

47 ΘΕΑΤΡΙΚΑ ΤΕΤΡΑΔΙΑ



Ο Ερρίκος Ίψεν
και οι *Βρικόλακες*

ΠΕΙΡΑΜΑΤΙΚΗ ΣΚΗΝΗ
ΤΗΣ «ΤΕΧΝΗΣ»



ΘΕΑΤΡΙΚΑ
ΤΕΤΡΑΔΙΑ
ΠΕΡΙΟΔΙΚΗ ΕΚΔΟΣΗ

47

ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ

Νικηφόρος Παπανδρέου

ΣΥΝΤΑΚΤΙΚΗ ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ

Κορίνα Χαρίτου

ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗ ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ

Γιώργος Καστούρας

ΕΚΤΥΠΩΣΗ

University Studio Press

Τηλ. 2310.208.731

info@universitystudiopress.gr

ΚΕΝΤΡΙΚΗ ΔΙΑΘΕΣΗ

Πειραματική Σκηνή της «Τέχνης»

Θέατρο «Αμαλία»

Αμαλίας 71

546 40 Θεσσαλονίκη

Τηλ. 2310.821.483

Fax 2310.860.708

pirskini@otenet.gr

Αριθμός τεύχους 47

ΝΟΕΜΒΡΙΟΣ 2006

Τιμή τεύχους 6 Ευρώ



Ο Ερρίκος Ίψεν και οι Βρικόλακες

Χρονολόγιο Ίψεν	3
ΝΙΚΟΣ ΧΟΥΡΜΟΥΖΙΑΔΗΣ Ίψεν ο τραγικός	7
ΛΕΩΝ ΚΟΥΚΟΥΛΑΣ Το θέατρο του Ίψεν	13
ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΒΙΖΥΗΝΟΣ Ερρίκος Ίβσεν	19
ΝΙΚΗΦΟΡΟΣ ΠΑΠΑΝΔΡΕΟΥ Η πρώτη ελληνική παράσταση	20
ΓΡΗΓΟΡΙΟΣ ΞΕΝΟΠΟΥΛΟΣ Οι Βρικόλακες	23
ΦΩΤΟΣ ΠΟΛΙΤΗΣ Για τους Βρικόλακες	27
SVEN ÅKE HEED Ο Ίψεν κωμικός;	31
ΓΙΑΝΝΗΣ ΜΟΣΧΟΣ Οι Βρικόλακες στην ελληνική σκηνή	36

Οι φωτογραφίες από τις δοκιμές (χωρίς σκηνικά και κοστούμια) του έργου στην Πειραματική Σκηνή της «Τέχνης» είναι του Παναγιώτη Κουτράκη.

Το παρόν τεύχος είναι το δεύτερο αφιέρωμα των *Θεατρικών Τετραδίων* στον Ίψεν, έπειτα από εκείνο του τεύχους 17 (Ιανουάριος 1989), από πολλά χρόνια εξαντλημένο. Αυτή τη φορά αποφασίσαμε να περιλάβουμε κυρίως ελληνικά κείμενα για τον συγγραφέα, που αποτυπώνουν την πρόσληψή του στην Ελλάδα. Κείμενα, με εξαίρεση το δοκίμιο του Νίκου Χουρμουζιάδη, ήδη δημοσιευμένα, αλλά δυσεύρετα.



ΧΕΝΡΙΚ ΊΨΕΝ

Βορικόλακες

Στις 14 Νοεμβρίου 2006, η Πειραματική Σκηνή της «Τέχνης», συμμετέχοντας στα μα΄ «Δημήτρια» του Δήμου Θεσσαλονίκης, ανέβασε στο θέατρο «Αμαλία» το έργο του Ίψεν *Βορικόλακες*.

Η μετάφραση είναι της Μαργαρίτας Μέλιμπεργκ, η σκηνοθεσία του Νίκου Χουρμουζιάδη, τα σκηνικά και τα κοστούμια της Ιωάννας Μανωλεδάκη, οι φωτισμοί του Στράτου Κουτράκη. Βοηθός σκηνοθέτη η Δήμητρα Χουμέτη, βοηθοί σκηνογράφου οι Αθανάσιος Κολαλάς και Πένυ Γιαννάκη. Οργάνωση παραγωγής: Βασίλης Τσαφέρης.

Πήραν μέρος οι ηθοποιοί (με τη σειρά που εμφανίζονται): Άννα Κυριακίδου (Ρεγκίνα), Δημήτρης Ναζίρης (Έγκστραντ), Νίκος Λύτρας (Πάστορας Μάντερες), Έφη Σταμούλη (Κυρία Άλβινγκ), Χρήστος Παπαδημητρίου/Πρόδρομος Τσινικόρης (Όσβαλντ).

Χειρισμός ήχων: Βασίλης Τσαφέρης. Χειρισμός φωτισμών: Χρήστος Πρανσιόδης. Τεχνική υποστήριξη: Δημήτρης Ζωσιμίδης. Φωτογραφίες: Παναγιώτης Κουτράκης.

Οι *Βορικόλακες* γράφτηκαν το 1881. Η έκδοσή τους την ίδια χρονιά δημιουργεί

τεράστιο σκάνδαλο. Στις σκανδιναβικές χώρες τα βιβλιοπωλεία επιστρέφουν αντίτυπα του έργου στον εκδότη και κανένα αναγνωρισμένο θέατρο δε δέχεται να το ανεβάσει. Η παγκόσμια προεμέρα, στη νορβηγική γλώσσα, γίνεται στο Σικάγο, στις 20 Μαΐου 1882, σε κοινό αποτελούμενο από νορβηγούς μετανάστες. Στις 22 Αυγούστου 1883 γίνεται η πρώτη ευρωπαϊκή προεμέρα του έργου, στο Hälsingborg, μια μικρή παραλιακή πόλη της Σουηδίας. Η σκηνοθεσία ήταν του Αύγουστου Λίντμπεργκ, ο οποίος έπαιξε και το ρόλο του Όσβαλντ. Οι *Βορικόλακες* συνδέουν το όνομά τους με τη γέννηση του ανεξάρτητου θεάτρου στην Ευρώπη, καθώς τόσο η Freie Bühne του Όττο Μπραμ στο Βερολίνο (1889) όσο και το Independent Theatre του G.T.Grein στο Λονδίνο (1891) επιλέγουν το συγκεκριμένο έργο ως εναρκτήριο. Επίσης είναι ένα από τα πρώτα έργα που ανεβάζει ο Αντρέ Αντουάν με το Théâtre Libre στο Παρίσι (1890).

Στην Ελλάδα, το έργο παρουσιάστηκε για πρώτη φορά στο Θέατρο των Κωμωδιών, στις 29 Οκτωβρίου 1894, από το θίασο του Ευτύχιου Βονασέρα, οποίος υποδύθηκε τον Όσβαλντ. Έπαιξαν επίσης οι ηθοποιοί: Ενάγγελος Παντόπουλος (Πάστορας Μάντερες), Ελένη

Αρνωτάκη (κυρία Άλβινγκ), Π. Κωνσταντινόπουλος (Έγκστραντ), Κική Αρνωτάκη (Ρεγκίνα).

Τη θεατρική περίοδο 1988-89, η Πειραματική Σκηνή της «Τέχνης» ανέβασε δύο έργα του νορβηγού δραματουργού, που παίζονταν παράλληλα σε εναλλασσόμενο πρόγραμμα: τη *Νόρα* (πρώτη παράσταση: 23 Δεκεμβρίου 1988) και την *Έντα Γκάμπλερ* (πρώτη παράσταση: 19 Ιανουαρίου 1989), και τα δύο σε μετάφραση Γ. Ν. Πολίτη, σκηνοθεσία Νίκου Χουρμουζιάδη και σκηνικά-κοστούμια Ιωάννας Μανωλεδάκη. Τα έργα παίχτηκαν με διπλή διανομή στους ρόλους της *Νόρας*, της *Έντας*, του Λέβμποργκ και της Μπέρτας. Στη *Νόρα* έπαιξαν οι: Θάλεια Σκαρλάτου/Δώρα Σκαρλάτου (Νόρα), Γιάννης Παλαμιώτης (Χέλμερ), Μένη Κυριάκογλου (Άννα-Μαρία), Ελένη Δημοπούλου (Κυρία Λίντε), Ανδρέας Νάτσιος (Κρόγκστατ), Νίκος Κουμαριάς (Γιατρός Ρανκ). Στην παράσταση της *Έντας Γκάμπλερ* πήραν μέρος οι: Λένα Σαββίδου/Έφη Σταμούλη (Έντα Γκάμπλερ και Μπέρτα), Μένη Κυριάκογλου (Θεία Γιούλε), Στέλιος Πεντερίδης (Τέσμαν), Δώρα Σκαρλάτου (Τέα), Χρήστος Αρνομάλλης (Μπρακ), Ανδρέας Νάτσιος/Νίκος Κουμαριάς (Λέβμποργκ).

Henrik Ibsen

1828-1906

1828 Γιος του εμπόρου Κνουτ Ίψεν και της Μάρισεν Άλτενμπουργκ, ο Ερρίκος Ίψεν γεννήθηκε στο Σην, μικρό λιμάνι της Νορβηγίας, στις 20 Μαρτίου.

1835 Χρεοκοπία του πατέρα. Η οικογένεια του Ίψεν αναγκάζεται να μετακομίσει σε ένα μικρό σπίτι, λίγα χιλιόμετρα έξω από το Σην.

1843 Φεύγει από το Σην. Πηγαίνει στο Γρίμσταντ, όπου μπαίνει μαθητευόμενος σ' ένα φαρμακείο. Περίοδος μοναξιάς και ανέχειας. Διαβάζει Κίρκεγκαρντ, Σαίξπηρ, Σίλλερ, Κιέρωνα. Με εξαίρεση μια σύντομη επίσκεψη, δεν επιστρέφει ποτέ στη γενέτειρά του.

1846 Στα δεκαοκτώ του χρόνια αποκτά ένα γιο με την Έλσα Σοφία Γένστατερ, μια από τις υπηρέτριες του αφεντικού του. Αν και ποτέ δεν τον αναγνώρισε, πλήρωνε για τη συντήρησή του.

1848 Γράφει στίχους που υποστηρίζουν τα επαναστατικά κινήματα τα οποία ξεσπούν σε όλη την Ευρώπη.

1849 Γράφει, σε έμμετρο λόγο, το πρώτο του έργο, τον *Κατλίνα*, χρησιμοποιώντας το ψευδώνυμο Μπράνγιολφ Μπιάργμε. Παράλληλα ασχολείται με την ποίηση. Σχεδιάζει τον *Τάφο του πολεμιστή*, επίσης έμμετρο.

1850 Μετακομίζει στη Χριστιανία, το σημερινό Όσλο. Περνάει τις εξετάσεις και γράφεται στο πανεπιστήμιο. Ασχολείται με το γράψιμο. Τυπώνει τον *Κατλίνα* και τελειώνει τον *Τάφο του πολεμιστή*. Το δεύτερο ανεβαίνει στη Χριστιανία την ίδια χρονιά. Δουλεύει ως δημοσιογράφος στο περιοδικό *Andhimmer*. Γράφει το πρώτο σχέδιασμα του *Όλαφ Λίλιεκρανς*.

1851 Γράφει τη *Νόρμα*, μια πολιτική σάτιρα, παρωδία της όπερας του Μπελίνι. Διορίζεται στο νεοϊδρυθέν θέατρο του Μπέργκεν ως δραματουργός, ύστερα από πρόταση του διεθνούς φήμης νορβηγού βιολιστή Ούλε Μπουλ. Γνωρίζεται με τον ποιητή και θεατρικό συγγραφέα Μπιονστέρνε Μπιόρνσον.

1852 Εκπαιδευτικό ταξίδι. Επισκέπτεται τα θέατρα του Αμβούργου, της Κοπεγχάγης και της Δρέσδης και παρακολουθεί παραστάσεις έργων του Σαίξπηρ. Γνωρίζει τον Χανς Κρίστιαν Άντερσεν. Επιστρέφοντας, διορίζεται σκηνοθέτης στο θέατρο του Μπέργκεν (θα παραμείνει

σ' αυτή τη θέση πέντε χρόνια). Γράφει τη ρομαντική κωμωδία *Νύχτα του Αγίου Ιωάννη* και υπογράφει για πρώτη φορά με το πραγματικό του όνομα.

1853 Ανεβαίνει, στο θέατρο του Μπέργκεν, η *Νύχτα του Αγίου Ιωάννη*, χωρίς όμως επιτυχία. Σχετίζεται με την Έρρικα Χολστ. Ο δεσμός τους διαλύεται όταν ο πατέρας της αρνείται να δώσει το χέρι της κόρης του στον Ίψεν.

1854 Ανεβαίνει, στο Μπέργκεν αυτή τη φορά, χωρίς επιτυχία και πάλι, *Ο τάφος του πολεμιστή*. Γράφει, σε πρόζα, το ιστορικό δράμα *Η κυρία Ίνγκερ από το Έστροτ*.

1855 Αποτυχημένη παράσταση του έργου *Η κυρία Ίνγκερ από το Έστροτ*. Γράφει το μελόδραμα, σε έμμετρο και πεζό λόγο, *Γιορτή στο Σολχάουγκ*. Σκηνοθετεί για μοναδική φορά στη ζωή του σαιξπηρικό έργο, το *Όπως σας αρέσει*. Δίνει μια διάλεξη με θέμα την επίδραση του Σαίξπηρ στη νορβηγική λογοτεχνία.

1856 Γνωρίζει τη μέλλουσα σύζυγό του Σουζάνα Τούρεσεν. *Η Γιορτή στο Σολχάουγκ* ανεβάζεται με μεγάλη επιτυχία στο Μπέργκεν.

1857 Η παράσταση του *Όλαφ Λίλιεκρανς* σημειώνει μέτρια επιτυχία. Εγκαταλείπει ύστερα

Ό,τι έχω γράψει είναι λεπτομερώς συνδεδεμένο με ό,τι έχω ζήσει, ή και έχω προσωπική του πείρα: κάθε καινούργιο έργο έχει το σκοπό να λειτουργήσει ως μια διαδικασία πνευματικής κάθαρσης και απελευθέρωσης: γιατί ο κάθε άνθρωπος έχει μερίδιο από την ευθύνη και την ενοχή της κοινωνίας στην οποία ανήκει. Γι' αυτό κάποτε έγραψα σε ένα αντίτυπο βιβλίου μου την ακόλουθη αφιέρωση: «Να ζεις σημαίνει να πολεμάς με τέρατα στην ψυχή και την καρδιά. Να γράφεις, σημαίνει να κρίνεις τον εαυτό σου».

HENRIK IBSEN



Στην ντροπή για την οικονομική καταστροφή και τον κοινωνικό ξεπεσμό του πατέρα ήρθε να προστεθεί και ένα άλλο πλήγμα που άφησε βαθιά σημάδια στη ψυχή του μικρού Χένρικ Ίψεν. Κυκλοφορούσε η φήμη πως στην πραγματικότητα ο μικρός Χένρικ δεν ήταν γιος του Κνουτ Ίψεν αλλά ενός παλιού θαυμαστή της μητέρας του, που ονομαζόταν Τόρμοντ Κνούτσεν... Και μάλιστα πως οι σχέσεις τους συνεχίστηκαν και μετά το γάμο της Μάρισεν και πως ο Κνούτσεν διεκδικούσε ανοιχτά την πατρότητα του μικρού Ίψεν. Δεν θα μάθουμε ποτέ αν οι φήμες αυτές έκρυβαν μια δόση αλήθειας... Γεγονός είναι ότι η χρεοκοπία και η νόθα καταγωγή του είναι δύο θέματα που στοιχειώνουν τα έργα του. Σχεδόν σε όλα υπάρχει το νόθο ή υποτιθέμενο νόθο παιδί: από τον Χάακον και τον Πέτερ στους Μνηστήρες του θρόνου και τη Ρεγγίνα στους Βρικόλακες ως την Έντβινγκ στην Αγριόπαπια και τη Ρεβέκα Βεστ στο Ρόσμεροχολμ.

MICHAEL MEYER

από εξήμισι χρόνια το Μπέργκεν και αναλαμβάνει καλλιτεχνικός διευθυντής στο Νορβηγικό Θέατρο της Χριστιανίας. Δουλεύει σε πεζό λόγο την ιστορική τραγωδία *Τα παλικάρια στο Χέλγκελαντ*.

1858 Παντρεύεται τη Σουζάνα Τούρσεσεν. *Τα Παλικάρια στο Χέλγκελαντ* ανεβαίνουν με μεγάλη επιτυχία στο Νορβηγικό Θέατρο (24 Νοεμβρίου). Σημειώσεις για τους *Μνηστήρες του θρόνου* και πρώτη γραφή της *Κωμωδίας του έρωτα*.

1859 Γεννιέται ο γιος του Σίγκουρντ. Τυπώνει τα ποιήματά του.

1860 Δέχεται τις πρώτες επιθέσεις για το έργο του.

1861 Οι επιθέσεις εντείνονται και αφορούν, όχι μόνο τη δραματουργία του, αλλά και τη δουλειά στο Νορβηγικό Θέατρο.

1862 Το Νορβηγικό Θέατρο κλείνει, εξέλιξη που δημιουργεί οξυτάτα οικονομικά προβλήματα στον Ίψεν. Μετά από αρκετές ταλαιπωρίες, καταφέρνει να πάρει ένα κρατικό επίδομα προκειμένου να ασχοληθεί με τη συλλογή δημοτικών τραγουδιών και λαϊκών ιστοριών της δυτικής Νορβηγίας. Ύστερα από πέντε χρόνια συγγραφικής σιωπής τυπώνει την *Κωμωδία του έρωτα*, που γνωρίζει ωστόσο ελάχιστη επιτυχία και γίνεται αντικείμενο έντονης κριτικής.

1863 Διορίζεται, με πολύ χαμηλό μισθό, σύμβουλος στο νεοσύστατο Θέατρο της Χριστιανίας. Τυπώνονται οι *Μνηστήρες του θρόνου*.

1864 Παίρνει νέο επίδομα για ταξίδι στο εξωτερικό. Εγκαθίσταται στη Ρώμη και παραμένει στο εξωτερικό είκοσι επτά χρόνια. Οι *Μνηστήρες του θρόνου* παίζονται στη Χριστιανία με μεγάλη επιτυχία. Αρχίζει να κρατάει σημειώσεις για τον *Ιουλιανό τον αποστάτη* και τον *Μπραντ*.

1865 Δουλεύει το επικό ποιητικό δράμα *Μπρα-ντ*.

1866 Η έκδοση του *Μπραντ* σημειώνει τεράστια επιτυχία και καθιερώνει τον Ίψεν ως εθνικό ποιητή δίπλα στον Μπίόρνσον.

1867 Γράφει και τυπώνει, στον έγκυρο εκδοτικό οίκο Γκύντελνταλ της Κοπεγχάγης, τον *Πέερ Γκνντ* που γίνεται επίσης μεγάλη εκδοτική επιτυχία.

1868 Πηγαίνει από τη Ρώμη στη Δρέσδη. Γράφει το *Σύνδεσμο των νέων*, κωμωδία σε πεζό, επηρεασμένος, όπως και ο ίδιος παραδέχεται, από το δοκίμιο *Σπουδές αισθητικής* του δανού κριτικού Γκέοργκ Μπράντες.

1869 Παρασημοφορείται από τη σουηδική κυ-

βέρνηση. Στέλνεται ως αντιπρόσωπος της Νορβηγίας στα εγκαίνια της διώρυγας του Σουέζ. Ο *Σύνδεσμος των νέων* γίνεται εκδοτική επιτυχία. Ανάλογη επιτυχία σημειώνει και η παράσταση του έργου, αν και δεν έλειψαν οι επικρίσεις. Παρασημοφορείται από το βασιλιά της Σουηδίας. Πρώτο σχέδιασμα του *Αυτοκράτορας και Γαλιλαίος*. Ξεκινάει η φιλία του με τον Μπράντες.

1871 Παρασημοφορείται από την κυβέρνηση της Δανίας. Εκδίδει το σύνολο των ποιημάτων του με το τίτλο *Ποιήματα*.

1872 Διαβάζει την *Ποιητική τέχνη* του Οράτιου, τη *Θεία κωμωδία* του Δάντη, κείμενα του Μπάυρον και του Γκαίτε. Ξαναδουλεύει τον *Ιουλιανό τον αποστάτη*.

1873 Εκπροσωπεί τη Νορβηγία και τη Δανία στη Διεθνή Έκθεση της Βιέννης. Παρασημοφορείται από τη νορβηγική κυβέρνηση. Ολοκληρώνει και εκδίδει το τελευταίο του ιστορικό δράμα, *Αυτοκράτορας και Γαλιλαίος*, το οποίο και θα θεωρεί, μέχρι το τέλος της ζωής του, ως το σημαντικότερο έργο του.

1874 Επιστρέφει για λίγο στη Νορβηγία ύστερα από δέκα χρόνια απουσίας. Οι φοιτητές τον υποδέχονται θερμά στους δρόμους κρατώντας αναμμένες δάδες.

1875 Μετακομίζει οικογενειακώς από τη Δρέσδη στο Μόναχο. Δουλεύει τα *Στηρίγματα της κοινωνίας*. Με το έργο αυτό εγκαινιάζεται η σειρά των κατεξοχήν κοινωνικών δραμάτων του Ίψεν.

1876 Οι *Μνηστήρες του θρόνου* ανεβαίνουν στη Γερμανία. Μετά την προεμέρα ο Ίψεν δέχεται παράσημο από τον Δούκα του Μάινινγκεν. Ο *Πέερ Γκνντ* παίζεται, με μουσική του Έντβαρντ Γκρηγκ, για τριάντα επτά συνεχείς παραστάσεις στο Θέατρο της Χριστιανίας, με ενθουσιώδεις εκδηλώσεις από το κοινό.

1877 Παρασημοφορείται στην Ουψάλα. Θριαμβευτική υποδοχή της έκδοσης του έργου τα *Στηρίγματα της κοινωνίας*. Το έργο ανεβαίνει με επιτυχία για πρώτη φορά στην Κοπεγχάγη (12 Νοεμβρίου). Ο Ίψεν έχει ήδη καθιερωθεί ως κορυφαίος θεατρικός συγγραφέας. Τόσο τα βιβλία του όσο και οι παραστάσεις, ακόμη και των λιγότερο δημοφιλών έργων του, σημειώνουν μεγάλη επιτυχία.

1878 Πέντε θέατρα στο Βερολίνο παίζουν τα *Στηρίγματα της κοινωνίας* με θριαμβευτική επιτυχία. Πηγαίνει στη Ρώμη. Σχεδιάζει ένα νέο έργο που το αναφέρει στις σημειώσεις του «ως

τραγωδία της σύγχρονης εποχής» (το *Κουκλόσπιτο*);).

1879 Στη Ρώμη και το Αμάλφι γράφει το *Κουκλόσπιτο*. Το έργο προκαλεί αίσθηση στη Νορβηγία, τη Γερμανία και την Αγγλία. Υποστηρίζει το δικαίωμα της γυναικείας ψήφου στην Σκανδιναβική Λέσχη της Ρώμης. Επιστρέφει στο Μόναχο.

1880 Επιστροφή στη Ρώμη. Αρχίζει να δουλεύει τον *Εχθρό του λαού*. Τα *Στηρώματα της κοινωνίας* ανεβαίνουν για πρώτη φορά στο Λονδίνο.

1881 Ολοκληρώνει και εκδίδει το δέκατο θεατρικό του έργο, τους *Βρικόλακες*. Οι φιλολογικοί και θεατρικοί κύκλοι σοκάρονται. Το έργο χαρακτηρίζεται από κοινό και κριτικούς ανήθικο. Μόνο ο Μπράντες υποστηρίζει τον Ίψεν και χαρακτηρίζει το έργο ως την πιο ευγενική πράξη του συγγραφέα.

1882 Απαντάει στους επικριτές του με το πολιτικό έργο *Ο Εχθρός του λαού*. Ο κόσμος διχάζεται. Συναντάει τον Μπιόρνσον στην Αυστρία, τον οποίον έχει να δει 20 χρόνια. Κρατά σημειώσεις για την *Αγριόπαπια*. Παγκόσμια πρεμιέρα, στη νορβηγική γλώσσα, των *Βρικόλακων* στο Σικάγο.

1883 *Ο Εχθρός του λαού* κάνει πρεμιέρα τον Ιανουάριο στη Χριστιανία. Οι *Βρικόλακες* παίζονται για πρώτη φορά στην Σκανδιναβία, αρχικά στο Χέλσιμποργκ της Σουηδίας και κατόπιν στη Χριστιανία.

1884 Εκδίδεται η *Αγριόπαπια* και προκαλείται για μία ακόμη φορά σύγχυση.

1885 Πρεμιέρα της *Αγριόπαπιας* τον Ιανουάριο στο Μπέργκεν. Μέσα στον ίδιο μήνα ανεβαίνει στη Χριστιανία, το Ελσίνκι και τη Στοκχόλμη. Πηγαίνει για το καλοκαίρι στη Νορβηγία. Γνωρίζει τον Καρλ Σνοϊλσκι, που αποτέλεσε πιθανότατα το πρότυπο του Ρόσμερ. Αρχίζει να δουλεύει το έργο *Άσπρα άλογα* (*Ρόσμερσκολμ*). Επιστρέφει στο Μόναχο.

1886 Εκδίδεται το *Ρόσμερσκολμ*. Μετά τους *Βρικόλακες* είναι, ανάμεσα στα έργα του, αυτό που παίρνει τις χειρότερες κριτικές. Στο Λονδίνο, ο Μπέρ-

ναρ Σω και η κόρη του Καρλ Μαρξ, Έλινορ, διαβάζουν το *Κουκλόσπιτο* μπροστά σε κοινό.

1887 Πρεμιέρα του *Ρόσμερσκολμ* στο Μπέργκεν (17 Ιανουαρίου). Το καλοκαίρι επισκέπτεται τη Δανία και τη Σουηδία. Κρατά σημειώσεις για την *Κυρά της θάλασσας*. Ο Αντουάν ιδρύει στο Παρίσι το Théâtre Libre (Ελεύθερο Θέατρο), ένα από τα ελάχιστα θέατρα που στήριζαν την ιψενική δραματολογία.

1888 Ανεβαίνουν οι *Βρικόλακες* στο Μόναχο από το θίασο του Μάινινγκεν.

1889 Πρεμιέρα της *Κυράς της θάλασσας* στο Μπέργκεν (12 Φεβρουαρίου). Το *Κουκλόσπιτο* παίζεται στο Λονδίνο και τις Βρυξέλλες. Η Ελεονόρα Ντούζε θριαμβεύει στην Πετρούπολη με το ίδιο έργο. Στο Βερολίνο, η Freie Bühne (Ελεύθερη Σκηνή) των Όττο Μπραμ και Πολ Σλέντερ ανοίγει με εναρκτήριο έργο τους *Βρικόλακες*. Το καλοκαίρι στο Τυρόλο ο Ίψεν γνωρίζει τη δεκαοχτάχρονη Βιεννέζα Έμιλυ Μπάρνταχ. Η επίδραση των συζητήσεων μαζί της αποτυπώνεται στο καινούργιο έργο, *Έντα Γκάμπλερ*, που σχεδιάζει.

1890 Εκδίδεται η *Έντα Γκάμπλερ*. Το βιβλίο χαρακτηρίζεται «ανήθικο». Στο Παρίσι ανεβαίνει για πρώτη φορά έργο του: ο Αντρέ Αντουάν ανεβάζει τους *Βρικόλακες* στο Ελεύθερο Θέατρο.

1891 Στο Λονδίνο, η μία και μοναδική παρά-

Μολονότι έζησε και δημιούργησε μακριά από τη Νορβηγία και έγινε «ευρωπαίος», ο Ίψεν πάντα κουβαλούσε τη χώρα που εγκατέλειψε το 1864 και στην οποία επέστρεψε ηλικιωμένος και διάσημος. Δεν του ήταν εύκολο να επιστρέψει. Τα πολλά χρόνια στο εξωτερικό και η μακρόχρονη πάλη για αναγνώριση είχαν αφήσει ανεξίτηλα τα σημάδια τους. Προς το τέλος δήλωνε πως πραγματικά δεν ήταν ευτυχισμένος με τη φαντασίωση της ζωής που είχε ζήσει. Ένωθε άπατρις –ακόμη και μέσα στην πατρίδα του.

BJORN HEMMER

Σκίτσο του Ίψεν από τον *Έντβαρντ Μουνχ*.



Στα 1900 είδα για τελευταία φορά τον Έ. Ίψεν στην Χριστιανία... Έπειτα από μια κρίση αποπληξίας δεν μπορούσε πια να δουλέψει. Κι όμως το πνεύμα του παρέμεινε διαυγές· μια γλυκύτητα είχε πάρει τη θέση της αλλοτινής αισθηρότητας, η εγκραδισότητά του μεγάλωσε, η ευγένεια παρέμεινε η ίδια. Όλη του η όψη, παρόλα αυτά έδινε την εικόνα της αδυναμίας. Από τότε δεν έπαψε να φθίνει. Πόσο θα υπέφερε αυτός που πριν εικοσιπέντε χρόνια έβαζε τον Όσβαλντ να λέει: «Ποτέ πια να μη μπορέσω να δουλέψω! Ποτέ πια! Να 'μαι ζωντανός νεκρός!»

GEORG BRANDES



σταση των *Βρικόλακων* στο Independent Theatre προκαλεί μιαν από τις εντονότερες διαμάχες στην ιστορία του βρετανικού θεάτρου. Απαγορεύεται η δημόσια παρουσίαση του έργου, μέτρο που θα αρθεί μόλις το 1914. Ανεβαίνουν, επίσης στο Λονδίνο, το *Ρόσμερσχολμ*, η *Έντα Γκάμπλερ* και η *Κυρά της θάλασσας*. Ο Ίψεν εγκαταλείπει το Μόναχο και επιστρέφει, για μόνιμη εγκατάσταση, στη Χριστιανία. Γνωρίζεται με τη νεαρή πιανίστα Χίλντουρ Άντερσεν, πιθανό πρότυπο της Χίλντε, της νεαρής ηρωίδας του *Αρχιμάστορα Σόλνες*. Αρχίζει να δουλεύει τον Σόλνες, που θα τον ολοκληρώσει την επόμενη χρονιά. Εκδίδεται *Η πεμπτουσία του Ίψενισμού* του Σω.

1892 Ολοκληρώνει τον *Αρχιμάστορα Σόλνες*. Παντρεύεται ο γιος του Σίγκουρντ με την κόρη του Μπίορνσον. Ο Λυνιέ-Πο ανεβάζει στο Théâtre de l'Œuvre την *Κυρά της θάλασσας*.

1893 Ο *Αρχιμάστορας Σόλνες* κάνει πρεμιέρα στο Deutsches Theater του Βερολίνου και στο Τρόντχάιμ της Νορβηγίας. Το έργο ανεβαίνει, τον ίδιο χρόνο, στο Λονδίνο, τη Χριστιανία και την Κοπεγχάγη. Γεννιέται ο εγγονός του, Τάνκρεντ.

1894 Τελειώνει, μέσα στο καλοκαίρι, τον *Μικρό Έγιολφ*. Οι *Βρικόλακες* ανεβαίνουν στην Αθήνα, στο Θέατρο των Κωμωδιών, από το θίασο του Ευτύχιου Βονασέρα.

1895 Πρεμιέρα του *Μικρού Έγιολφ* στο Deutsches Theater του Βερολίνου. Ακολουθούν παραστάσεις του έργου στο Μπέργκεν, τη Χριστιανία, τη Βιέννη, το Μιλάνο, το Λονδίνο και το Παρίσι. Ο Ίψεν ποζάρει για πορτρέτο σε διάσημους νορβηγούς ζωγράφους.

1896 Από τον Απρίλιο ως τον Οκτώβριο γράφει τον *Ιωάννη Γαβριήλ Μπόρκμαν*. Στη Λειψία ανεβαίνει για πρώτη φορά το έργο του *Ο Αυτοκράτορας και ο Γαλιλαίος*.

1897 Πρεμιέρα του *Ιωάννη Γαβριήλ Μπόρκμαν* ταυτόχρονα σε δύο θέατρα στο Ελσίνκι. Ακολουθούν παραστάσεις του έργου στο Ντράμεν, τη

Χριστιανία, τη Στοκχόλμη, την Κοπεγχάγη, το Λονδίνο και το Παρίσι.

1898 Γιορτάζονται με ιδιαίτερες τιμές, στο Όσλο, τα εβδομηντάχρονά του. Αρχίζει η έκδοση των Απάντων του.

1899 Ολοκληρώνει το τελευταίο του έργο, *Όταν ξυπνήσουμε ανάμεσα στους νεκρούς*, που το δούλεψε από την προηγούμενη χρονιά. Στη Μόσχα, το Θέατρο Τέχνης ανεβάζει *Έντα Γκάμπλερ*, με Λέβμποργκ τον Στανισλάφσκι. Στην Ελλάδα, στις 23 Ιανουαρίου, η Ελεονόρα Ντούζε παίζει την *Έντα Γκάμπλερ* στο Δημοτικό Θέατρο Αθηνών. Στις 20 Ιουλίου ο Πανελλήνιος Δραματικός Θίασος ανεβάζει το *Κουκλόσπιτο* στο Θέατρον Νεαπόλεως.

1900 Το *Όταν ξυπνήσουμε ανάμεσα στους νεκρούς* κάνει πρεμιέρα στη Στουτγάρδη και τον επόμενο μήνα ανεβαίνει σε Κοπεγχάγη, Ελσίνκι, Χριστιανία, Στοκχόλμη, Βερολίνο, Φρανκφούρτη, Λειψία, Ζυρίχη, Μιλάνο, Μόσχα. Ο Στανισλάφσκι ανεβάζει στο Θέατρο Τέχνης το έργο *Ένας εχθρός του λαού*. Ο Ίψεν παθαίνει το πρώτο εγκεφαλικό επεισόδιο.

1901 Δεύτερο εγκεφαλικό επεισόδιο που τον αφήνει σχεδόν παράλυτο. Γεννιέται η εγγονή του Ιρένε, που παίρνει το όνομα της ηρωίδας του τελευταίου του έργου. Στις 4 Δεκεμβρίου, στο θέατρο Βαριετέ στην Αθήνα, παίζεται για πρώτη φορά η *Αγριόπαπια* από τη Νέα Σκηνή του Κωνσταντίνου Χρηστομάνου με Έντβιγ τη νεαρή Κυβέλη.

1902 Στις 14 Ιανουαρίου ο Θωμάς Οικονόμου ανεβάζει, για πρώτη φορά στην Ελλάδα, τα *Στηρήματα της κοινωνίας* στο Βασιλικό Θέατρο και στις 24 Ιανουαρίου η Νέα Σκηνή του Χρηστομάνου το *Ένας εχθρός του λαού* στο Δημοτικό Θέατρο Αθηνών.

1903 Η υγεία του χειροτερεύει και σταματάει εντελώς τις εξόδους. Στην Αθήνα, στις 12 Ιουνίου, ο Χρηστομάνος ανεβάζει *Έντα Γκάμπλερ* με την Ειμαρμένη Ξανθάκη στο ρόλο της Έντας και την Κυβέλη στο ρόλο της Τέας.

1906 Γεννιέται το τρίτο του εγγόνι, η Ελεονόρα, που παίρνει το όνομά της από τη Νόρα του *Κουκλόσπιτου*. Ο Ίψεν πεθαίνει στις 23 Μαΐου, σε ηλικία 78 ετών. Στην κηδεία του παρευρίσκονται χιλιάδες κόσμου.

Ίψεν ο τραγικός

Τα πρόσωπα του έργου είναι πλασμένα από ένα υλικό αλήθειας που απουσιάζει από τις μαριονέτες του μελοδράματος. Και ανήκει στον ιδιοφυή δημιουργό τους η σοφία με την οποία τα παρουσιάζει βαθμιαία, λέξη-λέξη στο λόγο τους, βήμα-βήμα στη συμπεριφορά τους, ως το βαθμό ώστε, παρά τα αδρότατα περιγράμματά τους, να καταστούν σαφή και οικεία, πλήρη, κατά κάποιον τρόπο, υπό την έννοια ότι δεν τους λείπει τίποτε από αυτό που απαιτείται για να κατανοηθεί το δράμα τους.

Ίσως κανένα άλλο από τα έργα του Ίψεν δεν παραπέμπει με τόση σαφήνεια και αμεσότητα σε αρχαία τραγωδία όσο οι *Βρικόλακες* — και μάλιστα όχι μόνο ως προς τη σύλληψη του μύθου και τη συγκρότηση κάποιων από τα κεντρικά πρόσωπά του αλλά και ως προς συγκεκριμένες δραματοουργικές και δομικές επιλογές στην πραγμάτευση του. Ευθέως αναγνωρίσιμα είναι, καταρχάς, κάποια μορφολογικά στοιχεία —ας πούμε, στο έργο τηρούνται αυστηρά και οι τρεις περιβόητες "ενότητες": του χώρου, του χρόνου και της δράσης. Σύμφωνα με την πρώτη, τα πρόσωπα κινούνται μόνιμα σε ένα δωμάτιο ασφυκτικά γεμάτο από έπιπλα, όπως συμβαίνει και σε άλλα έργα του Ίψεν. Σημειωτέον ότι από τον Αριστοτέλη στην *Ποιητική* του, όπου αναφέρονται, άμεσα ή έμμεσα, οι άλλες δύο "ενότητες", αυτή δεν εμφανίζεται ούτε υπαινικτικά, αλλά την ανακάλυψαν, κυρίως με βάση την πρακτική των δύο νεότερων τραγικών, κάποιοι Ευρωπαίοι λόγιοι και την εφάρμοσαν αυστηρά αρκετοί θεατρογράφοι, ήδη από την ελισαβετιανή εποχή —εκτός, εννοείται, από τον Σαίξπηρ. Ωστόσο, στην τραγωδία δεν παραπέμπει απλώς η ένταξη της σκηηνικής δράσης σε έναν και μόνο τόπο αλλά, πολύ περισσότερο, η δραματοποίηση του συγκεκριμένου χώρου αυτού καθ' εαυτόν. Η έμφαση με την οποία ο συγγραφέας τον χρησιμοποιεί, με συχνές αναφορές, ως διαχρονική κατοικία των "βρικολάκων" που καταδιώκουν τους ενοίκους του, θυμίζει τόσο έντονα περιπτώσεις όπως ο στοι-

χειωμένος από τις Ερινύες των αδικοσκοτωμένων οίκος των Ατρείδων στην αισχύλεια *Ορέστεια*, ώστε να αποκλείεται η σύμπτωση. Εξάλλου, και στους *Βρικόλακες*, όπως συχνά στην τραγωδία, υποβάλλεται μια προέκταση του τόπου της σκηηνικής δράσης σε έναν μη ορατό, αλλά επαρκώς προσδιορισμένο, χώρο, όπου θα συμβεί ένα τουλάχιστον, σημαντικό για την πορεία του μύθου, γεγονός.

Η δεύτερη ενότητα, που περιορίζει τη δράση σε *μίαν περίοδον ήλιου*, κατά την έκφραση του Αριστοτέλη, επιβεβαιώνεται στο έργο από τα δύο όρια του χρόνου, που εντάσσονται στην ίδια ημέρα, περίπου από το μεσημέρι ως πολύ αργά το βράδυ προς το ξημέρωμα, τεχνική που επίσης ακολουθεί συχνά ο Ίψεν. Μια ενδιαφέρουσα αντιστροφή ως προς τον δραματικό συμβολισμό του χρόνου αξίζει να σημειωθεί: Σε ορισμένες τραγωδίες η έναρξη του δράματος συμπίπτει με την ανατολή του ήλιου, η οποία ενίοτε χαιρετίζεται θριαμβευτικά, και μάλιστα με ένα λυρικό μέρος, για να ανατραπεί στη συνέχεια από οδυνηρά γεγονότα, που αποδεικνύουν το συμβολισμό της παραπλανητικό. Στους *Βρικόλακες* ο ήλιος —η, επίσης συμβολική, απουσία του οποίου επανειλημμένα αναφέρεται ιδίως από ένα πρόσωπο— μόλις ανατέλλει για να σηματοδοτήσει το τραγικό τέλος. Ακόμη σημαντικότερο, πολλά —στην περίπτωση των *Βρικολάκων* τα περισσότερα— καθοριστικά, ως προς την τύχη των προσώπων και την πορεία της δράσης, γεγονότα ανήκουν,

όπως επίσης συμβαίνει στην τραγωδία, στο παρελθόν, αλλά ανακαλύπτονται ή αποκαλύπτονται βαθμιαία, με αποτέλεσμα δραματικές ανατροπές ως την τελική καταστροφή. Ως προς την, απότοκη της προηγούμενης, ενότητα της πράξεως —του αριστοτελικού όρου που σήμερα έχει αντικαταστήσει η "δράση"—, στην οποία δίνεται ιδιαίτερη έμφαση στην *Ποιητική*, εδώ απλώς σημειώνεται η σχεδόν ορθολογική αιτιότητα με την οποία συνδέονται τα επιμέρους γεγονότα σε μια αλληλουχία όπου το ένα προκύπτει από το άλλο κατά *τὸ εἶδος καὶ τὸ ἀναγκαῖον*, όπως θα έλεγε ο φιλόσοφος στα σχετικά συμφραζόμενα.

Στην οργάνωση του διαλόγου, επίσης, ο Ίψεν έχει την τάση, ειδικά στο έργο αυτό, να κατανέμει το λόγο ανάμεσα σε δύο, σπανιότατα σε τρία, πρόσωπα, σαν να περιοριζόταν από το αριθμό των τριών υποκριτών. Μάλιστα, σε ορισμένες σκηνές, κάποιο από τα πρόσωπα, ενίοτε πρωταγωνιστικό, παραμένει για αρκετήν ώρα σιωπηλό, σαν λησμονημένο. Δεν πρόκειται όμως για σιωπές φορτισμένες, όπως συμβαίνει σε άλλους συγγραφείς που εντάσσονται στο ίδιο με τον Ίψεν πλαίσιο, το "νατουραλιστικό", τον Τσέχωφ λ.χ., του οποίου οι σιωπές λειτουργούν ενίοτε εξίσου εύγλωπτα με το λόγο. Ειδικά στους *Βρικόλακες*, συχνά έχουμε την αίσθηση ότι ο διάλογος περιορίζεται, από κάποιο σημείο και μετά για αρκετό διάστημα, μεταξύ δύο μόνο προσώπων, παρόλο που είναι παρόν ένα τρίτο, εξίσου σημαντικό με τα διαλεγό-

μενα δύο, επειδή αυτά μόνο ενδιαφέρουν τον συγγραφέα στη συγκεκριμένη φάση της δράσης. Έχουμε τότε την αίσθηση ότι το σιωπηλό πρόσωπο ταυτίζεται, κατά κάποιον τρόπο, με τον θεατή εντεινώντας την προσοχή και υποβάλλοντας τις αντιδράσεις που απαιτούν τα συγκεκριμένα επί σκηνής δρώμενα. Εξάλλου, ως προς τη συγκρότηση του λόγου, αξιοσημείωτη είναι μια κλασική διαύγεια σκέψης και, σχεδόν ρητορικής, διατύπωσης, χαρακτηριστικά που δεν θα αναμένονταν σε ένα δράμα γεμάτο από σκοτεινά μυστικά, περίπλοκες ανθρώπινες σχέσεις και συναισθηματικές παλινδρομήσεις, καλλιτεχνικά ενταγμένο, υποτίθεται, στο πλαίσιο του "νατουραλισμού", όπου ο λόγος οφείλει, κανονικά, να αναπαράγει την αποσπασματικότητα και τα κενά της καθημερινής επικοινωνίας.

Από θεματική άποψη, κεντρικό στο πλέγμα των γεγονότων αποτελεί ένα πρόβλημα κληρονομικό, μοιραίο για την τύχη των κεντρικών προσώπων, το οποίο πλήττει τον διάδοχο του οίκου, προστατευμένον από τη μητέρα του με την απόκρυψη ενός μυστικού σχετικά με τον πατέρα του. Ως προς τα περίξ πρόσωπα, ένα από το έμμεσο περιβάλλον, που προωθεί τα συμφέροντα του οίκου, έχει παίξει στο παρελθόν ρόλο καταστροφικό για την επιβίωση της οικογένειας, ενώ ένα άλλο, κατώτερης κοινωνικής τάξης, επίσης κρατά κρυφό κάποιο μυστικό σχετικά με την πατρότητα ενός παράνομου βρέφους. Τέλος, την ύστατη στιγμή αποτρέπεται μια πράξη αιμομιξίας αλλά όχι και η αναπότρεπτη καταστροφή. Και μόνο αυτή η αδρή απαρίθμηση, που θυμίζει εύλογα την υπόθεση του *Οιδίποδα Τυράνου*, επιβεβαιώνει την πληροφορία ότι ο Ίψεν είχε αφιερώσει αρκετό χρόνο στη μελέτη των ελληνικών τραγικών και ότι θαύμαζε ιδιαίτερα τον Σοφοκλή.

Ωστόσο, πέρα από τη στροφή του προς τα κλασικά πρότυπα, είναι μάλλον ευεξήγητο το ότι ο Ίψεν δέχθηκε επιδράσεις από ποικίλες τάσεις της λογοτεχνικής, και όχι μόνο, παράδοσης μέσα στην οποία δημιούργησε. Οπότε



Ο θίασος: Άννα Κυριακίδου, Δημήτρης Ναζίζης, Πρόδρομος Τσινικόρης, Έφη Σταμούλη, Νίκος Λύτρας, Χρήστος Παπαδημητρίου.

δεν μας εκπλήσσει το γεγονός ότι η πρώτη ύλη, από την οποία πλάθεται ο μύθος του έργου, περιέχει σαφώς μελοδραματικά συστατικά, τα οποία καθόλου δεν φοβόταν να ενσωματώσει στα έργα του ο Ίψεν, όπως και άλλοι μεγάλοι πριν από αυτόν, λ.χ. ο Ευριπίδης, ο Σαίξπηρ και ο Ντοστογιέφσκι. Ιδού τα εμφανέστερα από αυτά: ο αναγκαστικός γάμος, λόγω οικονομικών παραγόντων, που πρέπει να υποστεί μια νέα κοπέλα, αν και είναι ερωτευμένη με έναν άλλον άντρα, ενταγμένον όμως σε κοινωνικό χώρο ασφυκτικά καθοριζόμενο από συνθήκες και συμβάσεις απρόσφορες για τη συνέχεια της σχέσης· ο πρώιμος, λόγω ασύδοτου βίου, εκφυλισμός του νόμιμου συζύγου, η προσφυγή της γυναίκας για βοήθεια στον αγαπημένο της και η άρνησή του να την προσφέρει· η καταφυγή της γυναίκας στο ψεύδος και την υποκρισία, προκειμένου να διατηρηθεί το κοινωνικό προσώπιό του οικογενειακού γοήτρου· η απομάκρυνση του παιδιού, για να αποφευχθεί η μόλυνση από την πατρική επίδραση· η ύπαρξη ερωτικής σχέσης του συζύγου με μέλος του υπηρετικού προσωπικού και η απόκτηση ενός νόθου παιδιού· η ανάληψη της πατρότητας από ένα πρόσωπο κατώτερης τάξης έναντι οικονομικής

απολαβής και η σύναψη γάμου με τη μητέρα κ.ά.π., — που θυμίζουν, ως ένα σημείο, και τηλεοπτικό σίριαλ.

Προκειμένου όμως για έναν δραματουργό όπως ο Ίψεν, η υπαγωγή αυτών των "δανείων" σε έναν στόχο γνήσιου κοινωνικού και ψυχογραφικού προβληματισμού, αφενός, και το γενικότερο ύφος της πραγματέυσής τους, αφετέρου, ακυρώνουν ή μετασηματίζουν στο τελικό προϊόν κάθε ίχνος μελοδραματικότητας. Είναι αισθητή και στο έργο του αυτό η αποφυγή πλήθους μορφολογικών στοιχείων, τυπικών στη μελοδραματική δραματουργία, όπως για παράδειγμα η χρήση μονολόγων, που είτε, απλώς πληροφοριακά, καταποτίζουν το κοινό για διάφορα γεγονότα, κυρίως του παρελθόντος, είτε περιγράφουν ανομολόγητες ψυχικές καταστάσεις. Σημαντική κίνηση προς αυτή την κατεύθυνση αποτέλεσε η απόφαση του Ίψεν, αφενός, να υποτάξει τη δράση του σε συγκεκριμένες, και καθοριστικές για την εξέλιξη του μύθου, κοινωνικές συνθήκες και, αφετέρου, να την εκφράσει μέσω υπαρκτών και αναγνωρίσιμων, τουλάχιστον στην κοινωνία όπου ζούσε, προβλημάτων και προσώπων — και όχι, όπως συχνά συμβαίνει στα μελοδράματα, να συρράψει ετερόκλητα στοιχεία



Ο Νίκος Χουρμουζιάδης με τους δύο Όσβαλντ: Χρήστο Παπαδημητρίου και Πρόδρομο Τσινικόρη.

και να κατασκευάσει ένα προϊόν άσχετο προς την πραγματικότητα. Καταρχάς, ο ευρύτερος κοινωνικός χώρος που επιλέγει για τη δράση του — ένα μικρό χωριό εντελώς απρόσφορο σε νεωτερικές πρωτοβουλίες, ανατροπές και προσαρμογές — συγκροτείται από ιδέες και συμπεριφορές που αφαιρούν από τα πρόσωπα την ελευθερία επιλογών, με αποτέλεσμα αυτά να αρνούνται ή να αποκρύπτουν τη φύση τους και να υιοθετούν ανοίχειους, και τελικά καταστροφικούς, τρόπους ζωής. Αλλά και η προέκταση της έμμεσης, συνήθως παρελθοντικής, δράσης σε άλλους χώρους δεν είναι τυχαία: στην "πόλη" ο πάστορας του έργου είναι εγκλωβισμένος στο, εξίσου με το χωριό, συντηρητικά μικρονοϊκό περιβάλλον της εκκλησίας, με τους ιερείς και τους πιστούς της ενορίας· στο Παρίσι ο νέος καλλιτέχνης ανασαίνει έναν αέρα ελευθερίας σε μια ζωή, ωστόσο, που είναι καταδικασμένος να μη συνεχίσει — γι' αυτό και επιστρέφει στον μοιραίο χώρο του θανάτου, εκεί όπου, χωρίς να το γνωρίζει, ανήκει.

Τα πρόσωπα του έργου είναι πλασμένα από ένα υλικό αλήθειας που απουσιάζει από τις μαριονέτες του μελοδράματος. Και ανήκει στον ιδιοφυή δημιουργό τους η σοφία με την

οποία τα παρουσιάζει βαθμιαία, λέξη-λέξη στο λόγο τους, βήμα-βήμα στη συμπεριφορά τους, ως το βαθμό ώστε, παρά τα αδρότατα περιγράμματά τους, να καταστούν σαφή και οικεία, πλήρη, κατά κάποιον τρόπο, υπό την έννοια ότι δεν τους λείπει τίποτε από αυτό που απαιτείται για να κατανοηθεί το δράμα τους. Γι' αυτό απουσιάζουν εντελώς οι περιπτές νατουραλιστικές λεπτομέρειες, παρά μόνον όταν συμβάλλουν στην προώθηση της δράσης: λ.χ. δεν γίνεται γνωστό αν ή πόσο όμορφη είναι η κεντρική ηρωίδα, αν ή πόσο ερωτευμένος υπήρξε μαζί της ο πάστορας — άσχετο τι από αυτά συνάγεται έμμεσα. Και όμως, παρά το γεγονός ότι τα πρόσωπα είναι, από μια, κοινωνική και ψυχολογική, άποψη, αντιπροσωπευτικά και αναγνωρίσιμα και, παρά την οικονομία και την αδρότητα της παρουσίασής τους, δεν μετατρέπονται σε "τύπους" αλλά παρουσιάζονται ως άτομα συναρτημένα με μια ζωντανή πραγματικότητα.

Άλλο ένα στοιχείο στους *Βοικόλακες* παραπεμπτικό στην τραγωδία αλλά, ταυτόχρονα, ενδεικτικό της ειλικρίνειας και της σοβαρότητας του κοινωνικού προβληματισμού που κινητοποιεί τις θεματικές αναζητήσεις του Ίψεν, αποτελεί η σημασία που αποδίδεται

στη συγκεκριμένη σύνθεση του ανθρωπίνου συνόλου, το οποίο συγκροτείται από πρόσωπα τέτοιας ποικιλίας, ώστε κανένα να μην επαναλαμβάνει το άλλο· και αυτό επειδή, στο πλαίσιο του έργου, πρέπει να είναι φορείς διαφορετικών μεταξύ τους προβλημάτων, που η αντιμετώπισή τους συνεπάγεται ανάλογη, διαφορετική από περίπτωση σε περίπτωση, στάση και συμπεριφορά, έτσι ώστε να αναπαράγεται, κατά κάποιον τρόπο, μια μικρογραφία κοινωνίας. Ιδιαίτερα στο χαρακτηριστικό επίπεδο μας εκπλήσσει η τόλμη με την οποία ο Ίψεν δεν διστάζει, ακόμη και σε στιγμές δραματικής έντασης, να παρεμβάλλει, σαν μια ανακουφιστική ρωγμή στον ασφυκτικό κλοιό, κωμικά στοιχεία, που αναδύονται από τη συμπεριφορά ενός κυρίως από τα δευτερεύοντα πρόσωπα — με τρόπο που παραπέμπουν στον Φύλακα της *Αντιγόνης* του Σοφοκλή.

Επίσης, ζωή και αλήθεια στο έργο εξασφαλίζει και η εστίαση του Ίψεν σε προβλήματα ζωτικής για την εποχή του — αλλά όχι μόνο — σημασίας, όπως είναι: η αδυναμία επιλογής τρόπου ζωής διαφορετικού από αυτόν που επιβάλλει ένα κοινωνικά καθυστερημένο περιβάλλον· το δικαίωμα της γυναίκας για την είσοδό της σε περιοχές αποκλειστικά ανδρικές και η δυνατότητα της διεκδίκησής τους, όπως λ.χ. η αβίαστη επιλογή συζύγου ή η ελεύθερη πρόσβαση σε πηγές μόρφωσης· η άκρα συντηρητικότητα του κλήρου και οι άμεσες επιπτώσεις της στη ζωή των ανθρώπων· η κληρονομικότητα, εντοπισμένη κυρίως σε ασθένειες ανιάτες και θανάσιμες· οι τύχες των νόθων παιδιών. Η συνισταμένη, πάντως, των επιμέρους προβλημάτων αναγνωρίζεται στην προσπάθεια όλων σχεδόν των προσώπων να απεμπλακούν από συνθήκες που δεν δέχονται ως φυσικές γι' αυτά, να προχωρήσουν προς μια ολοκλήρωση, να ανανεωθούν, μεταβαίνοντας κάπου αλλού από εκεί όπου είχαν ως τώρα καταδικασθεί να κινούνται — αυτά ισχύουν για όλους εκτός, βέβαια, από τον επαναπαυμένο στον



Από τις δοκιμές (χωρίς σκηνικά και κοστούμια) των Βρικολάκων στην Πειραματική Σκηνή της «Τέχνης». Αριστερά: Έφη Σταμούλη, Πρόδρομος Τσινικόρης, Νίκος Λύτρας. Αριστερά μέση: Χρήστος Παπαδημητρίου, Έφη Σταμούλη. Αριστερά κάτω: Νίκος Λύτρας, Έφη Σταμούλη, Χρήστος Παπαδημητρίου. Δεξιά κάτω: Νίκος Λύτρας, Άννα Κυριακίδου.



συμβατικό του χώρο πάστορα, όσο και αν είναι αυτός που έχει καθορίσει στο παρελθόν ή θα καθορίσει στο μέλλον τη μοίρα άλλων.

Ως προς την οργάνωση του δράματος, η πορεία της δράσης, ενώ φαινομενικά ανάγεται απλώς στην παράδοση του λεγόμενου "καλοφτιαγμένου έργου" (της "σχολής" Scribe, Sardou),

χαρακτηρίζεται από μια αυστηρά γεωμετρική, σχεδόν κλασική ισορροπία. Δεν είναι, ίσως, συμπτωματικό το ότι το έργο αρχίζει και κλείνει με δύο πρόσωπα, γονέα και παιδί, το πρώτο ζεύγος κατώτερης κοινωνικής τάξης, το δεύτερο ανώτερης, και με πλήρη αντιστροφή των φύλων στην αρχή αναθεματίζεται η βροχή, στο τέλος αναζητεί-

ται ο ήλιος. Οι τρεις πράξεις τέμνονται μεταξύ τους από δύο, εκτός σκηνής, γεγονότα, το ένα ακουστικό, το άλλο οπτικό, οδυνηρές έκπληξης: στο τέλος της πρώτης πράξης εμφανίζονται οι "βρικολάκες" στα πρόσωπα των δύο παιδιών της αρχής και του τέλους· στο τέλος της δεύτερης η πυρκαϊά αφανίζει το μαυσωλείο του νεκρού που έχει



Από τις δοκιμές (χωρίς σκηνικά και κοστούμια) των Βρικολάκων στην Πειραματική Σκηνή της «Τέχνης». Επάνω: Έφη Σταμούλη, Νίκος Λύτρας. Κάτω: Έφη Σταμούλη, Πρόδρομος Τσινικόρης.



βρικολακιάσει. Οι δύο πρώτες πράξεις οργανώνονται γύρω από την αποκάλυψη ενός τραγικού μυστικού με κοινό και στις δύο περιπτώσεις πρόσωπο την μητέρα, στο πρώτο ως πομπό, στο δεύτερο ως δέκτη. Η τρίτη, παρά τη συντομία της, περιέχει κάποιες ανατροπές, κλείνοντας βιαστικά εκκρεμότητες αλλά και αποκαλύπτοντας δειλίες και συμβιβασμούς από τον πάστορα του έργου, απροσδόκητες, αλλά μόνο φαινομενικές, ευγένειες και μεγαλοθυμίες από τον αγροίκο ξυλουργό, αδικαιολόγητους κνισμούς από μια νέα

κοπέλα, άλλο ένα παιδί που φέρει γονίδια νοσηρά, κληροδοτημένα από μια μητέρα που θυμήθηκε τον ταλαίπωρο χωλό εραστή μόνο όταν τον χρειάστηκε, όπως και η κόρη της τώρα εγκαταλείπει τον δικό της, όταν αυτός την χρειάζεται.

Αλλά δύο βασικά στοιχεία στη σύνθεση των *Βρικολάκων* θα μπορούσαν να αναχθούν στην τραγωδία: ο πυρήνας γύρω από τον οποίο κινείται ο μύθος και η διαγραφή του κεντρικού χαρακτήρα. Ο μύθος συγκροτείται σαφέστατα γύρω από το αναπότρεπτο της

μοίρας, που καταδικάζει τα πρόσωπα σε φυσική ή κοινωνική εξόντωση: στη συγκεκριμένη περίπτωση, εντοπίζεται στις εκφυλιστικές επιπτώσεις μιας ανίατης νόσου, που έχει κληροδοτήσει έναν ασόλαστο πατέρα στο γιο του (παρά την ασάφεια που την περιβάλλει, μάλλον λόγω των ορίων της γνώσης, που δεν επέτρεπαν ακριβέστερο προσδιορισμό, πρόκειται για σύφιλη), όπως καταδικάστηκε σε υποχρεωτική ατεκνία ο Λάιος, ο πρώτος, κατά μια παραλλαγή του μύθου, παιδεραστής, που μετά την παράβασή του καταδίκασε ο ίδιος τον γιο του τον Οιδίποδα σε πατροκτονία και κατόπιν σε αιμομιξία. Στην τραγικότητα της κατάστασης ενυπάρχει η άγνοια των ηρώων ως προς αυτό το αναπότρεπτο και, επομένως, η πάλη τους να στοχεύουν σε μια προοπτική πράξεων και βίου εκ προοιμίου ανέφικτη, όπως η απόφαση του Οιδίποδα να καθάρει την πόλη από το μίasma, αγνοώντας ότι φορέας του ήταν ο ίδιος. Εδώ η μητέρα του άρρωστου νέου, πιστεύοντας ότι κλείνει τις εκκρεμότητες από το παρελθόν με την οριστική, έστω και μετά θάνατον, εκμηδένιση του άντρα της μέσα στο μαυσωλείο που του ίδρυσε, οραματίζεται και οργανώνει ένα φωτεινό μέλλον για τον γιο της, αγνοώντας ότι αυτός αναπαράγει θανάσιμα το μίasma — ίσως και το ίδιο το πρόσωπο — του πατέρα του. Ακόμη τραγικότερη είναι η συνειδητοποίηση ότι η ίδια η μητέρα, με μια συγκεκριμένη επιλογή ζωής, είναι ουσιαστικά υπεύθυνη για την καταδίκη του παιδιού που λατρεύει.

Το δεύτερο τραγικό στοιχείο του έργου εντοπίζεται στο είδος της γυναίκας που έπλασε με τη μητέρα ο Ίψεν. Η κ. Άλβινγκ των *Βρικολάκων* είναι, κατά την κρίση μου, ένα από τα πιο σύνθετα — και γι' αυτό δυσεξημήνευτα — πρόσωπα του νεότερου δραματολογίου και, επίσης, εκείνο που με παραπέμπει αμεσότερα από οποιοδήποτε άλλο στην τραγωδία. Ο τραγικός ήρωας, παρά τα σαφώς ανθρώπινα χαρακτηριστικά του (έναν άνθρωπο "μεσότητας", με μέτρια πάθη, καλά και κακά, θεωρεί ιδανικό ο



Από τις δοκιμές (χωρίς σκηνικά και κοστούμια) των Βρικολάκων στην Πειραματική Σκηνή της «Τέχνης». Δημήτρης Ναζίρης, Άννα Κυριακίδου.

Αριστοτέλης) διαθέτει ένα εκτόπισμα δύναμης και τόλμης που τον μεγεθύνει· δεν είναι το παθητικό ον που παραδίδεται αμαχητί· ποτέ δεν είναι απλώς θύμα· παλεύει για να κερδίσει· κάποτε υπερβαίνει τα αυτονόητα όρια —γι' αυτό ο αγώνας του περιέχει ένα μεγαλείο και η τελική ήττα του πολλήν οδύνη. Από τέτοιο υλικό είναι πλασμένη η μητέρα του καταδικασμένου νέου: δεν είναι μια τυχαία γυναίκα, παρόλο που κάποτε αναγκάστηκε να συμβιβασθεί μέσα στον συμβατικό γάμο της και στο συντηρητικό κοινωνικό περιβάλλον, αλλά αυτό μόνο για χάρη του παιδιού της· σήκωσε με τα χέρια της, στην κυριολεξία, τον πεσμένο άντρα της· θυσιάσε έναν έρωτα, για να διατηρήσει το κύρος του οικογενειακού γοήτρου· αυτοτραυματίστηκε με την εκούσια

απομάκρυνση του παιδιού της, προκειμένου να το σώσει· επινόησε και διατήρησε, με αφάνταστο μόχθο και οδύνη, επί χρόνια ένα μύθο για τον άντρα που την εξόντωσε, ώστε να τροφοδοτήσει το γιο τους με κάποια ιδανικά· κατασκεύασε ένα όραμα ερήμην της καταστροφής που караδοκούσε· ήταν έτοιμη να υπερβεί ακόμα και τα όρια της φύσης, επιτρέποντας για το γιο της ακόμη και μια αιμομιξία, για να του προσφέρει ανακούφιση τις ώρες του επερχόμενου αργού θανάτου. Ωστόσο, υπέπεσε και η ίδια σε ένα τραγικό λάθος, στηρίζοντας μια συνέχεια ζωής πάνω σε ένα ψεύδος, που πίστευε ότι θα εξαφάνιζε το πικρό παρελθόν, το ίδιο ψεύδος που είχε η ίδια επινοήσει, έχοντας προδώσει τη φύση και την ελευθερία της. Όπως υπέπεσε και σε

μία, ακόμη τραγικότερη, πλάνη, πιστεύοντας ότι ο γιος της θα γινόταν η δική της προέκταση, ενώ αποδείχθηκε μια πιστή ενσάρκωση του πατέρα του, ο βρικολάκός του. Έτσι στο τέλος του δράματος, ολομόναχοι μέσα στη νύχτα, μένουν οι δυο τους, ο ανίατα ασθενής νέος, παντελώς ανασφάλιστος, όπως το αποτεφρωμένο ίδρυμα, ακυρωμένος μέσα στο βούρκο που του κληροδότησε ο πατέρας του, και η μητέρα του, υποχρεωτική πια σύντροφος βρικολάκων, επίσης ακυρωμένη, αφού, ακόμη και αυτή η ακατάβλητη ηρωίδα, δεν έχει πια όπλα ούτε δύναμη να πολεμήσει τον μόνο αήττητο εχθρό: τον θάνατο.

ΝΙΚΟΣ ΧΟΥΡΜΟΥΖΙΑΔΗΣ

Το θέατρο του Ίψεν

[...] Όλοι σχεδόν οι ιστορικοί και κριτικοί του σύγχρονου θεάτρου χωρίζουν τη δραματική παραγωγή του Ερρίκου Ίψεν σε δύο περιόδους: στην ποιητική και στην κοινωνική. Όποιος όμως εξετάσει προσεχτικότερα, δεν θα δυσκολευτεί να συμπεράνει πως η παραπάνω διάκριση αναφέρεται στη μορφή και στην τεχνική κυρίως των έργων του Νορβηγού διδασκάλου κι όχι στο ουσιαστικό περιεχόμενό τους και στις εσωτερικές διαθέσεις του ποιητή. Γιατί λένε συνήθως ποιητική την περίοδο εκείνη του Ίψεν, όπου ο ποιητής έγραφε ως επί το πλείστον τα έργα του σε στίχους, όπως τον *Κατλίνα*, τον *Μπρα-ντ*, τον *Πέερ Γκντ* και την *Κωμωδία του γάμου* [*Κωμωδία του έρωτα*] ή όπου διάλεγε θέματα ιστορικά, όπως για τη *Γιορτή στο Σόλχαουγκ*, την *Κυρά Ίγκερ απ' το Έστροτ*, τα *Παλικάρια στο Χέλγκελαντ*, τους *Μνηστήρες του θρόνου*, και την περίφημη δραματική διλογία του *Ο Αυτοκράτορας κι ο Γαλιλαίος*. Με άλλα λόγια θεωρούν ποιητική την περίοδο εκείνη όπου ο Ίψεν δε διάλεγε θέματα από τη σύγχρονη ζωή και την τρέχουσα πραγματικότητα και δε φαινόταν πως ενδιαφέρεται άμεσα για τα φλέγοντα κοινωνικά προβλήματα του καιρού του.

Ωστόσο η διάκριση που κάνουν όλοι σχεδόν οι ιστορικοί και κριτικοί του θεάτρου είναι σφαλερή.

Πρώτα-πρώτα δεν είναι ούτε ο έμμετρος λόγος και η εξωτερική μορφή ενός έργου, ούτε το θέμα του αυτά που προσδιορίζουν την ποιητική αξία του. [...]

Έπειτα ο Ίψεν, και σ' αυτή τη λεγομένη ποιητική του περίοδο, έχει στραμμένη την προσοχή του στα φλέγοντα πολιτικά και κοινωνικά προβλήματα του καιρού του, που τα θίγει έμμεσα και υπαινικτικά, καθώς συμβαίνει στους *Μνηστήρες του θρόνου*, όπου, παρουσιάζοντας τη σύγκρουση Χάκωνα και Σκούλε, κεντη- ριάζει τη διχογνωμία που εκδηλώθηκε

Μεταφραστής πολλών έργων του Ίψεν στον Μεσοπόλεμο, ποιητής και θεατρικός κριτικός, ο Λέων Κουκούλας έγραψε συχνά για τον Ίψεν, κυρίως προλόγους στις μεταφράσεις του.

Στις 9 Απριλίου 1943, επιχείρησε μια συνολική κριτική παρουσίαση της ιψενικής δραματουργίας στη σειρά των «Διαλέξεων του θεάτρου Κυβέλης». Στην ίδια σειρά είχε μιλήσει ο Μελάς για τον Παλαμά, ο Μυριβήλης για τον Γρυπάρη, ο Ξενόπουλος για τον Μαλακάση.

Η ομιλία του Κουκούλα κυκλοφόρησε μέσα στο 1943 σε δυσεύρετο σήμερα φυλλάδιο 30 σελίδων (εκδ. «Παρθενών»). Από το κείμενο αυτό δημοσιεύουμε εκτενή αποσπάσματα.

στις σκανδιναβικές χώρες εξ αφορμής του δανογερμανικού πολέμου. Εξάλλου κάποτε η ποιητική μορφή ενός έργου του, καθώς συμβαίνει στην *Κωμωδία του γάμου*, δεν τον εμποδίζει καθόλου να εκμεταλλευθεί κι ένα σύγχρονο, ένα όχι ιστορικό ή φανταστικό θέμα. Τέλος και σ' αυτά τα έργα της λεγομένης ποιητικής περιόδου του Ίψεν, τα επηρεασμένα από το Σίλλερ και τον Αϊλενσλαίγκερ κι απ' αυτόν ακόμα το Σκριμπ, υπάρχει εν σπέρματι το νεώτερο αστικό θέατρο με όλες τις τολμηρές για την εποχή εκείνη καινοτομίες της τεχνικής του διαλόγου και της ψυχολογικής ανάλυσης των θεατρικών χαρακτήρων. [...] Η διαγραφί των χαρακτήρων των ποιητικών και ι-

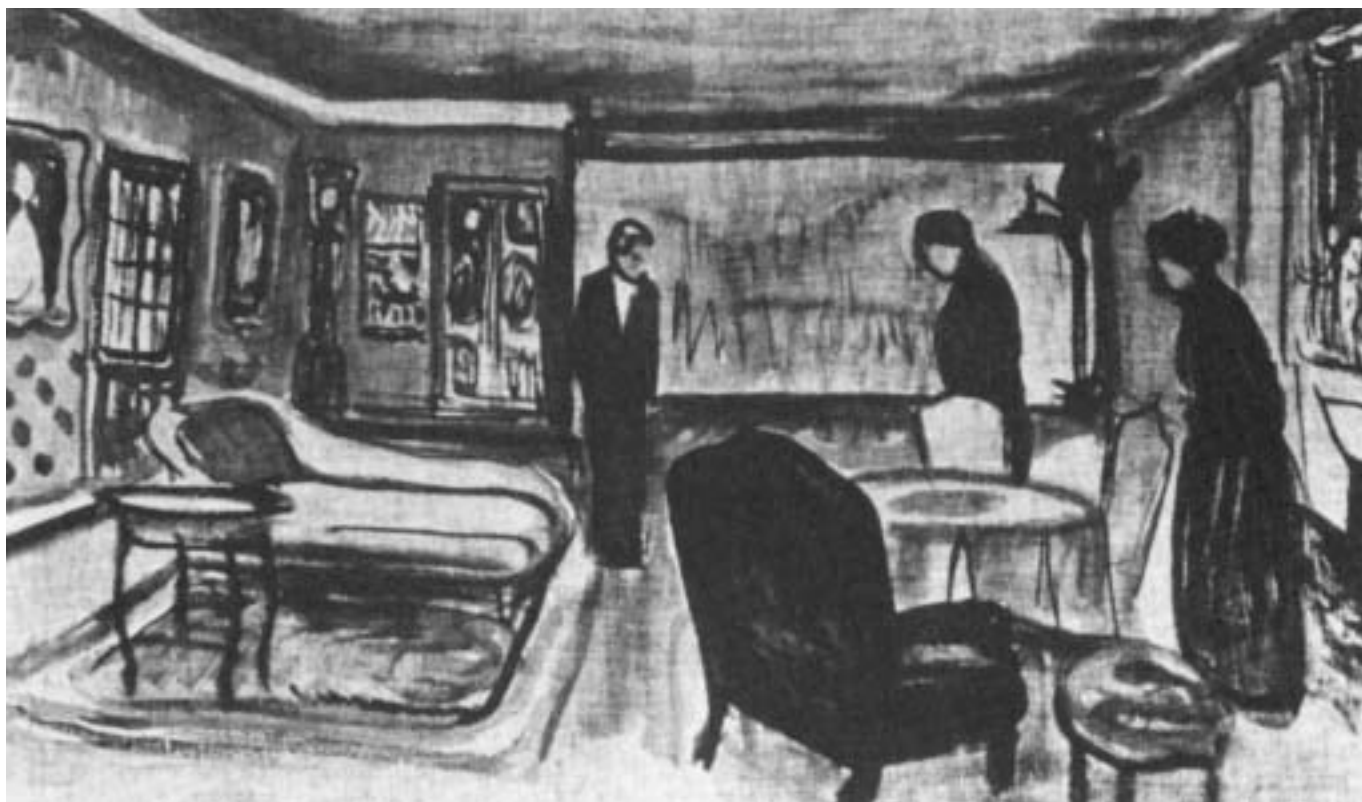
στορικών έργων του Ίψεν διαφέρει βασικά από τη διαγραφή των χαρακτήρων του σαιξπηρικού και του νεωτέρου ρομαντικού θεάτρου. Στο θέατρο αυτό οι χαρακτήρες μας παρουσιάζονται σα δεδομένοι εκ των προτέρων και ολοκληρωμένοι με αδρές γραμμές. Ακόμα μας παρουσιάζονται στις κύριες και πιο χαρακτηριστικές εκδηλώσεις τους, στις πράξεις τους εκείνες που τους δικαιώνουν οριστικά και τελειωτικά. Αντίθετα οι χαρακτήρες των ποιητικών και ιστορικών έργων του Ίψεν μας παρουσιάζονται εν τω γίνεσθαι, στην εξέλιξη του ψυχικού βίου τους, έτσι που να τους παρακολουθούμε και στις πιο ασήμαντες φαινομενικά εκδηλώσεις τους. [...] Ο Ίψεν παρουσιάζει τις ιστορικές φυσιογνωμίες του λουσμένες μέσα σ' ένα αμείλικτο φως. Η ποιητική φαντασία του δεν αλλοιώνει τα πρόσωπά του σε τρόπο που να χάνουν την επαφή τους με τη ζωή και να μη βρίσκουν μιαν ανθρώπινη δικαίωση. [...]

Ο Ίψεν λοιπόν κάνει και στα ποιητικά έργα του ψυχολογία και μάλιστα αναλυτική. Δίνοντας σημασία στις χαρακτηριστικές λεπτομέρειες, μπορεί κανείς να πει πως εγκαινιάζει τη λεγόμενη τέχνη του ελαχίστου που είναι κι αυτή ένα από τα πιο χαρακτηριστικά γνωρίσματα του σύγχρονου ρεαλισμού.

Συνεπώς η διάκριση που κάνουν οι ιστορικοί και οι κριτικοί του θεάτρου έχει ολότελα εικονική σημασία. Ο Ίψεν από τα πρώτα του δημιουργικά βήματα βαδίζει θαρρετά προς το σύγχρονο ρεαλιστικό θέατρο, εισάγοντας στη δραματική τέχνη τα καινά για την εποχή εκείνη δαιμόνια που μπάσανε στο σύγχρονο έπος, οδηγημένοι από το παράδειγμα του Μπαλζάκ, ο Φλωμπέρ κι ο Τολστόι.



Ας έρθουμε τώρα στο λεγόμενο κοινωνικό θέατρο του Ίψεν, αυτό που προσδιορίζει σαφέστερα την ιστορική



Σχέδιο του Έντβαρντ Μονχ για την παράσταση των Βρικολάκων του Ράινχαρντ στο Kammerstage, Βερολίνο 1906.

θέση του στη σύγχρονη δραματική τέχνη. [...] Ο Ερρίκος Ίψεν εγκαινιάζει με τον *Σύνδεσμο των νέων* το αστικό ή κοινωνικό θέατρο με όλες τις πολυώνυμες διακλαδώσεις του. Εμφανίζεται δηλαδή σα σύγχρονος δραματικός ποιητής, που, αδιαφορώντας για την ιστορία και την παράδοση, προσηλώνει πια όλη του την προσοχή στη γύρω πραγματικότητα. Όλα τα έργα του Ίψεν που ακολουθούν ιδεολογικά τον *Σύνδεσμο των νέων* (1869), από τα *Στηρίγματα της κοινωνίας* ως το κύκνειο τραγούδι του, τον δραματικό επίλογό του *Όταν εμείς οι νεκροί ξυπνήσουμε* [*Όταν ξυπνήσουμε ανάμεσα στους νεκρούς*], γραμμένα μέσα στην τελευταία εικοσιπενταετία του περασμένου αιώνα, παρουσιάζουνε συνθετικούς πίνακες της σύγχρονης ζωής κι ανακινούν προβλήματα που έδωσαν αφορμή σε σκληρούς αγώνες επικρατήσεως. Φτάνει να μνημονεύσουμε τις συζητήσεις που προκάλεσανε το *Κουκλόσπιτο* και οι *Βρικολάκες* σχετικά με το ζήτημα του γάμου και της κληρονομικότητας κι

ο *Εχθρός του λαού* σχετικά με τη θέση του ατόμου μέσα στην κοινωνία.

Ένας φανατικός μελετητής και προσωπικός φίλος του Ίψεν, ο Δανός κριτικός Γκέοργκ Μπράντες, ξεχωρίζει το κοινωνικό του θέατρο σε δυο συγκεκριμένες κατηγορίες: στο πολεμικό και στο καθαρά ψυχολογικό. Ασφαλώς κι αυτή εδώ η διάκριση είναι ολότελα εικονική, γιατί, καθώς το ποιητικό και ιστορικό, έτσι και το πολεμικό θέατρο του Ίψεν δεν παύει νά 'ναι και ψυχολογικό. Ωστόσο θα τη δεχθούμε για λόγους πρακτικούς, επειδή καθιστά μεθοδικότερη την έρευνά μας.

Πολεμικό λοιπόν αποκαλεί ο Μπράντες το θέατρο εκείνο του Ίψεν που θέτει στο θεατή ερωτήσεις και προβλήματα και τείνει, είτε φανερά είτε έμμεσα, στον έλεγχο και στην αναθεώρηση ορισμένων κοινωνικών και ηθικών αξιών. Πολεμικό είναι δηλαδή κατά τη γνώμη του το άλλως αποκαλούμενο «θέατρο ιδεών», που όλοι σχεδόν οι ιστορικοί του θεάτρου αποδίδουν την πατρότητα του στον Ερρίκο Ίψεν.

Είναι γεγονός πως πολλοί αξιόλογοι Γερμανοί κριτικοί αποκαλούν τον Ίψεν «Problemdichter», ποιητή προβλημάτων, ποιητή με άλλα λόγια που ανακινεί με τα έργα του προβλήματα ηθικά, κοινωνικά ή ψυχολογικά. Μα όπως έγινε μια αναγκαία διαφοροποίηση για το ποιητικό και το ιστορικό θέατρο του Ίψεν, έτσι και προκειμένου για το πολεμικό του, για το θέατρο ιδεών, ανάγκη να γίνει ευθύς αμέσως μια διευκρίνιση. Το θέατρο ιδεών, καθώς εμφανίζεται σε άλλες χώρες, είναι τις περισσότερες φορές μέσο κι όχι σκοπός, μέσο για την απόδειξη μιας θεωρίας ή για την καταπολέμηση μιας άλλης, κι αποτελεί απλή εκδήλωση της λεγομένης σκόπιμης λογοτεχνίας, όπως η διδακτική και πατριωτική ποίηση, η παιδαγωγική μυθογραφία, το προπαγανδιστικό θέατρο, που επικρατεί σε περιόδους πολιτικών και κοινωνικών μεταρρυθμίσεων και μεταβολών, και άλλα συγγενικά ή παρόμοια πνευματικά φαινόμενα. Όμως το πολεμικό θέατρο του Ίψεν δεν έχει τίποτα το κοινό

με το τέτοιο θέατρο ιδεών. Γιατί ο Ίψεν δεν έκανε ποτέ σκόπιμη τέχνη. Δεν επεδίωξε ν' αποδείξει ορισμένες θέσεις σαν κοινωνικός αναμορφωτής ή από καθέδρας ηθικοδιδάσκαλος. Μόνον άνθρωποι άγευστοι από αληθινό θέατρο, βλέποντας τα *Στηρίγματα της κοινωνίας*, το *Κουκλόσπιτο*, τους *Βοικόλακες*, τον *Εχθρό του λαού*, την *Αγριόπαπια* και το *Ρόσμερσχολμ*, τα έξι πολεμικά κατά τον Μπράντες έργα του, θα πιστεύανε το αντίθετο. Και μόνον αυτοί μπροστά στις ιδέες και τα προβλήματα που ανακινούν, θα ξεχνούσαν την ποιητική πνοή, τη δραματικότητα, την ψυχική πυκνότητα και την άφθαστη τεχνική τους. [...]

Για να καταδειχθεί πως η αξία των λεγομένων πολεμικών έργων του Ίψεν δεν έγκειται στην αποδεικτική τους ικανότητα, αλλά στο καθαρώς αποκαλυπτικό στοιχείο τους, αναφέρω για παράδειγμα δύο από τα γνωστότερα πολεμικά έργα του, τους *Βοικόλακες* και την *Αγριόπαπια*.

Στο πρώτο λένε οι επικριτές του Ίψεν πως ο Νορβηγός ποιητής θέλησε ν' αποδείξει τα ολέθρια αποτελέσματα του γάμου, όταν δεν στηρίζεται στην ειλικρίνεια, καθώς επίσης και την αμειλικτή δύναμη του κληρονομικού νόμου. Βλέπουμε δηλαδή στους *Βοικόλακες* έναν ιεροκήρυκα ή έναν υπαίθριο ρήτορα, που προπαγανδίζει για την ανάγκη της εξυγίανσης του θεσμού του γάμου και καυτηριάζει τους ανθρώπους εκείνους που, καθώς ο λοχαγός Άλβινγκ, φέρνουνε στον κόσμο παιδιά χωρίς καμιά συναίσθηση της ευθύνης τους και για να πληρώσουνε με την ευτυχία και τη ζωή τους τα δικά τους σφάλματα και τις δικές τους αμαρτίες.

Εξετάζοντας όμως δεοντολογικά τους *Βοικόλακες*, εξετάζοντας τους με βάση κοινωνικά κι όχι αισθητικά κριτήρια, σαν τον Οσίπ Λουριέ, είναι φυσικό να παραγνωρίζουν την ποιητική αξία τους, που έγκειται στη στερεή διαγραφή των χαρακτήρων τους και στη δραματική τους πυκνότητα. Είναι φυσικό να τους θεωρούνε σαν την τραγωδία

της κληρονομικότητας ή του γάμου και να μην τους βλέπουν καθώς είναι πραγματικά, σαν το σπαρακτικό δράμα μιας μάνας που αγωνίζεται για την ευτυχία του παιδιού της κι αποφασίζει να κάνει κάθε θυσία για χάρη του, ακόμα και να το σκοτώσει, επειδή σε μια στιγμινή ηθικής αφύπνισής της συναισθάνεται την προσωπική ευθύνη της για την δυστυχία του, που την αντικρούει σαν τον μοιραίο καρπό των δικών της σφαλμάτων. Είναι τέλος φυσικό, κρίνοντας έτσι τους *Βοικόλακες* οι πολέμιοι του Ίψεν, να μη βλέπουνε σ' αυτούς την ακόμα σπαρακτικότερη τραγωδία ενός νέου ανθρώπου που διψά για τη χαρά της ζωής και του την αρνιέται μια αδυσώπητη ειμαρμένη. [...]

Για την *Αγριόπαπια* πάλι, όσοι την κρίνουν τοποθετημένοι σε κοινωνικές σκοπιές, έχουνε να λένε πως με το έργο αυτό ο Ίψεν, ένας διαπρύσιος μέγχι της στιγμής εκείνης κήρυκας της αλήθειας, έρχεται να διατυπώσει τις πρώτες αμφιβολίες του για την ευεργετική επίδραση της αλήθειας και να κηρύξει την ανάγκη του λεγομένου ζωτικού ψεύδους, του ψεύδους εκείνου που δημιουργεί και τρέφει στους ανίσχυρους ανθρώπους τις αυταπάτες που δίχως αυτές δεν μπορούνε να συγκρατηθούνε στον κατήφορο της ζωής.

Ωστόσο η αντίληψη αυτή είναι τουλάχιστον επιπόλαιη. Η *Αγριόπαπια* είναι από τα ισχυρότερα και πιο προσωπικά δράματα του Ίψεν, και με το δικό του πίστευε κι ο ίδιος πως άνοιγε νέους δρόμους στη σύγχρονη δραματική τέχνη. Το θέατρο ατιμόσφαιρας του Τσέχωφ βρίσκεται ολόκληρο μέσα στην *Αγριόπαπια*. Είναι συνεπώς αστείο να εξετάζει κανείς τις ιδέες των προσώπων



της κι όχι το δράμα τους, το δράμα των ανθρώπων των τραυματισμένων από τα πλήγματα της μοίρας ή και των αδυναμιών τους, που ξεγελούν είτε συνειδητά είτε ασύνειδα τον εαυτό τους, επειδή διαφορετικά δεν τους απομένει τίποτ' άλλο παρά ο χαμός και ο θάνατος.

Το ότι μέσα στον πολυπρόσωπο αυτό πίνακα κινούνται άνθρωποι σαν τον Γρέγκερ Βέρλε και σαν τον γιατρό Ρέλλιγκ που κηρύσσουν ιδέες, αυτό δεν σημαίνει πως οι ιδέες αυτές είναι ιδέες του συγγραφέα ούτε πως μπαίνουνε σκόπιμα μες στο έργο για να στηρίζουνε μια αποδεικτική επιχειρηματολογία. Σημαίνει πως οι ζωντανοί άνθρωποι δεν έχουνε μόνο αισθήματα, αδυναμίες και πάθη, αλλά και ιδέες που αγωνίζονται και υποφέρουνε γι' αυτές και που πολλές φορές γίνονται ο σκοπός της ζωής και το ριζικό τους. [...] Η *Αγριόπαπια*, ανεξάρτητα από τις ιδέες που ανακινεί, είναι μια ιλαροτραγωδία, ένα κωμικό δράμα, μια μεγαλόπνευστη *comédie larmoyante*, τόσο βαθιά κι ανθρώπινη, τόσο οικουμενική κι αιώνια, ώστε ο ήρωάς της, ο ανεκδιήγητος Γιάλμαρ Έκδαλ, ο πενθίμως κωμικός αυτός τύπος του αυταπατωμένου και αυτοθαυμαζομένου ανθρώπου, να μπορεί άφοβα να χαρακτηριστεί ως το κωμικό *pendant* του σαιξπηρικού Αμλέτου. [...]



Τη δεύτερη κατηγορία του κοινωνικού θεάτρου του Ίψεν συνιστά, κατά τον Γκέοργκ Μπράντες, το καθαρά ψυχολογικό δράμα του. Ο Δανός κριτικός υποστηρίζει τη γνώμη πως τα έργα που ακολουθήσανε το *Ρόσμερσχολμ*, δηλαδή τα τελευταία έξι δράματα του Ίψεν και συγκεκριμένα η *Κυρά της θάλασσας*, η *Έντα Γκάμπλερ*, ο *Αρχιτέ-*



Η εναρκτήρια παράσταση του Θεάτρου Τέχνης το 1942. Αγριόπαπια: Κάρολος Κορν (Γκρέγκερς) και Ανκούργος Καλλέργης (Ρέλλινγκ).

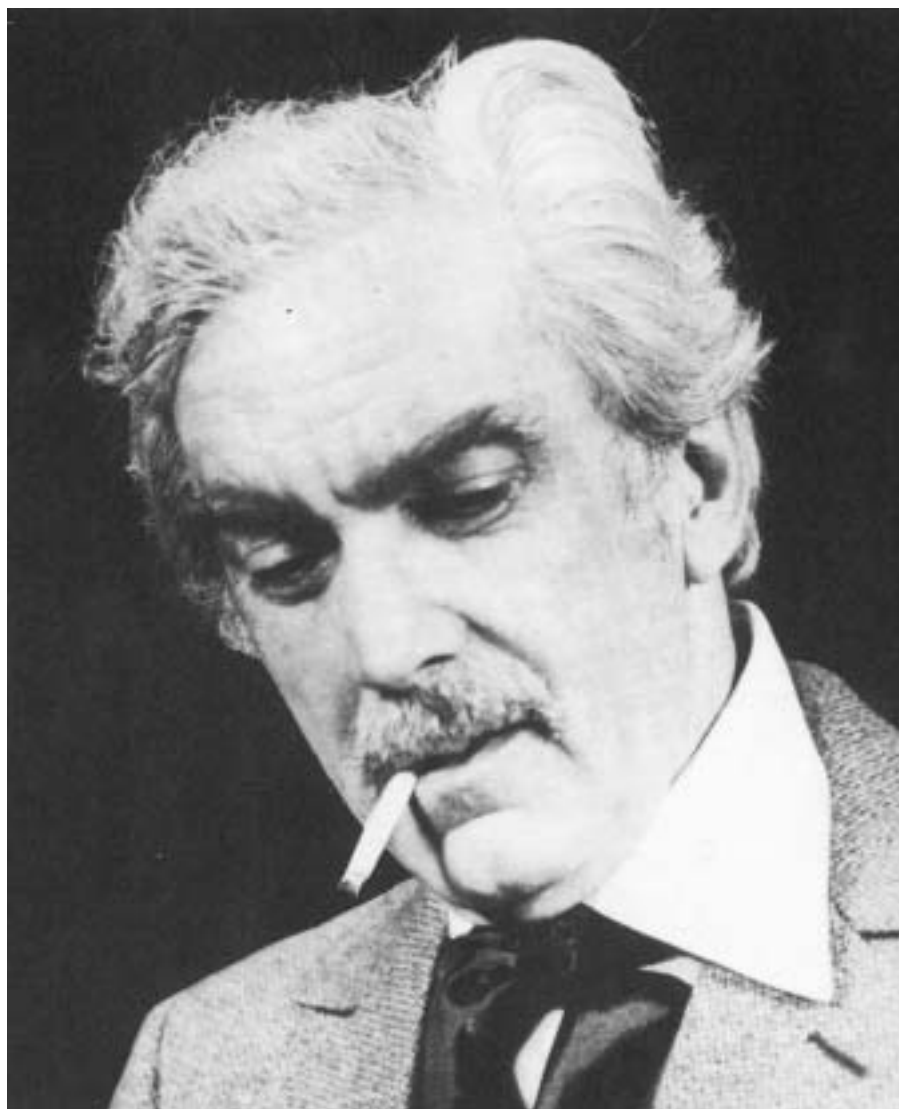
Ο Δημήτρης Χορν στο ρόλο του αρχιμάστορα Σόλνες. Σκηνοθεσία Αλέξη Σολομού, Θέατρο «Διονύσια», 1983-84.

κτων Σόλνες, ο Μικρός Έγιολφ, ο Γιάννης Γαβριήλ Μπόρκιμαν και το Όταν εμείς οι νεκροί ξυπνήσουμε, είναι έργα καθαρώς ψυχολογικά.

Καθώς είπαμε όμως παραπάνω, η διαίρεση αυτή του Μπράντες δεν είναι απόλυτα ορθή, γιατί ψυχολογικό είναι όλο γενικά το θέατρο του Ίψεν, όχι μόνο της λεγομένης κοινωνικής περιόδου του αλλά κι αυτό ακόμα της ποιητικής και ιστορικής. [...]

Ο Μπράντες έχει ωστόσο δίκιο από την εξής πλευρά: πως στα έξι δηλαδή τελευταία δραματικά έργα του ο Νορβηγός ποιητής δεν ενδιαφέρεται για προβλήματα κοινωνικά, ή μάλλον για ήρωες που ο ψυχικός βίος τους επηρεάζεται από συνθήκες κοινωνικές, αλλά πλάθει ανθρώπους που η κύρια δραματική τους σύγκρουση συντελείται μέσα τους, σε μια απεγνωσμένη πάλη με τη συνείδησή τους, με τον ίδιο τον εαυτό τους. [...]

Ύστερ' από τη διευκρίνιση τούτη, μπορεί κανείς να διαπιστώσει άφοβα πως η μεγαλύτερη και πιο βαρυσήμαντη συμβολή του Ερρίκου Ίψεν στο σύγχρονο αστικό θέατρο οφείλεται κυρίως στους τολμηρούς δρόμους που άνοιξε στον τομέα της ατομικής ψυχολογίας. Σ' αυτόν τον τομέα ο Ερ-





Δημήτρης Ναζιζής (Δρ. Ρανκ), Λυδία Φωτοπούλου (Νόρα), Δημήτρης Καταλειφός (Χέλμερ) στη Νόρα από το Κ.Θ.Β.Ε. σε σκηνοθεσία Νικαίτης Κοντούρη, 2000-2001.

Μελίνα Βαμβακά (Μπέρτα), Φιλαρέτη Κομνηνού (Έντα), Χρύσα Σπηλιώτη (Κυρία Έλβοτεντ) στην Έντα Γκάμπλερ από το Εθνικό Θέατρο σε σκηνοθεσία Νικαίτης Κοντούρη, 2004-05.



ρίκος Ίψεν παίρνει θέση αμέσως πλάι στον Ντοστογιέφσκι. Το δυνατό φως που έριξε και στις πιο απόκρυφες πτυχές της ανθρώπινης ψυχής, αυτό και

μόνο φτάνει ν' αποδείξει την ποιητική δύναμη και την τεράστια δραματική ιδιοφυΐα του.

Πολλοί συγγραφείς μιμηθήκανε τον

Ίψεν, ο Χάουπμαν, ο Μπέρναρ Σω, ο Σνίτσλερ, ο Σούντερμαν και άλλοι ακόμη νεότεροι και νεότεροι, ωστόσο κανείς, εξαιρέσει του Τσέχωφ, δεν τον ξεπέρασε στην αποκαλυπτική δύναμη της ψυχολογικής ανατομίας του. Κανενός η παρατήρηση και κανενός η προσωπική πείρα, ενισχυμένη από το δημιουργικό ένστικτο, δεν πρόσθεσε τόσα ζωντανά όσα ο Ίψεν πλάσματα στο ηρωικό πάνθεο της παγκόσμιας γραμματείας. Ο Όσβαλτ Άλβινγκ, η τραγική μητέρα του, ο Γιάλμαρ Έκδαλ, ο Ρόσμερ, ο Μπρέντελ, η Ρεββέκα Βεστ, η Ελίνα Βάγκελ, η Έντα Γκάμπλερ, ο Λέβμποργκ, ο οικοδόμος Σόλνες, η Ρίτα Άλλμερς, ο Γιάννης Γαβριήλ Μπόρκμαν, ο Ρούμπεκ είναι θεατρικές μορφές που η ψυχική πυκνότητά τους θυμίζει τους Ρασκόλνικωφ, τους Καραμάζωφ και τα μεγάλα δημιουργικά βιώματα του Ντοστογιέφσκι.

Με το ψυχολογικό θέατρο του Ίψεν συνδέονται κι ένα σωρό άλλα, συναφή ζητήματα, γνωστά στην αισθητική έρευνα του συγχρόνου θεάτρου με πολυώνυμες κατηγορίες και είδη, καθώς είναι το θέατρο ατμόσφαιρας ή το θέατρο σιωπής και άλλα που είναι για μας πολύ συχνά ζητήματα απλής τεχνικής. Γιατί εκείνα ακριβώς τα στοιχεία που δώσανε λαβή σε τέτοιου είδους αναλύσεις και προεκτάσεις, σχετικά με το ψυχολογικό θέατρο του Ίψεν, αναφέρονται τις περισσότερες φορές στην τεχνική του διαλόγου του και της ανάπτυξης του δραματικού μύθου του. Όλοι θά 'χουν προσέξει, ασφαλώς, πως οι ήρωες του Ίψεν έχουν, αλήθεια, πολύ σπάνιες στιγμές εξάρσεων κι εκρήξεων και πως οι πιο δυνατές δραματικές συγκρούσεις τους εκδηλώνονται σε στιγμές εσωτερικής πάλης, με μian απλή λέξη και πολύ συχνότερα με μian εναγώνια σιωπή. Κι είναι τούτο καρπός μιας διπλής νίκης — μιας απόλυτης δημιουργικής αφομοίωσης του θέματος και μιας τέλειας τεχνικής. Και μπορεί κανείς να ισχυρισθεί πως σ' αυτό το κεφάλαιο ο Ίψεν είναι ακόμα και σήμερα αξεπέραστος, γιατί κανείς εκτός από τον Τσέχωφ, το τονίζω και πάλι, δεν μπόρεσε να πυκνώσει την ε-

σωπερική δράση των ηρώων του σε τέτοιο σημείο, ώστε να φτάνει μια απλή λέξη, μια απλή κίνηση ή και μια παύση, μια σιωπή, για ν' αποκαλύψει την ψυχική τρικυμία που οι ποιητές του παλιού ρομαντικού θεάτρου θα την εκφράζανε σε ατέλειωτες τιράντες γόων και ολοφυρμών.



Θα θίξουμε τώρα – και ήταν αλήθεια καιρός – μιαν άλλη χαρακτηριστική πλευρά του ιψενικού θεάτρου. Αφήσαμε σκόπιμα την εξέτασή της τελευταία, επειδή δεν αναφέρεται μόνο στο λεγόμενο κοινωνικό, αλλά και στο ποιητικό και ιστορικό θέατρο του Νορβηγού διδασκάλου.

Πολλοί, πάρα πολλοί ιστορικοί και κριτικοί του συγχρόνου θεάτρου χαρακτηρίζουν τον Ίψεν σαν εκπρόσωπο του λεγομένου συμβολικού δράματος. Ακόμα και για τον πολύ κόσμο ο Ίψεν είναι συμβολιστής. Όμως κι εδώ πρόκειται, χωρίς αμφιβολία, για μια βιαστική και πρόχειρη εκτίμηση. Συμβολιστής με την καθιερωμένη έννοια του όρου, συμβολιστής καθώς νοείται γενικά ο γαλλικός συμβολισμός στην τέχνη, όπου η μουσική ασάφεια αντικαθιστά σχεδόν ολότελα κάθε λογικό σχήμα, τέτοιος συμβολιστής ο Ίψεν δεν είναι. Κι εκεί ακόμα που μας μιλεί, ή μάλλον που μας μιλάνε οι ήρωες του, για αέρινες φάλαγγες που ταξιδεύουν μέσα στο διάστημα, καθώς στα *Παλικάρια στο Χέλγκελαντ* ή για μακρινές κι απόκοσμες φωνές, καθώς στον *Μπραντ*, κι εκεί ακόμα ο Ίψεν είναι ένας ρεαλιστής ποιητής που καταφεύγει απλώς σε συμβολικά μέσα για να υπογραμμίσει καλύτερα και να ολοκληρώσει πιο έντονα την αλήθεια του. [...]

Ο συμβολισμός του Ίψεν είναι ο υγιής ποιητικός συμβολισμός που χαρακτηρίζει κάθε μεγάλη και αληθινή τέχνη. Δεν πρέπει λοιπόν ν' αναζητηθεί στις παρακρούσεις και τις φαντασιώσεις ορισμένων τύπων του που ακούν ανύπαρχτες καμπάνες ή καλπασμούς αλόγων στον αέρα, ή που κυνηγώντας

κουνέλια σε μια σοφίτα νομίζουν πως κυνηγούν αρκούδες μέσα στους άγριους δρυμούς. Ο συμβολισμός του Ίψεν υπάρχει στην πυκνότητα του ψυχικού, του ανθρώπινου περιεχομένου των έργων του και στην καθολικότητα των πλαστικών συλλήψεών του, που τις κάνει σύμβολα ζωντανά, που τις απομακρύνει από την περιοχή της μεμονωμένης περίπτωσης και του ειδικού γεγονότος, για να τις ανυψώσει στην περιοχή του γενικού, του αντιπροσωπευτικού και του οικουμενικού. [...]

Από την άποψη αυτή, στους *Βρικόλακες*, για να πάρω ένα έργο πασίγνωστο, είναι λιγότερο σύμβολο ο ήλιος που λαχταρά ο Όσβαλτ την ώρα της αγωνίας του και περισσότερο σύμβολο ο ίδιος ο Όσβαλτ, γιατί αυτός περισσότερο από μια νοσηρή κατάσταση συμβολίζει την τραγωδία γενικά του ανθρώπου, που είτε γι' αυτόν είτε για τον άλλο λόγο δεν μπορεί να χαρεί τη ζωή, που έχει κάθε δικαίωμα πάνω στην ευτυχία της. Βλέπουμε δηλαδή στους *Βρικόλακες* πώς ένας αληθινός ποιητής, ξεκινώντας από μιαν ειδική περίπτωση, ψυχολογική ή άλλη, κατορθώνει να γενικέψει και να οικουμενικοποιήσει την πλαστική του σύλληψη, κάνοντάς την σύμβολο καθολικό κι αιώνιο.

Αναφέρω ακόμα την περίπτωση της *Έντας Γκάμπλερ*, ενός έργου που οι περισσότεροι κριτικοί το χαρακτήρισαν για συμβολικό. Ωστόσο ο συμβολισμός της Γκάμπλερ δεν πρέπει και πάλι ν' αναζητηθεί ούτε στα πιστόλια που μεταχειρίζεται για να σκοτώνει την ανίατη πλήξη της, ούτε στο κάψιμο των χειρογράφων του Λέβμποργκ, σε μια πράξη της δηλαδή υπαγορευμένη από εγωκεντρισμό και φθόνο, ούτε στα διονυσιακά κλήματα που ονειρευόταν να στεφανώνουν την ώρα του θανάτου του τον άνθρωπο που αγαπούσε. Τα σύμβολα αυτά, αν πρέπει να τα ονομάσει κανείς έτσι, είναι άλλωστε εύκολα και ρηγά κι έχουν ελάχιστη σημασία. Σύμβολο πραγματικό με την έννοια που ανέπτυξα παραπάνω είναι η ίδια η Έντα Γκάμπλερ, όχι σαν αντιπροσω-

πευτικός τύπος μιας νευρωτικής απλώς γυναίκας, μα σαν αντιπροσωπευτικός τύπος του ανθρώπου που δεν ξέρει τι ακριβώς θέλει και που ό,τι έχει ή ό,τι κατορθώνει, πιστεύει πως είναι άλλο από κείνο που έπρεπε και που του άξιζε. Βλέπουμε δηλαδή και στην *Έντα Γκάμπλερ*, καθώς και στους *Βρικόλακες*, πως ο Ίψεν, ξεκινώντας και πάλι από μιαν ειδική ψυχοπαθολογική περίπτωση, κατορθώνει να επεκτείνει την πλαστική του σύλληψη σε βαθμό που να κάνει την ηρωίδα του σύμβολο καθολικό του μποβαρισμού που σημαδεύει τον ψυχικό βίο πολλών, πάρα πολλών συνανθρώπων μας. [...]



Πάντως και στις τρεις αυτές βαρυσήμαντες πλευρές του συγχρόνου αστικού θεάτρου που εξετάσαμε και που αναφέρονται κυρίως στη δεύτερη δημιουργική περίοδο του Ίψεν, ο Νορβηγός ποιητής μάς παρουσιάζεται άλλοτε σαν θεμελιωτής κι άλλοτε σαν πρόδρομος, πάντα όμως προσωπικός, ιδιότυπος και βαθύς, ένας δραματικός ποιητής πρώτου μεγέθους που, αναζητώντας τον τελειότερο τρόπο για να εκφράσει τον εαυτό του, πέρασε από δρόμους που γίνανε σταθμοί σημαντικότεροι στην ιστορία του νεωτέρου θεάτρου. Γιατί τολμώ να πω πως όχι μόνο το θέατρο του Τσέχωφ και του Μπέρναρντ Σω, όχι μόνο το σκανδιναβικό και το γερμανικό ρεαλιστικό θέατρο, όχι μόνο το σιωπηλό δράμα του Μαίτερλινκ, αλλά κι αυτή η σύγχρονη θεατρική πρωτοπορία του Λενορμάν και του Βιλντράκ, κι αυτό το εγκεφαλικό θέατρο του Πιραντέλλο και του Μπενάβεντε, συνδέονται με άπειρα νήματα, όσο κι αν είναι κάποτε λεπτά και αθέατα, με τη δραματική τέχνη του Ερρίκου Ίψεν. Τα νήματα αυτά φαίνονται δε καθαρότερα, όταν συνδέονται με την τεχνική του Ίψεν που μπορεί κανείς να πει χωρίς δισταγμό πως δεν ξεπεράστηκε από κανέναν ως σήμερα.

ΛΕΩΝ ΚΟΥΚΟΥΛΑΣ

Ερρίκος Ίβσεν

Είναι ο μέγιστος της πατρίδος του ποιητής. Είναι, αν αγαπάτε, ο μέγιστος δραματογράφος καθ' άπασαν την βόρειον Ευρώπην – και όμως εάν τον ιδήτε θα στοιχηματίσητε ότι είναι ναύκληρος μάλλον ή καλλιτέχνης. Η φυσιγνωμία του ουδένα των εξόχων ανδρών ενθυμίζει. Έχει τον σκανδιναβικόν τύπον με τα μήλα των παρειών εξέχοντα και με πλατείας σιαγόνας. Βραχειάν ρίνα και μέγα στόμα συνεσφιγμένον ούτως, ώστε να νομίζετε ότι του λείπουν τα χείλη. Έχει τεφρόχρους οφθαλμούς, οξύ δερκομένους όπισθεν των διόπτρων, και περί τα βλέφαρα το μικρόν εκείνο σύμπλεγμα των ρυτίδων, αι οποίαι μαρτυρούσι την αεικινήσιαν βλέμματος εξετάσαντος ήδη απειρίαν πραγμάτων. Φέρει λευκάς παραγναθίδας, ομοίως προς τας των ναυτικών κεκαρμένας, και κόμην πολióτριχον και δασείαν, ως πυκνόκλαδον θαμνώνα, ή μάλλον ως παρθένον ακόμη δάσος. Επί του ευρέος αυτού μετώπου διακρίνεται πλείονα βούλησιν ή οξύνοια· η δε στάσις της κεφαλής αυτού την κάμνει να ομοιάζη προς κεφαλήν κατακτητού, προς κεφαλήν αρχαίου βίκινγκ, ήτοι θαλασσινού της Νορμανίας ήρωος, γεννηθέντος επί βραχώδους ακτής εκ προγόνων πελαγομάχων. [...]

Την κεντρικήν ιδέαν του δράματος τούτου [της *Κωμωδίας του έρωτος*] αποτελεί ο θεσμός του συνοικεσίου από του οποίου, καθώς συνάπτεται σήμερον, ελλείπει η ελευθερία, ο έρωσ και η ευτυχία. Αμειλίκτως δε καυτηριάζει ο Ίβσεν εν ταις σκηναίς αυτού το ψεύδος και την υποχρεωτικήν προσποίησην αγαθών άλλως ανθρώπων, οίτινες, υποκύψαντες άπαξ εις τον ζυγόν του κατ' έθος γάμου, υποκρίνονται κατόπιν ευτυχίαν, ην απέβαλον ήδη καθ' ην στιγμήν επώλουν την ελευθερίαν αυτών εις το συμφέρον. [...]

Ο Ίβσεν το ποιητικόν αυτού στάδιον το ενεκαίνισε διά της καλλιεργείας του κατ' ιδέαν καλού εν τη τέχνη. Προϊόντος όμως του χρόνου συνεδέθη τόσον

Το πρώτο ελληνικό μελέτημα για τον Ίβσεν, που δημοσιεύτηκε δύο χρόνια πριν παιχτεί στη χώρα μας έργο του Νορβηγού δραματουργού, φέρει την υπογραφή του Γεώργιου Βιζυηνού. Δημοσιεύτηκε το 1892, σε δύο συνέχειες, στο περιοδικό Εικονογραφημένη Εστία, με τον τίτλο «Ερρίκος Ίβσεν». Από το βαθυστόχαστο ιστορικό αυτό κείμενο, αναδημοσιεύουμε μερικά αποσπάσματα.

στενώς προς την πραγματικότητα, ώστε τα νεώτερά του έργα αντιπροσωπεύουν αποκλειστικώς μόνον την κατά φύσιν αλήθειαν. Καταπλήττει εν τοις δράμασιν αυτού το απλούν και ομοιάληθες και φυσικόν πάντων των στοιχείων. Οι ήρωές του είναι συνήθως ιερείς, επαρχιακοί σύμβουλοι, γυναίκες οικονόμοι, χωρικοί και αγρόται, περιορισμένον διάγοντες βίον και λαλούντες έκαστος την γλώσσαν τής εις ην ανήκει τάξεως, χωρίς να σκοτιζεται πολύ περί του

δημοσίου. Φαίνονται μάλιστα ότι λησμονούσι την παρουσίαν των θεατών και δεν σκέπτονται να κατασκευάσουν λέξεις, δι' ων να τους θαμβώσουν ή να τους κινήσουν εις γέλωτα. Από των σκηνών του Νορβηγού δραματογράφου ελλείπει παν το επίπλαστον και εψιμυθιωμένον. Η εξοχωτέρα κατά το πάθος δραματική πράξις συνεξελίσσεται προ των οφθαλμών σας οιονεί συνυφασμένη μετά των στερεοτύπων βιοτικών μικρολογημάτων. Όσηδήποτε και αν είναι η εξ αυτής συγκίνησις ή το ενδιαφέρον, η πορεία της ουδόλως εμποδίζει τα δρώοντα πρόσωπα να πύωσι το τέιον, ή να καθίσωσιν εις δείπνον επιστάσης της τεταγμένης ώρας. [...]

Ούτω κλείουσιν αι σκηναί των δραμάτων του Ίβσεν: Η φρικίασις, η αγωνία, η κατάπληξις εν μέσω κοινών πραγμάτων – ιδού κυρίως η εντύπωσις ην παράγει το θέατρόν του. Και εν τούτω κείται η απαραμίλλος του Νορβηγού πρωτοτυπία.

Ως προς την διασκευήν των σκηνών, αυτή ουδέποτε παριστά επιβλητικής σκηνογραφίας. Κοιναί οικίαι, εν αις λειτουργεί απροσοκόπως ο φυσικός της χώρας βίος, αληθές εσωτερικόν της ζωής των Κάτω Χωρών – ιδού αι σκηναί του. Ζωγραφών αυτός ό,τι βλέπει κατά τον τρόπον του Ματούς, ανεβίβασεν επί της σκηνης εικόνας εφαιμίλλους προς τας των παλαιών διδασκάλων της Φλαμανδίας.

Ό,τι όμως βλέπει ο Ίβσεν, το βλέπει πολύ διαφόρως των σημερινών δραματογράφων. Ως άλλος Σαικσπήρος ετάξει την ζωήν αφ' υψηλής περιωπής καθ' όλην αυτής την εξέλιξιν από του λίκνου μέχρι του φερέτρου, τουθ' όπερ επενδύει τα δράματά του με πολύν φιλοσοφικόν χαρακτήρα. Ουδείς διείσέδυσεν εις τους νεφρούς και την καρδίαν της ανθρωπότητος τόσον βαθέως από πολλού, από λίαν πολλού χρόνου.

ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΒΙΖΥΗΝΟΣ



Η πρώτη ελληνική παράσταση (1894)

Η πρώτη παράσταση των *Βρικόλακων* δίνεται στην Αθήνα στις 29 Οκτωβρίου 1894. Δηλαδή, αρκετά νωρίς (το έργο, τυπωμένο το 1881, πρωτοπαίχτηκε στη Νορβηγία το 1883 και στη Γερμανία το 1886). Ας μη συγκρίνουμε με τη λογοτεχνία, όπου τα ξένα ρεύματα μεταφτεούνται κάποτε πολύ γρήγορα. Στο θέατρο, για λόγους που σχετίζονται με τις συνθήκες παραγωγής και την ανάγκη αποδοχής από το κοινό, hic et nunc, των παραστάσεων, οι αλλαγές επιβάλλονται με βραδύτερους ρυθμούς.

Άλλωστε, οι *Βρικόλακες* παίζονται στην Ελλάδα τέσσερα μόνο χρόνια μετά την παρισινή παράσταση στο Ελεύθερο Θέατρο του Αντουάν (29 Μαΐου 1890). Και είναι βέβαια η γαλλική πρεμιέρα που μετράει: εκείνα τα χρόνια (αλλά και τα κατοπινά) το θέατρό μας ακολουθεί κατά πόδας, για το καλό και –συχνότερα– για το κακό, τους συρμούς του θεατρικού Παρισιού. Ο Ξενόπουλος, προλογίζοντας την πρώτη παράσταση των *Βρικόλακων*, το διαπιστώνει με πικρία: στον τομέα των γραμμάτων, η Ελλάδα είναι «επαρχία της Γαλλίας». Πράγματι, ακόμα και για τα μη γαλλικά έργα θεωρείται διαφημιστικό στοιχείο το γεγονός ότι παίχτηκαν στο Παρίσι –σε μερικά μονόφυλλα προγράμματα παραστάσεων έργων του Ίψεν, διαβάζουμε κάτω από τον ελληνικό τίτλο, σε παρένθεση, τον τίτλο υποτίθεται του πρωτοτύπου, που δεν είναι άλλος από τον γαλλικό!

Αλλά ας έρθουμε στην παράσταση του 1894. Ο Ευτύχιος Βονασέρας, νέος και σοβαρός ηθοποιός, γιος της «τραγωδού» Πιπίνας Βονασέρα, σχηματίζει θίασο για ν' ανεβάσει τους *Βρικόλακες*. Ίσως είδε το έργο στο εξωτερικό, αφού «προ ολίγου» είχε γυρίσει από την Ευρώπη, κι ανέθεσε στον Μιχαήλ Γιαννουκάκη να το μεταφράσει – από τα γαλλικά. Φίλος του Ξενόπουλου και συνεργάτης στη *Διάπλασι* με το ψευδώνυμο Αίσωπος, ο Γιαννουκάκης είχε ή-

δη δοκιμαστεί στο θέατρο με τη μετάφραση της *Σιμόνης* του Λεμαίτρ (1893) και ήταν αρκετά ενημερωμένος πάνω στο θέατρο του Ίψεν. Ο ίδιος θα μεταφράσει αργότερα και το *Σπίτι της κούκλας*.

Γιατί όμως ο Βονασέρας διαλέγει τους *Βρικόλακες*; Ο Σιδέρης («Ο Ίψεν στην Ελλάδα, *Νέα Εστία*, αρ.705, 15.11.1956) συσχετίζει την εκλογή του έργου με το γεγονός ότι λίγο νωρίτερα, στις 6 Μαΐου 1894, το Ελεύθερο Θέατρο του Αντουάν παρουσίασε το έργο στην Πόλη, όπου θα το είδαν οι ηθοποιοί κάποιου ελληνικού θιάσου που βρισκόταν εκεί σε περιοδεία και θα συζητήσαν γι αυτό γυρίζοντας στην Αθήνα. Αλλά χρειαζόταν αυτή η όψιμη πληροφόρηση; Το έργο είναι γνωστό, όπως είδαμε, ως «περιλάλητον» ήδη υπό το 1889, οι παραστάσεις του στο Βερολίνο, το Λονδίνο και, κυρίως, το Παρίσι έχουν προκαλέσει μεγάλο θόρυβο, είναι, μαζί με το *Σπίτι της κούκλας*, το «εμπορικότερο» έργο του Ίψεν, το συνοδεύει η φήμη του σκανδάλου.

Γι' αυτό άλλωστε ο Βονασέρας φοβάται τις αντιδράσεις του κοινού και της κριτικής και για να ετοιμάσει το έδαφος ζητάει από τον Ξενόπουλο να κάνει από σκηνης μια εισαγωγική ομιλία το βράδυ της πρεμιέρας. Είναι αξιοσημείωτο ότι εννέα χρόνια αργότερα, όταν τυπώνεται στον Φέξι η μετάφραση του Γιαννουκάκη, ο Ν. Ι. Λάσκαρης θεωρεί ότι εξακολουθεί να υπάρχει το πρόβλημα και συνιστά να διαβαστεί πριν από το έργο το κείμενο του Ξενόπουλου, γιατί ο Ίψεν –«παραμένει πάντοτε σκοτεινός και συμβολικός» και «δύσκολον είναι να τον παρακολουθήσουν οι πολλοί, αν μη προηγουμένως εύρουν την οδόν καθαρισμένην δια της μελέτης των ολίγων»

Με πολύ τρακ ο νεαρός Ξενόπουλος (είναι τότε 27 χρονών) προλογίζει την παράσταση, εκείνο το ιστορικό βράδυ

της 29ης Οκτωβρίου 1894, στο νεόκτιστο (1891) Θέατρο των Κωμωδιών. Αλλά αυτά που λέει δεν είναι καθόλου διστακτικά. Με μεγάλη τόλμη κηρύσσει το θάνατο του κατεστημένου θεάτρου και την έναρξη μιας καινούργιας εποχής. [...]

Αρχίζοντας, και αφού αποκαλέσει τον Ίψεν «αετόν» και «δραματουργικήν μεγαλοφυΐαν του αιώνας», ο Ξενόπουλος δικαιολογεί τη «βραδύτητα» με την οποία έφτασε ο Ίψεν στην Ελλάδα, προφέροντας τη φράση που άφησε εποχή: «Φιλολογικώς αποτελούμεν μίαν επαρχίαν της Γαλλίας». Πράγματι, συνεχίζει, «μόνον αφ' ού εις την πρωτεύουσάν μας την φιλολογικήν έγγεινεν τόσος θόρυβος περί τα έργα του Ίψεν, ευρέθημεν εις θέσιν να τον γνωρίσωμεν και ημεείς οι μικροί επαρχιώται». Υπάρχουν άλλωστε, τονίζει, και άλλοι βόρειοι συγγραφείς, όπως ο Τολστόι και ο Χάουπμαν, άπαιχτοι ακόμα τότε στην Ελλάδα, που έχουν γράψει «έργα δραματικά ασυγκρίτως ανώτερα από τα έργα του Ονέ και του Σαρδού, τα οποία φαίνονται εις την μυωπίαν μας ως αι υψηλόταται μορφαί της δραματικής τέχνης».

Το σπουδαιότερο: ο Ξενόπουλος προβλέπει ότι η γνωριμία με τον Ίψεν και τους άλλους ρεαλιστές δραματουργούς θα μας κάνει «να βδελυττώμεθα τα συνθηματικά [= τα κατά συνθήκην, τα συμβατικά] ψεύδη της σκηνης, τας βαναύσους τραγικότητας, τας απιθάνους περιπετείας, τους ιάμβους και τις ελληνικούρες, όπως τους φόνους και τους στραγγαλισμούς». Ο υπαινιγμός είναι σαφής και πολύ τολμηρός, αν μάλιστα λάβουμε υπόψη ότι ο ίδιος ο Βερναρδάκης, που δεν είχε γυρίσει ακόμα στη Μυτιλήνη μετά το θρίαμβο της *Φαύστας*, ήταν ανάμεσα στους θεατές. Ο Ξενόπουλος διανύει τότε την πιο ριζοσπαστική του περίοδο –αργότερα θα κάνει την αυτοκριτική του.

Πολλούς ενόχλησε αυτή η εικονο-

κλαστική ομιλία με τις «ασεβείς» αιχμές. Ο Αγησίλαος Γιαννόπουλος Ηπειρώτης, που βρισκόταν επίσης μέσα στην αίθουσα, θα επιτεθεί την επομένη, μ' ένα ανυπόγραφο σχόλιο, από τις στήλες της *Εφημερίδος* του Κορομηλά, της οποίας είναι αρχισυντάκτης: «Εν τη διαλέξει δεν έλειψαν και αι ύβρεις κατά πάντων ανεξαιρέτως των εργατών του ελληνικού θεάτρου, και ιδίως εναντίον εκείνων οι οποίοι δεν ανήκουν εις την γαλλικήν επαρχίαν της ελληνικής φιλολογίας». Τα περι επαρχίας της Γαλλίας προκαλούν το σαρκασμό του Α.Γ.Η., επειδή ο Ξενοπούλος τα γαλλικά κυρίως γράμματα παρακολουθούσε και μάλλον σ' αυτά χρωστούσε την ενημέρωσή του πάνω στον Ίψεν: «Εννοείται ότι ο κριτικός ωμίλει εξ ονόματος της σχολής εις ην ανήκει, αποτελούμενην τω όντι από Γάλλους επαρχιώτας της φιλολογίας. Η ανάπτυξις της φιλοσοφίας του Ίψεν επαρχιακή απήχησις γαλλικών αναγνωσμάτων». [...]

Είναι φανερό ότι το πρόβλημα δεν είναι ο Ίψεν μόνο. Η ώρα του Ίψεν συμπίπτει με ένα γενικότερο αίτημα αλλαγής – και το ενθαρρύνει. Με την παράσταση και την ομιλία εκείνης της βραδιάς αρχίζει ένα καινούργιο κεφάλαιο στην ιστορία του θεάτρου μας, κάτω από την επίδραση του Ίψεν και του νατουραλιστικού κινήματος. Ο Ξενοπούλος το προβλέπει, και υπαινίσσεται σίγουρα τον εαυτό του (ή και τον εαυτό του) όταν μιλάει για τα «αληθή, τα υγιά φιλολογικά έργα, τα οποία θα μας δώσουν βέβαια οι συγγραφείς του μέλλοντος». Πράγματι, τον επόμενο χρόνο θα παιχτεί ο *Ψυχοπατέρας* του, και λίγο μετά θα εκδοθούν τα πρώτα έργα του Καμπύση. Η αρχαϊζουσα τραγωδία δε θα γνωρίσει άλλη μεγάλη στιγμή μετά τη *Φαύστα*, το κωμειδύλλιο εξαντλεί τα όριά του πολύ γρήγορα, έχει φτάσει η ώρα του αστικού δράματος.

Η πρώτη παράσταση των *Βρικολάκων*, και ταυτόχρονα πρώτη ιφηνική παράσταση στην Ελλάδα, δόθηκε λοιπόν το 1894, από το θίασο του Ευτύχιου Βονασέρα. Άτυπος σκηνοθέτης ο θιασάρχης, που υποδύθηκε και τον

Οσβάλδο. Στο ρόλο του Πάστορα Μάντερος ο μεγάλος κωμικός ηθοποιός Ευάγγελος Παντόπουλος, και της κυρίας Αλβινγκ η Ελένη Αρνωτάκη. Τη διανομή συμπλήρωναν οι Π. Κωνσταντινόπουλος (Έγκστραντ) και Κική Αρνωτάκη (Ρεγγίνα). Η μετάφραση του Μιχ. Δ. Γιαννουκάκη σε δημοτική, οπωσδήποτε τολμηρή για την εποχή.

Δεν έχουμε πολλές ακριβείς πληροφορίες για την αισθητική γραμμή της παράστασης, για την ερμηνεία των ηθοποιών κλπ. Η μεγάλη δυσκολία των θεατρολογικών ερευνών είναι ακριβώς αυτή, προκειμένου για παραστάσεις του παρελθόντος: οι αυτόπτες μάρτυρες, οι κριτικοί, μιλούν για όλα εκτός από την παράσταση (σε μεγάλο βαθμό το ίδιο συμβαίνει και στις μέρες μας). Διαβά-ζοντας τα κριτικά σημειώματα των εφημερίδων για τις ιφηνικές παραστάσεις, βρίσκουμε γνώμες για τον Ίψεν, εκτενή ανάλυση του έργου, αντιρροήσεις – συνήθως ηθικολογικές – για τις ιδέες που αποδίδονται στο συγγραφέα, και στο τέλος, σαν σε υστερόγραφο, μαθαίνουμε αν είχαν επιτυχία οι ηθοποιοί – σε ύφος κοσμικής στήλης.

Το ίδιο συμβαίνει και με τους *Βρικολάκες* του 1894. Τα δημοσιεύματα μας πληροφορούν σχετικά με το αν άρεσε η παράσταση στο συντάκτη, δεν μας πληροφορούν για το ύφος της, δεν μας επιτρέπουν να τη φανταστούμε. Κυρίως, δεν περιγράφουν την ερμηνεία των ηθοποιών. Γίνεται λόγος περί «της καταπληξίας επιτυχίας των ηθοποιών» (*Νέα Εφημερίς*, 12.11.1894), αλλά χωρίς καμιά συγκεκριμένη αναφορά στο παίξιμό τους. Είναι πάντως αναμφισβήτητο ότι και όσοι εξοργίστηκαν από το έργο, εντυπωσιάστηκαν από τη σοβαρότητα της εκτέλεσης: «υπέρτερα πάσης προσδοκίας· εν τω συνόλω της άμεμπτος (...) εξ όλης της εσπερίδος αυτό μένει: η καλή του δράματος εκτέλεσις» (*Εφημερίς*, 30.10.1894). [...]

Σχετικά με τη σκηνοθετική γραμμή της παράστασης του Βονασέρα, δεν υπάρχουν καθόλου πληροφορίες. Αλλά

αυτό φαίνεται πιο φυσικό. Αν με τον όρο σκηνοθεσία δεν εννοούμε απλώς τη λύση των τεχνικών προβλημάτων που θέτει το ανέβασμα ενός έργου, αλλά μια συγκροτημένη άποψη, μια «ανάγνωση» του έργου, και την προσπάθεια να υλοποιηθεί αυτή η άποψη από τους ηθοποιούς, τότε είναι αμφίβολο αν μπορούμε να μιλάμε για σκηνοθεσία στην Ελλάδα πριν από τον 20ό αιώνα. Έτσι, είναι θεμιτή, αν και ατεκμηριωτή, η εικασία του Σιδέρη ότι η ατμόσφαιρα του έργου ήταν «ρομαντικομελοδραματική», η περιωρεύουσα θεατρική αισθητική εκεί θα οδηγούσε. Αλλά και η επαφή του Βονασέρα με το ξένο θέατρο δεν ήταν χωρίς σημασία, αν πιστέψουμε το συντάκτη της *Νέας Εφημερίδος* (31.10.1894) που είδε στην παράσταση «εμπνευσμένην κατανόησιν του ρόλου της υποκρίσεως, μετά ζωντανής δόσεως νεωτεριστικού πνεύματος εις τα της ηθοποιίας παρ' ημίν».

Πάντως, η ανάγνωση όλων των κριτικών σημειωμάτων επιτρέπει να διαπιστώσουμε μία τουλάχιστον σκηνοθετική επιλογή: κεντρικό πρόσωπο του έργου θεωρείται ο Όσβαλντ και όχι, όπως θα ήταν σωστότερο, η μητέρα του, η οποία είναι απείρως πολυπλοκότερος χαρακτήρας και αντιμετωπίζει διλήμματα οριακά οδηγώντας στην κορύφωσή της τη συγκίνηση του θεατή.

Οπωσδήποτε, αυτό που έχει σημασία για την ιστορία του θεάτρου μας δεν είναι τόσο η ποιότητα της σκηνοθεσίας, όσο το γεγονός ότι παρουσιάστηκε ένα τέτοιο έργο, που αποδείχτηκε μάλιστα πολύ «εμπορικό» και ανεβάζτηκε πάμπολλες φορές. Στα χρόνια που ακολούθησαν την πρώτη παράσταση, ο Ελληνικός Δραματικός Θίασος του Ευτύχιου Βονασέρα επανέλαβε συχνά τους *Βρικολάκες*, στην Αθήνα, στον Πειραιά, και κυρίως στην επαρχία, με αλλαγές στη διανομή (την κ. Αλβινγκ έπαιξαν διαδοχικά: η Πιπίνα Βονασέρα, η Ελένη Χέλμη, η Αιμιλία Μαρίκου, η Άννα Βώκου, η Χαρίκλεια Ταβουλάρη). Στα μονόφυλλα προγράμματα, το όνομα του Ίψεν συνοδεύεται τώρα από χαρακτηρισμούς όπως: «του μεγάλου

της Νορβηγίας διδασκάλου», ή «του εξοχωτέρου των δραματικών ποιητών του αιώνας». Συχνά υπογραμμίζεται ότι «τον δυσχερέστατον χαρακτήρα του Οσβάλδου διδάξει ο πρώτος και μόνος εν Ελλάδι διαπλάσας αυτόν: Ευτύχιος Βονασέρας». [...]

Η παράσταση θεωρήθηκε γενικά «φιλολογικόν γεγονός» και η προσέλευση των θεατών ήταν απροσδόκητα μεγάλη. Η φήμη του Ίψεν είχε, όπως είδαμε, προηγηθεί – το ίδιο και κάποια κλισέ σχετικά με το έργο του: είναι χαρακτηριστικό ότι η *Εστία* της 29ης Οκτωβρίου γράφει ότι ο ουρανός ήταν εκείνη τη μέρα «φαιός», όπως «αρμόζει εις εν έργον του Ίψεν, έν έργον του Βορρά ομηλώδες». Είτε επειδή αισθανόταν ενδόμυχα την ανάγκη του καινούργιου, είτε εξαιτίας του θορύβου που έγινε στον τύπο, το κοινό έδειξε μεγάλο ενδιαφέρον για την παράσταση, που παίχτηκε πέντε φορές – αριθμός απλησίαστος τότε για σοβαρό έργο. [...]

Τα καθαυτό κριτικά σημειώματα είναι τα περισσότερα εχθρικά, με εκφράσεις μεγάλης οξύτητας. Οι αντιρρήσεις, κυρίως ιδεολογικές: αυτό που ενοχλεί στο έργο είναι η σαφής πρόθεση κοινωνικής κριτικής. Η *Εφημερίς* (30.10.1894) χαρακτηρίζει τους Βρικόλακες «προϊόν πολιτισμού λίαν ωρίμου, βαινόντος προς την σήψιν» και καταγγέλλει: «Αι προλήψεις τας οποίας καταπολεμεί ο Ίψεν δια των υπό υστερισμού εμπνεόμενων έργων του, δια πραγματειών παραδοξολογικών υπό τύπον σκηνηκών διαλόγων, αι προλήψεις αύται εις τον τόπον μας αποτελούσι τα θεμέλια της κοινωνίας, των οποίων ουδείς δύναται να ζητήση την ανατροπήν». Οι *Καιροί* (31.10.1894) συσχετίζουν το έργο με τα «ανήθικα» νατουραλιστικά μυθιστορήματα και βεβαιώνουν ότι ο συγγραφέας αναπτύσσει «από σκηνης όλα τα ειδική, όσα περιγράφουσιν εν τοις μυθιστορήμασιν αυτών ο Τολστόι και ο Ζολάς». Και η *Νέα Εφημερίς* (12.11.1894) δημοσιεύει εκτενές άρθρο του Δ. Αναστασόπουλου με τον τίτλο «Τις ο σκοπός του συμβολικού δρά-

ματος», όπου αναλύεται ο «ανατρεπτικός» χαρακτήρας του έργου: «την ανατροπήν και μόνην την ανατροπήν σκοπεί το δραματολόγιον του Ίψεν την ανατροπήν πάσης αρχής, παντός νόμου, πάσης ιδέας, την ανατροπήν ολοκληρου του παρελθόντος. Αλλά το τοιούτο δύναται να επιτευχθή; δύναται να ανατραπή εκ βάθρων ου μόνον ολόκληρον το κοινωνικόν οικοδόμημα, αλλά και πανηθικόν και νομικόν θέμεθλον εφ' ου βασίζονται αι ιδέαι και αι αρχαί ας ζητεί να πολεμήση ο Ίψεν; πολλού γε και δει». Ο αρθρογράφος μιλάει με σεβασμό για τον Ίψεν ως στοχαστή, αλλά του προσάπτει ότι με τα «ιδεώδη» του τα «ανέφικτα» είναι επικίνδυνος για την κοινωνική ισορροπία. Αναρωτιέται λοιπόν αν είναι φρόνιμο να παρουσιάζονται στο κοινό αυτά τα «ιδεώδη», τα οποία «πρόξενα ουσιώδους βλάβης παρά τοις απλουστέροις δύναται να γείνωσιν».

Αντιρρήσεις αισθητικού χαρακτήρα υπάρχουν, αλλ' αυτές διατυπώνονται με μεγάλη συντομία, παρενθετικά κατά κάποιο τρόπο: ο Ίψεν είναι «ξηρός», του λείπει το «αίσθημα», «δεν μας συγκινεί» (*Νέα Εφημερίς*, 12.11.1894), το έργο του αποτελεί «αναίρεσιν των κανόνων της τέχνης» και είναι «δύσπεπτον δια τον πνευματικόν στόμαχον του ελληνικού κοινού» (*Εφημερίς*, 30.10.1894), οι δραματικοί κανόνες «λάμπουσι διά της απουσίας των» (*Καιροί*, 31.10.1894). Το κύριο βάρος της κριτικής τοποθετείται όμως στο περιεχόμενο, στην «ανατροπή» της κοινωνικής ηθικής που «σκοπεί» ο συγγραφέας.

Ότι ανατρεπτικό στοιχείο είναι και η θεατρική αισθητική, ότι η δραματουργική τεχνική του Ίψεν διαφεύδει τις απολιθωμένες αντιλήψεις για το τί είναι θέατρο, λίγοι το διαπιστώνουν. Εκτός από τον Ξενόπουλο και τον νεαρότατο Ν. Επισκοπόπουλο που γράφει στο *Άστυ*, θα πρέπει να σταθούμε στον Βλάση Γαβριηλίδη: η κριτική της *Ακροπόλεως* (31.10.1894) απαξιώνει ν' ασχοληθεί με το περιεχόμενο και τα κοινωνικά μηνύματα του έργου και πε-

ριορίζεται να χαιρετίσει το θεατρικό «μέγιστον μάθημα», με πολλή ρητορική έμφαση είναι αλήθεια. «Επί τέλους ανεπνεύσαμεν! είδομεν άπαξ το φως το αληθινόν», είναι οι πρώτες φράσεις του άρθρου, που συνεχίζει ως το τέλος σ' αυτόν τον τόνο. Αν το κοινό μπόρεσε επιτέλους «να καθαρθή», να λουστεί «εντός ωκεανού αισθητικής απολαύσεως», είναι γιατί οι *Βρικόλακες* «τέμνουσι νέαν οδόν, εμπηγνύουσι κολοσσάϊον φραγμόν εις τας συνήθεις θεατρικάς παραγωγάς».

Είναι σαφές ότι ο αρθρογράφος χρησιμοποιεί τον Ίψεν όπως ακριβώς και ο Ξενόπουλος: για να δείξει πόσο χαμηλά βρίσκεται η ντόπια δραματική παραγωγή. Γι' αυτό θεωρεί τους *Βρικόλακες* «γρόνθον», «πλήγμα» και «λάκτισμα» που θα το αισθάνθηκαν «όλοι οι μικροί μας δραματουργοί», θα αισθάνθηκαν δηλαδή «τον γρόνθον της θεάς τραγωδίας». Έτσι, το τελευταίο μέρος του άρθρου δεν ασχολείται καθόλου με την παράσταση ή με τον Ίψεν. Μοναδικός στόχος είναι «το γενναίον σμήνος των κωμειδυλλιογράφων, [...] των φλυακογράφων, των ιλαροτραγωδών», που καλείται να σπεύσει στο Θέατρο των Κωμωδιών για να διδαχθεί τι σημαίνει θέατρο: «Έλθετε, ακούσατε, ροφήσατε, και κατόπιν υπάγετε να καύσετε, ότι έχετε γράψει».

Δεν εισακούστηκε βέβαια ο Γαβριηλίδης, δεν εκποτίστηκε από τη μια μέρα στην άλλη το παλιό θέατρο. Αλλά οπωσδήποτε η παράσταση των *Βρικόλακων* αποτελεί τομή. Κάτι άρχισε ν' αλλάζει στα θεατρικά μας πράγματα «την βραδιάν εκείνην την υπερτραγικήν, που ο Βονασέρας ενεσάρκωσε τον Οσβάλδον».

ΝΙΚΗΦΟΡΟΣ ΠΑΠΑΝΔΡΕΟΥ

Αποσπάσματα από το βιβλίο
Ο Ίψεν στην Ελλάδα. Από την πρώτη γνωριμία στην καθιέρωση (1890-1910),
Αθήνα, εκδ. Κέδρος, 1983.

Οι Βρικόλακες του Ξενόπουλου

Ούτε πόθος επιδείξεως ακαίρου, ούτε όρεξις πολυτελείας περιττής — πιστεύσατέ το κυρίαί και κύριοι — αλλ' αυτή η Ανάγκη, η σκληρά και αδυσώπητος, υπαγορεύει την διάλεξιν αυτήν προ της παραστάσεως των *Βρικόλακων*. Ησυχάσατε, δεν ζητούμεν προνόμιον εφευρέσεως δια την καινοτομίαν! Έγινε και γίνεται αλλού τόσω συχνά, ώστε δυσκόλως θ' ακούσετε παράστασιν φιλολογικόν κάπως ενδιαφέροντος, χωρίς διάλεξιν, μίαν και δύο πολλάκις. Με την διαφοράν όμως την ουσιώδη, ότι εκεί πριν από τους ηθοποιούς παρουσιάζονται προ του κοινού κριτικοί μεγάλης αξίας και φήμης· ενώ εδώ... Αλλ' αδιάφορον! Εγώ οφείλω να ευχαριστήσω την αγαθήν Μοίραν, η οποία μου επεφύλασσε την υψηλήν τιμήν να παρουσιάσω πρώτος εις το ελληνικόν δημόσιον τον Ίψεν, την δραματικήν μεγαλοφυΐαν του αιώνος, την μέχρι της αξιομνημονεύτου ταύτης εσπέρας κατ' όνομα μόνον γνωστήν.

Και όμως μη νομίσητε ότι ο Ίψεν είναι κανένας αειτιδύς τώρα μόλις τανύων πτέρυγας νέας προς τα ύψη της τέχνης και της δόξης. Όχι! ο αετός μας είναι σήμερον εξήκοντα και πέντε ετών. Αλλά πότε ηθέλατε να τον γνωρίσωμεν; Όταν τα δράματά του επαίζοντο νορβηγιστί εις την Χριστιανίαν και σουηδιστί εις την Στοκχόλμην και δανιστί εις την Κοπεγχάγην, ή όταν έκαμναν τον γύρον των γερμανικών θεάτρων, από του Μονάχου μέχρι του Σαξονικού Μάινιγκεν, της νέας αυτής Βειμάρης; Διότι δεν είναι πολλά έτη που η αύξουσα δημοτικότητα του νορβηγού, από των υπερβορειών, των απροσίτων εκείνων χωρών, ετράπη προς τα μεσημβρινώτερα, και τα έργα του μετεφράσθησαν εις γλώσσας γνωριμωτέρας και επαίχθησαν εις θέατρα γαλλικά και ιταλικά. Φιλολογικώς αποτελούμεν μίαν επαρχίαν της Γαλλίας. Δύσκολα ημπορούμεν να γνωρίσωμεν πράγμα ξένον, το οποίον δεν εγνωρίσαν πρώτα εις το Παρίσι· δια

Το βράδυ της 29ης Οκτωβρίου 1894, στο Θέατρο των Κωμωδιών, στην Αθήνα, παρουσιάστηκε για πρώτη φορά στην Ελλάδα έργο του Ίψεν, οι Βρικόλακες. Ο νεαρός τότε Γρηγόριος Ξενόπουλος προλόγισε την παράσταση με την ομιλία που ακολουθεί και που δημοσιεύτηκε στην εφημερίδα Εστία, σε τρεις συνέχειες, στις 30 & 31 Οκτωβρίου και 1 Νοεμβρίου του 1894.

τούτο, μόνον αφού εις την πρωτεύουσάν μας την φιλολογικήν έγινε τόσος θόρυβος περί τα έργα του Ίψεν, ευρέθημεν εις θέσιν να τον γνωρίσωμεν και ημείς οι μικροί επαρχιώται.

Όστε, βλέπετε, η βραδύτης δεν ευθύνει κυρίως ημάς... Αλλά τι με τούτο; Το ελληνικόν θέατρον έχει ανάγκην σπουδής, διά να λυτρωθεί από τας ακάνθας και τους τριβόλους που αποφράττουν την οδόν της προόδου του. Μήπως ο Ίψεν είναι ο μόνος τον οποίον πρέπει να γνωρίσωμεν; Είναι τόσοι άλλοι ακόμη! Ο Ετσεγαράι, ο Τολστόι, ο Μέτεργλιγκ, ο Χάουπμαν, γράφουν σήμερον έργα δραματικά ασυγκρίτως ανώτερα από τα έργα του Ονέ και του Σαρδού, τα οποία φαίνονται εις την μυωπίαν μας ως αι υψηλόταται κορυφαί της συγχρόνου δραματικής τέχνης. Μόνον όταν γνωρίσωμεν και εκείνων τα έργα, μόνον όταν μάθωμεν ότι υπάρχουν απολαύσεις ανώτεροι από αυτάς που μας παρέχει το σύνηθες κακομεταφρασμένον γαλλικόν και ιταλικόν δραματολόγιον, μόνον όταν συνθηθίσωμεν να βδελυτώμεθα τα συνθηματικά ψεύδη της σκηνης, τας βαναύσους τραγικότητας, τας απιθάνους περιπετείας, τους ιάμβους και τις ελλη-

νικούρες, όπως τους φόνους και τους στραγγαλισμούς, τότε μόνον θα ημπορέσωμεν να μορφωθώμεν και ημείς εις κοινόν γνωρίζον να υποδέχεται όπως πρέπει τόσον τα τερατουργήματα, τα σοβαρά και αστεία, τα οποία, μιμηταί ως επί το πλείστον αντάξιοι των προτύπων, μας δίδουν αλλεπάλληλα οι σημερινοί δραματικοί μας μικροβιομήχανοι, όσον και τα αληθή, τα υγιά φιλολογικά έργα, τα οποία θα μας δώσουν βεβαίως οι συγγραφείς του μέλλοντος.

Αλλ' ας επανέλθωμεν εις τον ποιητήν μας.

Ο Ερρίκος Ίψεν εγεννήθη εν Σκίεν της Νορβηγίας τω 1828. Κατ' αρχάς επεδόθη εις την σπουδήν της ιατρικής, την οποίαν διά να εξακολουθήση, επειδή εν τω μεταξύ επτώχυνεν η οικογένειά του και δεν είχε τα μέσα, εισήλθεν εις εν φαρμακείον ως βοηθός. Αλλά κατόπι τα εγκατέλειψεν όλα και αφιερώθη εις την φιλολογίαν, εδώ χρησιμοποίησας όλας του, και αυτάς ακόμη τας ιατρικάς και φαρμακευτικάς γνώσεις. Φοιτητής ακόμη εν Χριστιανία ίδρυσεν μετά τινων συμφοιτητών του μίαν εφημερίδα φιλολογικήν, εις την οποίαν εδημοσίευσε τους πρώτους του στίχους, σατιρικούς αν αγαπάτε. Το δε πρότον του δράμα, άνευ άλλης αξίας ειμή ότι φέρεται επικεφαλής του δραματολογίου του Ίψεν, επιγράφεται *Κατιλίνας*. Επί τινα χρόνον ο Ίψεν διήυθνε το θέατρον της Βέργης και κατόπι το της Χριστιανίας. Αλλά μετά την πτώσιν του θεάτρου τούτου, απήλθεν εκ Νορβηγίας και έζησεν επί μακρόν εις την Ρώμην, εις την Δρέσδην και εις το Μόναχον. Μόνον αφού παρήγαγε και επέβαλεν εις τον κόσμον την πληθύν των δραμάτων του, αφού την πολιάν του κεφαλήν έστεψεν ο αμάραντος της δόξης στέφανος, επανήλθεν εις την πατρίδα του και αποκατεστάθη οριστικώς εν Χριστιανία, πλούσιος, ήσυχος, αγαπώμενος — θα προσέθετα δε «και ευτυχής», αν δεν ήξευρα ότι η ευτυχία ολί-

γων θνητών είναι ο κλήρος, σπανιώτατα δε των μεγαλοφυών. Εκεί λοιπόν τώρα ζη μετά της συζύγου του, πλησίον του υιού του, της νύμφης του και του μικρού λατρευτού του εγγόνου, σπουδάζων και αυτός, όπως εις άλλος μέγας ποιητής περιφημος δια την προς τα εγγόνια του αγάπην, την τρυφεράν «τέχνην του να είναι τις πάππος».

Αλλ' ο τόσο γλυκὺς κατ' οίκον και προσηνής, ἔξω, εις τον κόσμον, δεν εμπνέει το ἴδιον θάρρος. Αυστηρός, ἀγέλαστος, στυγνός, με τας καταλεύκους φαβορίτας και την χιονώδη, την πυκνήν κόμην, ως Θεοῦ τινός της βορείου μυθολογίας, μη επιτρέπων εις εαυτὸν ἄλλο κόσμημα εκτός της ταινίας του παρασήμου εις την κομβιοδόχην της σοβαράς του ρεδιγκότας, δεν πλησιάζει κανένα, δεν ομιλεῖ με κανένα, είτε εις το καφενεῖον, είτε εις τον περίπατον, παντοῦ επιζητῶν την μόνωσιν και την ρέμβην. «Ο ισχυρότερος ἄνθρωπος είναι εκείνος ο οποίος διάγει μόνος», λέγει ο ἴδιος διὰ του στόματος ενός των ηρώων του. Και πρέπει τῶντι να είναι πολύ ισχυρός ο μονήρης αυτός, ο κηρύξας αμείλικτον πόλεμον κατὰ της κοινωνίας — της κοινωνίας ὅπως υφίσταται και λειτουργεῖ σήμερον — ο ονειρευθεὶς την χειραφέτησιν του ατόμου εκ των δεσμών της, ο εκσφενδονίσας κατ' αυτής τα επαναστατικά του δράματα, βόμβας αι οποῖαι, όταν εκρήγνυνται, δεν φονεύουν, ὅπως αι των αναρχικῶν, ἀνθρώπων, ουδέ ἀνατινάζουν οικίας, ἀλλὰ προσβάλλουν ιδέας, ἀλλὰ καταρρίπτουν προλήψεις!...

Η κωμωδία του ἔρωτος - Ο Βρανδ - Ο εχθρός του λαοῦ - Οι υποστηρικταὶ της κοινωνίας - Το σπίτι της κούκλας - Οι Βρικόλακες - Το Ρόσμερσχολμ - Αυτοκράτωρ και Γαλιλαῖος - Η Αγριόπαπια - Χάλβαρ Σόλνες — ιδού πῶς ονομάζονται αι κυριώτεραι ἀπὸ τας βόμβας αὐτάς. Επεθύμουν, κυρία και κύριοι, να ηδυνάμην να σας διηγηθῶ την υπόθεσιν και να σας ἀποκαλύψω την κυρίαν τουλάχιστον ιδέαν ενός εκάστου των δραμάτων του Ἴψεν. Τότε μόνον θα εσηματίζατε ιδέαν ὅπως οὐν ακριβῆ περί της ὅλως πρωτοτύπου ι-

διοφυΐας του δραματικού και της κοινωνικῆς του φιλοσοφίας.

Αλλ' ἀπόψε πρέπει κατ' ἀνάγκην να περιορισθῶμεν εις τους *Βρικόλακας*. Ἄς μη σας τρομάξῃ ο τίτλος. Ἀπὸ της σκηνῆς δεν θα παρελάσουν φαντάσματα φρίκης και τρόμου, ἀλλὰ Νορβηγοὶ ἀπλοὶ, ἄνθρωποι με οστά και σάρκα, μηδὲν ἔχοντες το υπερφυσικόν, οὔτε καν ομιλούντες ἐμμέτρως. Ο Ἴψεν εἶναι συμβολιστής, ο τίτλος εἶναι συμβολικός. Το δράμα βασίζεται ἐπὶ της κληρονομικότητος, βρικόλακες δε ονομάζονται ἐν αὐτῷ ὅλα ὅσα ἀναζῶσι και ἐπανέρχονται δι' αυτής, είτε ἄνθρωποι εἶναι, είτε ιδέαι.

Αλλ' ἄς διηγηθῶ καλύτερα την υπόθεσιν. Προκειμένου περί ἔργου του Ἴψεν, τούτο δεν εἶναι κινδυνώδες. Ἡμπορεῖτε ν' ἀκούσετε την υπόθεσιν και κατόπι ν' ἀκούσετε το δράμα, δις και τρις, μετ' αὔξοντος πάντοτε ἐνδιαφέροντος. Το γόητρόν του δεν ἀποτελεῖ ο μῦθος, ἀλλ' ο τρόπος της ἐξελιξέως του και κυρίως η δι' αὐτοῦ διήκουσα ιδέα. Λοιπόν:

Η ηρωὶς ονομάζεται Ελένη Ἄλβεν. Νορβηγὴ κόρη, νεαρά ἀκόμη και ἀπειρος, εἶχε νυμφευθεὶ τον κον Ἄλβεν, λοχαγόν και ἀργότερα ἀρχιθαλαμηπόλον του Βασιλέως, χωρὶς να αισθάνεται προς αὐτὸν καμίαν κλίσιν. Οι συγγενεὶς της συνωμολόγησαν, χωρὶς να την ἐρωτήσουν, τον γάμον. Ἦρκει ὅτι ο γαμβρός κατεῖχε πλούτον και θέσιν υψηλὴν — τα ἄλλα — ὅπως γίνεται συνήθως — δεν τα πολυεξήτασαν. Η κόρη λοιπόν ἐδέησε να καταπνίξῃ το τρυφερόν αἶσθημα το οποίον ἔτρεφε τότε προς νεαρόν τινα πάστορα — πάστωρ ἐκεῖ λέγεται ο ἱερεὺς — τον Μάνδερς και ν' ἀκολουθήσῃ τον σύζυγόν της εις ἑπαυλὶν τινα ἐξοχικὴν ἐπὶ της ακτῆς ενός των μεγάλων κόλπων της ἀρκτώας Νορβηγίας. Αλλ' ο Ἄλβεν δεν ἦτο ο σύζυγος τον οποίον ονειρευέτο η Ελένη. Διήγε βίον ἄσωτον, παραλυμένον, η συζυγικὴ δε ἀπιστία δεν ἦτο το ἐγγλημα το οποίον ἀπέφευγε περισσότερον ο διεφθαρμένος αὐτός. Ἄμα το ἐνόησεν η κυρία Ἄλβεν, ἐν ἔτος μόλις μετὰ τον γάμον της, ἐγκατέλειπε την συζυγικὴν

εστίαν, και ἀπῆλθεν εις του πάστορος Μάνδερς, του οικογενειακοῦ φίλου και παλαιοῦ ἐραστοῦ, παραπονουμένη και ζητούσα παρ' αὐτῷ προστασίαν και καταφύγιον. Αλλ' ο Μάνδερς, ο ευαγγελικός Μάνδερς, ἦτο ἄνθρωπος του λεγομένου καθήκοντος. Ὡμίλησε προς την Ἄλβεν ἐν ὀνόματι του Ευαγγελίου, τη υπέδειξεν ὅτι η σύζυγος δεν εἶχε το δικαίωμα να προβάλλει δικαστῆς του συζύγου της, οιοσδήποτε και ἀν ἦτο — και μολοντί ἐγνώριζε τον προς αὐτὸν ἔρωτά της και μολοντί την ἡγάπα ἰσως και αὐτός, την ἔπεισε να ἐπιστρέψῃ αυτοστιγμεί εις την ὁδὸν του καθήκοντος, την ἀγούσαν κατευθείαν προς την οικίαν του ἀπίστου συζύγου. Οὕτω το σκάνδαλον ἀπεσοβήθη. Αλλ' ἦτο, φαίνεται, πολύ προτιμώτερον να ἐκραγῆ και να διαλυθῆ ὅσον ἦτο καιρός ο γάμος ἐκεῖνος, ο οποίος τόσα ἐμέλλε να ἔχη δεινά ἐπακόλουθα. Διότι, μολοντί κανεὶς δεν εἶχε μάθει ποτέ τίποτε, οὔτε αὐτός ο Μάνδερς πλέον, η οικογενειακὴ στέγη ἀπέκρουπε τας πλέον βδελυράς και ἀπαισίας σκηνας.

Ο Ἄλβεν εἶχε καταντήσῃ ἐρωτομανῆς, τέρας ἀσελγείας και διαφθοράς· μη ἀρκούμενος δε εις τα ἔξω της οικίας ἄθλα, ἠπάτησε σχεδόν ὑπ' αὐτὰ τα ὄμματα της συζύγου του, την υπηρέτριάν της Ἰωάνναν. Το σκάνδαλον και πάλιν ἀπεσοβήθη, χάρις εις την κυρίαν Ἄλβεν, η οποία ἐνόμιζεν ἀκόμη ὅτι αὐτό ἦτο το καθήκον της. Ἠρκέσθη ν' ἀποπέμψῃ την Ἰωάνναν με το χρηματικόν ποσόν το οποίον ἀντὶ της τιμῆς της ἐπλήρωσεν ο Ἄλβεν, ἐφρόντισε δε ν' ἀπομακρύνῃ της πατρικῆς οικίας τον μονογενῆ της υἱόν Οσβάλδον, ἐπταετὴ τότε ἀκόμη, ἐκ φόβου μήπως ἠθέλε μολυνθῆ εις την ἀτμοσφαίραν ἐκείνην της ἀισχρότητος. Και την μεν Ἰωάνναν, πλάσασαν ἐκεῖ ἓνα μῦθον περί ενός πλουσίου Ἀγγλου, δῆθεν διαφθορέως της, ἐνυμφεύθη δια τα χρήματά της ο ξυλοουργός Ἐνστραν — ἓνας ἀνήθικος, ἓνας μέθυσος, ἓνας Ταρτούφος, ο οποίος μόνον εις τον ἀγαθόν και ἀφελὴ πάστορα Μάνδερς κατορθώνει να παρουσιάζεται πάντοτε ως ο ἐναρετώτατος των ἀνθρώπων — παρουσίασε δε

ως ιδιικήν του εν γνώσει και την μικράν Ρεζίναν, την νόθον θυγατέρα της Ιωάννας, καρπόν της μετά του Άλβεν παρανομίας.

Εν τούτοις ο λοχαγός Άλβεν απέθανεν όπως έζησεν οικτρώς, εν τω μέσω των οργίων του, απέθανε δε την ιδίαν περίπου εποχήν και η Ιωάννα, το θύμα του, αρκετά βασανισθείσα υπό του κακού Ένστραν, ενώ την μικράν Ρεζίναν παρέλαβεν έκτοτε εις τον οίκον της ως υπηρετρία, ή μάλλον ψυχοκόρην, η χήρα Άλβεν. Εν τω μεταξύ ο Οσβάλδος Άλβεν ανετρέφετο εν Παρισίοις και εν Ρώμη, όπου εσπούδαζεν την ζωγραφικήν, εις την οποίαν ενωρίς μάλιστα διεκρίθη. Η μήτηρ του —νομιζουσα πάλιν και τούτο καθήκον της— εξωγράφιζεν εις τας προς αυτόν επιστολάς της τον πατέρα του με τα ωραιότερα χρώματα. Ο νέος

Άλβεν, πλούσιος, ήσυχος, με οικογενειακόν όνομα, με τάλαντον καλλιτεχνικόν, δεν θα είχε κανένα λόγον να είναι δυστυχής, εάν δεν εγεννάτο εις τον κόσμον διά να πληρώση τας αμαρτίας του πατρός του. Η κληρονομική, η αμείλικτος τιμωρός των αθώων, μετέδωκεν εις τον νεαρόν οργανισμόν του όλην εκείνην την εξάντλησιν, την εξασθένησιν, την οποίαν συνεσώρευσαν προς βλάβην της γενεάς αι πατρικαί καταχρήσεις, ούτω δε ο νέος παρουσίασεν ενωρίς τα συμπτώματα της μαλακύνσεως του εγκεφάλου.

Η πρώτη προσβολή τω επήλθεν εν Παρισίοις, ο δε ιατρός, μία παρισινή εξοχότης, τω εφάνερωσεν ότι η ασθένειά του ήτο κληρονομική. Αλλ' ο νέος δεν το επέστρευσεν· αι επιστολαί της μητρός του, ως είπομεν, τον έμαθαν να λατρεύη την μνήμην του πατρός του, ως του αγνοτέρου των ανθρώπων, και αυτός ο ιατρός ωμολόγησεν ότι έκαμε κακήν διάγνωσιν, άμα τας είδεν. Ούτω λοιπόν ο Οσβάλδος είχε την τύψιν ότι μόνος προκάλεσε την καταστροφήν εαυτού, δια του ατάκτου, του καλλιτεχνικού βίου τον οποίον είχε ζήσει, ε-



Σκίτσο του Alfred Schmidt: Ο Έπεν βγάξει σαν ταχυδακτυλουργός τους ήρωες των έργων του από το καπέλο του.

πτός δε τούτου ο ιατρός τω είχεν αποκαλύψει ότι εν περιπτώσει δευτέρας προσβολής, διόλου απιθάνου, το κακόν θα ήτο αθεράπευτον.

Με τον διπλούν τούτον πόνον, ο Οσβάλδος επιστρέφει πλησίον της μητρός του. Συγχρόνως έρχεται εκ της πόλεως και ο πάστωρ Μάνδερς, διά να εγκαίνιση εν Ορφανοτροφείον, το οποίον ήγειρεν η χήρα Άλβεν εις το χωρίον επί τη μνήμη του λοχαγού, αφενός μεν διά να κλείση τα στόματα του κόσμου, ο οποίοςς κάτι επιθύριζε, και να δείξη ότι λατρεύει την μνήμην του συζύγου της, αφετέρου δε διά ν' αποξενώσει ευσχήμως τον Οσβάλδον της πατρικής περιουσίας, την οποίαν εθεώρει, και αυτήν ακόμη, ως μόλυσμα δια τον υιόν της. Ομοίως και ο Ένστραν, ο θετός πατήρ της Ρεζίνας, διατρίβει εις το χωρίον, αναλαβών ξυλουργικήν εργασίαν εις το Ορφανοτροφείον και ονειρευόμενος να πείση και να παραλάβη την ωραίαν Ρεζίναν εις το «Άσυλον των Ναυτικών», ως ονομάζει επί το ευφημότερον εν καταγώγιον, το οποίον σκοπεύει να ιδρύση προς αισχρόν χρηματισμόν. Ούτως όλα τα πρόσωπα —

πέντε δηλαδή μόνον— συναντώνται υπό την αυτήν στέγην δια να εξελιχθή εντός ολίγων ωρών εν των φοβεροτέρων δραμάτων τα οποία είδε ποτέ η πραγματικότης ή εδημιούργησεν η φαντασία ποιητού.

Διότι από της στιγμής ταύτης αρχίζει το δράμα. Μετ' ολίγον αι σκηναί του θα εξελιχθούν ενώπιόν σας καθαρώταται, αφού γνωρίζετε τα προηγούμενα αυτά, ώστε δεν είναι ανάγκη να εκπαθώ επ' αυτών.

Εν συντόμω λοιπόν, ιδού η καταστροφή: Η κυρία Άλβεν ανακαλύπτει μετά φρίκης σχέσεις ερωτικές μεταξύ του Οσβάλδου και της Ρεζίνας, της φυσικής αδελφής του, αναγκάζεται δε να εξομολογηθή το μυστήριον της γεννήσεώς της προς τον υιόν της, πείθουσα αυτόν συγχρόνως — διότι εν τω μεταξύ μεταβάλλει ιδέας περί καθήκοντος και θυσιάζει το ιδανικόν εις την αλήθειαν— ότι ο πατήρ του ο ακόλαστος ήτο ο μόνος αίτιος της ασθενείας του. Η Ρεζίνα, μανθάνουσα ότι είναι αδελφή του Οσβάλδου, φεύγει αμέσως εκ της οικίας εκείνης και πηγαίνει να εύρη τον πατέρα της, δια να εισέλθη εις το μελετώμενον «Άσυλον των Ναυτικών», την μέλλουσαν απώλειάν της. Ο Οσβάλδος μένει μόνος πλησίον της κυρίας Άλβεν. Τη αποκαλύπτει ότι περιμένει την δευτέραν ανεπανόρθωτον προσβολήν της νόσου και την εξορκίζει να χρησιμοποίηση το δηλητήριον, το οποίον φέρει πάντοτε μεθ' εαυτού, δια να τω δώση τον θάνατον, όταν η τελεία καταστροφή του εγκεφάλου θα τω αφήρει πάσαν συναίσθησιν και θα τω καθίστα τον βίον αβίωτον.

Μετά τον πρώτον δισταγμόν, η κυρία Άλβεν του το υπόσχηται. Ως δε αν τούτο περιέμενε η εμφολεύουσα νόσος, επέρχεται ως το τελευταίον των δεινών της απαισίας εκείνης ημέρας, και το λογικόν του Οσβάλδου αφίπταται. Και τότε η μήτηρ —ελευθέρα προλήψεων πλέον— διά της ιδίας της

25

χειρός τω δίδει, τω χαρίζει τον σωτήριον θάνατον.

Κυρία και κύριοι, περί του Ίψεν και της φιλοσοφίας του έχουν γραφή τόμοι ολόκληροι, πολλοί δε εσπέραι θα μου εχρειάζοντο, αν ήθελα ν' αναλύσω εις όλα τα σημεία τους *Βρικόλακας*. Θα σας δώσω μόνον το κλειδί, δια να εξαγάγετε, αν θέλετε, τα συμπεράσματα μόνοι σας. Σας το είπα: Ο Ίψεν είναι επαναστάτης. Ονειρεύεται την ανατροπήν της κοινωνίας άρδην και την θεμελίωσιν αυτής επί νέων βάσεων. Διά τούτου αι παλαιαί, δηλαδή αι σημεριναί, δεν του αρέσουν και τας κτυπά· δύο προπάντων, τας κυριωτέρας: τον γάμον και την οικογένειαν· όχι τον γάμον και την οικογένειαν απολύτως, αλλ' όπως υφίστανται σήμεραν. Διότι ο Ίψεν δεν προσβάλλει κυρίως τας ιδέας, αλλά τον τρόπον της πρακτικής αυτών εφαρμογής. Εις το *Σπίτι της Κούκλας*, την συμπλήρωσιν, το pendant ούτως ειπείν των *Βρικολάκων*, η Νόρα άμα εννοεί ότι ο σύζυγός της είναι ανάξιός αυτής, τον αφήνει και φεύγει. Το ίδιον θέλει να κάμη εις τους *Βρικόλακας* και η κυρία Άλβεν, αλλά παρεμβαίνει ο Μάνδερς και, εν ονόματι του καθεστώτος, την εμποδίζει. Έχομεν λοιπόν αμέσως εν άτομον το οποίον δεσμεύει η κοινωνία, με τους νόμους της, με τας απαιτήσεις της, και δεν το αφήνει να ενεργήσῃ κατά την πεποίθησίν του, προς σωτηρίαν του. Εκ τούτου προέρχονται όλα τα κακά. Όλη η αντίθεσις, όλη η πάλη, είναι μεταξύ της κυρίας Άλβεν και του Μάνδερς. Ο Μάνδερς εκπροσωπεί το φιλόνομον πνεύμα της τάξεως, του καθήκοντος, του σεβασμού προς τα καθεστώτα ανεξετάστως, την κοινωνίαν με τας προλήψεις της και με τους δεσμούς της. Η κυρία Άλβεν απεναντίας εκπροσωπεί το φιλόσοφον πνεύμα της επαναστάσεως κατά των δεσμών αυτών και των προλήψεων. Ο Μάνδερς δίδει μίαν συμβουλήν, η κυρία Άλβεν υποχωρούσα την ακολουθεί και η καταστροφή επέρχεται ραγδαία, κατά τα παραδεδεγμένα, κατά τους κοινωνικούς τύπους, χωρίς καμία των ευαγγελικών αρχών ν' αθετηθή. Η κυρία

Άλβεν είναι άνανδρος, κατά την ιδίαν της φράσιν, εξ εγωισμού, δεν έχει την δύναμιν να χειραφετηθή, ν' αντιταχθή κατά του καθεστώτος, κατά της προλήψεως· και όταν αναλαμβάνη το κράτος της, εις την τελευταίαν σκηνήν, είναι πλέον αργά. Τίποτε δεν είναι ικανόν ν' αποτρέψῃ την καταστροφήν. Και δεν έχει μεν πλέον τυράννους, προλήψεις και βρικόλακας η κυρία Άλβεν, αλλά δεν έχει πλέον ούτε υιόν. Όταν έχετε αυτά υπόψη σας, θα εννοήσετε όλους τους μεταξύ Άλβεν και Μάνδερς διαλόγους, τους κρύπτοντας υπό απλουστάτην μορφήν βαθύτατα φιλοσοφικά διδάγματα. Ιδιαιτέρως πρέπει να ενθυμείσθε ότι ο πάστωρ πέφτει έξω πάντα, και μόνον η κυρία Άλβεν έχει δίκαιον.

Ο Οσβάλδος και η Ρεζίνα, οι κυρίως βρικόλακες, οι συμβολίζοντες, καθείς υπό άλλην έποψιν, την ιδέαν της κληρονομικότητας — ο Οσβάλδος είναι ο βρικόλαξ του Άλβεν και η Ρεζίνα της Ιωάννας — πίπτουν θύματα εξίλαστηρια της κοινωνικής καταστάσεως. Αν ο Μάνδερς δεν εσυμβούλευεν ούτω, αν η κυρία Άλβεν ήτο εξ αρχής ολιγώτερον άνανδρος, δεν θα προήγοντο εις τον κόσμον πλάσματα τόσο δυστυχή και εκ γενετής προορισμένα δια την καταστροφήν. Εν τω μέσω της γενικής ταύτης δυστυχίας μόνος ο Ένστραν ο υποκριτής, ο Ένστραν ο κακός θριαμβεύει, ευτυχεί, επιτυγχάνει ό,τι θέλει. Είναι και αυτός το σύμβολον του κακού, εκπροσωπών την τάξιν των φαύλων και των ασυνειδήτων, οι οποίοι γνωρίζουν να επωφελώνται της σημερινής καταστάσεως δια να προοδεύουν και να θριαμβεύουν εις την κοινωνίαν αυτήν, της οποίας τόσοσιν σαθρά παρουσιάζει ο Ίψεν τα θεμέλια. Και τα παρουσιάζει με τόσην ενάργειαν και είναι τόσοσιν σατανικώς πειστικόν το έργον του, ώστε είναι αδύνατον να το προσέξετε καλά και να μη αρχίσετε να σκέπτεσθε διαφορετικά περί της κοινωνίας.

Όταν εις τα θέατρα του Βορρά παίζονται οι *Βρικόλακες* και τα άλλα δράματα του Ίψεν, η εντύπωσις επί του ακροατηρίου των ψυχρών εκείνων αν-

θρώπων, των Σκανδιναβών και των Αγγλοσαξόνων, είναι καταπληκτική. Δεν χειροκροτούν, δεν κινούνται, κρατούν και την αναπνοήν των ακόμη. Μόνον από καιρού εις καιρόν, ψίθυρος, βόμβος μυστηριώδης διατρέχει την μάζαν των θρησκευτικώς προσηλωμένων ακροατών· και εις τα διαλείμματα σχόλια χαμηλόφωνα και συζητήσεις, αλλά προπάντων ρεμβασμός και σκέψις...

Και ηξεύρετε διατί; Διότι ο Ίψεν είναι αναμοχλευτής των συνειδήσεων και τα ζητήματα, τα οποία πραγματεύεται, είναι τα φλέγοντα ζητήματα των προηγμένων εκείνων κοινωνιών.

Εδώ βεβαίως δεν είναι αυτός ο λόγος δια τον οποίον ο Ίψεν θα μας κάμη εντύπων, ούτε η εντύπωσις μας θα εκδηλωθή κατά τον αυτόν τρόπον. Είμεθα μεσημβρινοί, ζωηροί και ανυπόμονοι. Γελώμεν και δακρύομεν εύκολα· προπάντων δε χειροκροτούμεν. Η συνειδησις μας δεν αναμοχλεύεται πολύ εύκολα και περί των κοινωνικών αυτών ζητημάτων δεν εσυνηθίσαμεν να πολυσκοτιζώμεν το κεφάλι μας... Αλλά και αν δεν θα εμβαθύνωμεν τόσοσιν εις την ουσίαν των *Βρικολάκων*, δεν θα μας ελκύσῃ η έκπαγλος αυτών καλλιτεχνική μορφή και δεν θα θαυμάσωμεν τον τρόπον δια του οποίου ο Ίψεν, ο υπό πάσαν έποψιν τέλειος, ενεσάρκωσε τα κοινωνικά του ιδανικά, εις τα κοινά αλλά τόσοσιν μεγάλα του πρόσωπα; Ω, είμαι βέβαιος ότι υπό την έποψιν ταύτην δεν θα μείνη κανείς που να μην εννοήσῃ και να μη θαυμάσῃ τον Ίψεν. Καθ' όλην την διάρκειαν του δράματος, η βροχή εξακολουθεί πίπτουσα επίμονος, σκοτεινός δε και ομιχλώδης επί ημέρας είναι ο νορβηγικός εκείνος κόλπος, όπου ως φάσματα σκότους αληθή αναστρέφονται οι Βρικόλακες. Μόνον την τελευταίαν στιγμήν τα νέφη διαλύονται και προβάλλει ο ήλιος της πρωίας χρυσάκτινος και ιλαρός. Ο ήλιος αυτός ο συμβολικός, θα εξαποστείλῃ τας ακτίνας του μέχρι του βάθους των ψυχών σας. Είναι ο ήλιος του Ίψεν, ο ήλιος της μεγαλοφυΐας!

ΓΡΗΓΟΡΙΟΣ ΞΕΝΟΠΟΥΛΟΣ

Ο Φώτος Πολίτης για τους Βοικόλακες

Βοικόλακες

Ο στοχαστικός κι αγαπητός θεατρικός κριτικός της *Πρωίας* κ. Λέων Κουκούλας τοποθέτησε στο κατάλληλο φως το «ζήτημα Ίψεν». Πραγματικά, δύο ειδών θανάσιμους εχθρούς αντίκρισε κι αντικρίζει πάντα ο μεγαλύτερος δραματικός ποιητής του περασμένου αιώνα: τους Φιλισταίους της κοινωνίας και τους σνομπ της τέχνης. Οι πρώτοι τον κυνήγησαν με λύσσα στην εποχή της δράσεως του, γιατί το πραγματικά φιλελεύθερο και φωτεινό πνεύμα του αποκάλυπτε αλύπτητα τη σαπίλα που τους μάγευε. Οι δεύτεροι τον θεωρούν τώρα «ξεπερασμένον» ποιητή, επειδή βλέπουν μόνον επιπόλαια τις «θέσεις» των κοινωνικών δραμάτων του (οι δικοί μας μάλιστα σνομπ τις βλέπουν μέσα από τα ματογυάλια ξένων κριτικών, που ζουν σ' εντελώς διάφορες από μας κοινωνικές συνθήκες) κι είναι εξάλλου ανίκανοι να χαρούν και να θαυμάσουν τον «πλάστη ανθρώπων», τον ποιητή. [...]

Οι Βοικόλακες δεν είναι μονάχα έργο βαθύτατα ανθρώπινο, αλλά και το αριστούργημα ασφαλώς του παγκόσμιου κοινωνικού θεάτρου. Για τούτο δεν επιτρέπεται να μην το συγκαταρτίθμηση από τα πρώτα στο δραματολόγιο του ένα θέατρο εθνικό, που απο-βλέπει στην αισθητική διαπαιδαγώγηση του κοινού του. Έπειτα η «τραγωδία αυτή της μητέρας», η τραγωδία της μητρικής στοργής έχει κατοπιάσει πολύ — όπως παρατηρεί ορθότατα ο κ.Κουκούλας — όχι μονάχα εδώ, αλλά και στην Ευρώπη, από κακές ερμηνείες, ή σωστότερα, από άκριτη μετατόπιση του κέντρου του βάρους της. Διάφοροι ονομαστοί ηθοποιοί, ανακαλύπτοντας μέσα στο πρόσωπο του Όσβαλντ τη δυνατότητα ωμού νατουραλιστικού παιξίματος, θέλησαν να βλέπουν στους Βοικόλακες το δράμα μόνο της κληρονομικής αρρώστιας. Υπάρχει, βέβαια, και το δράμα αυτό, αλλά το έργο ολόκληρο κινείται

Ο Ίψεν ήταν ένας από τους συγγραφείς που εκτιμούσε ιδιαίτερα ο Φώτος Πολίτης. Δημοσίευσε πολλές επιφυλλίδες γι' αυτόν, από το 1915 ως το 1934, στις εφημερίδες με τις οποίες συνεργαζόταν, συνήθως με αφορμή το ανέβασμα ενός ηφενικού έργου. Δημοσιεύουμε εδώ δύο από τις τελευταίες, γραμμένες τη χρονιά του θανάτου του, οι οποίες αναφέρονται στους Βοικόλακες: γράφτηκαν με την ευκαιρία της παράστασης του Εθνικού με την Παξινού και τον Μινωτή και δημοσιεύτηκαν στην Πρωία, στις 2 και 9 Φεβρουαρίου 1934 (αναδημοσίευση από την έκδοση: Φώτου Πολίτη, Επιλογή κριτικών άρθρων, τ. Β', φιλολογική επιμέλεια Νίκου Πολίτη, Αθήνα, εκδ. Ίκαρος, 1984).

μέσα σε καθαρή πνευματική ατμόσφαιρα κι η ουσία του είναι γενικώς ανθρώπινη. Αυτό μπορούμε να το κρίνουμε ακόμη καλύτερα, όταν πάρουμε έναν-έναν τους τύπους του και τους εξετάσουμε από την ανθρώπινη πλευρά τους. Θ' αποκαλυφθεί τότε η βαθύτερη τραγωδία του καθενός, η εσώτερη δυστυχία της ζωής των.

Ιδού, για παράδειγμα, ο πάστωρ Μάντερες. Ένας ωραίος εξηντάρης. Ο άνθρωπος ο ικανοποιημένος απόλυτα με τον εαυτό του, που ακούει την ηχηρή φωνή του ν' αντιλαλεί στους θόλους των εκκλησιών. Έχει άπειρους θαυμαστές και θαυμάστριες. Είναι σύμβουλος

σε συλλόγους, μετέχει σε πλήθος επιτροπές. Ένα είδος μικρού ήρωος της κοινωνίας, κι ο κατ' εξοχήν εκπρόσωπος της επίσημης, της φαινομενικής ηθικής της. Χωρίς να του το απαιτήσει το δόγμα του, έχει κάμει τον όρκο της αγνείας, μολονότι το μάτι του πέφτει βαρύ απάνω στα θηλυκά. Κι οι γυναίκες δεν ξεγελιούνται ποτέ ως προς τη σημασία του βλέμματός του. Σφάλνοντας όμως, όταν φαντάζονται πως μπορεί «κάτι να βγει» απ' όλα τούτα. Γιατί η εξωτερική εκείνη αγνότητα κρύβει μέσα της μοναδική ανανδρία. Ο δήθεν οδηγός αυτός της κοινωνίας είναι, κατά βάθος, το οικτρότερο «νεργούμενον» της. Υπάρχει, στην πρώτη είσοδο του Μάντερες, μια σκηνή με τη Ρεγγίνα, που είναι, σε μικρό, η ίδια η εικόνα της παλιάς ιστορίας του πάστορος με την κυρία Άλβινγκ. Η νεαρή κι αφράτη Ρεγγίνα νιώθει το βλέμμα του ιερωμένου να περπατά απάνω σ' ολόκληρο το κορμί της: «Ξέρεις κάτι, κόρη μου, ... θαρρώ στ' αλήθεια πως ψήλωσες, από τότε που έχω να σε ιδώ». Η Ρεγγίνα τον πληροφορεί, ότι πάχυνε, κατά τη γνώμη τουλάχιστον της κυρίας της. «Πάχυνες; Μμ, ίσως, λιγάκι... μια ιδέα». Μικρά σιωπή. Στενόχωρη σιωπή, που την κόβει το γυναικίσιο ένστικτο της Ρεγγίνας: «Θέλετε να φωνάξω την κυρία;» Κι ο Μάντερες: «Όχι, δεν είναι βία, παιδάκι μου...». Η Ρεγγίνα δε γελιέται. Παίρνει θάρρος. Του εκμιστηρεύεται, πως θα ήθελε να έβρισκε υπηρεσία «σ' ένα καλό σπίτι, σε κανέναν κύριο αληθινά καθώς πρέπει», που θα μπορέσει να του αφοσιωθεί, «να τον κοιτάζει στα μάτια», που «να την έχει σαν κόρη του». Αλλά αυτό είναι το σύνθημα, για να τραπεί ο πάστωρ ατάκτως εις φυγήν: «Μου κάνεις, σε παρακαλώ, τη χάρη να φωνάξεις την κυρία σου;»... Οι άνθρωποι του τύπου του Μάντερες τρέμουν κάθε μοναξιά ακόμη και την μοναξιά των αισθημάτων τους. Αναζητούν την επευφημία ή την έκδηλη επιδοκιμασία της κοινωνίας σ' όλα τα κι-

νήματά τους. Έτσι, έσφαλε η κυρία Αλβινγκ, όταν ένα χρόνο υστέρη από το γάμο της «ξεπόρτισε» από το σπίτι του ανδρός της και κατέφυγε στον πνευματικό της. Δεν κατάλαβε πως «λίγο έλειψε να καταστρέψει την υπόληψη» του Μάντερος, κι η υπόληψη του – η γνώμη δηλαδή της κοινωνίας γι' αυτόν – βάραινε στις αποφάσεις και στις σκέψεις του πολύ περισσότερο από τα αισθήματά του. Τα αισθήματα εκείνα τα ήξερε η κυρία Αλβινγκ, δεν ήξερε όμως ακόμη τη βαθιά ανανδρία του «οικογενειακού» της φίλου. Τέτοιος, ο άνθρωπος αυτός, φτάνει τώρα στο Ρόξενβολτ για να πλέξει τον πανηγυρικό του λοχαγού Αλβινγκ εξ αφορμής των εγκαινίων του παιδικού ασύλου που ιδρύεται «εις μνήμην του». Είναι ευτυχισμένος με το φόρτο των προλήψεων που κουβαλά πάντα στη ράχη του. Είχε εναντιωθεί άλλοτε στην ιδέα του Όσβαλντ να γίνει ζωγράφος. Γιατί; Μήπως το ξέρει καλά-καλά κι ο ίδιος; Οι καλλιτέχνες, στα μάτια των νοικοκυρηδων, είναι «μποέμ» κι ο μοναδικός γόνος μιας πλούσιας κι αριστοκρατικής οικογένειας δεν επιτρέπεται να γίνει «μποέμ». Η ιδέα του καλλιτεχνικού «μποεμισμού» ενισχύεται για τον Μάντερος, όταν μαθαίνει πως οι ζωγράφοι στο Παρίσι ζουν με «τις μητέρες των παιδιών τους», δηλαδή με τις «πρόστυχες, τις αστεφάνωτες». Κι αυτή είναι η αφορμή για ν' αρχίσει την κατήχηση του στην κυρία Αλβινγκ. Έχει «λόγου εύροια». Η ρητορική του κυλά θαυμάσια, σα βαθύς ποταμός. Παίρνει από συνήθεια τις στάσεις του ιεροκήρυκος, και ώρα πολλή δεν ακούει παρά μόνο τον εαυτό του. Κήνσωρ των άλλων, με μόνη βάση

τα κοινωνικά προσχήματα, την επίσημη κοινωνική ηθική που τη δέχτηκε από ανανδρία και που την πιστεύει από μικροψυχία, αναλαβαίνει να κατακεραυνοβολήσει «άφ' υψηλού» την κυρία Αλβινγκ, όχι μόνον σα σύζυγο, αλλά και σα

μητέρα. Τα επιχειρήματά του είναι παρμένα μόνο από τα φαινόμενα. Άλλωστε, τα φαινόμενα επίστεψε πάντα, την εξωτερική, την επιφανειακή όψη της ζωής. Ο λοχαγός Αλβινγκ ήταν για όλον τον κόσμο ένας θαυμάσιος άνθρωπος. Η επιπόλαια ζωή του γλεντζέ ανθυπολοχαγού, που έκανε στα νιάτα του, άλλαξε ριζικά, όταν η «ξεπορτισμένη» γυναίκα του ξαναγύρισε σπίτι του. Ο Αλβινγκ έγινε υπασπιστής στο παλάτι – επίσημη αναγνώριση της αξίας του – κι έζησε με τη γυναίκα του τιμημένα, αφήνοντας πρώτης τάξεως όνομα στο γιο του. Πώς λοιπόν να μη ναρκισσεύεται ο πάστορ Μάντερος, πώς να μην έχει για μεγάλο κατόρθωμα την παραίνεση που έδωσε στην κυρία Αλβινγκ, να γυρίσει στο σπίτι τού ανδρός της; Όλα τα φαινόμενα τον δικαιώνουν...

Αλλ' άξαφνα, ξεσπά η δική του εσωτερική τραγωδία. Η κυρία Αλβινγκ αποφασίζει να μιλήσει. Να του πει την αλήθεια, τη φοβερήν αλήθεια, που κρυβόταν κάτω από την εξωτερικήν αίγλη. Κι η αλήθεια είναι πως «ο άντρας της έζησε και πέθανε μέσα στην παραλυσία». Του αναφέρει γεγονότα, το ένα πάνω στο άλλο. Κι ο Μάντερος απομένει κεραινόπληκτος. Δεν είναι το «επεισόδιο Αλβινγκ» που τον αναστατώνει τόσο πολύ, αλλά η απότομη ανατροπή όλης της ως τα τώρα πίστεώς του. Στάθηκε πάντα υπόδουλος, υπηρέτης των κοινωνικών δοξασιών και πεποιθήσεων. Απάνω σ' αυτές ρύθμισε την ύπαρξη του. Και τώρα ένα επεισόδιο, το «επεισόδιο Αλβινγκ», του δείχνει με τον πιο κατηγορηματικό τρόπο ότι όλα αυτά τα εξωτερικά φαινόμενα δεν έχουν καμιά βάση, ούτε καν απάνω στη δική του νοοτροπία. Η κυρία Αλβινγκ, συνεπαρμένη από τη μητρική στοργή, θα δικαιώσει αργότερα τον άντρα της, θα ιδεί μέσα στα φερσίματά του τον εκτροχιασμό μιας πηγαίας ζωτικότητας, θα ιδεί πως «ό,τι καλό είχε μέσα του ο άντρας της, ξέσπασε σε κακό», πράγμα που ο γιος της φοβείται και για τον εαυτό του. Αλλά ο πάστορ Μάντερος δεν είναι σε θέση να δώσει τέτοιες εξηγή-

σεις. Γι' αυτόν, το καλό και το κακό, το δίκιο και το άδικο, έχουν αυστηρά περιγράμματα, καθορισμένα από την κοινωνία, γι' αυτόν ο Θεός δεν ανατέλλει τον ήλιον αυτού επί πονηρούς και αγαθούς, ούτε βρέχει επί δικαίους και αδίκους. Κι αυτή είναι η βαθύτερη τραγωδία του, το δράμα της ανανδρίας και της μικροψυχίας. Ελεεινός και αξιολύπητος τώρα ο Μάντερος, μάχεται να κρατηθεί ακόμα λίγο στην επιφάνεια, αρπάζοντας την πιο σάπια σανίδα σωτηρίας: τον ύπουλο, παμπόνηρο και ταρτουφικό μαραγκόν Έγκστραντ, τον ψεύτικο πατέρα της Ρεγγίνας. Κι ο Έγκστραντ παίζει στο τέλος μαζί του σαν τη γάτα με το ποντίκι, αναγκάζοντας τον πάστορα να γίνει ο επίσημος υποστηρικτής του οίκου ανοχής που πρόκειται να ιδρύσει για τους θαλασσιούς. Ο καρχασιός του Ίψεν είναι τρομερός: ραγίζει τα ίδια τα θεμέλια της σημερινής ταρτουφικής κοινωνίας. Γιατί ο Μάντερος δεν είναι ένας, είναι εκατομμύρια.

Πρωία, 2.2.1934

Μάνα και γιος

Θα ήθελα να συμπληρώσω την ανάλυση των *Βρικολάκων* του Ίψεν. [...] Βασιλεύει τέτοια πνευματική αναρχία στον τόπο μας, ώστε η απασχόληση με τα έργα των μεγάλων ποιητών είναι σήμερα, περισσότερο από κάθε άλλη φορά, επιτακτική ανάγκη.

Μίλησα την περασμένη φορά για τον πάστορα Μάντερος και την εσωτερική τραγωδία του. Αλλά εξίσου τρομερή είναι κι η τραγωδία του Όσβαλντ. Ο μοναχογιός της κυρίας Αλβινγκ γυρίζει στον τόπο του όταν εορτάζεται η μνήμη του πατέρα του. Είναι μέσα του σάπιος και το ξέρει. Αλλά, αντίθετα προς την αρρώστια, που τον τρώει σαν το σαράκι σιγά-σιγά, η ψυχική ζωτικότης του είναι εξαιρετική, τόσο που να επιδρά και στην εξωτερική του φυσική εμφάνιση. Κανένας δεν υποπτεύεται πως είναι άρρωστος. Η μητέρα του, όλο χαρά, τον δείχνει στον πάστορα, όπως θά 'δειχνε



η Κορνηλία τους βλαστούς της: «Λοιπόν... Πώς τον βρίσκετε, κύριε πάστορ;», ρωτά με δίκαιη μητρική υπερφάνεια. Κι αστράφτοντας από χαρά, προσθέτει: «Ξέρω κάποιον, που έμεινε αγνός και στην ψυχή και στο σώμα του. Νάτος, δείτε τον, κύριε πάστορ». Κι όταν ο Μάντερς την κατηγορεί που τον άφησε να ξενιτευτεί πολύ μικρός, η μητέρα αποκρίνεται: «Αυτό, καλό μονάχα μπορεί να κάμει σ' ένα γερό παλικάρι και μάλιστα μοναχοπαίδι». Η μεγάλη ζωτικότητα του τον έκαμε να χορτάσει στο Παρίσι και στη Ρώμη «την ξένοιαστη και χαρούμενη ζωή τής νιότης» με συντροφιά καλών συναδέλφων και φίλων. Κι ωστόσο «ποτέ του δεν έκαμε καμιά κατάχρηση». Τα γλέντια του ήταν ένα αυθόρμητο ξεχειλίσιμα της ζωτικότητάς του. Ζωγράφος αξιόλογος, με πολύ μέλλον, απέδιδε στους πίνακές του τη χαρά της ζωής. «Εκεί – σε ό,τι έχει ζωγραφίσει – είναι ολόενα φως, ήλιος, αδιάκοπη γιορτή... και τα πρόσωπα των ανθρώπων αστράφτουν από χαρά». Ξέρει πως μπορεί να κάμει «ένα κάρο πράγματα εδώ στον κόσμο», βρίσκεται στην ηλικία που η δημιουργική ορμή παύει πια να είναι σκοτεινή και γίνεται συνειδηση και σκοπός. Θαυμάζει τον πατέρα του, γιατί, μολονότι πέθανε πολύ νέος, έκαμε ωστόσο πλήθος καλά κι ωφέλιμα πράγματα στον τόπο του. Τον θαυμάζει μόνο από τη δράση του, επειδή ποτέ δεν τον γνώρισε καλά, και μέσα από τη δράση εκείνη απλώνεται ιδανική γι' αυτόν του πατέρα του η μορφή.

Η τραγωδία του Όσβαλντ είναι ανάλογη με την τραγωδία του Οιδίποδος. Ένας ολοζώντανος άνθρωπος τσακίζεται από τη συγγή βουλή μιας Μοίρας, μιας δυνάμεως ανεξάρτητης από τη θέλησή του. Ο Οιδίπους μάχεται μ' όλες τις μοναδικές του ικανότητες, εναντίον της απελπιστικής θέσεως όπου η ίδια του η ζωτικότης τον ώθησε. Το ίδιο κι η καταστρεπτική μοίρα του Όσβαλντ, η αρρώστια που του τρώει το μυαλό, εκδηλώνεται ακριβώς τη στιγμή της μεγάλης του δημιουργικής εντάσεως, όταν «άρχισαν κι οι εφημερίδες να



μιλούν συχνά γι' αυτόν» και για το έργο του. Η καταδίκη υπάρχει μέσα του, όπως βρίσκεται και μέσα στην ίδια την ύπαρξη του Οιδίποδος. Δεν μπορούν να την ξεφύγουν, ούτε ο ένας, ούτε ο άλλος. Ο Οιδίπους έχει σκοτώσει κιόλας τον πατέρα του κι έχει τεκνοποιήσει με τη μάνα του, όταν αποφασίζει να βρει τους φονιάδες του Λαΐου. Ο Όσβαλντ έχει μέσα του την κληρονομική αρρώστια, όταν αισθάνεται ν' αστράφτει γύρω του η ζωή και να πληθαίνουν οι δημιουργικές του ικανότητες. Τους παρακολουθούμε και τους δυο να μάχονται απελπιστικά εναντίον μιας αδυσώπητης θελήσεως. Κι αυτή είναι η τραγική τους ουσία. Πολλοί ηθοποιοί, δικοί μας και ξένοι, ενεφάνιζαν τον Όσβαλντ σα σωματικό και ψυχικό ράκος. Προσκολημένοι σ' έναν κούφιο κι ανόητο νατουραλισμό, άφηναν έτσι να διαλύεται σαν καπνός το τραγικό περιεχόμενο του ρόλου. Φαντασθείτε έναν Οιδίποδα που κατατρώχεται από τύψεις για έναν φόνο που έκαμε «εν τριπλαίς αμαξιτοίς», και που δεν τολμά για τούτο ν' αναζητήσει τους φονείς του Λαΐου, μήπως και βρεθεί ο ίδιος κατηγορούμενος! Όλη η τραγική ουσία του ρόλου θα πήγαινε τότε χαμένη. Έτσι κι ο Όσβαλντ, έχει την όψη υγιούς ανθρώπου. Η μεγάλη εσωτερική ζωτικότης του πρέπει να πάρει έκφραση θεατρική. Αυτό το ξέρει καλά ο

Ίψεν, αφήνοντας να πιστεύεται απ' όλα τα πρόσωπα του έργου πως ο Όσβαλντ είναι υγιέστατος. Άλλωστε, κι ο ίδιος, μόνο «κούραση» αισθάνεται κάπου κάπου, και μόνο αδυναμία να συγκεντρώσει το μυαλό του για να δουλέψει. Ωστόσο, η ελπίδα δεν του απολείπει ποτέ, κι ομολογεί στη μάνα του πως άμα είδε τη Ρεγγίνα, «την αφράτη αυτή κοπέλα, όμορφη, ροδοκόκκινη... να τον προσμένει μ' ανοιχτές αγκάλες, μονομιάς άστραψε στο νου του πως εκείνη είναι η σωτηρία του, γιατί σ' εκείνην έβλεπε τη χαρά της ζωής». Τραγική ειρωνεία. Η Ρεγγίνα είναι για τον Όσβαλντ ό,τι ο Θεράπων Λαΐου για τον Οιδίποδα. Τούτος, που τον αναμένει ο τραγικός βασιλιάς της Θήβας για ύστατη σωτηρία του, θα του αποκαλύψει το φοβερό μυστικό της φύτρας του, κι η Ρεγγίνα, η στερνή σωτηρία του Όσβαλντ, θα είναι η αποκάλυψη του εσωτερικού του, ανιάτου μαρασμού...

Αλλά το τραγικότερο πρόσωπο των *Βρικολάκων* είναι ή κυρία Αλβινγκ, για τούτο και το έργο αυτό ονομάστηκε «η τραγωδία της μάνας». Η κυρία Αλβινγκ έχει απόλυτη πεποίθηση στην κρίση της και στη δικαιοσύνη της. Τον άντρα της τον καταδίκασε ανέκκλητα. Ο παραλυμένος αυτός αξιωματικός, που μόνο με χασομέρηδες και με μπεκρήδες ήξερε να κάνει παρέα, που περνούσε άνεργος ώρες ολόκληρες ξεφυλλίζοντας μια παλιά επετηρίδα στρατιωτική και που δεν ντρεπόταν να ερωτοτροπεί και με τις υπηρέτριες ακόμα του σπιτιού του, ο τιποτένιος και χαμένος αυτός άνθρωπος, τόσο κατώτερος σε διάνοηση και σε θέληση από τη γυναίκα του, ήταν για την κυρία Αλβινγκ σύζυγος ανάξιος. Άρπαξε λοιπόν αυτή τα γκέμια στα χέρια της, εξόρισε το γιο της στα ξένα για να μη βλέπει την κατάντια του πατέρα του και πάσχιζε να κρύψει από τον κόσμο εντελώς την πραγματική κατάσταση του σπιτικού της. Το κατάφερε. Η καλή διοίκηση των κτημάτων από μέρους της αύξησε την αρχική περιουσία, ο Αλβινγκ κλειδωμένος μες στο σπίτι αποκτούσε μεγάλη εκτίμηση στ' ανίδια μάτια του κόσμου, του εδόθηκε

μάλιστα κι ο τιμητικός τίτλος βασιλικού υπασπιστού. Με την παρουσία που είχε ο Άλβινγκ — γαμπρός περιζήτητος — όταν παντρεύτηκε, η γυναίκα του τώρα, δέκα χρόνια μετά το θάνατό του, χτίζει ένα παιδικό άσυλο «εις μνήμην του», που θ' αλαφρώσει την κοινότητα από τα βάρη της κοινωνικής προνοίας. Το άσυλο αυτό στερεώνει ακόμη περισσότερο τη λαμπρή φήμη του Άλβινγκ, και τον ανυψώνει πιο πολύ στη συνείδηση του γιου του. Αλλά η κυρία Άλβινγκ, ενεργώντας έτσι, πραγματοποιεί μία σοβαρότερη πρόθεσή της: Δε θέλει να κληρονομήσει ο γιος της ούτε πεντάρα από την παρουσία του πατέρα του, ό,τι θα 'χει, «θέλει να το 'χει απ' αυτήν και μόνο απ' αυτήν». Με τα εγκαίνια του ασύλου τελειώνει «η ανυπόφορη, η ατέλειωτη αυτή κωμωδία» που έπαιξε η ίδια γύρω από το πρόσωπο του αντρός της. «Από μεθαύριο» — λέει στον πάστορα — «από μεθαύριο θα είναι για μένα σα να μην έζησε ποτέ μέσα σ' αυτό το σπίτι ο πεθαμένος. Κανένας άλλος δεν θα υπάρχει εδώ μέσα, παρά ο γιος μου κι η μάνα του».

Αλλά τη στιγμή εκείνη αρχίζει η τραγωδία της. Ο πεθαμένος βρικολακιάζει. Από την τραπεζαρία ακούγεται η φωνή της Ρεγγίνας: «Όσβαλντ! Μα τρελάθηκες; Άσε με ήσυχη!». Τα ίδια περίπου λόγια που είπε η μητέρα της, πριν από είκοσι χρόνια, στο λοχαγό Άλβινγκ. «Το ζευγάρι της σέρας βρικολάκιασε!» Ποτέ μάνα δε βρέθηκε σε πιο περίπλοκη θέση. Αν ομολογήσει στον Όσβαλντ την αλήθεια, θα σπάσει μέσα στην ψυχή του γιου της ένα ιδανικό: τον πατέρα του. Αν δεν του πει τίποτα, θα γίνει συνένοχη μιας απαίσιας αιμομιξίας. Το φιλελεύθερο πνεύμα της μάχεται να λυτρωθεί από κάθε πρόληψη. Θεωρεί τον εαυτό της ά-



νανδρο, που δεν μπορεί να πει του Όσβαλντ: «Ο πατέρας σου ήταν ένας χαμένος», ή «παντρεύου την». Όλες οι ιδέες για οικογένεια, για νομικά και θρησκευτικά «κωλύματα γάμου», αναδύουν μέσα της σε αδιάκοπον κοχλασμό. Απάνω σ' όλα αυτά, έρχεται και η ομολογία του γιου της για την αρρώστια του. Και της λέει ο Όσβαλντ: «Να ήταν τουλάχιστο κάτι κληρονομικό, κάτι που δεν μπορώ να το ξεφύγω...». Κι η κυρία Άλβινγκ πνίγεται. Δεν μπορεί να μιλήσει. Απ' αυτήν την φοβερή κατάσταση τη βγάζει τέλος το αδιάκοπα ξύπνιο, το αδιάκοπα ελεύθερο μυαλό της, το λυτρωμένο από κάθε πρόληψη, καθώς κι η μοναδική της μητρική στοργή. Ο γιος της τής εξηγεί, πως φοβάται να μείνει στον τόπο του, «φοβάται μήπως ό,τι καλό έχει μέσα του ξεφυλλιστεί εκεί πέρα — στην πατρίδα του — σε κακό». Και προσθέτει: «Και την ίδια ζωή που κάνουν όξω» — την ελεύθερη, χαρούμενη ζωή — «να κάνεις εδώ πέρα, πάλι δε θά 'ναι η ίδια ζωή». Τώρα ξεδιαλύνουν όλα για την κυρία Άλβινγκ. Νιώθει τώρα τον ειρμό, νιώθει τη βαθύτερη σχέση του χαρακτήρος του ανδρός της με το χαρακτήρα του γιου της. Και μπορεί τώρα να μιλήσει. Το μπορεί, επειδή είναι πια σε θέση να τα αποκαλύψει όλα «χωρίς να γκρεμίσει κανένα ιδανικό», κατηγορώντας μόνο

τον εαυτό της. Όλη η ζωή της φέγγει τώρα μέσα σε άλλο φως. Μπορεί να δικαιώσει τον άντρα της:

«Έπρεπε να είχες γνωρίσει τον πατέρα σου, Όσβαλντ, τον καιρό που ήταν ανθυπολοχαγός, νιόβγαλο ακόμα παλικάρι. Η χαρά της ζωής ξεχειλίζει από μέσα του... Χαρά Θεού ήταν να τον βλέπεις. Και... τι ακράτητη δύναμη ήταν εκείνη, τι πλούτος ζωής!... Ε, λοιπόν το ανοιχτόκαρδο αυτό παιδί — γιατί παιδί ήταν τον καιρό εκείνο — ήταν υποχρεωμένο να πε-

ράσει τη ζωή του εδώ στην επαρχία, που δεν μπορούσε να του προσφέρει καμιά χαρά, παρά μονάχα μικρόγλεντάκια... Ο καημένος ο πατέρας σου δεν είχε πού να ξεχύσει όλη αυτή τη χαρά της ζωής που ένιωθε μέσα του. Και μήτε εγώ μπόρεσα να του ξανοίξω το σπίτι... Μου είχαν γεμίσει το κεφάλι με διάφορες ηθικολογίες, και για πολύ καιρό ήμουνα ποτισμένη μ' αυτές. Όλα στο χρέος... και ποιο είναι το χρέος μου, και ποιο είναι το χρέος σου, και... Πολύ φοβούμαι, Όσβαλντ, πως του καημένου του πατέρα σου τού 'κανα ανυπόφορη τη ζωή μέσα στο σπίτι...».

Και τ' αποκαλύπτει όλα. Βλέποντας την ίδια της τη ζωή πνιγμένη μέσα στη ρουτίνα, ανεβάζοντας, από μητρική στοργή, σε ηθικό επίπεδο εκείνον που τον πίστευε ως τώρα παραλυμένο, ελπίζει πως θα χαρίσει στο γιο της την ησυχία που ποθεί, πως θα του βγάλει την έγνοια ότι η αρρώστια του προέρχεται από ατομικά του Όσβαλντ παραστροφάματα. «Ο πατέρας σου ήταν ξεγραμμένος άνθρωπος, πριν ακόμα γεννηθείς εσύ... Κι η Ρεγγίνα είχε τα ίδια δικαιώματα μέσα σε τούτο το σπίτι... όπως και το δικό μου το παιδί». Αλλά η αποκάλυψη δε σώζει τα πράγματα. Είναι πια αργά. Οι αλληπάλληλες συγκινήσεις χειροτερεύουν την κατάσταση του Όσβαλντ. Και το μοιραίο επέρχεται. Ανώφελη κι η τελευταία θυσία της μάνας για το γιο της: η κατηγορία του ιδίου του εαυτού της μπροστά του. Ο Όσβαλντ κληρονόμησε εσωτερικά τον πατέρα του. Το μυαλό του δεν αντέχει πια. Η αρρώστια, που τού 'λαχε κληρονομιά, και που φωλιάζει μέσα στο κρανίο του, ξεσπά για ύστατη φορά. Κι η μάνα, ίδια εικόνα του πόνου και του σπαραγμού, σωριάζεται δίπλα στο ξαναμωραμένο παιδί της, ανίκανη να του δώσει με τα χέρια της το θάνατο...

Πρωία, 9.2.1934

ΦΩΤΟΣ ΠΟΛΙΤΗΣ

Ο Ίψεν κωμικός;

Όταν ο Πήτερ Μπρουκ ανέβασε το 1981, στο θέατρό του στο Παρίσι, το *Βυσοινόκηπο* του Τσέχοφ, ένας από τους λόγους που οι κριτικοί ενδιαφέρθηκαν, απολύτως δικαιολογημένα, σε τέτοιο βαθμό γι' αυτήν την παράσταση, είναι ότι ο βρετανός σκηνοθέτης, μελετώντας το κείμενο, επέστρεψε στην πηγή και αναρωτήθηκε γιατί τα έργα του Τσέχοφ, αν και χαρακτηρίζονται από τον ίδιο το συγγραφέα ως «κωμωδίες», ανεβαίνουν πάντοτε με έναν τόσο μελαγχολικό, για να μην πούμε μελοδραματικό, ή, τουλάχιστον, κατηγορηματικά μη-κωμικό τρόπο. Ζήτησε, λοιπόν, βοήθεια από την, ρωσικής καταγωγής, πεθερά του (τη μητέρα της ηθοποιού Natasha Parry) και εκείνη τον βοήθησε να ανακαλύψει το αυθεντικό κείμενο, που βρισκόταν κρυμμένο κάτω από τις λίγο ή πολύ πιστές μεταφράσεις και τις παραστασιακές παραδόσεις του δυτικοευρωπαϊκού θεάτρου. Αυτό που ανακάλυψε, λοιπόν, ήταν μια σειρά από μικρές λεπτομέρειες, που, συγκεντρωμένες όλες μαζί, στήριζαν μια κωμική δυναμική. Έκτοτε, όπως είναι γνωστό, τα έργα του Τσέχοφ γνώρισαν καινούργιες μεταφράσεις στις περισσότερες ευρωπαϊκές γλώσσες και ανεβαίνουν σήμερα, συνήθως, με τρόπο που αναδεικνύει τα κωμικά στοιχεία που, έτσι κι αλλιώς, υπάρχουν στο κείμενο, με τελευταίο παράδειγμα, στη Σουηδία, την παράσταση των *Τριών αδελφών* του Robert Wilson στο Δημοτικό Θέατρο της Στοκχόλμης το 2001.

Στην ίδια λογική υπήρξαν αρκετές παραστάσεις, τα τελευταία χρόνια, και έργων του Στρίντμπεργκ, που φαίνεται να τονίζουν τα κωμικά χαρακτηριστικά κειμένων που συνήθως δεν θεωρούνται «κωμωδίες». Ανακαλώ τις παραστάσεις του Matthias Langhoff, τη *Δεσποινίδα Τζούλια* στη Λωζάνη το 1989 και το *Χορό του θανάτου* στην Κομεντί Φρανσαίζ το 1996 —το δεύτερο μάλιστα ανέβηκε σαν φάρσα, χαρακτηρισμός που δεν έρχεται πρώτος στο νου

Τον Δεκέμβριο του 2002, το Νορβηγικό Ινστιτούτο Αθηνών πραγματοποίησε στην Αθήνα το 2ο Διεθνές Συνέδριο Ίψεν με θέμα: Ίψεν, η τραγωδία και το τραγικό. Το Κέντρο Ιφενικών Σπουδών του Πανεπιστημίου του Όσλο συγκέντρωσε μερικές από τις ανακοινώσεις του συνεδρίου στην έκδοση Acta Ibseniana II (επιμ. Astrid Saether, Όσλο, Ιούλιος 2003), από όπου προέρχεται και το κείμενο του Sven Åke Heed, καθηγητή του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών στο Πανεπιστήμιο της Στοκχόλμης, που δημοσιεύουμε εδώ.

μας όταν πρόκειται να αναφερθούμε σε έργο του Στρίντμπεργκ. Βεβαίως, το *Ονειρόδραμα* του Robert Wilson στη Στοκχόλμη, το 1998, είναι το καλύτερο παράδειγμα προσέγγισης ενός δραματικού έργου μέσα από την ειρωνεία και της παρωδία, δύο πολύ γνωστά χαρακτηριστικά της μεταμοντέρνας δραματολογίας.

Ξεκινώντας από αυτές τις διαπιστώσεις, αναρωτήθηκα αν η τάση αυτή διαμορφώνεται και σε σχέση και με τα ιφενικά δράματα. [...] Γιατί δεν πρέπει να παραβλέπουμε ότι, στο γύρισμα του περασμένου αιώνα, η αναζήτηση κωμικών στοιχείων στο δράμα σχετίζεται με την αδυναμία της μεταμοντέρνας σκηνης να παίξει τραγωδία. Όπως ο Ντύρρενματ το έθεσε ήδη από τη δεκαετία του '60, πώς είναι δυνατόν να ανεβάσουμε τραγωδία μετά τη βόμβα της

Χιροσίμα; Και σήμερα θα πρόσθετα: μετά την 11η Σεπτεμβρίου; Αυτό έχει γίνει πολύ ξεκάθαρο στο ανέβασμα των τραγωδιών του Ρακίνα για παράδειγμα, στη Γαλλία, από τον Klaus Michael Gruber και τον Daniel Mesguich, ή στη Γερμανία στις παραστάσεις των Peter Stein και Alexander Lang, όπου ειρωνεία και παρωδία ήταν ο οδηγός για το ανέβασμα των τραγικών έργων.

Ο στόχος της έρευνάς μου είναι διπλός. Αρχικά, θα ήθελα να ανακαλύψω σε ποια έκταση τα έργα του Ίψεν, και μιλάω για τα κοινωνικά δράματα των οποίων η δράση τοποθετείται στη σύγχρονη του εποχή, εμπεριέχουν κωμικά στοιχεία, τόσο στη δραματική δομή, όσο και στους χαρακτήρες και τη δραματική τους γλώσσα. Στη συνέχεια, θα ήθελα να εξετάσω τον τρόπο με τον οποίο, σε μια σειρά από σύγχρονες παραστάσεις, αυτά τα στοιχεία αξιοποιήθηκαν στο επίπεδο της σκηνοθεσίας, όπως αυτή αποτυπώνεται στα διαφορετικά σημασιολογικά συστήματα των παραστάσεων. [...]

Πρώτο αντικείμενο της έρευνάς μου, και επομένως θέμα αυτής εδώ της ανακοίνωσης, είναι οι *Βρικόλακες* του Ίψεν, το ίδιο το κείμενο του έργου με αναφορά στην παράσταση που ανέβασε το 2002, στο Εθνικό Θέατρο της Στοκχόλμης (Dramaten), ο Ίνγκμαρ Μπέργκμαν.

Αρχικά, θα ήθελα να επικεντρωθώ σε ορισμένα σημεία του ιφενικού κειμένου τα οποία, κατά τη γνώμη μου, δεν έχουν συζητηθεί επαρκώς στη μέχρι τώρα έρευνα γύρω από τον Ίψεν. Αν κοιτάξουμε την πρώτη πράξη και αυτό που, συνήθως, αποκαλείται έκθεση του δράματος, οι τρεις πρώτοι χαρακτήρες που συναντάμε είναι η Ρεγκίνα, ο Έγκστραντ και ο Πάστορας Μάντερς, τρία από τα πέντε πρόσωπα του έργου, που περιλαμβάνει έτσι και αλλιώς έναν πολύ περιορισμένο αριθμό χαρακτήρων, από τους οποίους ο

Όσβαλντ είναι ο τελευταίος που εμφανίζεται. Βήμα-βήμα πλησιάζουμε σ' αυτό που πρόκειται να αποτελέσει το βασικό δίδυμο του έργου, την κυρία Άλβινγκ και τον Όσβαλντ —μ' αυτούς μένουμε μόνοι στο τέλος της τελευταίας πράξης και το δικό τους δράμα πρόκειται να εξελιχθεί σταδιακά μπροστά στα μάτια μας. Πρόκειται, βεβαίως, για μια κλασική στρατηγική που ακολουθεί πιστά τους κανόνες της κλασικής δραματουργίας. Αν βέβαια παρατηρήσουμε καλύτερα την πρώτη πράξη, θα διαπιστώσουμε ότι οι τρεις ήρωες που εμφανίζονται πρώτοι είναι πολύ διαφορετικοί από τους άλλους δύο. Όχι μόνο δεν είναι μέλη της οικογένειας Άλβινγκ —το γεγονός ότι η Ρεγκίνα είναι στην πραγματικότητα κόρη του κυρίου Άλβινγκ θα αποκαλυφθεί αργότερα—, αλλά είναι ακόμη, από δραματουργική άποψη, εκπρόσωποι μιας άλλης κατηγορίας χαρακτήρων από αυτήν που περιμένουμε να συναντήσουμε σε μια τραγωδία ή σ' ένα «οικογενειακό δράμα», όπως χαρακτηρίζει το έργο ο Ίψεν. Οι τρεις αυτοί χαρακτήρες, που πρόκειται να μας μιλήσουν σε ό,τι προηγήθηκε, είναι στερεότυποι χαρακτήρες ή τύποι που προέρχονται από πολύ διαφορετικές μεταξύ τους δραματικές παραδόσεις. Η Ρεγκίνα κατ' αρχάς, κρατάει στο σπίτι των Άλβινγκ μια θέση προνομιάς υπηρέτριας. Την έχει αναθρέψει η κυρία Άλβινγκ και εξακολουθεί να βρίσκεται υπό την προστασία της, αλλά ο ρόλος της στο σπίτι είναι αναμφισβήτητος αυτός του κοριτσιού που υπηρετεί: ποτίζει τα λουλούδια στην πρώτη πράξη, φέρνει μέσα τη λάμπα και το μπουκάλι της σαμπάνιας με τα τρία ποτήρια στη δεύτερη πράξη, και πρόκειται να της δώσουν μια θέση στο ορφανοτροφείο που έχτισε η κυρία Άλβινγκ. Διαθέτει, ωστόσο, και άλλα χαρακτηριστικά, που προσδίδουν στο ρόλο της, στο σπίτι και το έργο, άλλες διαστάσεις: έκανε μαθήματα γαλλικών, και το έργο εκμεταλλεύεται τον τρόπο που χρησιμοποιεί τις γνώσεις της στις ξένες γλώσσες για να χτίσει τον κωμικό της χαρακτήρα, σε

συνδυασμό και με τον τρόπο που χρησιμοποιεί τη μητρική της γλώσσα, τα νορβηγικά, τις γεμάτες με λίγο ή πολύ χυδαίες εκφράσεις ατάκες της —ακόμη, το γεγονός ότι διατηρεί ερωτικό δεσμό με τον Όσβαλντ, το γιο του σπιτιού, και τις συχνές νύξεις για τη μητέρα της, που εργαζόταν και εκείνη στο σπίτι τον καιρό του κυρίου Άλβινγκ και διατηρούσε δεσμό κι εκείνη με το αφεντικό της. Ο παραλληλισμός ανάμεσα στην κληρονομιά του Όσβαλντ από τον πατέρα του και αυτήν της Ρεγκίνας από τη μητέρα της γίνεται έτσι απολύτως ξεκάθαρος. Αυτές οι πλευρές της Ρεγκίνας την καθιστούν κωμικό πρόσωπο, μια σουμπρέτα —να σημειωθεί, επίσης, ότι δεν παραμένει στην τελική σκηνή του έργου, αλλά αποχωρεί νωρίτερα με μια τελευταία κωμική ατάκα («Καθόλου. Adieu»), μια υπέροχη ατάκα για κάθε κωμική ηθοποιό, κι ας είναι τραγική η μοίρα που προβλέπουμε να την περιμένει.

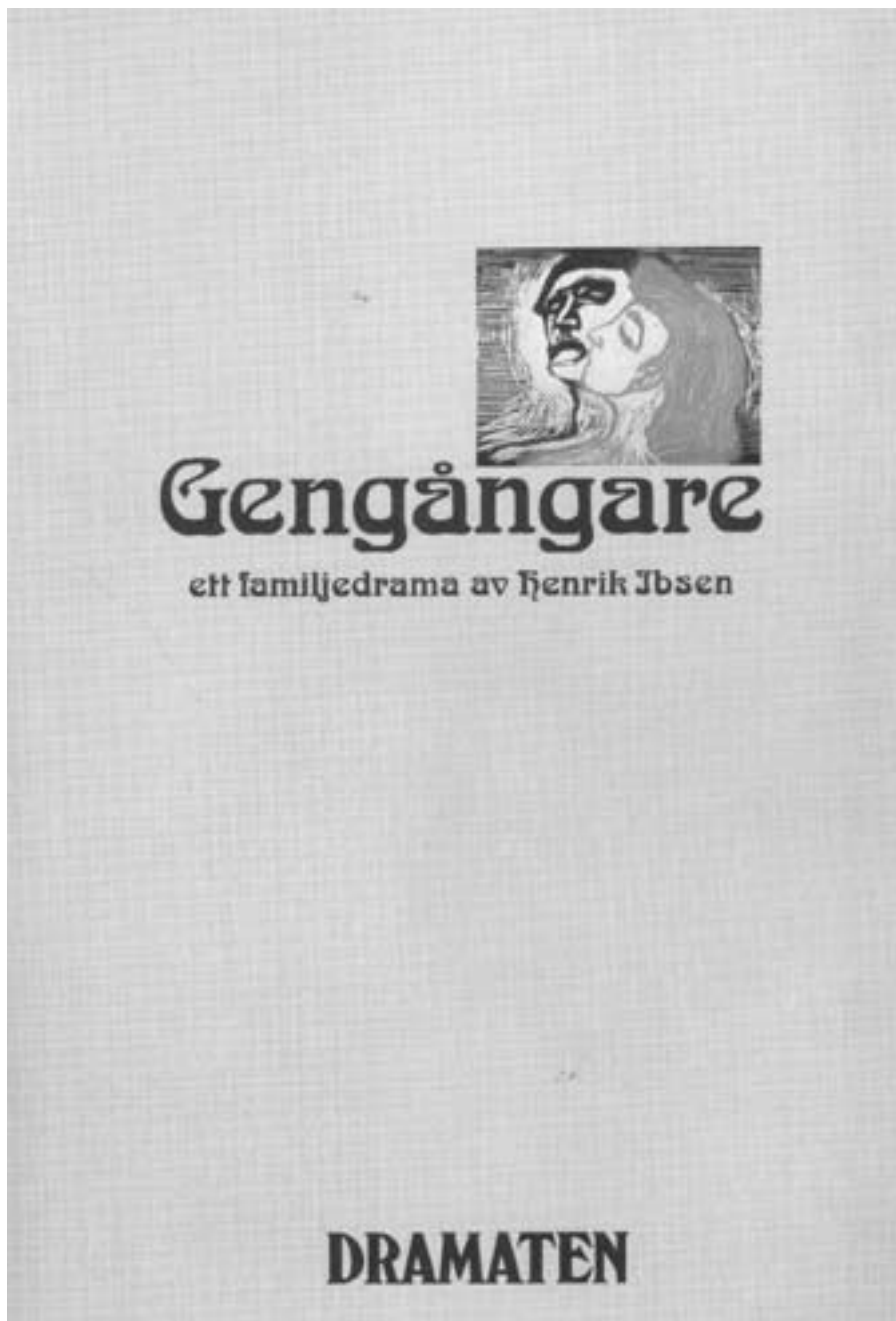
Ο δεύτερος ήρωας που εμφανίζεται στο έργο, ο μαραγκός Έγκστραντ, είναι επίσης στις αδρές του γραμμές ένα κωμικό πρόσωπο —πατέρας της Ρεγκίνας, με πολύ ιδιαίτερη γλώσσα, μια μείξη, όπως και όλος ο χαρακτήρας, μπекρή και ιεροκήρυκα. Θρησκευτικοί υπαινιγμοί εντοπίζονται και γενικότερα στο χαρακτήρα του, το γεγονός π.χ. ότι είναι μαραγκός και επιπλέον ανάπηρος. Θα πρέπει, επίσης, να τους δούμε, μαζί με τον Πάστορα Μάντερς, ως εκπρόσωπους δυο όψεων του ίδιου νομίσματος: αν ο Έγκστραντ είναι ο έκπτωτος άγγελος, μια μορφή διαβολική, ο Πάστορας Μάντερς είναι η καρικατούρα ενός κατ' εικόνα θεού ανθρώπου, ένας υποκριτής, ένα είδος Ταρτούφου — και οι δύο χαρακτήρες λειτουργούν στη λογική της παρωδίας. Με την παρουσία, επομένως, της σουμπρέτας Ρεγκίνας, και με τις δύο αυτές καρικατούρες, βρισκόμαστε αναμφίβολα στο πεδίο της κωμωδίας και όχι της τραγωδίας.

Η παρωδία, στο ψενικό κείμενο, λειτουργεί σε δύο τουλάχιστον επίπεδα. Αν είναι εμφανής στους ήρωες και

στον τρόπο που συμβάλλουν στη δραματική οργάνωση, είναι επίσης παρούσα στη λειτουργία του διαλόγου, ιδιαίτερα στη διπλή γλώσσα που χρησιμοποιούν τόσο η Ρεγκίνα όσο και ο Έγκστραντ, όπως έχει ήδη αναφέρει ο John Northam (*Ibsen. A Critical Study*, Cambridge, 1973, σ. 76-78).

Αυτές οι δύο μορφές παρωδίας συντελούν σε αυτό που θα ονόμαζα παρωδία του είδους, καθώς ο Ίψεν χρησιμοποιεί στοιχεία της κλασικής δραματουργίας με στόχο να κατασκευάσει μια ψευδοτραγωδία, ή μάλλον τραγική φάρσα. Ένα παράδειγμα είναι η αλληλεπίδραση ή καλύτερα το ανακάτωμα των ηρώων στην πρώτη πράξη, η οποία ξεκινά με την εμφάνιση του Έγκστραντ, εισάγει στη συνέχεια τη Ρεγκίνα, που μένει στη σκηνή όταν ο Έγκστραντ εξαφανίζεται, με στόχο ο τελευταίος να αφήσει το έδαφος ελεύθερο στον Πάστορα Μάντερς, που με τη σειρά του, δημιουργεί μια σύνδεση για την είσοδο της κυρίας Άλβινγκ. Αυτό το είδος αλυσιδωτής εμφάνισης των δραματικών προσώπων υπήρξε γνωστό κλισέ της αστικής κωμωδίας και φάρσας του 19ου αιώνα, το συναντάμε στο *Ένα καπέλο από ψάθα Ιταλίας* του Ευγένιου Λαμπίς, για να αναφέρω ένα παράδειγμα, έργο που ανέβασε ο Ίψεν το 1855 στο Μπέργκεν. Το γεγονός ότι ο Άρθουρ Σνίτσλερ θα χρησιμοποιήσει την ίδια τεχνική στο *Γαϊτανάκι*, περίπου δεκαπέντε χρόνια αργότερα, με στόχο να φωτίσει την εξάπλωση της ίδιας ασθένειας στην οποία εστιάζουν οι *Βρικόλακες*, μοιάζει να είναι κάτι παραπάνω από σύμπτωση.

Μια ακόμη έννοια που εξετάζεται συχνά μαζί με αυτήν της παρωδίας, είναι η ειρωνεία. Δεν χρειάζεται να επιμείνω στη σημασία της ειρωνείας στην αρχαία ελληνική τραγωδία —η τραγική ειρωνεία ή η ειρωνεία της μοίρας συνδέεται άμεσα με την ουσία της τραγωδίας. Οι συσχετισμοί του έργου του Ίψεν με τον *Οιδίποδα τύραννο* του Σοφοκλή έχουν γίνει από πολλούς σχολιαστές. Και η τραγική ειρωνεία είναι δομικό στοιχείο στους *Βρικόλακες*,



Η Pernilla August (Νόρα) στην παράσταση του Κουκλόσπιτου που σκηνοθέτησε ο Μπέργκμαν το 1989.

Βρικόλακες: Joanas Malmsjö (Όσβαλντ), Pernilla August (Κυρία Άλβινγκ), Jan Malmsjö (Πάστορας Μάντερος), Dramaten 2002.

Το πρόγραμμα της παράστασης των Βρικολάκων του Μπέργκμαν, που αναπαράγει το εξώφυλλο της πρώτης έκδοσης του έργου.

όπως σημειώνει ο Asbjørn Aarseth (*Ibsens samtidskuespill*, Όσλο 1999, σ. 89-93): το γεγονός ότι δεν έχει ασφαλιστεί το καινούργιο κτίριο του ορφανοτροφείου που καίγεται, το ίδιο το όνομα που του δίνεται («Εις μνήμην Λοχαγού Άλβινγκ») και επιπλέον το όνομα για το σπίτι του ναύτη που σχεδιάζει ο Έγκστραντ («Στέγη Λοχαγού Άλβινγκ»), όπως φυσικά και το γεγονός ότι ο Όσβαλντ θα πεθάνει τελικά από την κληρονομική ασθένεια, μολονότι η κυρία Άλβινγκ έχει κάνει

τα πάντα για να καταστρέψει όλη την κληρονομιά, σε υλικό επίπεδο, του Όσβαλντ από τον πατέρα του, και τέλος, η τελευταία σκηνή με την μεταφορά ενός ήλιου που ανατέλλει τη στιγμή του θανάτου του Όσβαλντ. «Το έργο αγγίζει την παρωδία», γράφει η Joan Templeton (*Ibsen's Women*, Cambridge 1997, σ. 89-93), καθώς ο Ίψεν ασχολείται σ' αυτό με το ύψιστο οικογενειακό ταμπού, την αιμομιξία, ο συφιλιδικός γιος επιστρέφει στο σπίτι του και βλέπει τη λύτρωσή του στο σώ-

μα της ετεροθαλούς αδελφής του, η μητέρα, απελπισμένη πια, και έτοιμη να του δώσει τα πάντα, είναι πρόθυμη να τον αφήσει να την κάνει δική του. [...]

Συνήθως, αναφέρεται ότι ο Ίψεν έγραψε τους Βρικόλακες ως πιθανή έκβαση της ιστορίας της Νόρας, αν εκείνη δεν άφηνε τον Χέλμερ και δεν εγκατέλειπε το σπίτι της, όπως συμβαίνει στο έργο. Η κυρία Άλβινγκ, από αυτήν την άποψη, μεταμορφώνεται σ' ένα πορτρέτο της Νόρας, όπως θα ήταν είκοσι χρόνια μετά, αν είχε παραμείνει

στο σπίτι με το σύζυγό της. Αυτό έκανε ο Ίνγκμαρ Μπέργκμαν, όταν χρησιμοποίησε την Pernilla August στο ρόλο της κυρίας Άλβινγκ, την ίδια δηλαδή ηθοποιό που είχε χρησιμοποιήσει στο ρόλο της Νόρας στην παράσταση του *Κουκλόσπιτου* δεκατρία χρόνια νωρίτερα, το 1989. Τότε, όταν ρωτήθηκε γιατί ανεβάζει το συγκεκριμένο έργο, είχε πει: «Ανεβάζεις το *Κουκλόσπιτο* ό-ταν έχεις μια Νόρα στο σπίτι».

Η ίδια σκέψη λειτούργησε ως αφητηρία και για τους *Βρικόλακες* που ανέβασε ο Μπέργκμαν το 2002, όπου ξεκάθαρα η κυρία Άλβινγκ γίνεται ο κεντρικός χαρακτήρας, ή καλύτερα το θέμα του έργου. Στη μεγάλη σκηνή με τον Πάστορα Μάντερς στο μέσον της παράστασης, η ηθοποιός μετατρέπει τον εαυτό της σχεδόν σε καρικατούρα, συμπεριφορά που διακόπτεται μόνο από τη σκηνή των βρικόλακων και το διάλειμμα γίνεται στα μισά αυτής της σκηνής, η οποία, στη διασκευή του Μπέργκμαν, είναι ένα κολάζ αποτελούμενο από την μακρά συζήτηση της πρώτης πράξης και τη συνέχισή της στη δεύτερη. Η σκηνή αυτή παρουσιάζεται σε μετωπικό στήσιμο, με την κυρία Άλβινγκ και τον Πάστορα Μάντερς να κάθονται σ' έναν καναπέ παράλληλο με το προσκήνιο και με πρόσωπα στραμμένα στους θεατές. Είναι μια σκηνή όπου η προσοχή του θεατή επικεντρώνεται πάρα πολύ στους ηθοποιούς και τα πρόσωπά τους και μοιάζει, έτσι, με αυτό που στην κινηματογραφική γλώσσα ονομάζουμε κοντινό πλάνο. Είναι η σκηνή όπου αποκαλύπτεται η τερατώδης πλευρά της κυρίας Άλβινγκ. Αναφορικά με τη δουλειά του Μπέργκμαν, γίνεται εδώ ένας παραλληλισμός με το γεύμα των φαντασμάτων στη *Σονάτα των φαντασμάτων* του Στρίντμπεργκ, παράσταση που προηγήθηκε των *Βρικόλακων* στο Dramaten.

Η κυρία Άλβινγκ γίνεται, πράγματι, το θέμα της παράστασης, αφού κυριαρχεί στο χώρο από την πρώτη σκηνή ως την τελευταία — η τελευταία σκηνή είναι ένα αντίγραφο του τρόπου με τον οποίο ξεκινά η παράσταση, με την κυ-

ρία Άλβινγκ να στέκεται μόνη της, στο κέντρο της σκηνής, με το κεφάλι στραμμένο στους θεατές. Από εκεί προχωράει, στην εναρκτήρια πάντοτε σκηνή, σε μια πολυθρόνα, όπου κάθεται και διαβάζει ένα μεγάλο βιβλίο, ενώ ο Όσβαλντ κοιμάται στον καναπέ στο βάθος, αόρατος από τους θεατές. Η Ρεγκίνα γυαλίζει μια ασημένια κανάτα του καφέ καθώς ο μαραγκός Έγκστραντ μπαίνει μέσα. Στην τελευταία σκηνή, πριν σηκωθεί και προχωρήσει προς το προσκήνιο, η κυρία Άλβινγκ κάθεται στο πάτωμα με το κεφάλι του Όσβαλντ στο μηρό της, σε στάση Πιετά, ταϊζοντας τον τα χάπια μορφίνης, που αναφέρονται και στο κείμενο του Ίψεν, αποκαλύπτοντας έτσι τη απάνθρωπη πλευρά του χαρακτήρα της, την τερατώδη μητέρα, σε μια στιγμή που μοιάζει περισσότερο με παρωδία της περιφημής Πιετά του Μικελάντζελο. Όταν σηκώνεται και κοιτάει με σταθερό βλέμμα μπροστά της, καθώς η αυλαία κλείνει, μοιάζει σκληρή μέσα στην αποφασιστικότητά της, λίγα δευτερόλεπτα αφότου βοήθησε το γιο της να πεθάνει.

Ο Μπέργκμαν, στην κυριολεξία, ξαναέγραψε το κείμενο του Ίψεν. Και όχι μόνο θυσίασε τη δραματουργική στρατηγική, στην οποία αναφέρθηκα προηγουμένως, για χάρη της κωμικής διάστασης, αλλά ξαναέγραψε τις περισσότερες από τις ατάκες μεταφράζοντας στα σουηδικά, επαναδιατύπωσε και επαναδόμησε το λόγο. Τόλμησε, επίσης, ορισμένα πολύ σημαντικά κοψίματα: το κήρυγμα του Μάντερς για τις εξωσυζυγικές ή ελεύθερες ερωτικές σχέσεις, καθώς και όλο το θέμα της ασφάλισης του ορφανοτροφείου που κάηκε. Έτσι λοιπόν, υποθέτω, ότι το κείμενο του Μπέργκμαν θα μπορούσε να χαρακτηριστεί περίπτωση παρωδίας, σύμφωνα με τον ορισμό του Gérard Genette, ότι πρόκειται, δηλαδή, για ένα ξαναγράψιμο του πρωτότυπου κειμένου, με ή χωρίς την πρόθεση γελιοποίησής του.

Το σκηνικό της παράστασης έχει αρκετές αναφορές σ' αυτό του *Κουκλόσπιτου* που σκηνοθέτησε ο Μπέργκμαν

το 1989. Οι ψηλοί τοίχοι που περιβάλλουν την κυκλική σκηνή μας θυμίζουν τους ψηλούς τοίχους του *Κουκλόσπιτου*, που έκαναν το σπίτι του Χέλμερ να μοιάζει περισσότερο με απόρθητο οχυρό ή θησαυροφυλάκιο τράπεζας. Στους *Βρικόλακες*, το κυκλικό σχήμα της σκηνής, οι ψηλοί τοίχοι με τις βαριές κουρτίνες που καλύπτουν τα παράθυρα έχουν την τάση να περικυλώνουν το χώρο, πράγμα που γίνεται ιδιαίτερος εμφανές στην τελευταία σκηνή, όταν ο Όσβαλντ ολόγυμνος ζαρώνει σαν έμβρυο στο πάτωμα και οι τοίχοι γύρω του σαν τα τείχη της μητρικής μήτρας τον καλύπτουν. Είναι ένα καλό παράδειγμα για το πώς λειτουργεί η μνήμη στο θέατρο, μια περίπτωση διακειμενικότητας ανάμεσα σε δύο διαφορετικές παραστάσεις.

Τα τρία κωμικά πρόσωπα, όπως τα προσδιορίσαμε στο ιψενικό δράμα, παρουσιάζονται κωμικά και στην παράσταση του Μπέργκμαν. Σύμφωνα με ένα μικρό σημείωμα στο πρόγραμμα της παράστασης, ο Μπέργκμαν βλέπει στο έργο του Ίψεν και τους δύο, Έγκστραντ και Πάστορα Μάντερς, ως «κτηνώδεις καρικατούρες». Στην περίπτωση του Έγκστραντ, μάλιστα, χτίζει έναν κωμικό χαρακτήρα και χρησιμοποιεί για το ρόλο έναν κωμικό ηθοποιό που, όχι μόνο υποκρίνεται μια εμφανή αναπηρία, αλλά την υπογραμμίζει κιόλας με την προσθήκη μιας ξύλινης κορνίζας να σέρνεται στο πόδι του. Ο Πάστορας Μάντερς από την άλλη, σε αντιδιαστολή με την κυρία Άλβινγκ, στη μεγάλη συνομιλία τους στη μέση της παράστασης, αποκτά χαρακτηριστικά σχεδόν ανθρώπινα — είναι ένας πανικόβλητος και συναισθηματικά διαταραγμένος άνδρας, και όχι τόσο μια γελιογραφία του κλήρου, όπως θα μπορούσε εύκολα να αποδοθεί, μολονότι πρόκειται, βεβαίως, για την αποθέωση της υποκρισίας. Στη Ρεγκίνα, τέλος, δίδεται μια εξαιρετικά χυδαία εικόνα, σχεδόν αυτή της βασιλίσσας του χυδαίου, τόσο στον τρόπο που εκφράζει τη σεξουαλικότητά της σε σχέση με τον Όσβαλντ, όσο και στον

τρόπο που μιλάει.

Αυτό όμως που είναι, ενδεχομένως, περισσότερο αξιοπρόσεκτο σε αυτή την παράσταση, και σίγουρα η μεγαλύτερη έκπληξη, είναι το πορτραίτο του Όσβαλντ, που συγκλίνει σε σχέση με την εκφορά του λόγου με αυτό της Ρεγκίνας, σε συνδυασμό με το μακιγιάζ ενός λευκού κλόουν. Το πρόσωπό του είναι λευκό, τα μάτια του βαμμένα κόκκινα, με μια κόκκινη κορδέλα στο κεφάλι να συγκρατεί τα μαλλιά του. Αν η κόκκινη κορδέλα υπαινίσσεται την αναφορά στον Εσταυρωμένο, ιδιαιτέρως στην τελική σκηνή της Πιετά, πολύ ωρύτερα στην παράσταση ο Όσβαλντ συμπεριφέρεται σκοπίμως σαν κλόουν, γελοιοποιώντας τον εαυτό του, αν και στην πραγματικότητα ο λευκός κλόουν είναι εκείνος με τους τραγικούς υπαινιγμούς, ο μελαγχολικός κλόουν, ο φέρον την αλήθεια, πράγμα που συνάδει με τη λειτουργία του Όσβαλντ στη δραματική δομή του έργου. Ο κλόουν είναι επίσης μια υπερβατική φιγούρα, ακόμη και στην παράδοση του τσίρκου: μπορεί να μπαινοβγαίνει ελεύθερα στα νούμερα των άλλων καλλιτεχνών, η ταύτισή του με ένα ορισμένο φύλο δεν είναι πάντοτε απολύτως καθαρή, στέκεται έξω από την ιεραρχία του τσίρκου, σε μια τάξη αποκλειστικά δική του κτλ. Αυτός είναι σε μεγάλο βαθμό και ο τρόπος που λειτουργεί ο Όσβαλντ στο έργο του Ίψεν: ταξιδεύει ανάμεσα στη Νορβηγία και τη Γαλλία, σαν καλλιτέχνης που είναι ζει στο κοινωνικό περιθώριο, κινείται σε διαφορετικές τάξεις (είναι ο γιος της κυρίας Άλβινγκ και έχει δεσμό με την υπηρέτρια), και ισορροπεί ανάμεσα στη ζωή και το θάνατο, φάντασμα αλλά και χτυπημένος από τη θανάσιμη ασθένεια. Μοιάζει, επομένως, περιττό το ότι, σε δύο στιγμές, ο Μπέργκιμαν, βάζει τον ηθοποιό που υποδύεται τον Όσβαλντ να φοράει μια κόκκινη μύτη κλόουν, ένα αξεσουάρ που παραδοσιακά συνδέεται με έναν άλλο τύπο κλόουν, τον περίφημο Αύγουστο.

Το ενδιαφέρον, όσον αφορά τη δική μας προσέγγιση, είναι ότι με αυτόν τον

τρόπο ο Μπέργκιμαν εισάγει μια ακόμη φιγούρα στην παράσταση, της οποίας οι αναφορές εντοπίζονται σ' ένα άλλο παραστασιακό είδος, αυτό του τσίρκου. Στο τσίρκο παραπέμπει και το σκηνικό της παράστασης, το κυκλικό του σχήμα, που υπογραμμίζεται μάλιστα από ένα κυκλικό φωτιστικό σταγκόνι κρεμασμένο από την οροφή της σκηνής, οι κουίντες της οποίας είναι φτιαγμένες από βαριές κουρτίνες ή κομμάτια ενός υλικού που θυμίζει την τέντα του τσίρκου. Η παραπομπή στο τσίρκο γίνεται ολοφάνερη στη δεύτερη σκηνή, όταν ο Όσβαλντ και η Ρεγκίνα στέκονται και περιμένουν την ατάκα τους, στις δυο πλευρές της σκηνής, μισοκρυμμένοι στις κουίντες, όπως συμβαίνει κατά την είσοδο στη σκηνή ή την αρένα του τσίρκου. Γνωρίζουμε από τον Μπέρτολτ Μπρεχτ, που μελέτησε το φαινόμενο στο πρωτοποριακό θέατρο της Ρωσίας τη δεκαετία του '20, ότι τα χαρακτηριστικά του τσίρκου δημιουργούν πάντοτε ένα αποστασιοποιητικό εφέ στο θέατρο, καθιστώντας αδύνατη τη μίμηση, ακυρώνοντας έτσι κάθε προσπάθεια ρεαλιστικής ή νατουραλιστικής ερμηνείας. Με την επιλογή του αυτή, μπορεί να πει κανείς ότι ο Μπέργκιμαν αναδεικνύει τη θεατρικότητα του έργου του Ίψεν. Έτσι και αλλιώς αυτό δεν αποτελεί και ιδιαίτερη έκπληξη. Ας μην ξεχνάμε ότι ο Ίψεν, όπως ακριβώς και ο Μπέργκιμαν ήταν ένας άνθρωπος με πρακτική εμπειρία του θεάτρου από την αρχή της καριέρας του, όταν έμαθε την τέχνη στις παραστάσεις που ανέβαζε στα θέατρα του Μπέργκεν και της Χριστιανίας.

Σε αυτό, λοιπόν, το επίπεδο, η δραματική μέθοδος του Ίψεν λειτουργεί. Η χρήση, που κάνει, των κωμικών στοιχείων υπογραμμίζει ή δημιουργεί, μέσω αντίστιξης, ένα είδος *mise en abîme* της τραγικής διάστασης του έργου και των χαρακτήρων. Δεν είμαι έτοιμος να προχωρήσω τόσο ώστε να ισχυριστώ ότι τα κοινωνικά έργα του Ίψεν γράφτηκαν σαν κωμωδίες και επομένως θα πρέπει να παίζονται σαν τέτοιες. Θέλησα μόνο να φωτίσω ορισμένα χαρακτη-

ριστικά που εντοπίζω στα έργα αυτά και που ανήκουν σε διαφορετικά είδη θεάτρου και όχι στο τραγικό.

Η παράσταση των *Βρικολάκων* του Μπέργκιμαν είναι το πρώτο παράδειγμα σε μια σειρά σύγχρονων παραστάσεων που ολοφάνερα επιδιώκουν την προμοδότηση αυτών των χαρακτηριστικών. Και υπάρχουν, επίσης, περιπτώσεις όπου σύγχρονοι σκηνοθέτες προχώρησαν πιο μακριά από το ιψενικό κείμενο με τα σύμφυτα κωμικά του στοιχεία, με στόχο να πετύχουν τα εφέ της ειρωνείας και της παρωδίας, που φαίνεται να ταιριάζουν στα μεταμοντέρνα συμφραζόμενα. Τα πιο δελεαστικά, καθώς είναι και τα πιο προφανή, παραδείγματα θα ήταν σίγουρα η περίφημη αποδόμηση του *Ιωάννη Γαβριήλ Μπόργκιμαν* από τον διάσημο βερολινέζο σκηνοθέτη Frank Castorf στο Deutsches Theater και της *Κυράς της θάλασσας* στην Volksbühne.

Κλείνοντας, λοιπόν, θα ήθελα να προτείνω, τουλάχιστον ως προκαταρκτικό συμπέρασμα, το γεγονός ότι εντοπίζουμε στο μεταμοντέρνο θέατρο ένα πρόβλημα σε σχέση με το τραγικό είδος — οι παραστάσεις του Ρακίνα αποτελούν χαρακτηριστικό παράδειγμα — και ότι αυτό το πρόβλημα μας αναγκάζει να αναζητήσουμε καινούργιες στρατηγικές, αρχικά στο δραματικό κείμενο, προτού προχωρήσουμε στην σκηνική οπτικοποίησή τους. Ο Ίψεν, όπως είδαμε, δεν αποτελεί εξαίρεση στον κανόνα. Αντιθέτως, μαζί με τους σύγχρονούς του, Στρίντμπεργκ και Τσέχωφ, ο Ίψεν κρατάει μια κεντρική θέση σε αυτό που θα ονομάζαμε «επιναθεατροποίηση» του θεάτρου μέσα από τις μεταμοντέρνες πρακτικές που συναντάμε στην εποχή μας.

SVEN ÅKE HEED
Μετάφραση: Κορίνα Χαρίτου

Οι Βοικόλακες στην ελληνική σκηνή (1894-2005)

Η έρευνα εντόπισε ως τώρα τριάντα πέντε διαφορετικές παραστάσεις, πολλές μόνο σε περιοδεία. Αλλά στην πραγματικότητα τα ανεβάσματα είναι λιγότερα, αφού βρίσκουμε συχνά τους ίδιους βασικούς ηθοποιούς σε διαφορετικής επωνυμίας θιάσους. Ή και πολύ περισσότερα, αν δεν θεωρήσουμε π.χ. ότι όλες οι εμφανίσεις του Θωμά Οικονόμου στο έργο (σε διάστημα δεκαπέντε ετών) αποτελούν «επαναλήψεις» της ίδιας παράστασης. Περιοριζόμαστε λοιπόν εδώ στα κυριότερα ανεβάσματα, αφήνοντας για μελλοντικό δημοσίευμα την πλήρη καταγραφή.

1. Θίασος Ευτύχιου Βονασέρα, 1894

Θέατρο των Κωμωδιών.

Πρώτη παράσταση: 29.10.1894.

Μετάφραση: Μιχαήλ Δ. Γιαννουκάκης. Ελένη Αρνωτάκη (Κυρία Άλβινγκ), Ευτύχιος Βονασέρα (Όσβαλντ), Ευάγγελος Παντόπουλος (Μάντερος), Παναγιώτης Κωνσταντινόπουλος (Έγκστραντ), Κική Αρνωτάκη (Ρεγκίνε).

Πολλές επαναλήψεις τα επόμενα χρόνια. Κυρία Άλβινγκ διαδοχικά: Πιπίνα Βονασέρα, Ελένη Χέλμη, Αιμιλία Μαρίκου. Μάντερος: Αθανάσιος Μαρίκος.

2. Ελληνικός Θίασος «Μένανδρος» Αδελφών Ταβουλάρη, 1897

Άρτεμις Ζάμπου (Κυρία Άλβινγκ), Ιωάννης Βονασέρα (Όσβαλντ), Διονύσιος Βενιέρης (Μάντερος), Μιχ. Τσουκάτος (Έγκστραντ), Φωτεινή Βονασέρα (Ρεγκίνε).

3. Ελληνικός Δραματικός Θίασος Αικατερίνης Βερώνη, 1899

Αικατερίνη Βερώνη (Κυρία Άλβινγκ), Γιώργος

Βερρής (Όσβαλντ), Ηρακλής Χαλκιάπουλος (Μάντερος), Δημήτριος Καζούρης (Έγκστραντ), Αγαθονίκη Μαστοροπούλου (Ρεγκίνε).

Σε επανάληψη του 1901: Γεώργιος Γεννάδης (Όσβαλντ), Ιάκωβος Επιτροπάκης (Μάντερος), Δημήτριος Αλεξίου (Έγκστραντ).

4. Θίασος Θωμά Οικονόμου, 1909

Θέατρο Πανελλήνιον.

Σκηνοθεσία: Θωμάς Οικονόμου¹. Καίτη Βάρβα (Κυρία Άλβινγκ), Θωμάς Οικονόμου (Όσβαλντ), Λουδοβίκος Λούης (Μάντερος), Α. Βαρνάβας (Έγκστραντ), Μαρία Φιλιππίδου (Ρεγκίνε).

Πολλές επαναλήψεις, για μια δεκαπενταετία, ορισμένες με το θίασο της Κυβέλης Αδριανού. Κυρία Άλβινγκ: Άννα Βώκου, Λουκία Τίβερι, Αριάδνη Βέλμου, Ανθή Μηλιάδου, Θεώνη Ακράτου, Τασία Αδάμ. Μάντερος: Πέτρος Λέων, Κ. Κοντογιάννης, Νίκος Βέλμος. Έγκστραντ: Νέστωρ Παλμύρας, Γεώργιος Σαραντίδης, Ιωάννης Τερζάκης. Ρεγκίνε: Κυβέλη Αδριανού, Βασιλική Δημοπούλου, Τατιανή Βέλμου.

5. Θίασος Μιχαήλ Ιακωβίδη, 1927

Γαλάτη (Κυρία Άλβινγκ), Μίχης Ιακωβίδης (Όσβαλντ), Πατρικίου (Ρεγκίνε).

6. Θίασος Κροντηρά, 1930

Λαϊκό Θέατρο Παγκρατίου.

Μετάφραση: Λέων Κουκούλας. Μαίρη Κροντηρά (Κυρία Άλβινγκ), Τίτος Φαρμάκης (Όσβαλντ), Θεόδωρος Καμενίδης (Μάντερος), Γεώργιος Σαραντίδης (Έγκστραντ), Άννα Σταυρίδου (Ρεγκίνε).

Επαναλήψεις τα επόμενα χρόνια. Όσβαλντ: Κώστας Κροντηράς. Κυρία Άλβινγκ: Φανή Νικολαΐδου, Μαίρη Ρώμα. Μάντερος: Βασίλης Ρήγας, Νέστωρ Κουτέλης, Χριστόφορος Κολυβάς. Έγκστραντ: Ιωάννης Δούκας, Διονύσης Βενιέρης, Κώστας Οικονομίδης. Ρεγκίνε: Ζωζώ Κυριακίδου, Αλίκη Μαυροειδή, Άννα Χριστοφορίδου.

7. Εθνικό Θέατρο, 1934

Βασιλικό Θέατρο.

Πρώτη παράσταση 30.1.1934.

Μετάφραση: Γ. Ν. Πολίτης. Σκηνοθεσία: Φώτος

Αλέξης Μινωτής (Όσβαλντ) και Κατίνα Παξινού (Κυρία Άλβινγκ) στην παράσταση του Εθνικού Θεάτρου το 1934.



Πολίτης. Σκηνικά: Κλεόβουλος Κλώνης. Κοστούμια: Αντώνης Φωκάς². Βοηθός σκηνοθέτη: Δημήτρης Ροντήρης³. Κατίνα Παξινού (Κυρία Άλβινγκ), Αλέξης Μινωτής (Όσβαλντ), Νίκος Παρασκευάς (Μάντερος), Ηλίας Δεστούνης (Έγκστραντ), Κατερίνα Ανδρεάδη (Ρεγκίνε).

Επαναλήψεις ως το 1939. Ρεγκίνε: Μιράντα, Μαρία Αλκαίου.

8. Θίασος Νέων, 1938

Θέατρο Αλίης.

Μετάφραση: Γ. Ν. Πολίτης. Σκηνοθεσία: Θάνος Κοτσόπουλος. Λυδία Καπλάνη (Κυρία Άλβινγκ), Φάνης Καμπάνης (Όσβαλντ), Μίμης Φωτόπουλος (Μάντερος), Γιάννης Αργύρης (Έγκστραντ), Ελένη Αυλωνίτου (Ρεγκίνε).

9. Θέατρο Τέχνης, 1943

Θέατρο Αλίης.

Πρώτη παράσταση: 4.10.1943.

Μετάφραση: Βάσος Δασκαλάκης. Σκηνοθεσία: Κάρολος Κουν. Σκηνικά-κοστούμια: Γιάννης Στεφανέλλης. Βάσω Μεταξά (Κυρία Άλβινγκ), Κάρολος Κουν (Όσβαλντ), Λυκούργος Καλλέργης (Μάντερος), Βασίλης Διαμαντόπουλος (Έγκστραντ), Κατερίνα Λεβάντη (Ρεγκίνε).

Επαναλήψη (Βασιλικό Θέατρο, Θεσσαλονίκη, 1945). Ρεγκίνε: Καίτη Λαμπροπούλου.

10. Εθνικό Θέατρο, 1950

Βασιλικό Θέατρο.

Πρώτη παράσταση: 11.10.1950.

Μετάφραση: Γ. Ν. Πολίτης. Σκηνοθεσία: Φώτος Πολίτης. Αναβίωση σκηνοθεσίας: Αλέξης Μινωτής. Σκηνικά: Κλεόβουλος Κλώνης. Κοστούμια: Αντώνης Φωκάς. Κατίνα Παξινού (Κυρία Άλβινγκ), Αλέξης Μινωτής (Όσβαλντ), Νίκος Παρασκευάς (Μάντερος), Χριστόφορος Νέζερ (Έγκστραντ), Ελένη Χατζηαργύρη (Ρεγκίνε).

11. Εθνικό Θέατρο, 1958

Βασιλικό Θέατρο.

Πρώτη παράσταση: 27.2.1958.

Μετάφραση: Γ. Ν. Πολίτης. Σκηνοθεσία: Αλέξης Μινωτής. Σκηνικά: Κλεόβουλος Κλώνης. Κοστούμια: Αντώνης Φωκάς. Κατίνα Παξινού (Κυρία Άλβινγκ), Αλέξης Μινωτής (Όσβαλντ), Νίκος Παρασκευάς (Μάντερος), Χριστόφορος Νέζερ (Έγκστραντ), Γκέλυ Μαυροπούλου (Ρεγκίνε).

Επαναλήψεις: Έγκστραντ: Παντελής Ζερβός.

Μάντερος: Θάνος Κοτσόπουλος. Το 1965, διπλή διανομή: Όσβαλντ: Κώστας Καστανάς/Αλέξης Μινωτής. Ρεγκίνε: Ελένη Χατζηαργύρη/Νίτα Παγώνη.

12. Θίασος Αλέξη Μινωτή-Κατίνας Παξινού, 1968

Πρώτη παράσταση: 26.11.1968.

Θέατρο Αυλαία, Θεσσαλονίκη.

Μετάφραση: Γ. Ν. Πολίτης. Σκηνοθεσία: Αλέξης Μινωτής. Σκηνικά: Βασίλης Βασιλειάδης. Κατίνα Παξινού (Κυρία Άλβινγκ), Κώστας Καστανάς (Όσβαλντ), Αλέξης Μινωτής (Μάντερος), Κώστας Στυλιάρης (Έγκστραντ), Νίτα Παγώνη (Ρεγκίνε).

13. Θίασος Γιάννη Φέρτη, 1979

Θέατρο Αθηνά.

Πρώτη παράσταση: 2.11.1979.

Μετάφραση: Γ. Ν. Πολίτης. Σκηνοθεσία: Σταμάτης Φασουλής. Σκηνικά-κοστούμια: Σάββας Χαρασιδής. Φωτισμοί: Αριστείδης Καρούδης-Φουξ. Δέσποινα Μπεμπεδέλη (Κυρία Άλβινγκ), Γιάννης Φέρτης (Όσβαλντ), Αλέκος Πέτσος (Μάντερος), Γιώργος Μοσχίδης (Έγκστραντ), Μίρκα Παπακωνσταντίνου (Ρεγκίνε).

14. Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος, 1985

Θέατρο Εταιρείας Μακεδονικών Σπουδών.

Πρώτη παράσταση: 14.12.1985.

Μετάφραση: Γ. Ν. Πολίτης. Σκηνοθεσία: Γιάννης Βεάκης. Σκηνικά-κοστούμια: Έλενα Πατρασκάνου-Βεάκη. Αλεξάνδρα Λαδικού (Κυρία Άλβινγκ), Δημήτρης Βάγιας (Όσβαλντ), Αλέκος Ουδινότης (Μάντερος), Στέλιος Καπάτος (Έγκστραντ), Λένα Κουρούδη (Ρεγκίνε).

15. Πολιτιστικός Σύλλογος Αθηνών «Η Πύλη», 1988

Θέατρο Πύλη.

Πρώτη παράσταση: 8.1.1988.



Επάνω: ο Κάρολος Κουν (Όσβαλντ) και η Βάσω Μεταξά (Κυρία Άλβινγκ), Θέατρο Τέχνης 1943.

Μέση: Αλέξης Μινωτής (Όσβαλντ) και Κατίνα Παξινού (Κυρία Άλβινγκ), Εθνικό Θέατρο 1950.

Κάτω: Αλεξάνδρα Λαδικού (Κυρία Άλβινγκ) και Δημήτρης Βάγιας (Όσβαλντ), Κ.Θ.Β.Ε. 1985.





Ο Δημήτρης Καταλειφός (Πάστορας Μάντερες) και η Ράνια Οικονομίδου (Κυρία Άλβινγκ), Απλό Θέατρο 2004-05.

Μετάφραση: Γ. Ν. Πολίτης. Σκηνοθεσία: Μιχάλης Παπανικολάου. Σκηνικά-κοστούμια: Άλλη Λοράνδου. Μουσική επιμέλεια: Ηλέκτρα Παπακώστα. Αλίκη Νορ-Θεοδωρίδη (Κυρία Άλβινγκ), Κώστας Σιμενός (Όσβαλντ), Λάμπρος Κοτσίρης (Μάντερες), Δημήτρης Λιάγκας (Έγκστραντ), Μαίρη Βιδάλη (Ρεγκίνε).

16. Εθνικό Θέατρο, 1988

Νέα Σκηνή. Πρώτη παράσταση: 19.2.1988. Μετάφραση: Άννα Βαβαρέσου-Τζόγια. Σκηνοθεσία: Δημήτρης Έξαρχος. Σκηνικά-κοστούμια: Γιώργος Πάτσας. Βέρα Ζαβιτσιάνου

(Κυρία Άλβινγκ), Θόδωρος Κατσαφάδος (Όσβαλντ), Κωνσταντίνος Βουλαλάς (Μάντερες), Θόδωρος Σαρρής (Έγκστραντ), Μελίνα Μποτέλλη (Ρεγκίνε).

17. Πειραματικό Θέατρο της Πόλης/Μαριέττα Ριάλδη, 1994

Πρώτη παράσταση: 9.12.1994. Μετάφραση: Γ. Ν. Πολίτης. Σκηνοθεσία: Μαριέττα Ριάλδη. Εικαστική παρουσίαση: Κώστας Πανιάρας. Κοστούμια: Μανόν Πανά-Καϊρη. Μουσική επιμέλεια: Γιώργος Πηλιχός. Φωτισμοί: Γιώργος Φεσσόπουλος-Παναγιώτης Κουρμπάς. Μαριέττα Ριάλδη (Κυρία Άλβινγκ), Θεόφιλος Βανδώρος (Όσβαλντ), Ρένος Μάντης (Μάντερες), Μιχάλης Αγγελιδάκης (Έγκστραντ), Βερόνικα Αργέντζη (Ρεγκίνε).

Ιάκωβος Ψαρράς (Έγκστραντ) και Μαρίνα Ψάλτη (Ρεγκίνε), Εθνικό Θέατρο 1997.



18. Εθνικό Θέατρο, 1997

Νέα Σκηνή. Πρώτη παράσταση: 28.3.1997. Μετάφραση: Άννα Βαβαρέσου-Τζόγια. Σκηνοθεσία: Σπύρος Ευαγγελάτος. Σκηνικά-κοστούμια: Γιώργος Πάτσας. Ελένη Χατζηαργύρη (Κυρία Άλβινγκ), Δημήτρης Λιγνάδης (Όσβαλντ), Χρήστος Πάρολας (Μάντερες), Ιάκωβος Ψαρράς (Έγκστραντ), Μαρίνα Ψάλτη (Ρεγκίνε).

19. Δημοτικό Περιφερειακό Θέατρο Κρήτης, 2004

Βενιζέλειο Ωδείο, Χανιά. Πρώτη παράσταση 7.12.2004. Μετάφραση: Χρήστος Καρχαδάκης. Σκηνοθεσία: Κώστας Αρχζόγλου. Σκηνικά-κοστούμια: Μιχάλης Σδούγκος. Μουσική: Νίκος Περάκης. Φωτισμοί: Παντελής Πετράκης. Αλεξάνδρα Λαδικού (Κυρία Άλβινγκ), Μαρίνος Δεσύλλας (Όσβαλντ), Μανώλης Σορμαϊνης (Μάντερες), Πάνος Ξενάκης (Έγκστραντ), Δέσποινα Ψαρροπούλου (Ρεγκίνε).

20. Καλλιτεχνικός Οργανισμός Φάσμα, 2004 Απλό Θέατρο.

Πρώτη παράσταση 10.12.2004. Μετάφραση: Μαργαρίτα Μέλιμπεργκ. Σκηνοθεσία: Αντώνης Αντύπας. Σκηνικά-κοστούμια: Γιώργος Πάτσας. Μουσική: Ελένη Καραϊνδρου. Φωτισμοί: Λευτέρης Παυλόπουλος. Ράνια Οικονομίδου (Κυρία Άλβινγκ), Οδυσσέας Παπασηλιόπουλος (Όσβαλντ), Δημήτρης Καταλειφός (Μάντερες), Γιάννης Καρατζογιάννης (Έγκστραντ), Αγγελική Παπαθεμελή (Ρεγκίνε).

21. Θέατρο Τεχνών Λάρισας, 2004

Πρώτη παράσταση: 17.12.2004. Μετάφραση: Γ. Ν. Πολίτης. Σκηνοθεσία: Χρήστος Κυριακίδης. Σκηνικά: Λίνα Μότσιου. Κοστούμια: Βάνα Καταραχιά. Μουσική: Μάρω Καρατώλου. Τασούλα Γεωργιάδου (Κυρία Άλβινγκ), Θεωδωρής Κανάκης (Όσβαλντ), Χρήστος Χαλβαντζάρας (Μάντερες), Αργύρης Γιουρούκης (Έγκστραντ), Έφη Ευαγγέλου (Ρεγκίνε).

22. Θέατρο Θεσσαλονίκης, 2005

Πρώτη παράσταση 11.3.2005. Μετάφραση-Σκηνοθεσία-Σκηνικά-Κοστούμια-Φωτισμοί: Μπάμπης Φορτωπτήρας. Μουσική: Α-

ριάδνη, Νικολέτα Κραντάη (Κυρία Άλβινγκ), Ηρακλής Κωστάκης (Όσβαλντ), Δημήτρης Μιναρετζής (Μάντερς), Νίκος Μπουράς (Έγκοστραντ), Χάρις Λουσιοπούλου (Ρεγκίνε).

ΣΤΗΝ ΚΥΠΡΟ

1. Θίασος [;], 1946

Θέατρο Μαγικό Παλάτι, Λευκωσία.

Σκηνοθεσία: Κωστής Μιχαηλίδης. Ελευθερία Αχιλλέως (Κυρία Άλβινγκ), Νίνος Παστελλίδης (Όσβαλντ).

2. Θεατρικός Οργανισμός Κύπρου, 1973

Δημοτικό Θέατρο, Λευκωσία.

Πρώτη παράσταση: 13.1.1973.

Μετάφραση: Βάσος Δασκαλάκης. Σκηνοθεσία: Νίκος Σιαφκάλης. Σκηνικά-κοστούμια: Στέφανος Αθηαϊνίτης. Δέσποινα Μπεμπεδέλη (Κυρία Άλβινγκ), Νεόφυτος Νεοφύτου (Όσβαλντ), Ανδρέας Μιχαηλίδης (Μάντερς), Βλαδίμηρος Καυκαριδής (Έγκοστραντ), Βούλα Πελεκάνου (Ρεγκίνε).

3. Θέατρο Ένα 2003

Θέατρο Ένα, Λευκωσία.

Πρώτη παράσταση 11.4.2003.

Μετάφραση-σκηνοθεσία: Νίκος Χαραλάμπος. Σκηνικά-κοστούμια: Μελίτα Κούτα. Μουσική: Άγης Ιωαννίδης. Φωτισμοί: Ανδρέας Χριστοδουλίδης. Ιωάννα Καμένου (Κυρία Άλβινγκ), Σωτήρης Μεστάνας (Όσβαλντ), Ευτύχιος Πουλαϊδής (Μάντερς), Κίμωνας Αποστολόπουλος (Έγκοστραντ), Ειρήνη Κωνσταντίνου (Ρεγκίνε).

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Η σκηνοθεσία είναι βέβαια του Οικονόμου, μολοντί, όπως είναι φυσικό για την εποχή, δεν υπάρχει σχετική αναγραφή στο πρόγραμμα.

2. Δεν αναγράφεται ενδυματολόγος στο πρόγραμμα, όμως την εποχή εκείνη ο Αντώνης Φωκάς ήταν μόνιμος και αποκλειστικός συνεργάτης του Εθνικού Θεάτρου για τα κοστούμια.

3. Δεν αναγράφεται στο πρόγραμμα, όμως είναι γνωστό ότι εκείνη την εποχή συνεργαζόταν με τον Πολίτη, κυρίως για τη διδασκαλία των ηθοποιών.

4. Η παράσταση ήταν ενταγμένη στο «Φεστιβάλ Ίψεν» του Θεάτρου Τέχνης, την περίοδο 1943-44, μαζί με την *Α-γριόπαπια και το Ρόσμερσκολμ*.

5. Η παράσταση αυτή είναι αναβίωση της ιστορικής

πρώτης παράστασης του Φώτου Πολίτη το 1934 και δεν μπορεί να θεωρηθεί επανάληψή της δεκαέξι χρόνια μετά. Την «αναβίβασιν του έργου επεμελήθη» ο Αλέξης Μινωτής – όπως αναγράφεται στο πρόγραμμα – για να τιμήσει το Εθνικό Θέατρο τη μνήμη του Φώτου Πολίτη. Πρέπει μάλλον να θεωρηθεί σκηνοθεσία του Μινωτή, στη γραμμή του Πολίτη.

6. Όταν το έργο ξανανεβαίνει το 1958 στο Εθνικό, την παράσταση υπογράφει πια ως σκηνοθέτης ο Μινωτής.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Κύριες πηγές της καταγραφής υπήρξαν το αρχείο προγραμμάτων του Θεατρικού Μουσείου, τα αρχεία του Εθνικού Θεάτρου και πληθώρα δημοσιευμάτων του ημερησίου και περιοδικού τύπου. Συμπληρωματικές πηγές:

Γεωργοπούλου Βαββάρα: «Η πρόσληψη του Ίψεν στο ελληνικό θέατρο του Μεσοπολέμου», στον τόμο *Σχέσεις του νεοελληνικού θεάτρου με το ευρωπαϊκό*, Πρακτικά του Β' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών, εκδ. Εργο, Αθήνα, 2004.

Κατσούρης Γιάννης: *Το Θέατρο στην Κύπρο*, τ. Β', 1940-1959, Λευκωσία, 2005.

Λεύκωμα: *1917-1997 – 80 Χρόνια Σ.Ε.Η.*, από ομάδα θεατρολόγων, έρευνα-εποπτεία-συντονισμός: Χρυσόθεμις Σταματοπούλου-Βασιλάκου, εκδ. Κ.& Π. Σμπύλιας, Αθήνα, 1999.

Λεύκωμα: *35 Χρόνια Κρατικών Θεάτρων Βορείου Ελλάδος, 1961-1996*, επιμ. Χρήστος Σουγιουλτζής, εκδ. Ήβος, Αθήνα, 1999.

Λεύκωμα: *60 Χρόνια Εθνικό Θέατρο, 1932-1992*, εκδ. Κέδρος, Αθήνα, 1992.

Λεύκωμα: *100 Χρόνια Εθνικό Θέατρο*, επιμ. Βασίλη Φωτόπουλου, εκδ. Ομίλου Λάτση, Αθήνα, 2000.

Λεύκωμα: *Θέατρο Τέχνης 1942-1972*, εκδ. Αθηναϊκό Κέντρο Εκδόσεων, Αθήνα, 1972.

Λεύκωμα: *Παξινού-Μινωτής, Μίμησις πράξεως σπουδαίας και τελείας*, εκδ. Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα, 1997.

Μουστερής Μ.Π.: *Χρονολογική ιστορία του κυπριακού θεάτρου. Από των αρχαιολόγων χρόνων μέχρι και τον 1986*, Λεμεσός, 1988.

Παπανδρέου Νικηφόρος: *Ο Ίψεν στην Ελλάδα*, εκδ. Κέδρος, Αθήνα, 1983.

Θοδωρής Πέρσης, «Παραστασιογραφία Ερρίκος Ίψεν» [τα τριάντα τελευταία χρόνια], περ. *Διαβάζω*, τχ. 181, 23.12.1987.

Ροντήρης Δημήτρης: *Σελίδες αυτοβιογραφίας*, επιμέλεια Δηώ Καγγελάρη, εκδ. Καστανιώτης, Αθήνα, 1999.

Σιδέρης Γιάννης: «Ο Ίψεν στην Ελλάδα», περ. *Νέα Εστία*, τ. 60, τχ. 705, 15.11.1956, σελ.1538-52.

Σιδέρης Γιάννης: «Οι Βρυκόλακες και το ελληνικό θέατρο», πρόγραμμα Εθνικού Θεάτρου *Βρυκόλακες*, 1950-51.

Σιδέρης Γιάννης: «Οι Βρυκόλακες και η ελληνική σκηνή», πρόγραμμα Θ.Ο.Κ. *Βρυκόλακες*, 1972-73.

ΓΙΑΝΝΗΣ ΜΟΣΧΟΣ



ΠΕΙΡΑΜΑΤΙΚΗ ΣΚΗΝΗ ΤΗΣ «ΤΕΧΝΗΣ»

Η Πειραματική Σκηνή ιδρύθηκε στη Θεσσαλονίκη το 1979, από τον θεατρολόγο Νικηφόρο Παπανδρέου, στο πλαίσιο της Μακεδονικής Καλλιτεχνικής Εταιρείας «Τέχνη». Από το 1986 στεγάζεται στο θέατρο «Αμαλία».

Εκτός από τη Θεσσαλονίκη, έχει δώσει παραστάσεις σε πολλές πόλεις και χωριά της Μακεδονίας και της Θράκης, στην Κρήτη, τη Ρόδο, τη Μυτιλήνη, τον Βόλο, το Ναύπλιο, την Καλαμάτα, την Πάτρα καθώς και την Αθήνα. Έχει επίσης εμφανιστεί σε ξένα φεστιβάλ, στην Αυστραλία, την Αγγλία, τη Γαλλία, την Ιταλία, την Αίγυπτο, τη Σουηδία, τη Νορβηγία, τη Σλοβενία και την Ουγγαρία.

Έχει ανεβάσει ως τώρα ενενήντα έργα ελλήνων και ξένων συγγραφέων, κλασικών και σύγχρονων ανάμεσα στους οποίους: Ευριπίδης, Αριστοφάνης, Σαίξπηρ, Γκολντόνι, Τσέχοφ, Ίψεν, Λόρκα, Μπρεχτ, Μπέκετ, Μισίμα, Ντύλαν Τόμας, Πίντερ, Ιονέσκο, Μπέργκιμαν, Ρομέο, Γουέρτενμπεϊκερ, Κατρίν Ανν, Ρεζά, Κήτλυ, Μέρφυ, Φρίελ, Ταμπόρι, Τουρίνι, Φρέιν, Μπέρνχαρντ, Μακφέρσον, Χένλυ, Φόσε, Μακ Γκίνες, Μπελμπέλ, Καπετανάκης, Ξενοπούλος, Αναγνωστάκη, Καμπανέλλης, Λυμπεράκη, Ποντίκας, Δήμου, Μιχαηλίδου, Κεχαϊδής-Χαβιαρά. Τα τελευταία χρόνια έχει καθιερώσει το σύστημα του εναλλασσόμενου δραματολογίου.

Παράλληλα εκδίδει το περιοδικό *Θεατρικά Τετράδια*, του οποίου έχουν κυκλοφορήσει ως τώρα σαράντα επτά τεύχη.

Ο θίασος αναπτύσσει σχέσεις συνεργασίας με τον κόσμο της εκπαίδευσης, οργανώνοντας ειδικές παραστάσεις για σχολεία, σεμινάρια θεατρικής επιμόρφωσης για δασκάλους και καθηγητές, ανοιχτές πρόβες για φοιτητές κ.ά.

Έχει επανειλημμένως λάβει μέρος στις διοργανώσεις του Δήμου Θεσσαλονίκης: Γιορτές Ανοιχτού Θεάτρου και «Δημήτρια».

Από το 1994, οργανώνει κάθε χρόνο το διεθνές φεστιβάλ «Θεατρική Άνοιξη».

Από το 1996 είναι μέλος της Ευρωπαϊκής Θεατρικής Σύμβασης, μιας οργάνωσης κρατικών, δημοτικών και επιχορηγούμενων θεάτρων από είκοσι χώρες της Ευρώπης.

Η Πειραματική Σκηνή της «Τέχνης» επιχορηγείται από το Υπουργείο Πολιτισμού.

Διεύθυνση: Θέατρο «Αμαλία», Αμαλίας 71,
546 40 Θεσσαλονίκη. Τηλ. 2310.821.483, fax 2310.860.708.
e-mail: pirskini@otenet.gr