησαν οι ανεπιτυχείς επαναστάσεις του 1830 και 1848, τις οποίες ακολούθησε στη Γερμανία η δημιουργία της Ιεράς Συμμαχίας, και το σβήσιμο των επαναστατικών ελπίδων κοκ.

Αλλά η πραγματική αιτία της κατάρρευσης του ρομαντισμού ήταν, τελικά, η διάθεση της ρομαντικής ψυχής. Τι είναι τότε –και μπορώ να σκιαγραφήσω μόνο τη ρομαντική ευαισθησία– ο ρομαντισμός; Πρώτα και κύρια, υποδηλώνει μια επανάσταση στα ανθρώπινα συναισθήματα, διαμαρτυρόμενος για τα δεσμά που τοποθετούνται στον άνθρωπο. Ως κίνημα διαμαρτυρίας, ο ρομαντισμός δεν είχε καμία πρακτική κατεύθυνση και, στην πραγματικότητα, απέρριψε οποιαδήποτε μορφή ορθολογικού ελέγχου. Επεκτατικοί εκ φύσεως, οι ρομαντικοί προσπάθησαν να αγκαλιάσουν και να κατακτήσουν τα πάντα, ήθελαν να επιτύχουν μια μεγάλη σύνθεση συναισθημάτων περιλαμβάνοντας την επιστήμη και την τέχνη, την ποίηση και τα μαθηματικά. Πάνω απ' όλα, οι ρομαντικοί διακήρυξαν την υπέρτατη σημασία της τέχνης και την αισθητική ευαισθησία σε όλα. Όμως ο μυστικισμός των ρομαντικών –που θυμίζει τη στενά συγγενική Αναγέννηση– αποδείχτηκε ότι δεν είναι τίποτα περισσότερο από μια αισθητική, μονιστική έννοια του κόσμου. Το ρομαντικό κίνημα σηματοδοτεί τον υψηλότερο θρίαμβο του ατομικισμού, στον κόσμο του οποίου τα αντικείμενα και η πραγματικότητα δεν έχουν θέση (βλέπε τη φιλοσοφία του Φίχτε), όπου όλα τα όρια έχουν αφαιρεθεί, ώστε το κυρίαρχο άτομο να μπορεί να αναδημιουργήσει τον κόσμο κατά τη δική του εικόνα.

Οι ρομαντικοί ενεπλάκησαν σε έναν εκστατικό, θριαμβευτικό χορό. Οι ρομαντικοί ανακάλυψαν πράγματα συμπτωματικά, πράγματα που άλλοι δεν έχουν ακόμη εξερευνήσει και περιοχές που αργότερα αναπτύχθηκαν και καλλιεργήθηκαν από ένα άλλο κίνημα. Αυτό –που δεν είναι άλλο από τον ορθολογισμό– ακολούθησε τα βήματα του ρομαντισμού και έστρεψε τα όπλα του εναντίον του. Ωστόσο, μέχρι τότε οι ρομαντικοί είχαν εξαντληθεί και το ρομαντικό συναίσθημα –στην αρχική του μορφή– είχε αποδειχθεί ανίκανο να προχωρήσει. Ενώ ήταν αποφασισμένοι να αγκαλιάσουν και να συμπεριλάβουν τα πάντα, στα χέρια των ρομαντικών όλα μετατράπηκαν σε θραύσματα. Η υπεροχή των συναισθημάτων, στα οποία οι ρομαντικοί οφείλουν τη μεγάλη τους προοπτική και τη μεγάλη σύνθεση, απαιτούσε συνεχώς νέες αναζητήσεις και εμπειρίες, και κατά συνέπεια οι ρομαντικοί αποδείχθηκαν ανίκανοι να εκτελέσουν και να ολοκληρώσουν ένα έστω έργο.

Οι ρομαντικοί ήθελαν να ανυψώνονται, αλλά είναι αδύνατο να ανυψώνεται κάποιος συνεχώς: δεν είχαν κανένα στόχο, διότι ο στόχος τους ήταν το άπειρο. Και

3. Αλφρέ ντε Μισέ (1810-1857): σημαντικός Γάλλος ποιητής και δραματουργός, συνέγραψε την αναφερόμενη αυτοβιογραφία (σμ).

έτσι οι ρομαντικοί καταποντίστηκαν. Παρατηρήστε πόσοι πέθαναν νέοι (Novalis, Hölderlin, Shelley, κοκ), ενώ όσοι έζησαν αρκετό καιρό έφτασαν να εκτιμούν τη νιότη τους. Πολλοί από τους ρομαντικούς αναζήτησαν παρηγοριά στη θρησκεία (Friedrich Schlegel, Clemens Brentano, Werner κ.λπ.) και κατέληξαν να υποστηρίζουν αντιδραστικές ιδέες. Μερικοί συνέχισαν αυτό που είχαν αρχίσει στα νιάτα τους, ακόμη και όταν η νεανική τους φλόγα είχε από καιρό εξαφανιστεί, και μετατράπηκαν σε επιγόνους της νιότης τους. Και ακόμη άλλοι, διαλυμένοι και εξαντλημένοι, αναζήτησαν καταφύγιο στα γκρίζα λιμάνια των αστών.

Ποια είναι λοιπόν η θέση εκείνων που, μετά τη μεγάλη πτώση του ρομαντισμού, παρόλα αυτά εμφανίζονταν με ρομαντικά συναισθήματα; Ο ρομαντισμός έχει χάσει την αξιοπιστία του όχι μόνο με τους αντιπάλους του, αλλά και με τη νεότερη γενιά, την τόσο σκεπτικίστρια για τα ρομαντικά πράγματα. Έχοντας ζήσει σε μια περίοδο απογοήτευσης, αυτή η γενιά δεν θα μπορούσε ποτέ να έχει το αφελέξ θάρρος των πρώτων ρομαντικών. Τι θα προέκυπτε από αυτή τη νεότερη γενιά; Μισούσαν τη δική τους εποχή με την οργή των συντριμμένων που, ανίσχυροι, περιφρονούν τον νικητή τους. Καχύποπτη για τα πάντα, αυτή η γενιά παραιτήθηκε από τη ζωή και, φοβισμένη μήπως απογοητευτεί, σταμάτησε να προσπαθεί. Μας θυμίζει τους δύο χαρακτήρες του Ίψεν, τον Φαλκ και τη Σβάνχιλντ, στην *Κωμωδία της Αγάπης*. Αυτό το ζευγάρι εραστών, φοβούμενοι ότι ο ενθουσιασμός τους δεν μπορεί να διαρκέσει πολύ, αναγνωρίζουν ότι είναι καλύτερο να ακολουθήσουν ξεχωριστούς δρόμους. Οι φλογεροί εραστές ζούσαν σε έναν κόσμο ιδανικών, διαμόρφωσαν το πάθος τους πριν βιώσουν την πραγματικότητα, μια πραγματικότητα που δεν είναι ποτέ ίδια με τον φανταστικό κόσμο. Ταυτόχρονα, η ακεραιότητα και η αίσθηση του καθήκοντος του Φαλκ και της Σβάνχιλντ δεν θα τους επιτρέψουν να αψηφούν τον κόσμο και να τον υποτάξουν –όπως έκαναν οι πρώτοι ρομαντικοί– πράγμα για το οποίο δεν είχαν τη δύναμη.

Το συναίσθημα των δύο εραστών εναλλάσσεται μεταξύ των άκρων, και όσο πιο ισχυρό και περιεκτικό γίνεται το συναίσθημά τους, τόσο πιο εύκολα ταλαντεύεται. Ο Κίρκεγκορ –που είναι επίσης ένας από αυτούς τους εραστές– έγραψε κάπου: «Παντού, όπου τα πράγματα λαμβάνονται σοβαρά υπόψη, ο νόμος είναι: είτε-είτε... Aut-aut· aut Caesar – aut nihil»⁴. Στους ρομαντικούς, κάθε συναίσθημα –θεωρούμενο με αυτό τον τρόπο– μετατρέπεται στο αντίθετό του. Ως αποτέλεσμα, μια αφελής σύνθεση μετατρέπεται σε έναν συνολικό σκεπτικισμό· η ευσέβεια γίνεται άρνηση του Θεού. Και όταν οι αποξενωμένες ψυχές χτίζουν ένα βωμό σε μια αφηρημένη τέχνη που στερείται ζωής γεννιέται η «art pour l'art»⁵. Οι ρομαντικοί επεκτείνουν την τέχνη για να καλύψουν τα πάντα και, κατά συνέπεια, έχοντας μείνει χωρίς περιοχή για να κατακτήσουν, εξαρτούν τα πάντα από την τέχνη. Οι ρομαντικοί καλλιτέχνες είτε αγνοούν είτε στυλιζάρουν το παρόν που απεικονίζουν,

4. Είτε-είτε, είτε Καίσαρ είτε μηδέν (λατινικά στο κείμενο, σμ).

5. Η τέχνη για την τέχνη (γαλλικά στο κείμενο, σμ).

ως επί το πλείστον, με ακρίβεια, «φυσικά», με το διευρυμένο όραμα του μίσους, ώστε να εκδικηθούν την περιφρονούμενη, θριαμβεύτρια εποχή τους. Όλα τα ρομαντικά συναισθήματα έχουν μια αίσθηση συμμετοχής, παρόλο που τα συναισθήματα κινούνται σε αντίθετες κατευθύνσεις. Ο ρομαντισμός a rebours⁶.

Και ο Ίψεν; Εκ πρώτης όψης, μπορεί να φαίνεται περίεργο να τον βλέπεις σε αυτή την παρέα. Αυτός ο Ίψεν που, δίπλα στον Ζολά, αποκαλείται μετρ του σύγχρονου ρεαλισμού. Μπορώ απλώς να περιγράψω εδώ την πνευματική συγγένεια μεταξύ του Ίψεν και, για παράδειγμα, του Φλομπέρ, η οποία μπορεί να φαίνεται πολύ πιο εντυπωσιακή και σημαντική αφού, από όσο γνωρίζω, ο Ίψεν και ο Φλομπέρ ήταν άγνωστοι ο ένας στον άλλο. Στα νιάτα τους, και οι δύο ήταν ρομαντικοί. Στη Ρουέν, όπου ζούσε ο Φλομπέρ, και στη Νορβηγία, όπου ζούσε ο Ίψεν, όλα έφταναν αργά, και κατά συνέπεια και οι δύο έγιναν ρομαντικοί όταν ήταν ήδη εκτός μόδας.

Ως νεαρός άνδρας, ο Ίψεν είχε μιμηθεί τον Ολενσλέγκερ⁷, διάβασε τους σκανδιναβικούς θρύλους, όπως και οι Δανέζοι και Νορβηγοί ρομαντικοί, των οποίων το στιλ και η φόρμα προσκαλούν συγκρίσεις με το δικό του – όπως και εκείνο του Φλομπέρ. Προκατειλημμένος απέναντι στους Σταντάλ και Μπαλζάκ, ο Φλομπέρ έδειχνε μεγάλο ενθουσιασμό για τους Σατομπριάν και Γκοτιέ, και μεταξύ των λογοτεχνικών του γραπτών ανακαλύφθηκαν μυθιστορήματα που είχαν την επιρροή, για παράδειγμα, του Χόφμαν. Τόσο ο Φλομπέρ όσο και ο Ίψεν αποδείχθηκαν μάλλον αργοί στο να κάνουν τη μετάβαση από ένα «κοινωνιολογικό» στιλ στο οποίο προσπάθησαν να απεικονίσουν το χαρακτήρα της ίδιας της εποχής – όπως φαίνεται στα αντίστοιχα έργα τους – μια μετάβαση που συνέπεσε με τις πρώτες, πικρές απογοητεύσεις τους. Αυτό μπορεί να είναι απλώς μια τυχαία ομοιότητα πριν από την μεταγενέστερη κίνησή τους προς τον ρεαλισμό. Ο ρεαλισμός των Φλομπέρ και Ίψεν έχει την πηγή του στην ειρωνεία (είναι ίσως πιο εμφανής στον Ίψεν παρά στον Φλομπέρ). Προήλθε από το μίσος τους για τους αστούς. «Contre les philistins!»⁸ είναι το σύνθημα του ρομαντισμού και, κατ' ουσία, η ειρωνεία των Φλομπέρ και Ίψεν είναι από τη φύση της ρομαντική. Γελοιοποιούν τα ίδια πράγματα: τον ορθολογισμό, τη δειλία, την έλλειψη ατομικότητας, τη μικροπρέπεια, την απομίμηση και ιδιαίτερα τον αστικό ναρκισσισμό. Αρκεί να θυμηθούμε φιγούρες όπως ο [πολίτης] Regimbert, ο [Jacques] Amoux και Homais στην *Αισθηματική Αγωγή* του Φλομπέρ και οι Χιάλμαρ Έκνταλ και Πέτερ Στόκμαν του Ίψεν, μεταξύ άλλων. Υπάρχει στενή συγγένεια μεταξύ των αυταπατών και της κωμωδίας της Έμμα Μποβαρί και του Χιάλμαρ Έκνταλ. Αλλά στον Ίψεν η ειρωνεία είναι πιο σοβαρή, πιο έντονη και πιο οδυνηρή. Η άλλη πηγή ρομαντικής ειρωνείας, ο αυτοσαρκασμός, είναι επίσης εμφανής στο έργο του Φλομπέρ και του Ίψεν.

Ο αυτοσαρκασμός των ρομαντικών είναι ως επί το πλείστον, όπως το έθεσε ο

6. Προς τα πίσω (γαλλικά στο κείμενο, σμ).

7. Άνταμ Ολενσλέγκερ (1779-1850): Δανός ρομαντικός ποιητής και θεατρικός συγγραφέας (σμ).

8. Ενάντια στους φιλισταίους (γαλλικά στο κείμενο, σμ).

Μπρεντάνο, «μια ειρωνεία που προέρχεται από τις λεπτομέρειες». Αρχικά, η αυτοειρωνεία του Ίψεν είναι επίσης καλλιτεχνική (για παράδειγμα, στον *Πέερ Γκιντ*, Πράξη 5η) και, καθώς γίνεται πιο απογοητευμένος, αυτή η ειρωνεία στρέφεται εντελώς προς τα μέσα. Και τότε ο Ίψεν αρχίζει να διώκει τα ιερά του ιδανικά, ώστε να μην παρατηρήσει κανείς ή να γελάσει με τα δικά του βάσανα (ο Γκρέγκερς Βέρλε στην *Αγριόπαπια*).

Με τον ίδιο τρόπο, ο Φλομπέρ οδηγεί τη μεγάλη του ιδανική, ρομαντική αγάπη ως τη γελοιοποίηση, στη *Μαντάμ Μποβαρί*. Όσον αφορά τις περίφημες έννοιες του «απρόσωπου» και του «νατουραλισμού», ο Φλομπέρ έχει δείξει ότι έχουν τις ρίζες τους στο μίσος για τους αστούς. Όμως ούτε ο Φλομπέρ ούτε ο Ίψεν έπρεπε να σχεδιάσουν μια καρικατούρα της αστικής τάξης για να την καταστήσουν απωθητική. Αντίθετα, προσπάθησαν να απεικονίσουν την αστική τάξη στο πιο αυθεντικό και τυπικό φως, ώστε κανείς να μη μπορεί να αναφωνήσει: «δεν είμαι εγώ». Περιττό να πούμε, αυτή δεν είναι η μόνη βάση του ρεαλισμού του Φλομπέρ και του Ίψεν. Κατόπιν όλων, το ρομαντικό εγώ αργά ή γρήγορα βρέθηκε να χρειάζεται πρόσθετη κοινωνική υποστήριξη. Όπως έχουμε υποδειξει νωρίτερα, η θρησκεία παρείχε αυτή την υποστήριξη. Για τον Ίψεν και τους ομοϊδέατες του, η αντικειμενικότητα και το επιστημονικό πνεύμα χρησίμευαν ως μάσκα για να κρύψουν από τον κόσμο τις δικές τους καχύποπτες, ντροπαλές ψυχές. Αλλά τους έδινε επίσης την ψευδαίσθηση ότι θα μπορούσαν να βγάλουν μια καταδίκη για την εποχή τους ως δικαστές, και όχι ως κατακτημένοι γεμάτοι οργή. Επιπλέον, η απογοήτευση και ο φόβος των μελλοντικών απογοητεύσεων έκαναν τον Φλομπέρ και τον Ίψεν να υποψιάζονται κάθε ένστικτο, έμπνευση ή φαντασία. Ας ρίξουμε μια καλή ματιά στους χαρακτήρες του Ίψεν. Γιατί του αρέσουν μερικοί και περιφρονεί τους άλλους; Μισεί και αντιπαθεί κάθε τι το ασήμαντο και αστικό, αλλά μοιάζει αδιάφορος για κάθε λεγόμενη αμαρτία.

Ο Ίψεν προέβηκε σε μια σκληρή κρίση σχετικά με τον δειλό, φιλισταίο Τόρβλαντ Χέλμερ στο *Κουκλόσπιτο*, ενώ η πράξη της γυναίκας του Νόρα να πλαστογραφήσει την υπογραφή του πατέρα της σε ένα χρεόχαρτο δεν φαίνεται να έχει σημασία. Στο έργο *Γιον Γκάμπριελ Μπόρκμαν*, η αμαρτία του Γιον Γκάμπριελ Μπόρκμαν – αυτό που έκανε στην Έλα Ρεντχάιμ – επισκιάζει εντελώς την πράξη του υπεξαίρεσης των χρημάτων της τράπεζας. Αναμφισβήτητα, τα κίνητρα του Ίψεν είναι πανομοιότυπα με εκείνα των ρομαντικών ποιητών, και είναι ο πιο απομακρυσμένος από εκείνους τους κοινωνικοκριτικούς συγγραφείς με τους οποίους συνήθως ομαδοποιείται.

Αλλά ακόμη και τα ύστερα έργα του Ίψεν εμφανίζουν μια μη συγκαλυμμένη μορφή ρομαντισμού. Μεταξύ των χαρακτήρων του, σε έργα όπως *Η Κυρά της Θάλασσας*, *Ο Αρχιμάστορας* και *Ο Μικρός Έγιολφ*, εμφανίζονται μερικά φανταστικά πλάσματα, όπως κάνουν στα μυθιστορήματα των Χόφμαν και Πόε. Οι εραστές στα τελευταία δράματα του Ίψεν μάς θυμίζουν επίσης τους ρομαντικούς εραστές των μυθιστοριογράφων, που καταδιώκονται από τη μοίρα και την αναπόδραστη

νέμεση, αν και οι ερασιτές του Ίψεν είναι πιο ολοκληρωμένοι χαρακτήρες και διαπερνιούνται με τη δική του μπηδενιστική ειρωνεία.

Με άλλα λόγια, ο Ίψεν ήταν ρομαντικός στα τελευταία έργα του. Ο ρομαντισμός a rebours. Οι παλιοί ρομαντικοί ήταν τυχοδιώκτες, ο Ίψεν και οι αδελφοί του είναι ερμηίτες: αλλά το βασικό συναίσθημα είναι το ίδιο και στις δύο περιπτώσεις. [...]

Κάθε γνήσιος δραματοουργός φιλοδοξεί να γράψει μια τραγωδία. Ερευνά συνεχώς όλο και πιο βαθιά για τις πηγές των συγκρούσεων, ωστόσο φτάνει τελικά σε μερικά, πραγματικά μεγάλα ερωτήματα που δεν περιέχουν πλέον απάντηση και ανακαλύπτει συγκρούσεις που αφηφούν την επίλυση. Αδιάλειπτα, αυτές οι συγκρούσεις αφορούν το άτομο και τις άγνωστες δυνάμεις που θα μπορούσαμε να ονομάσουμε μοίρα, πεπρωμένο, κοσμική τάξη ή ακόμα και θεότητα, αλλά των οποίων την πραγματική ταυτότητα δεν θα ξέρουμε ποτέ. Στη βαθύτερη ουσία της, η τραγωδία περιέχει πάντα κάποια μυστικιστικά στοιχεία.

Ο λόγος για τον οποίο το κοινωνικό δράμα έφτασε στο ύψος του μάλλον αργά είναι επειδή λίγοι συγγραφείς μπορούσαν ή ήθελαν να αντισταθούν στον πειρασμό να εντοπίσουν την ουσία του ανθρώπινου αγώνα, έχοντας απορρίψει βαθύτερα, πιο μόνιμα κίνητρα, στη σχετική σφαίρα των εξωτερικών αιτιών. Ωστόσο, αυτή η τάση αφαίρεσε τη δυνατότητα της ίδιας της τραγωδίας. Η τάση ήταν πάντα ορθολογική· προσδιόριζε τα λάθη που έπρεπε να διορθωθούν, έδινε οδηγίες, προειδοποιούσε. Στο κοινωνικό δράμα, ο ένας χαρακτήρας είναι πάντα λάθος, ο άλλος πάντα σωστός. Φυσικά το κοινωνικό δράμα απεικονίζει τα ίδια φαινόμενα όπως και το δράμα θέσης. Κατά συνέπεια, το τραγικό στοιχείο περιορίζεται στην πραγμάτευση του θέματος, δηλαδή στον τρόπο με τον οποίο οι υπό εξέταση ιδέες και θεσμοί επηρεάζουν τις ατομικές ενέργειες. Ο ορθολογισμός είχε υποθέσει ότι με τη μεταρρύθμιση των θεσμών, και μέσω της εξάπλωσης του διαφωτισμού, ορισμένες κοινωνικές συγκρούσεις θα μπορούσαν να αποφευχθούν. Στην πραγματικότητα, η ορθολογική προοπτική είναι αντι-τραγική: επιδιώκει να εξαλείψει την πιθανότητα τραγικής σύγκρουσης. Ο ορθολογισμός φαινόταν τυφλός στη βασική πηγή σύγκρουσης. Δηλαδή, ότι άτομα με διαφορετικές πνευματικές κλίσεις, αργά ή γρήγορα, θα συναντηθούν μεταξύ τους σε κάποια δεδομένα σημεία. Αυτό παραμένει ένα αμετάβλητο γεγονός, τουλάχιστον για το ορατό μέλλον, εκτός κι αν τα βασικά ανθρώπινα συναισθήματά μας υποστούν μια πλήρη, ποιοτική αλλαγή. Όταν συμβεί αυτό, κάθε αιτία σύγκρουσης, της οποίας η απομάκρυνση εξαρτάται από τον ανθρώπινο παράγοντα –όπως και ο νόμος ή οι προκαταλήψεις μας– θα μπορούσε να προκαλέσει μια τραγική σύγκρουση της οποίας οι πραγματικές αιτίες βρίσκονται στην ανθρώπινη φύση.

Τα δράματα του Ίψεν, γραμμένα πριν φτάσει στην ωριμότητα του, περιέχουν ένα περίεργο μείγμα πεπρωμένου, πίστης, εμπιστοσύνης και την πεποίθηση ότι η ανθρώπινη τάξη υπόκειται σε βελτίωση. Ο μυστικιστής Μάξιμος (στο Αυτοκράτο-

ρας και Γαλιλαίος) γνωρίζει ότι ο άνθρωπος θέλει γιατί πρέπει να θέλει, και όμως ο Μπραντ δεν δείχνει έλεος όπου η θέληση είναι αδύναμη. Ο αγώνας του Βασιλιά Χάκον και του Κόμη Σκούλε [*Οι Μνηστήρες του Θρόνου*] είχε αποφασιστεί, για όλους τους πρακτικούς σκοπούς, στην ψυχή του Σκούλε ο οποίος, λίγο πριν πεθάνει, λέει:

«Υπάρχουν άνδρες που δημιουργήθηκαν για να ζήσουν και άνδρες που δημιουργήθηκαν για να πεθάνουν. Ποτέ δεν θέλησα να ακολουθήσω το μονοπάτι που ο Θεός μου έδειξε. Επομένως, ο δρόμος μου δεν ήταν ποτέ ξεκάθαρος για μένα ως τώρα».

Αν και ήταν ήδη εμφανές στον Μπραντ (1865) ότι ο Ίψεν ήταν κάπως μοιρολάτρης στο ζήτημα της κληρονομικότητας, ωστόσο τα δράματά του αυτής της περιόδου διαπερνούνται από μια μαχτική, πολεμική διάθεση. Οι χαρακτήρες του Ίψεν παλεύουν ενάντια σε εξωτερικές και εσωτερικές δυνάμεις που παρεμποδίζουν το άτομο. Αλλά για να έχει κάποιο νόημα αυτός ο αγώνας, ο Ίψεν έπρεπε να υποθέσει ότι το άτομο είναι ικανό για αυτοπραγμάτωση. Στα νιάτα του, ο Μπέρνικ [*Πυλώνες της Κοινωνίας*] είχε υποκλιθεί στην κοινή γνώμη και στις λαϊκές προκαταλήψεις, αλλά η Λόνα Χέσελ είχε πείσει τον Μπέρνικ ότι πρέπει να απελευθερωθεί από την καταπιεστική τους δύναμη. Ο Μπέρνικ ήταν δειλός κάποτε, και τώρα κέρδισε το θάρρος, και η προσπάθεια του Φαλκ [*Η Κωμωδία της Αγάπης*], του Δρος Στόκμαν [*Ο Εχθρός του Λαού*] και του Μπραντ είναι μόνο προσπάθειες να ενοσταλάξουν θάρρος στο άτομο. Αλλά όπως έμαθε σύντομα ο Γκρέγκερς Βέρλε [*Η Αγριόπαπια*], η αλήθεια και τα ιδανικά ανήκουν στους προνομιούχους λίγους. Στο έργο, ο χαρακτήρας Ρέλινγκ παρατήρησε:

«Αφαιρέστε το ψέμα της ζωής από τον μέσο άνθρωπο και παίρνετε την ευτυχία του μαζί του».

Ίσως είναι αδύνατο να απομακρυνθούμε από τα ψέματα της ζωής. Για τον Γκρέγκερς η αλήθεια μετατρέπεται σε ψέμα και η ατομικότητα δεν είναι παρά μια πόζα (Χιάλμαρ Έκνταλ). Το άτομο πρέπει επομένως να εγκαταλείψει τον αγώνα, επειδή λίγοι έχουν την ικανότητα να γίνουν ολοκληρωμένες προσωπικότητες. Το άτομο γίνεται ο αριστοκράτης.

Η Νόρα είχε το δικαίωμα να αφήσει τον σύζυγό της [*Το Κουκλόσπιτο*] και ο Χέλμερ άξιζε ό,τι του ερχόταν. Για μεγάλο χρονικό διάστημα, η κ. Άλβινγκ [*Οι Βρικόλακες*] πίστευε ότι η σχέση της με τον σύζυγό της ήταν η ίδια με τη σχέση της Νόρα με τον σύζυγό της, αλλά αργότερα συνειδητοποίησε ότι ήταν τόσο ένοχη απέναντι στον άνδρα της όσο και εκείνος απέναντί της. Ο γάμος της κ. Άλβινγκ έπρεπε να τελειώσει με τον τρόπο που τελείωσε. Για να καταλάβει η κ. Άλβινγκ τι έπρεπε να κάνει για να αποτρέψει την καταστροφή του γάμου της, έπρεπε να ζήσει όλα όσα ακολούθησαν. Η απεικόνιση του Ίψεν για τις βαθιές ρίζες των αποτυχημένων γάμων φτάνει σε τέτοια βάθη που δεν επιδίδεται πλέον σε πολεμική, συντάσσει μια ετυμηγορία για την ανθρώπινη μοίρα.

Μετά το *Ρόσμερσκολμ* (1886), η ετυμηγορία δεν είναι πλέον τόσο ρητή στον Ίψεν. Στα προηγούμενα έργα του, ο Ίψεν είχε παρουσιάσει δύο τύπους χαρακτήρων (για παράδειγμα, τους δύο αδελφούς Στόκμαν [*Ο Εχθρός του Λαού*]), οι οποίοι διεξήγαγαν απεγνωσμένους αγώνες μεταξύ τους. Ωστόσο, παρά τις διαφορές τους, αυτή η εχθρότητα δημιουργεί ένα δεσμό μεταξύ τους. Αυτό δεν συμβαίνει πλέον στο έργο του Ίψεν, *Ρόσμερσκολμ*. Οι δύο τύποι χαρακτήρων διάγουν χωριστές ζωές και δύσκολα κατανοούν ο ένας τον άλλον. Η δράση ενός τύπου χαρακτήρα είναι τόσο παραμορφωμένη στον ψυχικό καθρέφτη του άλλου, ώστε να είναι σχεδόν μη αναγνωρίσιμη. (Σόλνες και Μπρόβικ στον *Αρχιμάστορα*). Ο Ίψεν έδινε πλήρες περιθώριο στον περιφρονητικό σαρκασμό του (ρομαντική ειρωνεία!) στο σχέδιο χαρακτήρων εκείνων των πληβειακής νοοτροπίας ανθρώπων που, όπως ο Μόρτενσγκαρντ [*Ρόσμερσκολμ*], «είναι ικανοί για οτιδήποτε θέλουν, επειδή δεν θέλουν περισσότερο από αυτό για το οποίο είναι ικανοί. Μπορούν να ζουν χωρίς ιδανικά». Αντίθετα, ο άλλος τύπος βυθίζεται σε λυρικές διαθέσεις.

Ποια είναι η φύση αυτού του άλλου τύπου; Είναι χαρακτήρες που γεννήθηκαν για την τραγωδία. Η δραματική διάθεση αλλάζει τώρα. Νωρίτερα, ο Ίψεν απέδιδε την τραγωδία στις δυνάμεις που συγκρατούσαν το άτομο και τις δυνατότητές του. Τώρα η τραγωδία προέρχεται από άτομα που ενεργούν και βιώνουν τις ευκαιρίες που διαθέτουν. Οι ευκαιρίες βρίσκονται στις ψυχές των χαρακτήρων· υπάρχει κάτι δαιμονικό σε αυτούς τους χαρακτήρες και την ικανότητά τους να επιτυγχάνουν σπουδαία πράγματα. Ταυτόχρονα, υπάρχουν δυνάμεις που υπερισχύουν των χαρακτήρων και τους ωθούν σε μια συγκεκριμένη κατεύθυνση. Και στο τέλος του δρόμου τους περιμένει η καταστροφή. Υπάρχει ο Σόλνες που ανεβαίνει το κωδωνοστάσιο· υπάρχει η Ρεβέκκα Βεστ που στέλνει την Μπεάτα στο θάνατό της [*Ρόσμερσκολμ*], και υπάρχει ο Μπόρκμαν που καταχράται τα χρήματα της τράπεζας! [*Γιον Γκάμπριελ Μπόρκμαν*]. Αυτοί οι χαρακτήρες δεν μπορούν να αντισταθούν στον εαυτό τους. Μόνο η Έντα Γκάμπλερ [*Έντα Γκάμπλερ*] προσπαθεί να αντισταθεί – και μόνο από δειλία. Και ποιο είναι το αποτέλεσμα; Ότι όλα όσα ήθελε να ξεπεράσει στον εαυτό της παίρνουν μια διαφορετική και άσχημη μορφή. Η τραγωδία της γίνεται πιο παράταιρη από ό,τι θα ήταν διαφορετικά· αλλά ήταν αναπόφευκτη.

Με άλλα λόγια, οι χαρακτήρες του Ίψεν δεν μπορούν να αντισταθούν, δεν μπορούν να σταματήσουν εκτός κι αν υποστούν ασφυξία, και επομένως ωθούν προς τα εμπρός στην καταστροφή που τους περιμένει. Είναι αυτό απαισιοδοξία; Δεν νομίζω. Σημειώστε πόσο ήρεμα ο Ρόσμερ και η Ρεβέκκα περιμένουν το θάνατό τους. Τα τελευταία λόγια της Έντα Γκάμπλερ [προτού αυτοπυροβοληθεί] είναι εκλεπτυσμένα και πνευματώδη, «Ναι, ανυπομονείτε γι' αυτό, έτσι δεν είναι, κύριε Μπρακ; Ο εαυτός σας ως ο μόνος κόκορας στην αυλή». Όταν ο Σόλνες πέφτει από τον πύργο για να συναντήσει το θάνατό του, το πιο σημαντικό σημείο της Χίλντε είναι:

«Αλλά έφτασε στην κορυφή. Και άκουσα άρπες στον αέρα. Ο... ο... αρχιμάστορας μου».

«Κάνε το αδύνατο για άλλη μια φορά!» είναι αυτό που απαιτεί η Χίλντε από τον Σόλνες – που της υποσχέθηκε το βασίλειο του αδύνατου.

Ο ιψενικός ήρωας επιδιώκει το αδύνατο. Η ψυχή του ονειρεύεται το αδύνατο, θέλει να το βιώσει έστω και για μια στιγμή. Και μετά από αυτό; «Αυτός που βλέπει το πρόσωπο του Θεού, πεθαίνει», είπε ο Μπραντ. Ίσως οι ήρωες του Ίψεν δεν θέλουν πλέον να ζουν πια. Έχω την αίσθηση ότι για τους ήρωές του, έχοντας προσπαθήσει το αδύνατο, η ίδια η ζωή δεν έχει πλέον νόημα. Κατόπιν όλων, η αδύνατη στιγμή αποτέλεσε την αληθινή ζωή και μετά από αυτό η ζωή του ήρωα καταποντίζεται και ξεπέφτει. Ακόμα κι αν ο ήρωας συνεχίσει να ζει, η ζωή του δεν είναι μια πραγματική ζωή. Ο Άλφρεντ Άλμερς αποχαιρετά τη ζωή όταν η Άστα αποφασίζει να αποχωρήσει [Ο Μικρός Έγιολφ], επειδή αντιμετωπίζει μια παρατεταμένη, άθλια ύπαρξη. Ο Ίψεν παρουσιάζει μια τραγική προοπτική για τη ζωή. *Amor fati*⁹. Ο άνθρωπος γεννήθηκε για μια τραγική μοίρα, αν είναι σωστό είτε λάθος, δεν μπορώ να πω, αλλά εδώ σε αυτήν τη γη τίποτα δεν ακούγεται πιο όμορφο.

Τα παντρεμένα ζευγάρια του Ίψεν –γι' αυτόν όπως για όλους τους ρομαντικούς, η τελική ενότητα δεν είναι το άτομο, αλλά το ζευγάρι– είναι επίσης τραγικά. Αλλά τραγωδίες όπως αυτές της κυρίας Άλβινγκ δεν υπάρχουν πλέον (μετρά ακόμη λιγότερο ότι ο Σόλνες και ο Ρούμπεκ είχαν συζύγους). Ο ίδιος ο χαρακτήρας των εραστών του Ίψεν τους προδιαθέτει να σχηματίσουν ζευγάρια. Οι εραστές δημιουργούνται ο ένας για τον άλλον, για την καταστροφή του άλλου. Η Χίλντε έπρεπε να στείλει τον Σόλνες να ανέβει στον πύργο, η δική της αγάπη το απαιτούσε – και αυτό κατέστρεψε και τους δύο. Η ίδια ακαταμάχητη δύναμη προσέλκυσε τη Ρεβέκκα στον Ρόσμερ και ο ίδιος δρόμος που οδήγησε στο στόχο της την απέτρεψε επίσης να απολαύσει το θρίαμβό της. Ήταν η προοπτική του Ρόσμερ για τη ζωή που καταδίκασε το παρελθόν της Ρεβέκκας, αλλά ήταν ακριβώς το παρελθόν της που τράβηξε τη διαμετρικά διαφορετική ψυχή της τόσο έντονα προς τον Ρόσμερ. Συνειδητά ή ασυνειδητά, οι εραστές του Ίψεν υποχρεώνουν ο ένας τον άλλον να αντλήσουν τις τελικές συνέπειες της δικής τους ανθρώπινης ουσίας· οδηγούν ο ένας τον άλλο στην τραγωδία.

Ωστόσο, τα παντρεμένα ζευγάρια του Ίψεν επιθυμούν το ίδιο πράγμα. Ο νεαρός Ίψεν αγωνίστηκε για τα δικαιώματα των γυναικών, στη μέση περίοδό του αντιμετώπισε τις γυναίκες ως ίσους συντρόφους των ανδρών, μόνο για να τις αφήσει να τραβήξουν τους χωριστούς τους δρόμους στα ύστερα έργα του. Ο άνδρας θέλει ένα πράγμα, η γυναίκα άλλο. Αυτό που είναι απλώς ένα επεισόδιο για έναν άνδρα είναι πεπρωμένο για τη γυναίκα. Η γυναίκα αγαπά τον άνδρα και την έννοια της αρρενωπότητας – θέλει ο άνδρας να είναι υπέροχος. Αλλά ο άνδρας έχει επίσης δουλειά, είναι καλλιτέχνης. Βαθιά στην ψυχή του, ο Γιον Γκάμπριελ Μπόρκμαν είναι καλλιτέχνης. Αυτό τον κυριαρχεί. Αναζητώντας το όνειρό του, ο Μπόρκμαν

9. Αγάπη της μοίρας. Λατινική φράση, υποδηλώνει την αναγνώριση της αναγκαιότητας των συμβάντων της ζωής ενός προσώπου, περιλαμβανόμενων του μαρτυρίου και της απώλειας (στυμ).

εγκατέλειψε την Έλα Ρετχάιμ και την αποπέμπει σε κάποιον άλλο. Ο καθηγητής Άρνολντ Ρούμπεκ [*Όταν Ξυπνήσουμε Εμείς οι Νεκροί*] θέλει να κοιτάξει την Ιρένε μόνο με τα ψυχρά, αμερόληπτα μάτια ενός καλλιτέχνη, προκειμένου να προστατεύσει το γλυπτό του από τα συναισθήματά του. Αυτό οδηγεί σε έναν αγώνα ζωής και θανάτου. Η Ιρένε δεν μπορεί να συγχωρήσει τον άνδρα που τη «δολοφόνησε». Πρέπει να μισεί και μισεί τον Ρούμπεκ, όμως είναι ο μόνος που έχει αγαπήσει ποτέ, και εξακολουθεί να το κάνει... Ο άνδρας δεν μπορεί να αποφύγει τη γυναίκα, μόνο στη δημιουργική του έκσταση είναι πεπεισμένος ότι μπορεί να ζήσει χωρίς αυτήν· ότι αυτά τα άλλα πράγματα –η τράπεζα, το γλυπτό– μπορούν να γεμίσουν την ψυχή του. Αλλά ο Ρούμπεκ δεν είναι σε θέση να εγκαταλείψει την τέχνη του, καθώς όλη η ύπαρξή του πάλλεται με δημιουργικότητα. Πρέπει να επιλέξει, αλλά δεν μπορεί να επιλέξει. Ακόμα κι αν έκανε μια επιλογή, η μοίρα του θα ήταν ακόμα τραγική.

Εκείνοι που προορίζονται ο ένας για τον άλλον, ο άνδρας και η γυναίκα, η τέχνη και η ζωή, παραμένουν για πάντα ασυμβίβαστοι ανταγωνιστές.

Η τέχνη και η ζωή... Ένας καλλιτέχνης πρέπει να σταθεί έξω από τη ζωή για να την απεικονίσει. Για τον καλλιτέχνη, η γυναίκα είναι μόνο ένα περίγραμμα, μια φόρμα· το συναίσθημα του καλλιτέχνη είναι μόνο μια λέξη ή ρυθμός. Έτσι πρέπει να είναι, διαφορετικά δεν μπορεί να δημιουργήσει. Αν ο καλλιτέχνης κοιτάζε το μοντέλο του με τα μάτια ενός εραστή, καλλιτεχνικά δεν θα μπορούσε να δει τίποτα, γιατί αυτό απαιτεί ψυχρά μάτια, ασυσκότιστα από συναίσθημα, για να αποτυπώσει αποχρώσεις και χαρακτηριστικά γνωρίσματα. Αν ο καλλιτέχνης έχει συναισθήματα, πρέπει να τα καταστείλει. Ο καλλιτέχνης μπορεί να έχει αισθήσεις, όχι συναισθήματα. Δεν πρέπει να εμπλακεί με τη ζωή, γιατί τότε η τέχνη του θα χάσει την προοπτική της. «*Nous sommes faits pour le dire, non pour l'avoir*»¹⁰, είπε ο Φλομπέρ.

Οι ήρωες του Ίψεν βιώνουν την τραγωδία του Φλομπέρ. Όπως είπε ο βασιλιάς Χάκον [*Οι Μνηστήρες του Θρόνου*] για τη μητέρα του:

«Μου είναι πολύ αγαπητή, Κόμη... ένας βασιλιάς δεν πρέπει να έχει γύρω του κανέναν που του είναι αγαπητός· ένας βασιλιάς πρέπει να έχει ελεύθερα χέρια, πρέπει να στέκεται μόνος του, δεν πρέπει να οδηγείται, δεν πρέπει να μπαίνει σε πειρασμό».

Με τον ίδιο τρόπο, ο Σόλνες δεν μπορεί ποτέ να έχει δικό του σπίτι, επειδή η κατασκευή σπιτιών για άλλους είναι το τμήμα που πρέπει να πληρώσει. Η ίδια μοίρα κρατά δέσμιους τον Μπόρκμαν και τον Ρούμπεκ.

Οι Μπόρκμαν και οι Ρούμπεκ είναι ασκπές και τύραννοι. Ότι στέκει εμπόδιο στο δρόμο τους, το αφαιρούν, συμπεριλαμβανομένων των αγαπημένων τους. Ο Ίψεν είναι ο πρώτος δραματουργός που δίνει φωνή στα θύματα ασκητικών τυ-

10. Είμαστε γεννημένοι για να το επικοινωνούμε, όχι για να το έχουμε (γαλλικά στο κείμενο, σμ).

ράννων. Ο Φλομπέρ απλώς διαμαρτυρόταν για τη δική του μοίρα. Στον Ίψεν, οι Έλα και οι Ιρένε εγείρονται και εξαπολύουν ένα κατηγορώ εναντίον εκείνων που κατέστρεψαν τη ζωή τους. Γιατί αυτές οι γυναίκες καταστρέφονται; Επειδή ένα άθλιο γλυπτό [το αριστούργημα του Ρούμπεκ, «Η Ημέρα της Ανάστασης»] είχε υποβιάσει την Ιρένε στο περιθώριο, ένα γλυπτό που καταλήγει σε ένα νεκροταφείο, ακατανόητο για όλους, γιατί ακόμη και ο καλλιτέχνης είχε «προχωρήσει πέρα από» την αρχική σύλληψη του έργου του. Αλλά η ζωή και η ψυχή της Ιρένε έπεσαν θύματα του γλυπτού. Ενώ στη συνέχεια ο καλλιτέχνης απλώς εισήγαγε τον εαυτό του, μεθυσμένο, συντετριμμένο και επιβαρυσμένο με ενοχή, στη σύνθεση.

Ο πόνος του καλλιτέχνη, ωστόσο, μπορεί να είναι ακόμη μεγαλύτερος. Ήταν η παγωμένη φύση του Ρούμπεκ και ο εγωκεντρισμός του που προκάλεσαν όχι μόνο την τραγωδία της Ιρένε, αλλά και τους φοβερούς εσωτερικούς αγώνες του. Η ψυχή του καλλιτέχνη είναι ευαίσθητη –γιατί την τρέφει και την εκπαιδεύει να αποκρίνεται σε συναισθήματα– αλλά η ψυχή είναι ένας τύραννος. Ο καλλιτέχνης έχει μια αδύναμη συνείδηση, και γεννά απρόσεκτες, φευγαλέες σκέψεις, η φαντασία του δημιουργεί άγνωστες επιθυμίες και γκροτέσκ αμαρτίες καταστροφικές για την ανθρώπινη ζωή. Τα δημιουργικά πάθη, τα βάσανα, οι αγώνες και οι θρίαμβοι του καλλιτέχνη δεν πετυχαίνουν τίποτα, γιατί κανείς δεν καταλαβαίνει πραγματικά τι έχει δημιουργήσει. Και στη δημιουργική διαδικασία έχει καταστρέψει τη ζωή του. Τον πόνο και το μαρτύριο που προκάλεσε τα αισθάνεται εκατό φορές μεγαλύτερα και κάθε χτύπημά του πέφτει πάνω στη σάρκα του. Ωστόσο, δεν μπορεί να κάνει τίποτα· γιατί τέτοια είναι η ζωή ενός καλλιτέχνη, τέτοια είναι η μοίρα του. «Αυτός που αποφασίζει να γίνει καλλιτέχνης, δεν έχει πλέον το δικαίωμα να ζει όπως άλλοι». Ο Φλομπέρ το έγραψε. Ήταν ο αδελφός του Ίψεν στο μεγάλο μαρτύριο της τέχνης. Όμως, σε αντίθεση με τον Φλομπέρ, ο Ίψεν στερήθηκε τη θλιβερή παρηγοριά να θρηνεί τα δικά του βάσανα στο έργο του.

*Δημοσιεύθηκε στο *Huszadik Szazad*, Αύγουστος 1906.

Τα ήθη και τα έθιμα

του Αντόνιο Γκράμοσι

Η Έμα Γκραμάτικα¹, για την τιμητική της βραδιά, ζωντάνεψε, μπροστά σε ένα κοινό γεμάτο ιππότες και κυρίες, τη Νόρα από το *Κουκλόσπιτο*, του Ερρίκου Ίψεν. Το έργο ήταν προφανώς νέο για την πλειοψηφία των θεατών. Παρόλο που η πλειοψηφία του κοινού χειροκρότησε θερμά τις δύο πρώτες πράξεις, έμεινε άφωνη και δεν ανταποκρίθηκε μετά την τρίτη πράξη και το χειροκρότημα πνίγηκε: μόνο ένα κάλεσμα μετά την αυλαία, περισσότερο για τη διάσημη ηθοποιό παρά για το ανώτερο πλάσμα που έφερε στον κόσμο η φαντασία του Ίψεν. Γιατί το κοινό δεν ανταποκρίθηκε; Γιατί απέτυχε να νιώσει ένα κύμα συμπάθειας όταν είδε τη βαθιά ηθική πράξη της Νόρα Χέλμερ, η οποία εγκαταλείπει το σπίτι της, τον σύζυγό της και τα παιδιά της για να φροντίσει τον εαυτό της μόνη της, να σκάψει και να βρει στα βάθη του εαυτού της τις ισχυρές ρίζες της ηθικής της υπόστασης, για να εκπληρώσει τις υποχρεώσεις που έχει, πρώτα απ' όλα, απέναντι στον εαυτό της;

Το δράμα, για να είναι πραγματικά δράμα και όχι άσκοπος ιριδισμός λέξεων, πρέπει να έχει ηθικό περιεχόμενο· πρέπει να είναι αναπαράσταση μιας αναγκαίας σύγκρουσης μεταξύ δύο εσωτερικών κόσμων, δύο απόψεων, δύο ηθικών ζωών. Αν η σύγκρουση είναι αναγκαία, το έργο αρπάζει αμέσως το μυαλό των θεατών· θα το ξαναζήσουν σε όλη του την ολότητα, σε όλα τα στοιχειώδη καθώς και τα πιο διαστοχασμένα ιστορικά κίνητρά του. Ξαναζώντας τον εσωτερικό κόσμο του έργου, οι θεατές ξαναζούν την τέχνη του, την καλλιτεχνική μορφή που έδωσε συγκεκριμένη ζωή σε αυτό τον κόσμο, που συγκεκριμενοποίησε αυτό τον κόσμο σε μια ζωντανή και αξιόπιστη αναπαράσταση ανθρώπων που υποφέρουν, χαίρονται και αγωνίζονται συνεχώς να ξεπεράσουν τον εαυτό τους, να βελτιώσουν την ηθική ίνα των δικών τους ιστορικών προσωπικοτήτων, βυθισμένων στην εγκόσμια ζωή. Γιατί τότε, σε κάποιο σημείο, οι θεατές –οι κύριοι και οι κυρίες που είδαν χτες το βράδυ τη σταθερή, αναγκαία, ανθρώπινα αναγκαία εξέλιξη του πνευματικού δράματος της Νόρα Χέλμερ– δεν κατάφεραν να τη συμπαθήσουν; Γιατί έμειναν άναυδοι και σχεδόν απδιασμένοι από το τέλος; Είναι ανήθικοι αυτοί οι κύριοι και αυτές οι κυρίες; Ή η ανθρωπιά του Ερρίκου Ίψεν είναι ανήθικη;

1. Έμα Γκραμάτικα (1874-1965): διακεκριμένη Ιταλίδα ηθοποιός του θεάτρου και του κινηματογράφου (σ.μ).

Ούτε το ένα ούτε το άλλο. Αυτό που συνέβη ήταν απλά ότι τα έθιμά μας επαναστάτησαν ενάντια σε πιο πνευματικά ανθρώπινα ήθη. Ήταν απλά μια εξέγερση των εθίμων μας (εννοώ τα έθιμα που αποτελούν τη ζωή του ιταλικού κοινού), τα οποία αποτελούν το παραδοσιακό ηθικό ένδυμα της μεγάλης και μικρής αστικής τάξης μας, που αποτελούνται κατά κύριο λόγο από δουλοπρέπεια, από υποταγή στο περιβάλλον, από την υποκριτική μεταμφίεση του ανθρώπινου ζώου, μιας δέσμης νεύρων και μυών καλυμμένων με ηδονικά ελκυστική επιδερμίδα. Τα έθιμά μας εξεγέρθηκαν ενάντια σε ένα άλλο έθιμο, ενάντια σε μια διαφορετική, ανώτερη, πιο πνευματική, λιγότερο ζωώδη παράδοση. Ένα άλλο έθιμο σύμφωνα με το οποίο η γυναίκα και ο άνδρας δεν είναι πλέον μόνο μύες, νεύρα και επιδερμίδα, αλλά ουσιαστικά είναι πνεύμα· σύμφωνα με το οποίο η οικογένεια δεν είναι πλέον μόνο ένας οικονομικός θεσμός, αλλά είναι, πάνω απ' όλα, ένας ηθικός κόσμος που εξελίσσεται, ο οποίος ολοκληρώνεται από την οικεία σύντηξη δύο ψυχών που βρίσκουν η μία στην άλλη αυτό που της λείπει ξεχωριστά· σύμφωνα με το οποίο η γυναίκα δεν είναι πλέον μόνο η γυναίκα που θηλάζει τα μωρά της και νιώθει γι' αυτά μια αγάπη που αποτελείται από σπασμούς της σάρκας και παλμό της καρδιάς αλλά είναι ανθρώπινο πλάσμα από μόνη της, έχει τη δική της συνείδηση, τις δικές της εσωτερικές ανάγκες, μια ανθρώπινη προσωπικότητα που είναι όλη δική της, και την αξιοπρέπεια ενός ανεξάρτητου όντος.

Τα έθιμα των Λατίνων μεγαλοαστών και μικροαστών επαναστατούν· δεν μπορούν να καταλάβουν αυτό το είδος κόσμου. Η μόνη μορφή απελευθέρωσης των γυναικών που μας επιτρέπουν να κατανοήσουμε τα έθιμά μας είναι αυτή της γυναίκας που γίνεται κοκότα. Το *rochade*² είναι πραγματικά η μόνη δραματική γυναικεία δράση που μπορούν να κατανοήσουν τα έθιμά μας: η επίτευξη φυσιολογικής και σεξουαλικής ελευθερίας. Δεν υπάρχει καμιά διαφυγή από το θαμπό κύκλωμα νεύρων, μυών και ευαίσθητης επιδερμίδας.

Τον τελευταίο καιρό γράφτηκαν πολλά για τη νέα ψυχή που προκάλεσε ο πόλεμος στις γυναίκες της ιταλικής αστικής τάξης. Η κατάργηση του θεσμού της εξουσιοδότησης του γάμου επαινήθηκε ως απόδειξη της αναγνώρισης αυτής της νέας ψυχής. Αλλά ο θεσμός θεωρεί τις γυναίκες ως το πρόσωπο ενός οικονομικού συμβολαίου και όχι ως καθολική ανθρωπινότητα. Είναι μια μεταρρύθμιση που αφορά την αστή γυναίκα ως ιδιοκτήτρια ιδιοκτησίας, και δεν αλλάζει τις σεξουαλικές σχέσεις και δεν επηρεάζει καν επιφανειακά τα έθιμα. Αυτά δεν έχουν αλλάξει και δεν θα μπορούσε να αλλάξουν, ούτε καν από τον πόλεμο. Η γυναίκα των χωρών μας, η γυναίκα που έχει ιστορία, η γυναίκα της αστικής οικογένειας, παραμένει μια σκλάβο όπως πριν, χωρίς βάθος ηθικής ζωής, χωρίς πνευματικές ανάγκες, υποταγμένη ακόμη και όταν φαίνεται επαναστατημένη, ακόμη πιο δούλα όταν βρίσκει τη μόνη ελευθερία που της επιτρέπεται, την ελευθερία της γαλαντομίας. Παραμένει η

2. *Rochade*: ιταλικός τύπος ελευθεριάζουσας κωμωδίας (στημ).

γυναίκα που τρέφει τα μικρά που γεννιούνται, η πιο αγαπητή κούκλα όσο πιο ηλικια είναι, τόσο πιο αγαπημένη και εξυψωμένη όσο πιο πολύ αποποιείται τον εαυτό της, τα καθήκοντα που πρέπει να έχει απέναντι στον εαυτό της, για να αφοσιωθεί στους άλλους – ας είναι αυτοί οι άλλοι δικοί της, τα μέλη της οικογένειας, είτε άρρωστοι, τα τρίμματα της ανθρωπότητας που συλλέγει η φιλανθρωπία και βοηθά μπτρικά. Η υποκρισία της ευεργετικής θυσίας είναι άλλη μια από τις εμφανίσεις αυτής της εσωτερικής κατωτερότητας των εθίμων μας.

Τα έθιμά μας. Δηλαδή, έθιμα που έχουν σημασία στην τρέχουσα ιστορία, γιατί είναι τα έθιμα της τάξης που είναι ο πρωταγωνιστής της ίδιας της ιστορίας. Δίπλα όμως υπάρχει ένα άλλο έθιμο υπό σχηματισμό, αυτό που είναι πιο δικό μας, γιατί ανήκει στην τάξη στην οποία ανήκουμε. Νέα έθιμα; Απλά ένα έθιμο που ταυτίζεται καλύτερα με την καθολική ηθική, που τηρεί πλήρως την καθολική ηθική, επειδή είναι βαθιά ανθρώπινο, γιατί αποτελείται από πνευματικότητα περισσότερο από ζωικότητα, από ψυχή περισσότερο από οικονομία ή από νεύρα και μύες. Οι δυνητικές κοκότες δεν μπορούν να καταλάβουν το δράμα της Νόρα Χέλμερ. Οι γυναίκες του προλεταριάτου, οι γυναίκες που εργάζονται, εκείνες που παράγουν κάτι περισσότερο από τα κομμάτια της νέας ανθρωπότητας και τις ηδονικές συγκινήσεις της σεξουαλικής απόλαυσης μπορούν να το καταλάβουν, γιατί το ζουν καθημερινά. Αυτό το καταλαβαίνουν, για παράδειγμα, δύο προλετάριες γυναίκες που γνωρίζω, δύο γυναίκες που δεν χρειάζονταν ούτε διαζύγιο ούτε νόμο για να βρουν τους εαυτούς τους, για να δημιουργήσουν ένα κόσμο όπου θα ήταν καλύτερα κατανοητές και πιο ανθρώπινες οι ίδιες. Δύο προλετάριες που, με την πλήρη συγκατάθεση των συζύγων τους, που δεν είναι ιππότες αλλά απλοί εργάτες και χωρίς υποκρισία, εγκατέλειψαν την οικογένειά τους και πήγαν με τον άνδρα που εκπροσωπούσε καλύτερα το άλλο τους μισό και συνέχισαν στην αρχαία οικειότητα, χωρίς επομένως να δημιουργούν τις καταστάσεις α λα Βοκκάκιου, που αποτελούν μια οικεία κληρονομιά της μεγάλης και της μικρής αστικής τάξης των λατινικών χωρών. Δεν θα είχαν γελάσει πολύ με το πλάσμα που έφερε στον κόσμο η φαντασία του Ίψεν, γιατί θα την είχαν αναγνωρίσει ως μια πνευματική αδελφή, την καλλιτεχνική μαρτυρία ότι η πράξη τους γίνεται κατανοητή αλλού, γιατί είναι ουσιαστικά ηθική, γιατί είναι η βλέψη ευγενών ψυχών προς μια ανώτερη ανθρωπότητα, της οποίας το έθιμο είναι η πληρότητα της εσωτερικής ζωής, η βαθιά ανασκαφή της προσωπικότητας του ατόμου και όχι η δειλή υποκρισία, το γαργάλημα των αρρωστημένων νεύρων, η παχιά ζωικότητα των σκλάβων που έχουν γίνει αφέντες.

*Δημοσιεύθηκε στην Αβάντι, 22 Μάρτη 1917.

Τι συμβαίνει μετά την έξοδο της Νόρα;

Λου Σουβ

Η σημερινή μου ομιλία αφορά το θέμα «Τι συμβαίνει μετά την έξοδο της Νόρα;». Ο Ερρίκος Ίψεν ήταν Νορβηγός συγγραφέας στο δεύτερο μισό του 19ου αιώνα. Εκτός από μερικές δεκάδες ποιήματα, το έργο του ήταν κυρίως στον τομέα του δράματος. Σε μια περίοδο στη ζωή του έγραψε έργα που αφορούσαν κυρίως κοινωνικά προβλήματα, γνωστά στον κόσμο γενικά ως «κοινωνικό δράμα», και μεταξύ αυτών ήταν το έργο γνωστό στην Κίνα ως *Nuola* (Νόρα).

Ο τίτλος του έργου στα γερμανικά είναι *Ein Puppenheim* (Το Κουκλόσπιτο). Ωστόσο, η λέξη *Puppe* αναφέρεται όχι μόνο σε μια κούκλα ή μια μαριονέτα αλλά και σε μια κουκλίτσα με την οποία παίζουν τα παιδιά· γενικότερα, αναφέρεται επίσης σε άτομα των οποίων οι ενέργειες ελέγχονται από άλλους. Στην αρχή, η Νόρα ζει ικανοποιημένα σε ένα δήθεν ευτυχισμένο νοικοκυριό, αλλά τελικά ξυπνά: είναι η κούκλα του συζύγου της και τα παιδιά της είναι οι κούκλες της. Έτσι αποχωρεί και το έργο τελειώνει με τον ήχο της μπροστινής πόρτας να κλείνει.

Τι θα εμπόδιζε τη Νόρα να φύγει; Ο Ίψεν μπορεί να έδωσε την απάντηση ο ίδιος στο *Die Frau vom Meer* (Η Κυρά της Θάλασσας), που μεταφράστηκε στα κινέζικα ως *Hai Shang Furen* (Η Κυρά στη Θάλασσα). Η ηρωίδα είναι παντρεμένη και ο πρώην εραστής της ζει απέναντι από τη θάλασσα, αλλά μια μέρα τη βρίσκει για να της ζητήσει να την κλέψει μαζί του. Λέει στο σύζυγό της ότι θέλει να συναντήσει τον επισκέπτη της. Ο σύζυγός της λέει τελικά: «Σου δίνω πλήρη ελευθερία. Μπορείς να αποφασίσεις μόνη σου (αν θα φύγεις ή όχι) και θα αναλάβεις την αποκλειστική ευθύνη για την απόφασή σου». Αυτό αλλάζει όλη την κατάσταση και δεν φεύγει. Κρίνοντας από αυτό, αν είχε δοθεί στη Νόρα αυτού του είδους η ελευθερία, θα μπορούσε να είχε μείνει επίσης.

Ωστόσο, η Νόρα καταλήγει στη φυγή. Τι της συμβαίνει στη συνέχεια; Ο Ίψεν δεν έδωσε καμία απάντηση και τώρα είναι νεκρός. Ακόμα κι αν δεν ήταν νεκρός, δεν θα ήταν ευθύνη του να απαντήσει στο ερώτημα. Γιατί ο Ίψεν έγραφε ποίηση, δεν έθετε ένα πρόβλημα στην κοινωνία και δεν έδινε απάντηση σε αυτό. Είναι σαν το χρυσό ορίολο, που τραγουδά για τον εαυτό του και όχι για τη διασκέδαση ή το όφελος των ανθρώπων. Ο Ίψεν ήταν ένας μάλλον μη εγκόσμιος τύπος ατόμου. Λέγεται ότι όταν προσκλήθηκε σε συμπόσιο προς τιμήν του από μια ομάδα γυναικών,

και η εκπρόσωπός τους σπώθηκε και τον ευχαρίστησε που έγραψε το *Κουκλόσπιτο* και έδωσε στους ανθρώπους νέα ενόραση για τη συνείδηση και τη χειραφέτηση των γυναικών, απάντησε: «Δεν είχα αυτό στο μυαλό μου όταν έγραψα το έργο. Απλώς έγραφα ποίηση».

Τι συμβαίνει μετά την έξοδο της Νόρα; Λίγοι άνθρωποι έδωσαν τις απόψεις τους γι' αυτό. Ένας Άγγλος θεατρικός συγγραφέας έγραψε μια εκδοχή στην οποία μια σύγχρονη γυναίκα φεύγει από το σπίτι, αλλά καθώς δεν έχει πουθενά να πάει, γίνεται έκφυλη και δουλεύει σε ένα πορνείο. Υπάρχει επίσης ένας Κινέζος –πώς να τον αποκαλέσω; Ας πούμε απλά ένας συγγραφέας της Σαγκάης– ο οποίος ισχυρίζεται ότι έχει δει μια εκδοχή, η οποία διαφέρει από την κινεζική μετάφραση, στην οποία η Νόρα τελικά επιστρέφει σπίτι. Δυστυχώς, αυτή την εκδοχή δεν την έχει δει κανένας άλλος, εκτός κι αν ο ίδιος ο Ίψεν του την έστειλε. Λογικά, ωστόσο, η Νόρα έχει πραγματικά μόνο δύο επιλογές: να ξεπέσει στον πλήρη ευτελισμό ή να επιστρέψει σπίτι. Ένα πουλί σε ένα κλουβί δεν έχει καμία ελευθερία, χωρίς αμφιβολία, αλλά αν αφήσει το κλουβί του, κίνδυνοι παραμονεύουν έξω: γεράκια, γάτες κοκ· και αν έχει μείνει κλεισμένο για τόσο μεγάλο χρονικό διάστημα που τα φτερά του έχουν ατροφήσει ή έχει ξεχάσει πώς να πετά, τότε πραγματικά δεν έχει καμία διέξοδο. Υπάρχει μια άλλη πιθανότητα –δηλαδή, να λιμοκτονήσει– αλλά επειδή η λιμοκτονία σημαίνει απομάκρυνση από τη ζωή, δεν είναι λύση στο πρόβλημα και έτσι δεν είναι και διέξοδος.

Το πιο οδυνηρό πράγμα στη ζωή είναι να ξυπνήσετε από ένα όνειρο και να βρείτε ότι δεν υπάρχει διέξοδος. Οι άνθρωποι που ονειρεύονται είναι τυχεροί. Αν δεν υπάρχει διέξοδος, είναι σημαντικό να μην τους ξυπνήσετε. Πάρτε τον ποιητή Λι Χε της περιόδου της δυναστείας των Τανγκ, ο οποίος πέθανε στην ηλικία των είκοσι έξι ετών αφού ήταν φτωχός και καταρρακωμένος σε όλη τη ζωή του. Καθώς βρισκόταν κοντά στο θάνατο, είπε στη μητέρα του: «Ο Αυτοκράτορας των Ουρανών έχει χτίσει ένα παλάτι με λευκό νεφρίτη, Μητέρα, και με κάλεσε να γράψω ένα ποίημα για την ολοκλήρωσή του».

Αυτό δεν ήταν σίγουρα ένα ψέμα, ένα όνειρο; Αλλά για τον νεαρό άνδρα που πέθαινε και την ηλικιωμένη γυναίκα που τον διατηρούσε στη ζωή, επέτρεψε σε έναν θνήσκοντα άνδρα να πάει ευτυχής στο θάνατό του, ενώ η επιζώσα μπορούσε να ζήσει ειρηνικά. Τα ψέματα και τα όνειρα σε τέτοιες στιγμές μπορεί να είναι υπέροχα. Κατά συνέπεια, μου φαίνεται ότι τα όνειρα είναι αυτό που χρειαζόμαστε αν δεν μπορούμε να βρούμε διέξοδο.

Ωστόσο, δεν είναι καλή ιδέα να ονειρεύεσαι για το μέλλον. Ο Ρώσος μυθιστοριογράφος Μιχαήλ Αρτσιμπάσεφ χρησιμοποίησε ένα από τα μυθιστορήματά του για να αμφισβητήσει τους ιδεαλιστές που ονειρεύονται μια μελλοντική χρυσή εποχή, αφού φέρνουν τη δυστυχία για τους πολλούς προκειμένου να χτίσουν εκείνο τον κόσμο. «Υπόσχεστε στους γιους και στους εγγονούς τους μια χρυσή εποχή», είπε, «αλλά τι έχετε να τους δώσετε;» Υπάρχει, φυσικά, κάτι να δοθεί: είναι η ελπίδα

για το μέλλον. Ωστόσο, το κόστος είναι πολύ μεγάλο: χάριν αυτής της ελπίδας, οι άνθρωποι γίνονται πιο ευαίσθητοι στα βάθη των δικών τους δεινών, ενώ οι ψυχές τους καλούνται να γίνουν μάρτυρες των δικών τους αποσυντιθέμενων πτωμάτων. Αυτοί οι καιροί φαίνονται υπέροχοι μόνο στα ψεύδη και τα όνειρα. Για μένα, επομένως, τα όνειρα είναι αυτό που χρειαζόμαστε αν δεν μπορούμε να βρούμε διέξοδο, αλλά όχι όνειρα για το μέλλον, απλά όνειρα του παρόντος.

Και όμως όταν η Νόρα είχε αφυπνιστεί, δεν ήταν εύκολο γι' αυτή να επιστρέψει στο ονειρικό έδαφος, οπότε η μόνη προσφυγή της ήταν να φύγει: αλλά αφού έφυγε, σύντομα αντιμετώπισε την αναπόφευκτη επιλογή μεταξύ ξεπεσμού και επιστροφής στο σπίτι. Διαφορετικά, είμαστε υποχρεωμένοι να ρωτήσουμε, τι πήρε η Νόρα μαζί της εκτός από το αφυπνισμένο μυαλό της; Αν δεν είχε τίποτα άλλο παρά ένα βυσσίσι μάλλινο σάλι όπως εσείς οι νεαρές κυρίες, θα ήταν εντελώς άχρηστο, είτε είχε πλάτος δύο πόδια είτε τρία πόδια. Θα χρειαζόταν ακόμα κάτι πιο σημαντικό που θα μπορούσε να μπει στο πορτοφόλι της· για να το πω ωμά, θα χρειαζόταν χρήματα.

Τα όνειρα είναι καλά, αλλά κατά τα άλλα τα χρήματα είναι απαραίτητα.

Η λέξη χρήμα ακούγεται άσχημη, ή ακόμη και γελοία για τους ανώτερους ανθρώπους, αλλά γενικά πιστεύω ότι οι απόψεις των ανθρώπων ποικίλουν, όχι μόνο από τη μια μέρα στην άλλη, αλλά πριν και μετά το γεύμα τους. Οι άνθρωποι που παραδέχονται εύκολα ότι ένα γεύμα κοστίζει χρήματα και εξακολουθούν να ισχυρίζονται ότι τα χρήματα είναι βρώμικα, φοβάμαι, αν μπορούσατε να ελέγξετε τα στομάχια τους, πιθανότατα να έχουν ακόμα κάποια ακώνευτα κομμάτια ψαριού ή χοιρινού κρέατος μέσα τους – αλλά απλά αφήστε τους νηστικούς μια μέρα και μετά να δούμε τι έχουν να πουν.

Έτσι, για τη Νόρα, τα χρήματα (ή για να το θέσουμε πιο κομψά, τα οικονομικά μέσα) είναι ζωτικής σημασίας. Είναι αλήθεια ότι η ελευθερία δεν μπορεί να αγοραστεί, αλλά μπορεί να πουληθεί. Τα ανθρώπινα όντα έχουν ένα μεγάλο ελάττωμα: είναι ικανά να πεινάσουν. Για να αντισταθμιστεί αυτό το ελάττωμα και να αποφευχθεί να συμπεριφέρονται σαν κούκλες, τα οικονομικά δικαιώματα φαίνεται να είναι ο πιο σημαντικός παράγοντας στη σημερινή κοινωνία. Πρώτον, πρέπει να υπάρχει δίκαιη κατανομή της περιουσίας μεταξύ ανδρών και γυναικών στην οικογένεια. Δεύτερον, πρέπει να υπάρχει ίση κατανομή εξουσίας μεταξύ ανδρών και γυναικών στην κοινωνία γενικότερα. Δυστυχώς, δεν έχω ιδέα πώς να αποκτήσουμε αυτά τα δικαιώματα, εκτός από το ότι θα πρέπει να αγωνιστούμε γι' αυτά, ίσως με ακόμη μεγαλύτερη βία από ό,τι πρέπει να αγωνιστούμε για τα πολιτικά μας δικαιώματα.

Η απαίτηση οικονομικών δικαιωμάτων είναι αναμφίβολα κάτι πολύ συνηθισμένο, αλλά μπορεί να αποδειχθεί πιο ενοχλητικό από το να απαιτούμε αυξημένα πολιτικά δικαιώματα ή ευρεία χειραφέτηση των γυναικών. Υπάρχουν πολλά παραδείγματα παντού για το πώς είναι πιο ενοχλητικό να κάνουμε τα μικρά πράγματα να συμβούν από τα μεγάλα πράγματα. Για παράδειγμα, αν είναι ένας χειμώνας

όπως ο τωρινός και το μόνο που έχουμε είναι ένα μονόχρωμο μπουφάν, είμαστε υποχρεωμένοι να επιλέξουμε μεταξύ της σωτηρίας ενός φτωχού που παγώνει στο θάνατο ή να καθίσουμε κάτω από ένα Δένδρο Διαφωτισμού διαλογιζόμενοι για τους τρόπους σωτηρίας όλης της ανθρωπότητας. Η διαφορά βαθμού ανάμεσα στη σωτηρία ολόκληρης της ανθρωπότητας και τη σωτηρία ενός φτωχού είναι πράγματι τεράστια, αλλά αν μου ζητούσατε να επιλέξω, θα πήγαινα αμέσως και θα καθόμουν κάτω από ένα Δένδρο Διαφωτισμού, γιατί θα με έσωζε από το να βγάλω το μόνο σακάκι μου και να παγώσω μέχρι θανάτου. Επομένως, δεν θα συναντηθεί με έντονη αντιπολίτευση στην οικογένεια αν μιλήσετε για μοίρασμα της πολιτικής εξουσίας, αλλά απλώς αναφερθείτε στα ίσα μερίδια οικονομικών πόρων και αναπόφευκτα θα βρεθείτε αντιμέτωποι με εχθρούς, κάτι που φυσικά οδηγεί σε άγριες μάχες.

Η μάχη δεν είναι πολύ καλό πράγμα και δεν μπορούμε να περιμένουμε όλοι να είναι μαχητές, οπότε οι ειρηνικές μέθοδοι θα εκτιμηθούν: δηλαδή, οι γονείς στο μέλλον να ασκήσουν την εξουσία τους να απελευθερώσουν τα δικά τους παιδιά. Η γονική εξουσία στην Κίνα είναι απόλυτη, επομένως θα πρέπει να είναι δυνατό εκείνη τη στιγμή να διανέμει την οικογενειακή περιουσία και να μοιραστεί ομοίμορφα μεταξύ γιων και θυγατέρων, ώστε να έχουν ίσα οικονομικά δικαιώματα ειρηνικά και χωρίς σύγκρουση. Στη συνέχεια, μπορούν να κάνουν ό,τι θέλουν, και είτε συνεχίσουν να σπουδάζουν, ξεκινήσουν μια επιχείρηση, περάσουν ωραία διασκεδάζοντας, εργαστούν για τη βελτίωση της κοινωνίας ή σπαταλήσουν τον κλήρο τους, είναι όλα δική τους ευθύνη.

Αν και αυτό είναι επίσης ένα μακρινό όνειρο, είναι πολύ πιο κοντά από το όνειρο μιας χρυσής εποχής. Ωστόσο, η πρώτη απαίτηση είναι η μνήμη. Η κακή μνήμη μάς ωφελεί, αλλά βλάπτει τους απογόνους μας. Η ικανότητα να ξεχνούν επιτρέπει στους ανθρώπους να αφήνουν πίσω τους βήμα προς βήμα τα δεινά που κάποτε γνώριζαν· αλλά η ικανότητα να ξεχνούν οδηγεί επίσης τους ανθρώπους να επαναλαμβάνουν τα λάθη των προκατόχων τους. Όταν μια νύφη που έχει κακοποιηθεί γίνει πεθερά, θα εξακολουθεί να κακομεταχειρίζεται τη δική της νύφη· ένας αξιωματούχος που απεχθάνεται τους σπουδαστές μπορεί να ήταν ένας σπουδαστής που απεχθανόταν τους κρατικούς υπαλλήλους· οι γονείς που καταπιézουν τώρα τα παιδιά τους μπορεί δέκα χρόνια νωρίτερα να ήταν οικογενειακοί επαναστάτες. Αυτό πιθανότατα σχετίζεται με την ηλικία και την κατάσταση, αλλά η κακή μνήμη είναι επίσης ένας σημαντικός παράγοντας. Η λύση είναι να πάνε όλοι να αγοράσουν ένα σημειωματάριο και να καταγράψουν τι σκέφτονται και κάνουν τώρα, ώστε να μπορούν να επιστρέψουν σε αυτό στο μέλλον όταν έχουν αλλάξει η ηλικία και η κατάστασή τους. Αν ενοχλείστε επειδή το παιδί σας θέλει να πάει στο πάρκο, ρίξτε μια ματιά στο σημειωματάριό σας μέχρι να δείτε την καταχώρηση, «Θέλω να πάω στο Κεντρικό Πάρκο», και θα ηρεμήσετε αμέσως. Είναι το ίδιο με όλα τα άλλα.

Υπάρχει ένα είδος εγκληματικότητας χαμηλού επιπέδου στις μέρες μας, το κύ-

ριο χαρακτηριστικό της οποίας είναι η επιμονή. Λέγεται ότι οι μικροί εγκληματίες στην Τσαντζίν μετά την εξέγερση των Μπόξερ ήταν πολύ σκληροί. Για παράδειγμα, αν ζητούσατε από κάποιον να πάρει τις αποσκευές σας, θα απαιτούσε δύο δολάρια. Αν λέγατε ότι ήταν μια μικρή βαλίτσα, θα έλεγε ότι ήταν δύο δολάρια και αν λέγατε ότι δεν ήταν πολύ μακριά, θα έλεγε ότι ήταν δύο δολάρια και αν λέγατε ότι δεν θέλετε να μεταφερθεί η βαλίτσα, θα έλεγε πάλι ότι ήταν δύο δολάρια. Οι μικροί εγκληματίες δεν μπορούν, φυσικά, να θεωρηθούν καλά πρότυπα, αλλά υπάρχει κάτι αξιοθαύμαστο στην επιμονή τους. Είναι το ίδιο με την απαίτηση των οικονομικών σας δικαιωμάτων. Όταν κάποιος σας πει ότι είναι πολύ ντεμοντέ, η απάντηση θα πρέπει να είναι ότι θέλετε τα οικονομικά σας δικαιώματα· όταν λένε ότι είναι πολύ τιποτένια, η απάντηση θα πρέπει να είναι ότι θέλετε τα οικονομικά σας δικαιώματα· όταν λένε ότι το οικονομικό σύστημα πρόκειται να αλλάξει και δεν χρειάζεται να ανησυχείτε, η απάντηση θα πρέπει να είναι πάλι ότι θέλετε τα οικονομικά σας δικαιώματα.

Στην πραγματικότητα, η Νόρα δεν θα έπρεπε απαραίτητα να βρεθεί σε μπελάδες αν έπρεπε να φύγει από το σπίτι αυτή τη στιγμή, επειδή άνθρωποι σαν κι αυτήν είναι πολύ ασυνήθιστοι και η συμπεριφορά της θα φαινόταν φρέσκια και καινοτόμα, οπότε θα υπήρχαν υποστηρικτικοί άνθρωποι που θα τη βοηθούσαν να επιβιώσει. Η επιβίωση χάρη στη συμπάθεια των άλλων είναι ήδη μια απώλεια ελευθερίας, αλλά ακόμη και αυτή η συμπάθεια θα έφτανε στα όριά της αν εκατό Νόρες εγκαταλείψουν το σπίτι τους ενώ χιλιάδες ή ένα εκατομμύριο Νόρες θα αντιμετώπιζονταν μόνο με απδία. Σίγουρα θα ήταν πολύ πιο αξιόπιστο να έχετε οικονομικά δικαιώματα στα χέρια σας.

Δεν είστε πλέον κούκλα αφού κερδίσετε την οικονομική ελευθερία; Όχι, είστε ακόμα κούκλα. Είναι απλώς ότι υπόκειστε λιγότερο στον έλεγχο των άλλων και έχετε περισσότερο τον έλεγχο άλλων κούκλων. Στη σημερινή κοινωνία, δεν υπάρχει μόνο η περίπτωση που οι γυναίκες είναι κούκλες ανδρών, αλλά οι άνδρες είναι κούκλες άλλων ανδρών, οι γυναίκες είναι κούκλες άλλων γυναικών, και ορισμένοι άνδρες είναι ακόμη και κούκλες γυναικών. Αυτό δεν είναι κάτι που μπορεί να θεραπευτεί με το να αποκτήσουν μερικές γυναίκες οικονομικά δικαιώματα. Ωστόσο, οι άνθρωποι δεν μπορούν να περιμένουν ήσυχα με άδειο στομάχι για την άφιξη ενός ιδανικού κόσμου. Τουλάχιστον πρέπει να κρατήσουν μια τελευταία ανάσα, σαν μια πέρκα σε μια ξερή κοίτη του ποταμού που αναζητά απεγνωσμένα μια σταγόνα νερό· χρειάζονται αυτή την οικονομική δύναμη –η οποία είναι σχετικά εύκολα διαθέσιμη– πριν επινοήσουν άλλες μεθόδους.

Ωστόσο, μέχρι στιγμής έχω συζητήσει τη Νόρα σαν να ήταν ένα συνθησιμένο άτομο, αλλά θα ήταν διαφορετικό αν ήταν εξαιρετική και έφευγε για να θυσιάσει πρόθυμα τον εαυτό της. Δεν έχουμε κανένα δικαίωμα να ενθαρρύνουμε τους ανθρώπους προς την αυτοθυσία, ούτε να τους εμποδίσουμε να το κάνουν. Υπάρχουν, επιπλέον, πολλοί άνθρωποι στον κόσμο που απολαμβάνουν την αυτοθυσία και τα

βάσανα. Υπάρχει ένας μύθος στην Ευρώπη ότι όταν ο Ιησούς βρισκόταν στο δρόμο για τη σταύρωση, σταμάτησε για ξεκούραση κάτω από τις μαρκίζες του σπιτιού του Αχασβάρ, αλλά ο Αχασβάρ αρνήθηκε να τον αφήσει να ξεκουραστεί εκεί. Γι' αυτό ήταν καταραμένος, καταδικασμένος να περιφέρεται στον κόσμο χωρίς να μπορεί να ξεκουραστεί μέχρι την Ημέρα της Κρίσης. Ο Αχασβάρ εξακολουθεί να περιφέρεται σε όλο τον κόσμο σήμερα, ανίκανος να σταματήσει και να ξεκουραστεί. Η περιπλάνηση είναι επώδυνη και η ανάπαυση είναι ευχάριστη, οπότε γιατί δεν ξεκουράζεται; Αν και βρίσκεται υπό την επήρεια κατάρας, πιθανότατα εξακολουθεί να πιστεύει ότι η περιπλάνηση είναι προτιμότερη από την ανάπαυση, και έτσι συνεχίζει την ξέφρενη περιπλάνησή του.

Ωστόσο, η προτίμησή του για τέτοια θυσία είναι προσωπική υπόθεσή του και δεν έχει καμία σχέση με τους κοινωνικούς στόχους που επικαλούνται οι επαναστάτες. Οι μάζες (ειδικά στην Κίνα) ήταν πάντα θεατές σε ένα έργο. Αν το εξιλαστήριο θύμα είναι θαρραλέο και γενναίο όταν βγαίνει στη σκηνή, παρακολουθούν μια τραγωδία· αν κλαίει και σκύβει, βλέπουν μια φάρσα. Συχνά θα βρείτε ανθρώπους που στέκονται έξω από ένα κατάστημα με πρόβειο κρέας στο Πεκίνο να βλέπουν με ανοικτό στόμα ένα πρόβατο να γδέρνεται. Φαίνεται να απολαμβάνουν το θέαμα και αυτό που κερδίζουν από την ανθρώπινη θυσία είναι λίγο περισσότερο από αυτό. Επιπλέον, ακόμη και αυτό το κομμάτι της ευχαρίστησης θα ξεχαστεί πριν απομακρυνθούν μερικά βήματα μακριά.

Δεν υπάρχει τίποτα που μπορείτε να κάνετε με τέτοια άτομα· η μόνη θεραπεία είναι να μην τους δώσετε τίποτα να παρακολουθήσουν. Δεν υπάρχει έκκληση για μια τρομακτική μικρής διάρκειας θυσία· είναι καλύτερα να συμμετάσχετε σε έναν παρατεταμένο, επίμονο αγώνα.

Δυστυχώς, είναι πολύ δύσκολο να αλλάξετε την Κίνα: αίμα θα ρεύσει μόνο μετακινώντας ένα τραπέζι ή επιδιορθώνοντας μια κουζίνα. Και ακόμη και αν ρέει αίμα, το τραπέζι δεν πρόκειται απαραίτητα να μετακινηθεί ή να επιδιορθωθεί. Εκτός κι αν ένα μεγάλο μαστίγιο τη χτυπήσει βάνουσα, η Κίνα δεν θα σκεφτεί ποτέ να μετακινηθεί. Νομίζω ότι ένα τέτοιο χτύπημα θα έρθει. Για το καλό ή για το κακό είναι ένα άλλο ερώτημα, αλλά είναι βέβαιο ότι θα έρθει. Πότε θα έρθει και πώς θα έρθει, ωστόσο, δεν μπορώ να το πω ακριβώς.

Θα τελειώσω την ομιλία μου εδώ.

*Διάλεξη στην Εταιρεία Λογοτεχνίας και Τεχνών
στο Normal College του Πεκίνου, 26 Δεκεμβρίου 1923.

Η τεχνική καινοτομία στα έργα του Ίψεν

Τζορτζ Μπέρναρντ Σω

Είναι ένα εντυπωσιακό και μελαγχολικό παράδειγμα της εμμονής των κριτικών με φράσεις και φόρμουλες στις οποίες έδωσαν ζωή βάζοντάς τες στον ιστό των δικών τους ζωντανών εγκεφάλων, και γι' αυτό τους φαίνονται και τις αισθάνονται ζωτικές και σημαντικές για τους ίδιους, ενώ είναι για όλους τους άλλους τα πιο νεκρά και θλιβερά σκουπίδια (αυτό είναι το μεγάλο μυστικό του ξηρού σαν σκόνη ακαδημαϊκού), το ότι μέχρι σήμερα παραμένουν τυφλοί σε ένα νέο τεχνικό παράγοντα στην τέχνη των δημοφιλών θεατρικών έργων που κάθε σημαντικός θεατρικός συγγραφέας έχει ωθήσει κάτω από τις μύτες τους ολημερίς και ολονυχτίς για μια ολόκληρη γενιά. Αυτός ο τεχνικός παράγοντας στα θεατρικά έργα είναι η συζήτηση. Στο παρελθόν είχατε σε αυτό που θεωρείτο καλοφτιαγμένο θεατρικό έργο μια έκθεση στην πρώτη πράξη, μια κατάσταση στη δεύτερη και ένα ξετύλιγμα στην τρίτη. Τώρα έχετε έκθεση, κατάσταση και συζήτηση, και η συζήτηση είναι η δοκιμασία του θεατρικού συγγραφέα. Οι κριτικοί διαμαρτύρονται μάταια. Δηλώνουν ότι οι συζητήσεις δεν είναι δραματικές και ότι η τέχνη δεν πρέπει να είναι διδακτική. Ούτε οι θεατρικοί συγγραφείς ούτε το κοινό δίνουν έστω τη μικρότερη προσοχή. Η συζήτηση κατέκτησε την Ευρώπη στο *Κουκλόσπιτο* του Ίψεν· και τώρα ο σοβαρός θεατρικός συγγραφέας αναγνωρίζει στη συζήτηση όχι μόνο την κεντρική δοκιμασία των υψηλότερων δυνατοτήτων του, αλλά και το πραγματικό κέντρο ενδιαφέροντος του έργου του. Μερικές φορές κάνει ακόμη και κάθε δυνατό βήμα για να διαβεβαιώσει προκαταβολικά το κοινό ότι το έργο του θα είναι εξοπλισμένο με αυτή τη νεότερη βελτίωση.

Αυτό ήταν αναπόφευκτο αν το δράμα πρόκειται να εγερθεί ξανά πάνω από την παιδαριώδη ζήτηση για μύθους χωρίς ηθικότητα. Τα παιδιά έχουν μια σταθερή αυθαίρετη ηθική: επομένως γι' αυτά η ηθικολογία δεν είναι τίποτα άλλο παρά μια ανυπόφορη κοινοτοπία. Η ηθικότητα των μεγάλων είναι επίσης σε μεγάλο βαθμό μια σταθερή ηθική, είτε καθαρά συμβατική και χωρίς ηθική σημασία, όπως ο κανόνας του δρόμου ή ο κανόνας ότι όταν ζητάτε μια γιάρδα κορδέλας ο καταστηματοάρχης θα σας δώσει τριάντα ξέι ίντσες και δεν θα ερμηνεύει τη λέξη «γιάρδα»

όπως θέλει, ή αλλιώς πολύ προφανής στην ηθική της για να αφήσει περιθώριο συζήτησης: για παράδειγμα, ότι αν ο καμαριέρης σάς κάνει να περιμένετε πολύ ώρα για το νερό ξυρίσματος, δεν πρέπει να βυθίσετε το ξυράφι σας στο λαιμό του πάνω στον εκνευρισμό σας, ανεξάρτητα από το πόσο μεγάλη προσπάθεια αυτοέλεγχου μπορεί να σας κοστίσει η υπομονή σας.

Τώρα, όταν ένα θεατρικό έργο είναι μόνο μια ιστορία για το πώς ένας κακοποιός προσπαθεί να χωρίσει ένα έντιμο νεαρό ζευγάρι αρραβωνιασμένων εραστών, για να κερδίσει το χέρι της γυναίκας μέσω συκοφαντίας, και να καταστρέψει τον άνδρα με πλαστογραφία, δολοφονία, ψευδείς μάρτυρες και άλλους κοινούς τρόπους του *Ημερολογίου του Νιούγκεϊτ*¹, η εισαγωγή μιας συζήτησης θα ήταν σαφώς γελοία. Δεν υπάρχει τίποτα για τους λογικούς ανθρώπους να συζητήσουν. Και κάθε απόπειρα να υποκριθούν σαν τον Τσάντμπαντ² για την κακία τέτοιων εγκλημάτων προκαλεί αμέσως απέχθεια, κατά τη φράση του Μίλτον, ως «ηθική φλυαρία».

Αλλά αυτό το είδος δράματος εξαντλείται σύντομα για τους θαμώνες των θεάτρων. Σε είκοσι επισκέψεις μπορεί κανείς να δει κάθε πιθανή αλλαγή σε όλες τις διαθέσιμες πλοκές και συμβάντα από τα οποία μπορούν να κατασκευαστούν τέτοιου είδους θεατρικά έργα. Η ψευδαίσθηση της πραγματικότητας χάνεται σύντομα: στην πράξη μπορεί να αμφισβητηθεί αν κάποιος ενήλικας το διασκεδάζει μόνο για τα πολύ μικρά παιδιά ή βασίλισσα των νεραϊδών είναι κάτι άλλο παρά ηθοποιός. Αλλά στην ηλικία που παύουμε να μπερδεύουμε τις φιγούρες στη σκηνή για δραματικές προσωπικότητες και γνωρίζουμε ότι είναι ηθοποιοί, η γοητεία του ερμηνευτή αρχίζει να υψώνει το ανάστημά της: και το παιδί που θα είχε πληγωθεί σκληρά αν άκουγε ότι η βασίλισσα των νεραϊδών ήταν μόνο η κυρία Σμιθ ντυμένη για να μοιάζει με τέτοια, γίνεται ο άνθρωπος που πηγαίνει στο θέατρο ρητά για να δει την κυρία Σμιθ και γοητεύεται από την ικανότητα ή την ομορφιά της ως το σημείο να απολαμβάνει παραστάσεις που θα ήταν ανυπόφορες σε αυτόν χωρίς αυτήν. Έτσι, έχουμε έργα «γραμμένα γύρω» από δημοφιλείς ερμηνευτές και δημοφιλείς ερμηνεύτριες που δίνουν αξία σε κατά τα άλλα άχρηστα έργα επενδύοντάς τα με τη δική τους ελκυστικότητα.

Αλλά όλα αυτά τα εγχειρήματα είναι, από εμπορική άποψη, απελπιστικά επιτυχημένα. Κατ' αρχάς, η προσφορά ερμηνευτών των οποίων η έλξη είναι τόσο πολύ ανεξάρτητη από το έργο, ώστε η ένταξή τους στο καστ μερικές φορές κάνει τη διαφορά μεταξύ επιτυχίας και αποτυχίας, είναι πολύ μικρή για να επιτρέψει σε όλα τα θεάτρά μας, ή ακόμα και σε πολλά από αυτά, να εξαρτώνται από τους ηθοποιούς και όχι από τα έργα τους. Και εν τέλει, κανένας ηθοποιός δεν μπορεί να φτιάξει ομελέτα χωρίς να σπάσει αυγά. Από τον Γκριμάλντι ως τον Σάδερν, τον Τζέφερσον

1. Δημοφιλής βρετανική έκδοση, κυκλοφορούσε από τα μέσα του 18ου ως το 19ο αιώνα. Περιείχε ιστορίες, αρχικά κυρίως με εγκληματίες, συνεισφέροντας στην άνοδο της λογοτεχνίας (σ.μ).

2. Χαρακτήρας στο μυθιστόρημα του Ντίκενς *Ζοφερός Οίκος*, ένας υπουργός που υποκρίνεται πως είναι βαθιά θρησκευόμενος (σ.μ).

και τον Χένρι Ίρβινγκ³ (για να μην αναφέρουμε τους ζωντανούς ηθοποιούς) είχαμε ερμηνευτές να εντυπώνουν μια φορά στη ζωή τους σε μια παράσταση που θα είχε χαθεί χωρίς αυτούς κάποια φιγούρα που την είχαν φανταστεί εξ ολοκλήρου από μόνοι τους· αλλά κανείς τους δεν μπόρεσε να επαναλάβει το κατόρθωμα, ούτε να σώσει πολλά από τα έργα στα οποία εμφανίστηκε από την αποτυχία. Μακροπρόθεσμα τίποτα δεν μπορεί να διατηρήσει το ενδιαφέρον του θεατή αφότου το θέατρο έχει χάσει την ψευδαίσθησή του για την παιδική του ηλικία και την αίγλη του για την εφηβεία του, εκτός από μια συνεχή προσφορά από ενδιαφέροντα έργα, και αυτό ισχύει ιδιαίτερα στο Λονδίνο, όπου τα έξοδα και οι δυσκολίες του θεάτρου έχουν αυξηθεί σε ένα σημείο στο οποίο είναι εκπληκτικό το γεγονός ότι λογικοί άνθρωποι μέσης ηλικίας πηγαίνουν γενικότερα στο θέατρο. Στην πραγματικότητα, μένουν περισσότερο σπίτι τους.

Τώρα ένα ενδιαφέρον έργο δεν μπορεί στη φύση των πραγμάτων να σημαίνει τίποτα άλλο από ένα έργο στο οποίο τα προβλήματα συμπεριφοράς και χαρακτήρα προσωπικής σημασίας για το κοινό εγείρονται και συζητούνται υποδηλωτικά. Οι άνθρωποι έχουν μια φειδωλή αίσθηση να αφαιρέσουν κάτι από τέτοια θεατρικά έργα: όχι μόνο έλαβαν κάτι για τα χρήματά τους, αλλά διατηρούν αυτό το κάτι σαν μόνιμη κατοχή. Κατά συνέπεια, καμία από τις κοινοτοπίες των θεατρικών ταμείων δεν ισχύει για τέτοιες παραστάσεις. Μάταια δηλώνει ο έμπειρος θεατρικός διευθυντής ότι οι άνθρωποι θέλουν να διασκεδάζουν και να μην ακούν κήρυγμα στο θέατρο, ότι δεν θα αντέξουν μακρές ομιλίες, ότι ένα έργο δεν πρέπει να περιέχει περισσότερες από 18.000 λέξεις, ότι δεν πρέπει να ξεκινά πριν από τις εννέα ούτε να διαρκεί πέραν των έντεκα, ότι δεν πρέπει να υπάρχει αναφορά σε καμία πολιτική και καμία θρησκεία στην παράσταση, ότι η παραβίαση αυτών των χρυσών κανόνων θα οδηγήσει τους ανθρώπους στα βαριετέ, ότι πρέπει να υπάρχει στο κομμάτι μια κακιά γυναίκα, που παίζεται από μια πολύ ελκυστική ηθοποιό, κοκ.

Όλες αυτές οι συμβουλές ισχύουν για θεατρικά έργα όπου δεν υπάρχει τίποτα για συζήτηση. Μπορεί να μη ληφθούν υπόψη από τον θεατρικό συγγραφέα που είναι ηθικολόγος και συζητητής καθώς και δραματουργός. Από αυτόν, μέσα στα αναπόφευκτα όρια που καθορίζονται από το ρολόι και από τη φυσική αντοχή του ανθρώπινου πλαισίου, οι άνθρωποι θα δεχτούν οτιδήποτε μόλις ωριμάσουν αρκετά και καλλιεργηθούν αρκετά ώστε να είναι επιρρεπείς στην έλξη της συγκεκριμένης μορφής τέχνης. Η δυσκολία αυτή τη στιγμή είναι ότι οι ώριμοι και καλλιεργημένοι άνθρωποι δεν πηγαίνουν στο θέατρο, όπως δεν διαβάζουν κακογραμμένες νουβέλες· και όταν γίνεται μια προσπάθεια να τους εξυπηρετήσουν, δεν

3. Joseph Grimaldi (1778-1837): Βρετανός ηθοποιός, κωμικός και χορευτής, ο πιο δημοφιλής στην Αγγλία στην εποχή του· Edward Sothorn (1859-1933): Αμερικανός ηθοποιός, ειδικευμένος σε ρομαντικούς πρώτους ρόλους· Thomas Jefferson (1856-1932): Αμερικανός ηθοποιός, πρωταγωνιστής κυρίως σε βουβά φιλμ· Henry Irving (1838-1905): Βρετανός ηθοποιός, εκπρόσωπος του βρετανικού κλασικού θεάτρου (σμ).

ανταποκρίνονται εγκαίρως, εν μέρει επειδή δεν έχουν τη συνήθεια να πηγαίνουν θέατρο, και εν μέρει επειδή χρειάζεται πολύς χρόνος για να ανακαλύψουν ότι το νέο θέατρο δεν είναι όπως όλα τα άλλα θέατρα. Αλλά όταν επιτέλους βρουν το δρόμο τους προς τα εκεί, η έλξη δεν είναι η πυροδότηση κενών φυσιγγίων μεταξύ των ηθοποιών, ούτε η προσποίηση ότι πέφτουν νεκροί που επιστεγάζει τη μάχη της σκηνής, ούτε η προσομοίωση ερωτικών συγκινήσεων από ένα ζευγάρι εραστών στην παράσταση, ούτε κάποια από τις άλλες ηλιθιότητες που ονομάζονται δράση, αλλά η έκθεση και η συζήτηση του χαρακτήρα και της συμπεριφοράς των σκηνικών προσώπων που καθίστανται αληθοφανείς από την τέχνη του θεατρικού συγγραφέα και των ερμηνευτών.

Αυτή, λοιπόν, είναι η επέκταση της παλιάς δραματικής μορφής που πραγματοποιήσε ο Ίψεν. Μέχρι ένα σημείο στην τελευταία πράξη, το *Κουκλόσπιτο* είναι ένα έργο που θα μπορούσε να μετατραπεί σε ένα πολύ συνηθισμένο γαλλικό δράμα με την περικοπή μερικών γραμμών και την αντικατάσταση ενός συναισθηματικού ευτυχισμένου τέλους για τη διάσημη τελευταία σκηνή: πράγματι το πρώτο πράγμα που έκαναν οι θεατρικοί δοκπείσοφοι ήταν να πραγματοποιήσουν ακριβώς αυτό το μετασχηματισμό, με αποτέλεσμα το έργο που προέκυψε έτσι να μην έχει επιτυχία και να μην προσελκύει καμία αξιομνημόνευτη προσοχή. Αλλά σε αυτό ακριβώς το σημείο της τελευταίας πράξης, η ηρωίδα απροσδόκητα (για τους δοκπείσοφους) σταματά τη συναισθηματική της δράση και λέει: «Πρέπει να καθίσουμε και να συζητήσουμε όλα αυτά που συμβαίνουν μεταξύ μας». Και ήταν με αυτό το νέο τεχνικό χαρακτηριστικό: αυτή την προσθήκη ενός νέου μέρους, όπως θα έλεγαν οι μουσικοί, στη δραματική μορφή, που το *Κουκλόσπιτο* κατέκτησε την Ευρώπη και ίδρυσε μια νέα σχολή δραματικής τέχνης.

Από τότε, η συζήτηση έχει επεκταθεί πολύ πέρα από τα όρια των τελευταίων δέκα λεπτών ενός κατά τα άλλα «καλοφτιαγμένου» έργου. Το μειονέκτημα της συζήτησης στο τέλος δεν ήταν μόνο ότι ερχόταν όταν το κοινό ήταν κουρασμένο, αλλά ότι ήταν απαραίτητο να ξαναδούμε το έργο, ώστε να ακολουθήσουμε τις προηγούμενες πράξεις υπό το φως της τελικής συζήτησης, για να καταστεί πλήρως κατανοητό. Η πρακτική χρησιμότητα αυτού του βιβλίου οφείλεται στο γεγονός ότι, εκτός κι αν ο θεατής σε ένα έργο του Ίψεν έχει διαβάσει τις σελίδες που αναφέρονται σε αυτό εκ των προτέρων, είναι σχεδόν αδύνατο γι' αυτόν να καταλάβει τι συμβαίνει στο έργο σε μια πρώτη ακρόαση αν το προσεγγίσει, όπως οι περισσότεροι θεατές ακόμα, με συμβατικές ιδεαλιστικές προδιαθέσεις. Κατά συνέπεια, έχουμε τώρα έργα, συμπεριλαμβανομένων μερικών από τα δικά μου, τα οποία ξεκινούν με συζήτηση και τελειώνουν με δράση, και άλλα στα οποία η συζήτηση αλληλοδιεισδύει στη δράση από την αρχή ως το τέλος. Όταν ο Ίψεν εισέβαλε στην Αγγλία, η συζήτηση είχε εξαφανιστεί από τη σκηνή και οι γυναίκες δεν μπορούσαν να γράψουν έργα. Μέσα σε είκοσι χρόνια οι γυναίκες έγραφαν καλύτερα έργα από τους άνδρες και αυτά τα έργα ήταν παθιασμένα επιχειρήματα από την αρχή ως το

τέλος. Η δράση τέτοιων έργων αποτελείται από μια υπόθεση που πρέπει να συζητηθεί. Αν η υπόθεση είναι μη ενδιαφέρουσα ή βαλτωμένη ή κακώς εκτελεσμένη ή προφανώς ξεπερασμένη, το έργο είναι κακό. Αν είναι σημαντική και καινοτόμα και πειστική, ή τουλάχιστον ενοχλητική, το έργο είναι καλό. Ωστόσο, το έργο στο οποίο δεν υπάρχει επιχειρηματολογία και κανένα διακύβευμα δεν θεωρείται πλέον ως σοβαρό δράμα. Μπορεί ακόμα να ευχαριστήσει το παιδί μέσα μας όπως κάνουν ο Παντς και η Τζούντι: αλλά κανείς σήμερα δεν προσποιείται ότι θεωρεί το καλοφτιαγμένο έργο ως τίποτα περισσότερο από ένα εμπορικό προϊόν το οποίο δεν αμφισβητείται όταν συζητούνται μοντέρνες σχολές σοβαρού δράματος. Πράγματι, μέσα σε δέκα χρόνια από την παραγωγή του *Κουκλόσπιτου* στο Λονδίνο, το κοινό είχε αποκοπεί από τα πιο προφανή και τετριμμένα χαρακτηριστικά των μεθόδων του Σαρντού⁴ τόσο που έγινε επικίνδυνο να καταφεύγουμε σε αυτά· και οι θεατρικοί συγγραφείς που επέμειναν στην «κατασκευή» έργων με τον παλιό γαλλικό τρόπο έχασαν έδαφος, όχι λόγω έλλειψης ιδεών, αλλά επειδή η τεχνική τους ήταν αφόρητα ξεπερασμένη.

Στα νέα έργα, το δράμα προκύπτει μέσω μιας σύγκρουσης ασταθών ιδεών και όχι μέσω χυδαίων προσκολλήσεων, πλεονεξιών, γενναιοδωρίας, δυσαρέσκειας, φιλοδοξιών, παρεξηγήσεων, παραδόξων και ούτω καθεξής με τα οποία δεν τίθεται κανένα ηθικό ζήτημα. Η σύγκρουση δεν είναι μεταξύ του σαφούς σωστού και του λάθους: ο κακός είναι τόσο ευσυνείδητος όσο ο ήρωας, αν όχι περισσότερο. Στην πραγματικότητα, το ερώτημα που κάνει το έργο ενδιαφέρον (όταν είναι ενδιαφέρον) είναι ποιος είναι ο κακός και ποιος ο ήρωας. Ή, με άλλα λόγια, δεν υπάρχουν κακοί και ήρωες. Αυτό χτυπά τους κριτικούς κυρίως ως απόκλιση από τη δραματική τέχνη· αλλά είναι πραγματικά η αναπόφευκτη επιστροφή στη φύση που θέτει τέλος σε όλες τις απλά τεχνικές μόδες. Τώρα το φυσικό είναι κυρίως το καθημερινό, και το αποκορύφωμά του πρέπει να είναι, αν όχι καθημερινό, τουλάχιστον πάντα βγαλμένο από τη ζωή, αν πρόκειται να έχει σημασία για τον θεατή. Τα εγκλήματα, οι καβγάδες, η μεγάλη υστεροφημία, οι πυρκαγιές, τα ναυάγια, οι μάχες και οι βροντές είναι λάθη σε ένα έργο, ακόμα και όταν μπορούν να προσομοιωθούν αποτελεσματικά. Χωρίς αμφιβολία μπορεί να αποκτήσουν δραματικό ενδιαφέρον βάζοντας ένα χαρακτήρα να περνά τη δοκιμασία μιας έκτακτης ανάγκης· αλλά η δοκιμασία θα είναι πιθανότατα πολύ θεατρική, διότι, καθώς ο θεατρικός συγγραφέας δεν μπορεί εκ των πραγμάτων να έχει μεγάλη εμπειρία τέτοιων καταστροφών, αναγκάζεται να υποκαθιστά ένα σύνολο συμβάσεων ή εικασιών για τα συναισθήματα που πραγματικά παράγουν.

Κοντολογίς, οι καθαρές συμπτώσεις δεν είναι δραματικές: είναι μόνο ανεκδοτολογικές. Μπορεί να είναι σαγηνευτικές, εντυπωσιακές, προκλητικές, καταστροφικές, περίεργες ή δεκάδες άλλα πράγματα, αλλά δεν έχουν ιδιαίτερο δραματικό

4. Victorien Sardou (1831-1908): Γάλλος δραματουργός, εμπνευστής του λεγόμενου καλοφτιαγμένου έργου (σμ).

ενδιαφέρον. Δεν υπάρχει κανένα δράμα στο να χτυπηθείς ή να καταπλακωθείς. Η καταστροφή στον Άμλετ δεν θα ήταν στο ελάχιστο δραματική αν ο Πολόνιος έπεφτε κάτω και έσπαζε το λαιμό του, ο Κλαύδιος υπέκυπτε σε παραληρηματικό τρόπο, ο Άμλετ ξεχνούσε να αναπνεύσει στην ένταση της φιλοσοφικής του εικασίας, η Οφηλία πέθαινε από δανική ιλαρά, ο Λαέρτης πυροβολούνταν από την παλατιανή φρουρά, και ο Ρόζενκραντς και ο Γκίλντενστερν πνίγονταν στη Βόρεια Θάλασσα. Ακόμα και όπως είναι, η βασίλισσα, που αυτοδηλητηριάζεται κατά λάθος, προκαλεί την εντύπωση ότι ξεπαστρεύεται στα γρήγορα για να βγει από τη σκηνή: ο θάνατός της είναι μια δραματική αποτυχία του έργου. Μόδια καλού χαρτιού έχουν γραφτεί μάταια από συγγραφείς που φαντάστηκαν ότι θα μπορούσαν να προκαλέσουν μια τραγωδία σκοτώνοντας τους πάντες στην τελευταία πράξη κατά λάθος. Πράγματι, κανένα ατύχημα, όσο κι αν είναι αιματηρό, δεν μπορεί να δημιουργήσει μια στιγμή πραγματικού δράματος, αν και η διαφορά απόψεων μεταξύ συζύγων ως προς το να ζει κανείς στην πόλη ή στην επαρχία μπορεί να είναι η αρχή μιας φρικιαστικής τραγωδίας ή μιας μεγάλης κωμωδίας.

Μπορεί να ειπωθεί ότι όλα είναι σύμπτωση: ότι ο χαρακτήρας του Οθέλλου είναι σύμπτωση, ο χαρακτήρας του Ιάγου άλλη σύμπτωση και το γεγονός ότι έτυχε να συναντηθούν στη βενετσιάνικη τελετή μια ακόμη πιο μεγάλη σύμπτωση. Επίσης, ότι ο Τόρβαλντ Χέλμερ θα μπορούσε να είχε εξίσου καλά παντρευτεί την κυρία Νί-κλμπι όπως τη Νόρα. Παραχωρώντας σε αυτό το ασήμαντο την αξία του, γεγονός παραμένει ότι ο γάμος δεν είναι περισσότερο σύμπτωση από τη γέννηση ή το θάνατο: δηλαδή, αναμένεται να συμβεί σε όλους. Και αν κάθε άνδρας έχει πολλά στοιχεία του Τόρβαλντ Χέλμερ μέσα του, και κάθε γυναίκα πολλά από τη Νόρα, ούτε οι χαρακτήρες τους ούτε η συνάντηση και ο γάμος τους είναι συμπτώσεις. Ο Οθέλλος, αν και έργο διασκεδαστικό, θλιβερό και συντονισμένο με τις συγκινήσεις που μπορεί να παράγει ένας δάσκαλος της γλώσσας με απλή καλλιτεχνική πηρότητα είναι σίγουρα πολύ πιο τυχαίο από το *Κουκλόσπιτο*: αλλά είναι αντίστοιχα λιγότερο σημαντικό και ενδιαφέρον για εμάς. Διατηρήθηκε ζωντανό, όχι από τις κατασκευασμένες παρανοήσεις και τα κλεμμένα μαντήλια και τα παρόμοια, ούτε από τον ορχηστρικό στίχο του, αλλά από την έκθεση και τη συζήτηση για την ανθρώπινη φύση, το γάμο και τη ζήλια. Και θα ήταν ένα θαυμαστά καλύτερο έργο, αν ήταν μια σοβαρή συζήτηση για το εξαιρετικά ενδιαφέρον πρόβλημα του πώς ένας απλός μαυριτανός στρατιώτης θα τα έβγαζε πέρα με μια «υπερδαιμόνια» ενετική κυρία της μόδας αν την παντρευόταν.

Όπως είναι, το έργο ενεργοποιεί ένα λάθος, και παρόλο που ένα λάθος μπορεί να παράγει ένα φόνο, που είναι το खुδαίο υποκατάστατο μιας τραγωδίας, δεν μπορεί να δημιουργήσει μια πραγματική τραγωδία με τη σύγχρονη έννοια. Οι στοχαστικοί άνθρωποι δεν ενδιαφέρονται περισσότερο για την Αίθουσα του Τρόμου από ό,τι για τα σπίτια τους, ούτε για τους δολοφόνους, τα θύματα και τους κακούς από ό,τι για τους ίδιους: και από τη στιγμή που ένας άνθρωπος έχει αποκτήσει

επαρκή στοχαστική δύναμη για να σταματήσει να μένει με στόμα ανοικτό απέναντι σε κέρνα ομοιώματα, θα χάσει το ενδιαφέρον του για τον Οθέλλο, τη Δυσδαιμόνα και τον Ιάγο, ακριβώς στο βαθμό που γίνονται ενδιαφέροντες για την αστυνομία. Η αδυναμία του Κάσιου για το ποτό έρχεται πολύ πιο κοντά στα οικεία για τους περισσότερους από εμάς παρά ο στραγγαλισμός και το κόψιμο του λαιμού του Οθέλλου, ή το θεατρικό τέχνασμα εμπιστοσύνης του Ιάγου. Η απόδειξη είναι ότι οι επαγγελματικοί συνάδελφοι του Σαίξπηρ, που εκμεταλλεύτηκαν όλες τις εντυπωσιακές επινοήσεις του, και συσσώρευσαν βασανιστήρια, δολοφονία και αιμομιξίες με μοικεία μέχρι που είχαν ξεπεράσει τον Ηρώδη, είναι τώρα λησμονημένοι και τα έργα τους δεν παίζονται πια.

Ο Σαίξπηρ επιβιώνει επειδή αντιμετώπισε δροσερά τις συγκλονιστικές φρίκες των δάνειων συνωμοσιών του ως ανόργανα θεατρικά αξεσουάρ, χρησιμοποιώντας τις απλά ως πρόσχημα για δραματοποίηση του ανθρώπινου χαρακτήρα όπως υπάρχει στον κανονικό κόσμο. Στην απόλαυση και τη συζήτηση των έργων του, ασυνείδητα εκτοπίζουμε τις μάχες και τις δολοφονίες: οι σχολιαστές δεν είναι ποτέ τόσο παραπλανητικοί (και κατά συνέπεια τόσο έξυπνοι) όσο όταν παίρνουν τον Άμλετ στα σοβαρά ως τρελό, τον Μάκβεθ ως ένα ανθρωποκτόνο ορεσίβιο και εκδιώκουν τους χιουμορίστες όπως ο Ριχάρδος και ο Ιάγος ως μοχθηρούς κακούς της Αναγέννησης. Τα έργα στα οποία εμφανίζονται αυτές οι φιγούρες θα μπορούσαν να μετατραπούν σε κωμωδίες χωρίς να αλλάξει έστω μια τρίχα των γενειάδων τους. Ο Σαίξπηρ, αν κάποιος ήταν αρκετά έξυπνος να του το καταλογίσει αυτό, ίσως θα έλεγε ότι τα περισσότερα εγκλήματα είναι ατυχήματα που συμβαίνουν σε ανθρώπους ακριβώς σαν εμάς και ότι ο Μάκβεθ, υπό ευνοϊκές συνθήκες, θα ήταν ένας υποδειγματικός πρύτανης του Στράτφορντ, ένας πραγματικός εγκληματίας είναι ένα ελαττωματικό τέρας, ένα ανθρώπινο ατύχημα, χρήσιμο στη σκηνή μόνο για μικρούς ρόλους όπως ο Ντον Τζονς, οι δεύτεροι δολοφόνοι και τα παρόμοια. Εν πάση περιπτώσει, γεγονός παραμένει ότι ο Σαίξπηρ επιβιώνει από αυτό που έχει κοινό με τον Ίψεν και όχι από αυτό που έχει κοινό με τον Γουέμπστερ⁵ και τους υπόλοιπους. Η έκπληξη του Άμλετ όταν διαπιστώνει ότι «στερείται θράσους» για να συμπεριφερθεί με τον ιδεαλιστικά συμβατικό τρόπο και ότι κανένα άκρο ρητορικής για το καθήκον της εκδίκησης για έναν «αγαπητό πατέρα που σφαγιάστηκε» και της εξόντωσης του «αιματοβαμμένου αισχρού κακοποιού» που τον δολοφόνησε δεν φαίνεται να κάνει οποιαδήποτε διαφορά στις οικιακές σχέσεις στο παλάτι του Έλσινορ, μας κάνει ακόμα να μιλάμε γι' αυτόν και να πηγαίνουμε στο θέατρο να τον ακούσουμε, ενώ οι παλιότεροι Άμλετ, που δεν είχαν ποτέ ιψενικούς δισταγμούς, και προσποιούνταν τους τρελούς, και έμπλεκαν τους αυλικούς στις ταπετσαρίες και τους έκαιγαν, και προσκολλούνταν στη θεατρική

5. John Webster (n. 1580-n. 1632): Άγγλος δραματουργός της ιακωβιανής περιόδου, σύγχρονος του Σαίξπηρ (σμ).

σχολή του στρουμπουλού αγοριού στο Πίγκουικ⁶ («Θέλω να κάνω τη σάρκα σου να σέρνεται»), είναι τόσο νεκροί όσο το πρόβειο κρέας του Τζον Σαίξπηρ⁷.

Έχουμε προχωρήσει τόσο γρήγορα σε αυτό το σημείο υπό την ώθηση που δόθηκε στο δράμα από τον Ίψεν που φαίνεται περίεργο τώρα να τον αντιπαραθέτουμε ευνοϊκά με τον Σαίξπηρ επειδή απέφυγε τις παλιές καταστροφές που άφηναν τη σκηνή γεμάτη νεκρούς στο τέλος μίας ελισαβετιανής τραγωδίας. Γιατί ίσως η πιο εύλογη επίπληξη στον Ίψεν από τους σύγχρονους κριτικούς της δικής του σχολής είναι ακριβώς η επιβίωση της παλιάς σχολής σε αυτόν που κάνει το ποσοστό θανάτου τόσο υψηλό στις τελευταίες του πράξεις. Οι Όσβαλντ Άλβινγκ, Χέντβιγκ Έκνταλ, Ρόσμερ και Ρεβέκκα, Έντα Γκάμπλερ, Σόλνες, Έγιολφ, Μπόρκμαν, Ρούμπεκ και Ιρένε πεθαίνουν με δραματικά φυσικούς θανάτους ή σφαγιάζονται με τον κλασικό και σαιξπηρικό τρόπο, εν μέρει επειδή το κοινό περιμένει αίμα για τα χρήματά του, εν μέρει επειδή είναι δύσκολο να κάνεις τους ανθρώπους να προσέξουν σοβαρά οτιδήποτε, εκτός αν τους εκπλήσσεις με κάποια βίαιη καταστροφή; Είναι τόσο εύκολο να επιχειρηματολογήσει κανείς και για τις δύο απόψεις που δεν θα αναπτύξω το θέμα.

Οι θεατρικοί συγγραφείς μετά τον Ίψεν πιστεύουν προφανώς ότι οι ανθρωποκτονίες και οι αυτοκτονίες στα έργα του Ίψεν ήταν καταναγκαστικές. Στο *Βυσσινόκηπο* του Τσέχωφ, για παράδειγμα, όπου τα συναισθηματικά ιδανικά της φιλικής, καλλιεργημένης, ιδιοκτησιακής τάξης μας που παίζει Σούμαν μειώνονται σε σκόνη και στάχτες από ένα χέρι όχι λιγότερο θανατηφόρο από του Ίψεν, επειδή είναι πολύ πιο χαϊδευτικό, τίποτα πιο βίαιο δεν συμβαίνει από το ότι η οικογένεια δεν αντέχει να διατηρήσει το παλιό της σπίτι. Στα έργα του Γκράνβιλ-Μπάρκερ⁸, η εκστρατεία ενάντια στην κοινωνία μας διεξάγεται με όλη την αδιαλλαξία του Ίψεν αλλά η μία αυτοκτονία (στα *Απόβλητα*) δεν είναι ιστορική γιατί οι Πάμελ και Ντίλκε, που ήταν οι πραγματικές περιπτώσεις που αποτέλεσαν αντικείμενο του έργου, δεν αυτοκτόνησαν. Εγώ προσωπικά έχω κατηγορηθεί επειδή οι χαρακτήρες στα έργα μου «μιλούν αλλά δεν κάνουν τίποτα», που σημαίνει ότι δεν διαπράττουν κακουργήματα. Στην πραγματικότητα, καταλήξαμε να δούμε ότι δεν είναι αληθινό τέλος να κόβουμε τον Γόρδιο Δεσμό, όπως έκανε ο Αλέξανδρος με ένα κτύπημα του ξίφους. Αν οι ψυχές των ανθρώπων είναι δεσμευμένες από το νόμο και την κοινή γνώμη, είναι πολύ πιο τραγικό να τους αφήσουμε να μαραθούν σε αυτά τα δεσμά παρά να σταματήσουμε τη δυστυχία τους και να ανακουφίσουμε τις σωτήριες τύψεις του κοινού με ξεσπάσματα βίας. Ο δικαστής Μπρακ είχε, γενικά, δίκιο όταν είπε ότι οι άνθρωποι δεν κάνουν τέτοια πράγματα. Αν τα έκαναν, οι ιδεαλιστές θα έρχονταν στα συγκαλά τους πολύ γρήγορα.

6. Τα Έγγραφα του Πίγκουικ: το πρώτο μυθιστόρημα του Ντίκενς, δημοσιευμένο το 1836, σε μνηιαίες συνέχειες (σ.μ).

7. John Shakespear (1774-1858): Βρετανός ανατολικολόγος και καθηγητής (σ.μ).

8. Harley Granville-Barker (1877-1946): Άγγλος ηθοποιός, θεατρικός συγγραφέας, διευθυντής, κριτικός και θεωρητικός (σ.μ).

Αλλά στα έργα του Ίψεν η καταστροφή, ακόμη και όταν φαίνεται αναγκαστική, και όταν το τέλος του έργου θα ήταν πιο τραγικό χωρίς αυτή, δεν είναι ποτέ ατύχημα και το έργο δεν υπάρχει ποτέ για χάρη της. Το πλησιέστερό του σε ατύχημα είναι ο θάνατος του μικρού Έγιολφ, ο οποίος πέφτει από μια προβλήτα και πνίγεται. Αλλά αυτό το παράδειγμα μας θυμίζει μόνο ότι υπάρχει μια καλή δραματική χρήση για ένα ατύχημα: μπορεί να αφυπνίσει τους ανθρώπους. Όταν η Αγγλία έκλαιγε για τους θανάτους των μικρών Nell και Paul Dombey⁹, η ισχυρή ψυχή του Ράσκιν στράφηκε στην περιφρόνηση. Στους μυθιστοριογράφους που δεν ήξεραν πώς να πουλήσουν τα βιβλία τους, προσέφερε τη φόρμουλα: Όταν δεν ξέρετε τι να κάνετε, σκοτώστε ένα παιδί. Αλλά ο Ίψεν δεν σκότωσε τον μικρό Έγιολφ για να δημιουργήσει πάθος. Ο πιο σίγουρος τρόπος για να επιτευχθεί μια εντελώς κακή απόδοση του μικρού Έγιολφ είναι να τον εκλάβουμε ως μια συναισθηματική ιστορία ενός πνιγμένου αγαπημένου. Το δράμα του έγκειται στο να αφυπνιστούν ο Άλμερς και η σύζυγός του για την ελεεινή ποιότητα και τις απαίσιες κακίες της ζωής που εξιδανικεύουν ως ευδαιμονικές και ποιητικές. Είναι τόσο βυθισμένοι στο όνειρό τους που η αφύπνιση μπορεί να πραγματοποιηθεί μόνο με ένα βίαιο σοκ. Και αυτό είναι το μόνο δραματικά χρήσιμο πράγμα που μπορεί να κάνει ένα ατύχημα. Μπορεί να σοκάρει. Εξ ου και το ατύχημα που βιώνει ο Έγιολφ.

Όσον αφορά τους θανάτους στις τελευταίες πράξεις του Ίψεν, είναι ένα σκούπισμα των λειψάνων δραματικά τελειωμένων ανθρώπων. Η πτώση του Σόλνες από τον πύργο είναι προφανώς συμβολική όπως η πτώση του Φαέθωνα από το άρμα του Ήλιου. Τα πτώματα του Ίψεν είναι εκείνα των εξαντλημένων ή κατεστραμμένων: δεν σκοτώνει τη Χίλντα, για παράδειγμα, όπως ο Σαίξπηρ σκότωσε την Ιουλιέτα. Είναι αρκετά τραχύς με τους Χέντβιγκ και Έγιολφ, επειδή θέλει να χρησιμοποιήσει τους θανάτους τους για να εκθέσει τους γονείς τους· αλλά αν είχε γράψει τον Άμλετ κανείς δεν θα είχε σκοτωθεί στην τελευταία πράξη, εκτός ίσως από τον Οράτιο, του οποίου η σωστή μηδανιότητα θα μπορούσε να έχει προκαλέσει τον Φορτινμπράς να τινάξει κάποιον από το πηκτικό πριονίδι έξω από αυτόν με το σπαθί του. Για σαιξπηρικούς θανάτους στον Ίψεν, πρέπει να επιστρέψετε στη Λαίδη Ίνγκερ και τα ανώριμα έργα του, για τα οποία αυτό το βιβλίο δεν ενδιαφέρεται.

Το δράμα γεννήθηκε παλαιόθεν από την ένωση δύο επιθυμιών: την επιθυμία για χορό και την επιθυμία να ακουστεί μια ιστορία. Ο χορός έγινε ξέσπασμα: η ιστορία έγινε μια κατάσταση. Όταν ο Ίψεν άρχισε να κάνει έργα, η τέχνη του δραματουργού είχε συρρικνωθεί στην τέχνη της επιπόησης μιας κατάστασης. Και θεωρούνταν ότι όσο πιο άγνωστη είναι η κατάσταση, τόσο καλύτερο είναι το έργο. Ο Ίψεν είδε ότι, αντιθέτως, όσο πιο οικεία είναι η κατάσταση, τόσο πιο ενδιαφέρον είναι το έργο. Ο Σαίξπηρ είχε τοποθετήσει εμάς στη σκηνή αλλά όχι και τις καταστάσεις μας. Οι θείοι μας σπάνια σκοτώνουν τους πατεράδες μας και δεν μπορούν

9. Χαρακτήρες στο έργο του Ντίκενς *Ντόμπεϊ και Γιοί* (σμ).

να παντρευτούν νόμιμα τις μπτέρες μας· δεν συναντάμε μάγισσες· οι βασιλιάδες μας κατά κανόνα δεν μαχαιρώνονται και δεν τους διαδέχονται οι φονιάδες τους· και όταν συγκεντρώνουμε χρήματα σε λογαριασμούς, δεν υποσχόμαστε να πληρώσουμε με τη σάρκα μας. Ο Ίψεν καλύπτει την έλλειψη που άφησε ο Σαίξπηρ. Μας δίνει όχι μόνο τους εαυτούς μας, αλλά τους εαυτούς μας στις δικές μας καταστάσεις. Τα πράγματα που συμβαίνουν στις φιγούρες του είναι πράγματα που συμβαίνουν σε μας. Μια συνέπεια είναι ότι τα έργα του είναι πολύ πιο σημαντικά για εμάς από του Σαίξπηρ. Μία άλλη είναι ότι είναι ικανά τόσο να μας πληγώσουν σκληρά όσο και να μας γεμίσουν με ενθουσιώδεις ελπίδες απόδρασης από ιδεαλιστικές τυραννίες, και με οράματα εντονότερης ζωής στο μέλλον.

Αλλαγές στην τεχνική προκύπτουν αναπόφευκτα από αυτές τις αλλαγές στο αντικείμενο του έργου. Όταν ένας δραματικός ποιητής μπορεί να σας δώσει ελπίδες και οράματα, τέτοια παλιά αξιώματα όπως ότι η σκηνική τέχνη είναι η τέχνη της προετοιμασίας γίνονται παιδαριώδη, και μπορεί να αφεθούν σε εκείνους τους άτυχους συγγραφείς που, όντας ανίκανοι να κάνουν κάτι πραγματικά ενδιαφέρον στη σκηνή, υποχρεώνονται να κατακτήσουν την τέχνη τού να πείθουν συνεχώς το κοινό ότι αυτό πρόκειται να συμβεί τώρα. Όταν μπορεί να μαχαιρώσει τους ανθρώπους στην καρδιά, δείχνοντάς τους την κακία ή τη σκληρότητα σε κάτι που έκαναν χθες και σκοπεύουν να κάνουν αύριο, όλα τα παλιά κόλπα για να τραβήξουν και να κρατήσουν την προσοχή του γίνονται πλέον ανόητα και περιττά. Το έργο *Ο Φόνος του Γκονζάγκο*, το οποίο ο Άμλετ κάνει τους ηθοποιούς να ερμηνεύσουν μπροστά στον θείο του, είναι καμωμένο άτεχνα, αλλά παράγει μεγαλύτερη επίδραση στον Κλαύδιο από τον Οιδίποδα του Σοφοκλή, γιατί αφορά τον εαυτό του. Ο συγγραφέας που ασκεί την τέχνη του Ίψεν απορρίπτει επομένως όλα τα παλιά κόλπα της προετοιμασίας, της καταστροφής, της επίλυσης κοκ χωρίς να το σκέφτεται, ακριβώς όπως ένας σύγχρονος τυφεκιοφόρος δεν ονειρεύεται ποτέ να προσφέρει στον εαυτό του κέρατα με μπαρουτόσκονη, κασιούλια και στουπιά: πράγματι, δεν γνωρίζει τη χρήση τους. Ο Ίψεν υποκατέστησε μια φοβερή τέχνη του να πυροβολείται το κοινό, παγιδεύοντάς το, ξιφομαχώντας μαζί του, στοχεύοντας πάντα στο πιο έντονο σημείο στις συνειδήσεις του. Ποτέ μην παραπλανάτε το κοινό, ήταν ένας παλιός κανόνας. Αλλά η νέα σχολή θα εξαπατήσει τον θεατή να σχηματίσει μια άδικα ψευδή κρίση και, στη συνέχεια, θα τον καταδικάσει γι' αυτή στην επόμενη πράξη, συχνά προς επώδυνη προσβολή του.

Όταν απεχθάνεστε κάτι που πρέπει να του βγάλετε το καπέλο σας ή όταν θαυμάζετε και μιμείστε κάτι που πρέπει να απεχθάνεστε, δεν μπορείτε να αντισταθείτε στον δραματουργό που ξέρει πώς να αγγίξει αυτά τα νοσηρά σημεία μέσα σας και να σας κάνει να δείτε ότι είναι νοσηρά. Ο δραματουργός γνωρίζει ότι όσο διδάσκει και σώζει το κοινό του, είναι τόσο σίγουρος για την τεντωμένη προσοχή του όσο και ο οδοντίατρος ή ο αρχάγγελος Γαβριήλ στον Ευαγγελισμό της Θεοτόκου. Και παρόλο που μπορεί να χρησιμοποιήσει όλη τη μαγεία της τέχνης για να σας κάνει

να ξεχάσετε τον πόνο που σας προκαλεί ή να ενισχύσει τη χαρά της ελπίδας και του θάρρους που ξυπνά μέσα σας, δεν ασχολείται ποτέ με την παλιά δουλειά κεντρίσματος του ενδιαφέροντος και της προσδοκίας με υλικά που δεν έχουν ούτε καινοτομία ή κάποια σημασία, ούτε συνάφεια με την εμπειρία ή τις προοπτικές των θεατών του.

Ως εκ τούτου έχει προκύψει μια κραυγή ότι το μεταϊψενικό έργο δεν είναι θεατρικό έργο και ότι η τεχνική του δεν είναι η τεχνική που περιγράφει ο Αριστοτέλης, δεν είναι καν τεχνική. Δεν θα επεκταθώ σε αυτό: το χιούμορ μου θα σκορπίσει στον αέρα. Ο Α. Μπ. Γουόκλεϊ¹⁰ στο πρόλογο του *Πρώτου Έργου της Φανής* δεν χρειάζεται να επαναληφθεί εδώ. Μπορώ όμως να του υπενθυμίσω ότι η νέα τεχνική είναι νέα μόνο στη μοντέρνα σκηνή. Χρησιμοποιήθηκε από κήρυκες και ρήτορες από τότε που εφευρέθηκε ο λόγος. Είναι η τεχνική του παιχνιδιού επί της ανθρώπινης συνείδησης και έχει ασκηθεί από τον θεατρικό συγγραφέα όποτε ο θεατρικός συγγραφέας ήταν σε θέση να το κάνει. Ρητορική, ειρωνεία, επιχείρημα, παράδοξο, επίγραμμα, παραβολή, η αναδιάταξη των τυχαίων γεγονότων σε κανονικές και έξυπνες καταστάσεις: αυτές είναι ταυτόχρονα οι παλαιότερες και οι νεότερες τέχνες του δράματος, και η κατασκευή της πλοκής σας και η τέχνη της προετοιμασίας είναι μόνο τα κόλπα του θεατρικού ταλέντου και μετατοπίσεις της ηθικής στειρότητας και όχι τα όπλα της δραματικής ιδιοφυΐας. Στο θέατρο του Ίψεν δεν είμαστε κολακευμένοι θεατές που σκοτώνουν την ώρα τους με μια έξυπνη και διασκεδαστική ψυχαγωγία: είμαστε «ένοχα πλάσματα που κάθονται σε ένα έργο» και η τεχνική της ψυχαγωγίας δεν είναι πιο εφαρμόσιμη από όσο στη δίκη ενός δολοφόνου.

Οι τεχνικές καινοτομίες των ιψενικών και μεταϊψενικών έργων είναι, λοιπόν: Πρώτον, η εισαγωγή της συζήτησης και η ανάπτυξη της ωσότου επεκταθεί και διεισδύσει στη δράση ώσπου τελικά την αφομοιώνει, καθιστώντας το έργο και τη συζήτηση πρακτικά πανομοιότυπα. Και, δεύτερον, ως συνέπεια του να γίνονται οι ίδιοι οι θεατές τα πρόσωπα του δράματος, και τα περιστατικά της ζωής τους τα περιστατικά του έργου, η έκπτωση σε αχρηστία των παλιών σκηνικών τεχνικών με τις οποίες έπρεπε να ωθηθούν τα ακροατήρια να ενδιαφερθούν για εξωπραγματικούς ανθρώπους και απίθανες περιστάσεις, και η αντικατάσταση μιας δικανικής τεχνικής ενοχοποίησης, απογοήτευσης και διείσδυσης μέσω ιδανικών στην αλήθεια, με ελεύθερη χρήση όλων των ρητορικών και λυρικών τεχνικών του ρήτορα, του κήρυκα, του διαμεσολαβητή και του ραψωδού.

*Κεφάλαιο από το έργο του G.B. Shaw, *The Quintessence of Ibsenism*, Hill and Wang, Νέα Υόρκη 1922, σελ. 171-184.

10. Arthur Bingham Walkley (1855-1926): Άγγλος διοικητικός αξιωματούχος και θεατρικός κριτικός (σμ).