

MARTIN ΕΣΣΛΙΝ

ΤΑ ΠΡΟΗΓΟΥΜΕΝΑ ΤΗΣ ΣΕΙΡΑΣ

- 1) ΓΙΕΡΖΙ ΓΚΡΟΤΟΦΣΚΙ : Για ένα φτωχό θέατρο
- 2) ΠΗΤΕΡ ΜΠΡΟΥΚ : Η σκηνή χωρίς όρια
- 3) ΟΜΑΔΑΣ ΣΥΓΓΡΑΦΕΩΝ : Το θέατρο της Ασίας
- 4) ΤΖΟΡΤΖ ΣΤΑΪΝΕΡ : Ο θάνατος της τραγωδίας
- 5) ΝΙΚΟΣ ΒΡΕΤΤΟΣ : Από την ποίηση στην απαγγελία
- 6) ΜΑΡΤΙΝ ΕΣΣΛΙΝ : Μπρέχτ: Ο άνθρωπος και το έργο του

ΤΑ ΕΠΟΜΕΝΑ ΤΗΣ ΣΕΙΡΑΣ

- 1) ΜΑΡΤΙΝ ΕΣΣΛΙΝ : Το θέατρο του παράλογου
- 2) ΕΥΓ. ΙΟΝΕΣΚΟ : Σημειώσεις και αντισημειώσεις
- 3) ΕΡΙΚ ΜΠΕΝΤΛΕΥ : Το στρατευμένο θέατρο.

ΠΕΡΑ ΑΠ' ΤΟ ΠΑΡΑΛΟΓΟ

*Σύντομα Χρονικά*

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ  
ΦΩΝΤΑΣ ΚΟΝΔΥΛΗΣ

Έκδοτης, Γιώργος Κάτος

Επιμέλεια Έκδοσης, Αίλη Σταματοπούλου

Διορθώσεις, Μπέττυ Τζουμαλή

Φωτοστοιχειοθεσία / Εκτύπωση, ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΕΓΝΑΤΙΑ

Copyright, Martin Esslin

Copyright για την ελληνική γλώσσα ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΕΓΝΑΤΙΑ

ΕΓΝΑΤΙΑ

νά οι πρώτοι νατουραλιστές. Τό σύγχρονο θέατρο, ως ένα μεγάλο βαθμό, άντλει τήν όρμη και τήν ενεργητικότητά του άπ' τις ιδέες τους, άπ' τό θάρρος τους, κι άπ' τή λυτρωτική τους έλπίδα.

*ΙΨΕΝ*  
*ΕΝΑΣ ΕΧΘΡΟΣ ΤΟΥ ΛΑΟΥ*  
*ΕΝΤΑ ΓΚΑΜΠΛΕΡ-Ο ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΑΣ*

Στίς 23 Νοεμβρίου τοῦ 1881, κι ενώ βρισκόταν στή Ρώμη, ό Ίψεν έγραφε στόν εκδότη του, Φ. Χέγκελ: «Μέ άπασχολεί τό σχέδιο μιᾶς νέας κωμωδίας σέ τέσσερις πράξεις, ένα έργο πού τό σκεφτόμουνα καιρό, αλλά πού τό 'χα παραμερίσει γιατί οι «Βρικόλακες» μ' είχαν άπορροφήσει ολοκληρωτικά». Τό έργο εκείνο, πού έφτασε τελικά τις πέντε πράξεις, ονομάστηκε «Ένας έχθρός τοῦ λαοῦ». Στίς 21 Ίουνίου τοῦ 1882, ό Ίψεν άνήγγειλε στόν Χέγκελ ότι τό έργο είχε τελειώσει: «Χτές άποτελείωσα τό νέο μου έργο. Έχει τόν τίτλο «Ένας έχθρός τοῦ λαοῦ», κι έχει πέντε πράξεις. 'Ακόμα δέν είμαι σίγουρος άν πρέπει νά τ' ονομάσω κωμωδία ή δράμα. Έχει πολλά κοινά χαρακτηριστικά μέ τήν κωμωδία, αλλά τό θέμα του είναι σοβαρό...». Στίς 9 Σεπτεμβρίου τοῦ 1882, ό Ίψεν έστειλε στόν Χέγκελ τήν τελική μορφή τοῦ χειρόγραφου. «'Ηταν άπόλαυση γιά μένα τό γράψιμο τοῦ έργου αὐτοῦ», έγραφε άπ' τό Γκόσενσας, τό καταφύγιό του σέ κάποιο Τυρολέζικο βουνό, «καί νιώθω τελείως χαμένος και μόνος τῶρα πού έφυγε άπ' τά χέρια μου. Ταιριάξαμε τόσο καλά ό δόκτωρ Στόκμαν κι εγώ! Σέ πόσα πράγματα συμφωνοῦμε. Μά είναι τόσο χοντροκέφαλος ό γιατρός! Πολύ πιά χοντροκέφαλος άπό μένα. Κι όχι μόνον αὐτό, αλλά έχει άλλες παραξενιές πού τοῦ επιτρέπουν νά λέει πράγματα πού άν τά έλεγα εγώ δέν θά είχαν και

τόση αξία...».

Ο Ίψεν, άσφαλώς, δέν όνόμασε κωμωδία τόν «Έχθρό του λαού». Τόν τιτλοφόρησε άπλά: «Θεατρικό έργο». Πολύ πίκρα και πολλά σοβαρά γεγονότα παρεισέφρησαν μέσα στό έργο αυτό όσο διαρκούσε τό γράψιμό του, γιατί ή επίδραση άπ' τή θύελλα και τό σκάνδαλο πού άκολούθησαν τήν έκδοση των «Βρικόλάκων» ήταν μεγάλα. Έτσι λοιπόν, ό δόκτωρ Στόκμαν έγινε στήν πραγματικότητα μία μπουκιά στό στόμα του συγγραφέα του, και τό έργο όλόκληρο μία άκρως προσωπική διακήρυξη — ή προκλητική άπάντηση του Ίψεν στους κριτικούς, πού τονε κατηγορήσαν σάν διαφθορέα τής νεότητας, έναν φανατισμένο πού άπειλούσε τή γαλήνη τής κοινωνίας μέ τό νά έκθέτει τίς κρυμμένες ντροπές της και τίς μολυσματικές της πηγές.

Ο «Έχθρός του λαού» είναι τό πιό άμεσα «πολιτικό» έργο του Ίψεν. Στά περισσότερα άπ' τά υπόλοιπα ρεαλιστικά έργα τής μέσης περιόδου του, ό Ίψεν καταπιάνεται μέ κοινωνικά μάλλον, παρά πολιτικά προβλήματα. Έδώ όμως κάνει μία τολμηρή επίθεση στους δημοτικούς πολιτικούς κύκλους μιας μικρής Νορβηγικής πόλης και έκθέτει τήν ύποκρισία και τήν άτολμία τους: και οι κύκλοι αυτοί έδιναν τήν έντύπωση πώς ήταν σύμμαχοί του: οι φιλελεύθεροι, οι προοδευτικοί, οι δημοκράτες. Αυτοί άκριβώς — πού αντιπροσωπεύονται άπ' τήν τοπική έφημερίδα «Κήρυξ» κι άπ' τόν εκδότη της Χόβσταντ — είν' εκείνοι πού «έξακολουθούν νά διακηρύττουν καθημερινά τό ψεύτικο δόγμα πού λέει πώς «οι μάζες», «τό πλήθος», «ή ισχυρή πλειοψηφία» είν' αυτά πού άποτελούν τους θεματοφύλακες του δόγματος τής ελευθερίας και τής ήθικής! — κι ότι ή φαυλότητα, ή διαφθορά, και ή άχρειότητα προέρχονται άπ' τήν κουλτούρα... Εύτυχώς, ή ιδέα πώς ή κουλτούρα διαφθείρει τά ήθη είναι άκριβώς έν' άλλο κατασκευάσμα πού μάς σερβίρισαν! Όχι, ή άγνοια, ή φτώχεια και ή βρωμιά είν' όλο τό κακό!...» Όγδόντα τόσα χρόνια άφότου ό Ίψεν έγραψε τόν «Έχθρό του λαού», τά αισθήματα αυτά παραμένουν επίκαιρα στόν ύψιστο βαθμό.

Στά χέρια του Ίψεν, τό πιό πεζό θέμα μεταμορφώνεται σέ σύνθεση δυναμικών συμβολικών εικών. Τά μολυσμένα σκουπίδια πού ξεχύνονται άπ' τό ταμπάκικο μέσ τά δημόσια λουτρά τής γενέτειρας του Στόκμαν, γίνονται μία εύγλωττη μεταφορά των ψεμάτων, τής ύποκρισίας και του πουριτανισμού πού τόσο μισούσε ό Ίψεν. «Μιά κοινωνία πού ζει άπ' τήν άπάτη», κρυγάζει ό Στόκμαν στ' άποκορύφωμα του έργου στή δημόσια συνάντηση τής τέταρτης πράξης, «...πρέπει νά καταστραφεί έκ θεμελίων. Πρέπει νά έξολοθρεύσουμε, σάν τά παράσιτα — όλους αυτούς πού ζούνε άπ' τά ψέματα».

Ο δόκτωρ Στόκμαν έκστομίζει τά λόγια αυτά σ' ένα πυρετό πάθος, όταν τόν προκαλούν μ' άνυπόφορο τρόπο. Και είχε δικιο ό Ίψεν όταν έλεγε πώς ό ήρώας του ήτανε κάπως πιό χοντροκέφαλος και ισχυρογνώμων άπ' αυτόν. Δέν είναι ν' άπορούμε πώς ένας καλός άμερικάνος δημοκράτης σάν τόν Άρθουρ Μίλλερ, πού έκανε μία γνωστότατη διασκευή του «Έχθρου του λαού», ένιωσε τήν ύποχρέωση νά ύπογραμμίσει όρισμένες άπ' τίς φαινομενικά αντιδημοκρατικές πεποιθήσεις πού ξεστομίζει ό Στόκμαν, και ν' άποδείξει ότι στό βάθος των όσων λέει βρίσκεται μία πρόφαση για νά προστατευθούν οι λαομίσητες μειονότητες. Ο Ίψεν προβαίνει άσφαλώς σ' αυτή τήν τελευταία κρούση, μά ή δική του άποψη δέν είναι τόσο αισιόδοξη: είναι μία άποψη πολύ πιό πικρή και προσγειωμένη άπό κείνη του Μίλλερ. Ήτανε πέρα για πέρα γνώστης τής τραγικής θέσης του ανθρώπου, πού έχει ένα δράμα, ένα πνεύμα άνώτερο, σέ μία κοινωνία όπου ή πλειοψηφία πρέπει έξ ανάγκης νά είναι λιγότερο έξυπνη, μικρότερης αντιληπτικής ικανότητας, περισσότερο δειλή άπ' τόν μοναχικό άνιχνευτή πού μπορεί μακρότερα και βαθύτερα νά δει, έχει τήν ικανότητα ν' αντιμετώπιζει μέ περισσότερο θάρρος τά δυσάρεστα γεγονότα. «Έχετε δικιο φυσικά» έγραφε ό Ίψεν στόν Georg Brandes τόν Ιούνιο του 1883, «όταν λέτε πώς πρέπει όλοι μας νά δουλέψουμε για τήν έξάπλωση των ιδεών μας. Υποστηρίζω, όμως, πώς ένας διανοούμενος άγωνιστής είναι άδύνατο νά συγκεντρώσει γύρω του τήν πλειοψηφία. Σέ δέκα

χρόνια, ίσως ή πλειοψηφία νά 'χει υίοθετήσει τίς απόψεις του Στόκμαν, έτσι όπως τίς διατύπωσε στή δημόσια συνάντηση. Μά ό γιατρός, σ' αὐτά τά δέκα χρόνια, δέ θά 'χει μείνει στάσιμος· θά προηγεῖται τουλάχιστον κατά δέκα χρόνια ἀπ' τήν πλειοψηφία. Ἡ πλειοψηφία, ή μάζα, ποτέ δέν θά μπορέσει νά τόν καταλάβει. Οὔτε κι αὐτός θά μπορέσει νά 'χει τήν πλειοψηφία μέ τό μέρος του. Ἐγώ τουλάχιστον, εἶμαι ἀπόλυτα γνώστης μιᾶς τέτοιας ἀδιάκοπης πορείας. Ἐκεῖ ὅπου βρίσκουν ἐγώ ὅταν ἔγραφα κάθε ἕνα ἀπ' τά βιβλία μου, βρίσκεται τώρα ἕνα ἀρκετά μεγάλο ἐνιαῖο πλήθος· ἐγώ ὅμως δέν βρίσκομαι πιά ἐκεῖ. Βρίσκομαι ἄλλοῦ· πολύ πιό μπροστά, ἐλπίζω».

Ἔτσι, δέν συμβαίνει μόνο νά εἶναι λαομίσητος ὁ Στόκμαν, ἐπειδή εἶναι ὁ κήρυκας μιᾶς ἰδιαίτερης καί παράξενα δυσάρεστης ἀλήθειας σέ μιᾶ ὀρισμένη περίπτωση. Ὁ κάτοχος τῆς ἀλήθειας, ὁ ἄνθρωπος πού μπορεῖ νά δεῖ τήν οὐσία τῆς κατάστασης, εἶναι *μοιραῖο* νά μισεῖται ἀπ' τό λαό, μοιραῖο νά παραμείνει ἔτσι, ἀκόμα κι ἂν οἱ μάζες συλλάβουν τίς ἰδέες του ὅταν ἔρθει ή ὥρα. Αὐτό εἶναι τό νόημα τοῦ τελικοῦ συμπεράσματος τοῦ Στόκμαν, ή περίφημη φράση: «Ὁ δυνατότερος ἄνθρωπος στόν κόσμο εἶναι αὐτός πού μένει μόνος!»

Ἐπίσης, ἔχει μιᾶ κάποια ὑπεροψία, μιᾶ κάποια ἀριστοκρατική ἀδιαλλαξία στή στάση αὐτή. Ὁ «Ἐχθρός τοῦ λαοῦ» δέν εἶναι δύσκολο ἔργο· εἶναι χτισμένο σύμφωνα μέ τό πρότυπο τοῦ ἐπιτυχέστερου εἴδους γαλλικοῦ θεάτρου τοῦ 19ου αἰώνα. Τό θέμα του ὅμως συγγενεῖ στενά μέ τό πιό φιλόδοξο καί πιό δύσκολο ἔργο τοῦ Ἰψεν, τό μέγα ποίημα «Brand», πού ὁ ἥρωάς του εἶναι κι αὐτός ἕνας ἄνθρωπος πού νιώθει νά 'ναι ὁ δυνατότερος γιατί στέκεται μόνος, ἕνας ἄνθρωπος πού ή ἀκαμπτη ἐμμονή του νά μήν ὑποχωρήσει οὔτ' ἕνα πόνο, σκορπάει γύρω του καταστροφή. Ὁ δόκτωρ Στόκμαν εἶναι κατά κάποιο τρόπο μιᾶ ἐκλαϊκευμένη ἐκδοχή τοῦ Μπράντ, περιορισμένη διαστατικά, καί χωρίς τή φανατική καταστροφικότητα ἐκείνου. Τό φινάλε τοῦ «Ἐχθροῦ τοῦ λαοῦ» δέν μᾶς δίνει καμιά νύξη γιά τό ἂν ή θαρραλέα στάση τοῦ Στόκμαν, ή

ἀπόφασή του ν' ἀντιμετωπίσει τοὺς ἀντιπάλους του στό χώρο πού γεννήθηκε, ἀντί νά φύγει γι' ἄλλοῦ, καί ν' ἀρχίσει ἀπ' τήν ἀρχή, θά καταστρέψει στήν πραγματικότητα τήν οἰκογένειά του. Ἐπὶ τοῦ ἔργου, ἔχουν βásiμες ἐνδείξεις γιά νά ὑποθέσουμε πὺς ὁ Ἰψεν, στό σημεῖο αὐτό, ἤθελε νά καθουχάσει τό κοινό του. Γράφοντας στόν Edvard Fallesen, τό σκηνοθέτη τοῦ Βασιλικοῦ Θεάτρου τῆς Κοπεγχάγης πού ~~ἐπιμαζόταν~~ ν' ἀνεβάσει τό ἔργο, ὁ Ἰψεν ζήτησε ἐπίμονα τό ἐξῆς: ὁ Κάπταιν Χόρστερ, ἕνας ἀπ' τοὺς ἐλάχιστους ἀφοσιωμένους ὑποστηρικτές πού ἀπομένουν στόν Στόκμαν, ἔπρεπε νά παιχτεῖ ἀπό 'να νεαρό ἄντρα, ὥστε στήν πέμπτη πράξη νά 'ναι δυνατό νά βγεῖ τό συμπέρασμα πὺς «μιᾶ στενή καί τρυφερή φιλία» θά δημιουργοῦνταν ἀνάμεσα σ' αὐτόν καί στήν Πέτρα, τήν κόρη τοῦ Στόκμαν, ἀνταμοιβόντάς την ἔτσι γιά τήν ὀδυνηρή ἀπογοήτευση πού δοκίμασε ἀπ' τόν ἐκδότη Χόβσταντ, πού γιά τίς προοδευτικές του ἰδέες εἶχε δεῖξει προηγουμένως κάτι περισσότερο ἀπό θεωρητικό ἐνδιαφέρον. Νά γιατί ὁ «Ἐχθρός τοῦ λαοῦ», παρόλο πού δέν εἶναι κωμωδία, ἀπέχει πολύ ἀπ' τό νά θεωρεῖται τραγωδία. Ὁ δόκτωρ Στόκμαν, θά ἐπιζήσει — κάτι πού δέν θά συμβεῖ μέ τόν Μπράντ· θά πετύχει τελικά τό σκοπό του, ἀκόμα κι ἂν, ὡς ἐκείνη τήν ὥρα, ἐπισύρει τό λαϊκό μίσος γι' ἄλλη αἰτία.

Ἐπίσης, ἔχει μιᾶ κάποια ὑπεροψία, μιᾶ κάποια ἀριστοκρατική ἀδιαλλαξία στή στάση αὐτή. Ὁ «Ἐχθρός τοῦ λαοῦ» δέν εἶναι δύσκολο ἔργο· εἶναι χτισμένο σύμφωνα μέ τό πρότυπο τοῦ ἐπιτυχέστερου εἴδους γαλλικοῦ θεάτρου τοῦ 19ου αἰώνα. Τό θέμα του ὅμως συγγενεῖ στενά μέ τό πιό φιλόδοξο καί πιό δύσκολο ἔργο τοῦ Ἰψεν, τό μέγα ποίημα «Brand», πού ὁ ἥρωάς του εἶναι κι αὐτός ἕνας ἄνθρωπος πού νιώθει νά 'ναι ὁ δυνατότερος γιατί στέκεται μόνος, ἕνας ἄνθρωπος πού ή ἀκαμπτη ἐμμονή του νά μήν ὑποχωρήσει οὔτ' ἕνα πόνο, σκορπάει γύρω του καταστροφή. Ὁ δόκτωρ Στόκμαν εἶναι κατά κάποιο τρόπο μιᾶ ἐκλαϊκευμένη ἐκδοχή τοῦ Μπράντ, περιορισμένη διαστατικά, καί χωρίς τή φανατική καταστροφικότητα ἐκείνου. Τό φινάλε τοῦ «Ἐχθροῦ τοῦ λαοῦ» δέν μᾶς δίνει καμιά νύξη γιά τό ἂν ή θαρραλέα στάση τοῦ Στόκμαν, ή

γείλει ένα κοινωνικό κακό που βασίζεται στο συλλογικό ψέμα μιας ολόκληρης κοινότητας.

Πάρα πολλές από τις επιθέσεις του Ίβεν ενάντια στα δεινά που μάστιζαν την κοινωνία της εποχής του, αναπόφευκτα ξεπεράστηκαν — οι κοινωνικές συνθήκες που κριτικάρισε, ή θέση κυρίως των γυναικών, και ή απέχθεια του 19ου αιώνα για την άνοιχτη συζήτηση των σεξουαλικών και ήθικων προβλημάτων, έχουν υποστεί μία, προς το καλύτερο μεταβολή, από την εποχή του Ίβεν. Ο «Έχθρος του λαού», από πρώτη ματιά και σχεδόν παράδοξα, κι ενώ είναι πολιτικό περισσότερο παρά κοινωνικό έργο, διέφυγε απ' αυτόν τον κίνδυνο του «έποχιακού». Αν τό σκεφτεί κανείς προσεχτικότερα θά του φανεί αρκετά φυσικό. Ενώ οι κοινωνικές συνθήκες αλλάζουν από αιώνα σε αιώνα, ή πολιτική παραμένει στην ουσία της αμετάβλητη. Ο αγώνας για την εξουσία, για την εξαγορά της υποστήριξης της μάζας, μέ τόν ένα τρόπο ή μέ τόν άλλο, ήταν και τότε ή ουσία της πολιτικής όπως είναι και σήμερα, κι όπως υπήρξε σ' οποιαδήποτε άλλη ιστορική περίοδο. Οί πολιτικοί μπλέκονταν πάντα στο δίλημμα: για να διατηρήσουν την εξουσία και την επιρροή τους, έπρεπε να ξευπηρετούν τά ταξικά συμφέροντα των όπαδών τους, ακόμα κι αν μπορούσαν να ξεχωρίζουν καθαρά τό μακροπρόθεσμο όφελος απ' τις βραχυπρόθεσμες από μέρος τους θυσίες. Σήμερα, όπως και στον καιρό του Ίβεν, ό πολιτικός που πασικίζει να κερδίσει την εκλογή του συγκεντρώνοντας την προσοχή του στο κόστος ζωής της δικής του εκλογικής περιφέρειας, άδιαφορώντας για όρισμένα παγκόσμια προβλήματα, όπως είναι ό υποσιτισμός της μάζας, ή ό πόλεμος σ' άλλες ήπειρους, επαναφέρει στην πλήρη ισχύ του τό δίλημμα του δήμαρχου, αδερφού του Στόκμαν, και του εκδότη Χόβσταντ. Κι ό Άσλάκσεν, ό άρχηγός του συνδέσμου των φορολογουμένων, είναι τό αιώνιο σύμβολο των ψηφοφόρων αυτών καθυτών, για τούς όποιους κάθε μακροπρόθεσμο κοινωνικό, πνευματικό, και ιδεολογικό πρόβλημα περιορίζεται τελικά σε λίρες, σελίνια και πένες. Η σαφήνεια του όράματος, ή τεχνική οίκονομία μέ την όποία ό Ίβεν κατόρθωσε να συνο-

ψίσει τά αιώνια αυτά στοιχεία κάθε πολιτικής μέσα στα όρια μιας μικρής, συμπαγούς κοινωνίας, και μέσα στα πλαίσια μιας μοναδικής δραματικής σύγκρουσης, είναι στ' αλήθεια μία εκπληκτική απόδειξη της μεγαλοφυΐας του.

Κι αυτός είναι καθαρά ό λόγος που τό ιδιότυπο αυτό έργο του Ίβεν παίζεται τόσο συχνά, διασκευάζεται τόσο συχνά για να ταιριάζει σε διαφορετικά έθνικά ιδιώματα και σε διαφορετικά περιβάλλοντα. Είτε στην Άμερική, είτε στη Γερμανία, είτε στη Νορβηγία, ό «Έχθρος του λαού» θ' άποδειχεται πάντα μία απ' τις άρχέτυπες εικόνες πολιτικής σύγκρουσης, ακόμα κι αν δέν άποτελεί τό ποιητικότερο και βαθύτερο έργο του Ίβεν.

Κι ακόμα, είν' ένα έργο μοναδικής πρόκλησης για τόν σκηνοθέτη μέ μία απ' τις σχετικά σπάνιες σκηνές πλήθους που έγραψε ό Ίβεν: τή δημόσια συνάντηση στην τέταρτη πράξη. Τόν Ίβεν τόν άπασχολούσαν έντονα τ' αναρίθμητα μικρά ρολάκια αυτής της σκηνής. "Ηθελε ν' άνατεθούν σε πολύ προικισμένους ήθοποιούς ώστε τό ίδιο τό πλήθος, ή σκηνική εικόνα «του όχλου» που μαζί του ήρθε άντιμέτωπος ό Στόκμαν — κι ό Ίβεν — να φανεί ότι άποτελείται από άτομα, και όχι από γενικευμένους τύπους.

Πέρα απ' αυτή τή μοναδική σκηνή, τό «Ένας έχθρος του λαού» έχει την άπλότητα κάθε κατασκευής που είναι τεχνικώς άρτια. Τό γεγονός ότι οι δύο βασικοί άνταγωνιστές, ό στρατιωτικός γιατρός κι ό δήμαρχος, πρέπει να είναι άδελφια, είν' ένα ύπέροχο ποιητικό εύρημα: βαθαινει την καθαρά πολιτική σύγκρουση ως τό σημείο να τή μεταμορφώνει σε πάλη ανάμεσα σε μία οικογένεια: ή πάλη αυτή είν' ένας μακρινός άπόηχος της σύγκρουσης Κάιν και Άβελ.

Οί δύο δημοσιογράφοι του «Κήρυκα», ό Χόβσταντ κι ό Μπιλίλλινγκ, νέοι και οι δύο τους, και οι δύο τους προοδευτικοί, παίζουν ένα ιδιαίτερα ζωτικό ρόλο στο μηχανισμό του έργου. Γιατί, ενώ ό δήμαρχος παρουσιάζεται καθαρά σαν άντιδραστικός, κι ό Άσλάκσεν σαν «μετριοπαθής» (προσεχτικός και κάπως άτολμος όπαδός των φιλελεύθερων ιδεών, απ' την άρχή), οι δύο νέοι αυτοί άντρες είναι οι θαυμαστές και

οί πιά οικείοι άνθρωποι του Στόκμαν· ή αποσκίρτησή τους είναι μιά έκπληξη, ή παραδόπιστη φύση τής στάσης τους (πού δείχνεται καί στό έπεισόδιο του έγγλέζικου μυθιστορήματος πού ζήτησαν άπ' τήν Πέτρα νά μεταφράσει) είναι μιά άποκάλυψη όδυνηρή. Όπως συμβαίνει στά έργα του Ίψεν, οί χαρακτηριστές έξισορροπούνται μέ τέτοιο τρόπο ώστε τά χαρακτηριστικά τής κάθε πράξης νά τονίζουν τά χαρακτηριστικά τής αντίθετης. Ό κάθε χαρακτήρας έχει τήν καθορισμένη του λειτουργία μέσα στή δράση. Έκείνο πού μένει άπ' τήν τέλεια οίκονομία μέσων είναι ή κομψότητα τής κατασκευής. Ίσως ό Ίψεν του «Πέερ Γκύντ» νά υπήρξε πληθωρικά ρομαντικός. Ό Ίψεν του «Ένας έχθρός του λαού» είν' ένας μάστορας του «καλοφτιαγμένου έργου».

Η «Έντα Γκάμπλερ», πού ό Ίψεν τήν τέλειωσε στά 1890, είναι τό τελευταίο άπ' τά άυστηρώς ρεαλιστικά έργα του. Στερεείται, έκ πρώτης όψεως, τήν έντονη έμμογή στά κοινωνικά προβλήματα πού κυριαρχούσαν στό έργο του Ίψεν όταν αυτός βρισκόταν στή μέση περίοδο τής δραματικής του σταδιοδρομίας, τήν περίοδο ανάμεσα στή ρομαντική καί ποιητική φάση τής νεότητάς του, (άπό τόν «Κατιλίνα», 1849, στόν «Αυτόκράτορα καί τόν Γαλιλαίο», 1873) καί στά τελευταία του έργα (άπ' τόν «Αρχιτέκτονα», 1892, στό «Όταν πεθάνω με ζωντανοί», 1899) όπου κυριαρχούν τά άλληγορικά καί συμβολικά στοιχεία.

Η «Έντα Γκάμπλερ» είν' ένα ρεαλιστικό έργο χωρίς έκδηλο κοινωνικό προβληματισμό. Αναφέρεται πριν άπ' όλα καί πάνω άπ' όλα σ' έναν άνθρωπο, όχι σέ ιδέα : σ' έναν άνθρωπο πού είναι καμωμένος άπό μυστήριο, άπ' τό κακό αυτό καθαυτό, καί πού συνάμα σκορπίζει άπλόχερα γοητεία καί χάρη. Η «Έντα Γκάμπλερ», άσφαλώς, σάν θεατρικό πορτραίτο ενός πολυσύνθετου καί άμφίβολου χαρακτήρα, έχει έλάχιστους άνταγωνιστές. Κι ώστόσο, τό κοινωνικό υπόστρωμα του έργου, ή κριτική τής κοινωνίας, είναι παρόντα καί τά δυό σάν στοιχεία μέσα στό έργο, άρκει νά δει κανείς

κάτω άπ' τήν επιφάνεια. Γιατί ή «Έντα Γκάμπλερ» είναι καί μιά διεισδυτική έξερεύνηση του βασικού κοινωνικού προβλήματος πού δέσποζε τόν καιρό του Ίψεν, όπως δεσπόζει άκόμα καί σήμερα μέ διαφορετικό τρόπο, — τή θέση καί τό ρόλο τών γυναικών στό σύγχρονο κόσμο. Η «Έντα Γκάμπλερ», λοιπόν, είναι μιά βίαιη επίθεση στήν κοινωνική συμβατικότητα καί στόν κομφορμισμό τής καλής συμπεριφοράς καί τής εύπρέπειας.

Αλλά — κι αυτό είν' ό καλλιτεχνικός θρίαμβος τής «Έντα Γκάμπλερ» — ή συγχώνευση τών δύο στοιχείων, σκιαγράφηση του χαρακτήρα καί κοινωνική κριτική, γίνεται μέ τόση επιτυχία ώστε ό κεντρικός χαρακτήρας ν' άποτελεί τήν κοινωνική κριτική ή κοινωνική κριτική συμπυκνώνεται στόν χαρακτήρα τής Έντα Γκάμπλερ. Μιά τέτοια ολοκλήρωση του άφηρημένου στοιχείου καί τής συγκεκριμένης ανθρώπινης πραγματικότητας, πρέπει νά θεωρείται ή ύψηλότερη φιλοδοξία όποιοσδήποτε δραματικού συγγραφέα, καί ή πραγματοποίησή της ό τελικός του σκοπός. Μέ βάση τό παραπάνω, ή «Έντα Γκάμπλερ» θά μπορούσε ώραιότατα ν' άποδειχτεί σάν ένα άπ' τά ύψηλότερα έπιτεύγματα τής δραματογραφίας του Ίψεν πού θά παραμείνει πιθανόν καί στό μέλλον δροσερό καί γεμάτο ζωντάνια. Έπειδή άκριβώς ή κοινωνική κριτική είναι τόσο τέλεια ένσωματωμένη στό χαρακτήρα τής ήρωίδας — ή άντιηρωίδας — τό έργο συγκλονίζει στήν εποχή μας, όπως συγκλονίζει καί τό κοινό τής δικής του εποχής.

Ανάμεσα στις σημειώσεις πού κρατούσε ό Ίψεν γιά τήν «Έντα Γκάμπλερ», υπάρχει μιά πού τιτλοφορείται «Βασικά Σημεία» καί λέει τά εξής:

- 1) Δέν είναι όλες καμωμένες γιά μητέρες.
  - 2) Τίς συγκλονίζει τό πάθος, αλλά φοβούνται τό σκάνδαλο.
  - 3) Άντιλαμβάνονται πώς ή εποχή τους είναι γεμάτη άποστολές όπου αξίζει ν' αφιερώσουν τή ζωή τους, μά δέν μπορούν νά τίς άνακαλύψουν.
- Είναι φανερό γιά πού προορίζονται αυτές οί σημειώσεις.

Πώς βρίσκουν όμως την έκφρασή τους στο χαρακτήρα της Έντα Γκάμπλερ;

Οι περισσότεροι κριτικοί τη βλέπουν σαν ουσιαστικά διεφθαρμένη γυναίκα:

... μιά ακόμα παραλλαγή της Femme Fatale (Μοιραίας Γυναίκας) των ρομαντικών — ή σκληρόκαρδη Ήραιο: αυτός ο παράξενος τύπος γυναίκας που ξετρέλαινε περίεργα πάρα πολλούς άντρες σ' όλες τις εποχές — λίγο σαν πρόκληση στην επιθετικότητά τους, όπως τό βουνό Μάτερχοντ παραπλανά τόν όρειβάτη· και λίγο σαν δόλωμα στο μαζοχισμό τους.<sup>1</sup> Η Έντα Γκάμπλερ δεν έχει καμιά ήθικη ιδέα· έχει μόνο ρομαντικές. Είναι μιά τυπική φιγούρα του 19ου αιώνα, που πέφτει στην άβυσσο ανάμεσα στα ιδανικά που δεν επιβάλλει στον εαυτό της και στις αλήθειες που ακόμα δεν ανακάλυψε. Τό αποτέλεσμα είναι πώς, παρόλο που έχει φαντασία, και μιά έντονη δίψα για τήν όμορφιά, δεν έχει συνείδηση, ούτε πίστη: πανέξυπνη, ενεργητική, γεμάτη προσωπική γοητεία, παραμένει έν τούτοις αδύναμη, ζηλόφθονη, αθάαδης, σκληρή από διαμαρτυρία ενάντια στην εύτυχία των άλλων, σατανική μέσ στην απέχθεια που νιώθει για κάθε τι μη καλλιτεχνικό — ανθρώπους και πράγματα — καβατζού και άγρια από αντίδραση στην άτολμία της.<sup>2</sup>

Η Έντα Γκάμπλερ είναι σκληρή μέσ τήν πνευματική της άτιμία. Δέ θ' αντιμεταπίσει τή ζωή της, τούς περιορισμούς ή τούς πιστωτές της. Η Έντα δεν έχει ούτε αυτοεπίγνωση, ούτε υπευθυνότητα... Δεν υπάρχει στο χαρακτήρα της ούτε πρόοδος ούτε σύγκρουση. Εύθως έξαρχής παρουσιάζεται πορωμένη από ζήλεια και περηφάνια, μόλη τήν κακεντρέχεια τής αδυναμίας.<sup>3</sup>

Αυτοί οι σκληροί χαρακτηρισμοί είναι αναμφίβολα άληθινόι και ταιριάζουν άπόλυτα σέ μιά γυναίκα που παντρεύεται έναν άντρα τόν όποιο δεν αγαπάει, μά τόν μεταχειρίζεται άνοιχτά σαν αντικείμενο περιφρόνησης, μιά γυναίκα που καταστρέφει συνειδητά και οδηγεί στο θάνατο έναν άλλο άντρα που αγάπησε, μά ζηλεύει τό δημιουργικό του πνεύμα και τίς επιτυχίες του, τόσο στην τέχνη, όσο και τόν έρωτα· μιά γυναίκα

που σιχάινεται τόσο πολύ τή ζωή, τόν εαυτό της και τίς ύποχρεώσεις της, ώστε σκοτώνει όχι μονάχα τόν εαυτό της αλλά και τό άγέννητο παιδί που κουβαλά μέσα της.

Πώς θά μπορούσε όμως ένα τέτοιο άηδιστικό πλάσμα νά γίνει ή ήρωίδα μιάς τραγωδίας, τό αντικείμενο βαθιάς συμπόνιας και οίκτου — όπως πραγματικά γίνεται — αν ήταν άληθινά τόσο τέλεια στερημένη από χαρακτηριστικά που θ' αντίσθάμιζαν τίς κακότητές της; Άσφαλώς, μόνο ή όμορφιά της δεν θ' άρκοϋσε για νά κερδίσει τή συμπάθεια των άναγνωστών και του κοινού· ούτε τό πάθος της για τά όμορφα πράγματα, ό «αίσθητισμός» της όπως τόν όνομάζει ό F. L. Lucas.

Άκόμα και ή επιθυμία για έναν «όμορφο θάνατο» σ' ένα τέτοιο χαρακτήρα, δέ θά μπορούσε νά 'ναι τίποτ' άλλο από άνόητος και γκροτέσκο ρομαντικός συναισθηματισμός. Πώς γίνεται νά νιώθουμε πώς είμαστε μέ τό μέρος της όταν παρακολουθούμε τίς άποτρόπαιες και καταστροφικές πράξεις της;

Η αίτια νομίζω πώς βρίσκεται στο γεγονός ότι ό Ίψεν μάς μεταδίνει καθαρά τή βαθιά του πεποίθηση πώς ή Έντα Γκάμπλερ δεν είναι τόσο καταστροφέας από δική της θέληση, όσο είναι θύμα: Ένα θύμα τής κοινωνίας, των συμβάσεών της, και τής άκαρδης άρνησής της νά δει μ' ανθρώπινη αξιοπρέπεια μιά γυναίκα μέ πνεύμα και ταλέντο. Δεν είναι τόσο ή ζήλεια και ή αδυναμία τά κύρια χαρακτηριστικά τής Έντα, όσο ή διάψευσή της. Τό ότι έχει φαντασία και έξυπνάδα ή Έντα, και μιά βαθιά δίψα για κάθε τι όμορφο, είναι άρκετά φανερό. Συνεπώς, είναι «δυνάμει» μιά καλλιτέχνις, ένα δημιουργικό ανθρώπινο πλάσμα. Όμως αυτή ή δύναμη δεν κατανοείται ή ίδια ή Έντα γνωρίζει ελάχιστα γι' αυτήν. Η, καθώς σημειώνει ό Ίψεν, αντίλαμβάνεται «πώς ή εποχή της είναι γεμάτη άποστολές που αξίζουν νά τίς άφιερώσει τή ζωή της, μά δεν μπορεί νά τίς ανακαλύψει». Γιατί; Γιατί οι κοινωνικές συμβάσεις γύρω άπ' τήν άνατροφή των κοριτσιών, γύρω άπ' τόν τρόπο ζωής των γυναικών, τής έχουν άρνηθεί τή δυνατότητα νά μάθει άρκετά για τόν κόσμο και για τόν εαυτό της, νά καταλάβει πώς θά μπορούσε νά χρησιμοποιήσει τήν φαντα-

1. F. L. Lucas, «Ibsen and Strindberg» (London, 1962) σελ. 222

2. Bernard Shaw, «The Quintessence of Ibsenism (London, 1913) σελ. 110

3. M. C. Badbrook, «Ibsen the Norwegian» (London, 1946), σελ. 116

σία της, τη δίψα της για ομορφιά, την εξυπνάδα της, Μαραμένως καλλιτέχνης, καταστροφέας του κάθε τι απ' τη ρίζα του, χωρίς τίποτα να γνωρίζει για τη δημιουργική της δύναμη, ή Έντα Γκάμπλερ πρέπει να 'ναι ένας βαθύτατα καταπιεσμένος άνθρωπος. Από δω πηγάζει και η νευρική της, ή ζήλεια της, ή μανία καταστροφής που την κατέχει, ο πόθος της για το θάνατο. Μέ χέρι μεγάλου τεχνίτη, ο Ίψεν, μᾶς δείχνει τις ρίζες της καταπίεσης που νιώθει ή Έντα, αυτής της καταπίεσης που την άγνοει ολοκληρωτικά.

Αν ήταν άντρας ή Έντα, θά μπορούσε να κυριαρχήσει πάνω στη μοίρα της, θά μπορούσε ελεύθερα να διαλέξει και να επιδιώξει ένα τρόπο δράσης. Δεν είναι σύμπτωση που τα πιστόλια του στρατηγού Γκάμπλερ είναι ένα απ' τα κεντρικά σύμβολα του έργου. Τα πιστόλια αυτά είναι δείγματα αρρενωπότητας από πολλές απόψεις: αποτελούν σύμβολα του σέξ καθώς και σύμβολα άντρικών επιδόσεων, σύμβολα της ελευθερίας του κυνηγού και του ριψοκίνδυνου ανθρώπου. Αν ή Έντα αρπάζεται απ' αυτά τα πιστόλια, είναι γιατί ποθεί τη δημιουργική ελευθερία του κόσμου των αντρών. Απ' την άλλη, φαίνεται ν' απέχθανεται το συμβατικό γυναικείο ρόλο: αρνείται να γίνει νοικοκυρά, μισεί την ιδέα της μητρότητας. («Δεν είναι όλες καμωμένες για μητέρες»). Την καίει ο πόθος να συμμετάσχει στο δημιουργικό έργο τῆς Έιλερτ Λόβμποργκ, και ζηλεύει παθιασμένα, καταστροφικά τη γυναίκα που πέτυχε να γίνει σύντροφος και βοηθός του Έιλερτ, μητέρα του πνευματικού του παιδιού, του βιβλίου του.

Τίποτ' απ' όλα αυτά δεν συνειδητοποιεί. Αλλά γιατί δεν κάνει ένα βήμα προς την χειραφέτηση, (κάτι που δεν ήταν αδύνατο για την εποχή του 1890), γιατί δεν γίνεται έρωμένη του Έιλερτ Λόβμποργκ; Γιατί παντρεύτηκε τον Τέσμαν, τον άνιαρό, σχολαστικό, στείρο σχολάρχη; Διότι κι έδω ή περίπτωση της γίνεται αληθινά τραγική — ή ανατροφή της σαν μέλος της αξιοσεβάσστης ανώτερης τάξης, σαν κόρη του στρατηγού, την έχει διαμορφώσει έτσι, πολύ πιο άπάνθρωπα απ' οποιοδήποτε σκύλο του Πάβλοβ, ώστε ν' αντιδρά σαν ένα

μέλος της τάξης της, σαν ένα μέλος του μαραμένου και εξευτελισμένου φύλου της. Όταν ο Λόβμποργκ της προσφέρει τη χειραφέτησή της και τον ελεύθερο έρωτα, δεν μπορεί παρά να τον αποποιηθεί με αγανάκτηση. Κι όταν φτάνει ο καιρός που το κάθε κορίτσι της τάξης της πρέπει να παντρεύεται, αν δεν θέλει να καταντήσει μιὰ περιφρονημένη ανύπανθη θεία, νανάγιο της ζωής, καταδικασμένη να γίνει ένα απλό παράσιτο, υποκατάστατο που συμμετέχει άθλια στη ζωή κάποιου τυχερότερου μέλους της οικογένειάς της, παράδειγμα ή θεία ή Τζούλια, ή Έντα δεν έχει παρά να δεχτεί την καλύτερη προσφορά που υπήρχε, το χέρι του Τζόρτζ Τέσμαν. Φθονεί το θάρρος της κυρίας Έλβστεντ, που δεν έχει την λάμψη ούτε την ανατροφή της Έντα, που της έδωσε τη δύναμη να σπάσει τα συμβατικά δεσμά και ν' αντιμετωπίσει την αποδοκιμασία του κόσμου εγκαταλείποντας το σύζυγό της για να ζητήσει με τον Έιλερτ Λόβμποργκ. Αλλά ή Τέα Έλβστεντ δεν κουβαλά στους ώμους της το βάρος της συμβατικότητας, της περηφάνιας, της κοινωνικής εξάρτησης που 'χει διαμορφώσει το χαρακτήρα μιᾶς κόρης στρατηγού. Έπειδή ακριβώς ή Έντα έχει καλύτερη ανατροφή, ισχυρότερη θέληση, περισσότερο ευγένεια — που σημαίνει πῶς είναι φαντασμένη, πῶς έχει μεγάλη επίγνωση της κοινωνικής της θέσης και των κοινωνικών της υποχρεώσεων — είναι άνικανη να σπάσει τις άλυσίδες.

Νά γιατί ή Έντα περιφρονούσε την Τέα στο σχολείο, να γιατί της τραβούσε τα μαλλιά: εκείνο που κάνει σκληρά ακόμα και τα παιδιά προς αυτούς που 'ναι κατώτεροι στον πλούτο, στην κοινωνική ιεραρχία ή στους τρόπους, είναι ή περηφάνια της ανώτερης οικογένειας. Ωστόσο, αυτή ακριβώς ή περηφάνια, αυτή ή αίσθηση ανωτερότητας είναι που κρατάει δεσμένα τα προϊόντα μιᾶς τέτοιας κοινωνικής εξάρτησης στις συμβατικότητες της τάξης τους. Απλά τούς είναι αδύνατο να εγκαταλείψουν τούς κανόνες που τούς εξασφαλίζουν τη μεγαλύτερη ικανοποίηση — την αίσθηση ότι είναι καλύτεροι απ' τούς άλλους. Έκείνο που κάνει ακόμα

χειρότερα τά πράγματα για τις γυναίκες πού βγήκαν από ένα τέτοιο κοινωνικό κώδικα είναι τό γεγονός ότι, έμποτισμένες άπ' αυτή τήν αίσθηση ύπεροχής, άπ' αυτή τήν περηφάνια, εξακολουθούν νά παραμένουν καταδικασμένες στόν πατρό-παράδοτο ρόλο τοῦ φύλου τους, πού σημαίνει ύποταγή στούς άντρες τους, κι άποδοχή τους σάν κύριους και άφέντες. "Οντας πάνω άπ' τόν Τέσμαν, κοινωνικά μά και πνευματικά, ή Έντα δέν μπορεί παρά νά δυσφορεί για τή θέση της, ν' άπεχθάνεται τόν κακομοίρη τόν Τζόρτζ και τήν καλοκάγαθη μά μελαλοῦ θεία του.

Ή κοινωνική άνωτερότητα ίσως νά μήν είναι παρά κούφια έπαρση πού μεταμορφώνει εκείνους πού μολύνθηκαν άπ' αυτήν σέ άκαρδους και σκληρούς άνθρώπους· μά ή χειρότερη πλευρά της, στήν περίπτωση της Έντα, είν' ότι αυτή ή αίσθηση κοινωνικής ύπεροχής τήν έμποδίζει ν' άντιληφθεί τή γνήσια άνωτερότητά της σάν μιá δυνάμει δημιουργική προσωπικότητα. "Αν οί κανόνες πού ύπαγορεύονται άπ' τούς νόμους της noblesse oblige (ή εὐγένεια ύποχρεώνει) δέν τήν έμποδίζουν νά σπάσει τά δεσμά και ν' άνοιχτεί στόν έλεύθερο χώρο τής ήθικης και κοινωνικής χειραφέτησης, ίσως νά 'βρισκε τήν ικανότητα νά μετατρέψει τόν πόθο της για όμορφιά (και ή όμορφιά είν' ή σφραγίδα τής πραγματικής, πνευματικής άριστοκρατικότητας πού διαφέρει άπ' τήν κοινωνική) σέ δημιουργία τής όμορφιάς, ζώντας την περισσότερο, παρά νά ζήσει άπλά έναν όμορφο θάνατο. Έκείνο πού οδήγησε στήν πτώση της Έντα Γκάμπλερ είναι ή καταπιεσμένη δημιουργική της ενέργεια πού μεταμορφώθηκε τελικά σέ μοχθηρία και φθόνο, σέ καταστροφική λύσσα, σέ πνευματική άτιμία. Ήπειδή όλη αυτή ή διαφθορά πηγάζει άπό μιá στραγγαλισμένη δημιουργικότητα, κι έπειδή αισθανόμαστε πώς τό βάθος αυτοῦ τοῦ κακοῦ είναι ή άνάστροφη πλευρά τῶν μεγάλων ικανοτήτων της πού άλυσοδέθηκαν κι άναποδογυρίστηκαν, νιώθουμε και βλέπουμε τήν Έντα Γκάμπλερ σάν άληθινά τραγική μορφή. Δέν μπορεί κανείς ν' άντισταθεί στόν πειρασμό και νά μή σκεφτεί πώς ό Ίψεν πού, όπως όλοι οί μεγάλοι δρα-

ματουργοί, βρήκε τήν ικανότητα νά ταυτιστεί τέλεια μέ τούς χαρακτήρες του και πώς πρέπει, ως ένα βαθμό, νά είναι κι αυτός μιá Έντα Γκάμπλερ, άρχισε κάνοντάς τήν εικασία τοῦ τί θά 'χε νιώσει αυτός ό ίδιος, μόλη τήν επαναστατική του δίψα για έλευθερία και μόλη τή δημιουργική του δύναμη, άν κατά τύχη γεννιόταν γυναίκα, και μάλιστα άνήκε σ' άριστοκρατική οικογένεια. Δίνει τήν έντύπωση πώς ό τρόμος στή σκέψη ότι κάθε δημιουργικότητα, σέ τέτοια περίπτωση, θά φυλακίζονταν μέσα του, ή λύσσα άπ' τή σπατάλη τόσης δημιουργικής ενέργειας, προμήθευε τόν πόνο, τήν άγωνία, τή σκληρότητα και τή θεληματική διαφθορά της Έντα Γκάμπλερ. Ή όμορφιά, τό πνεῦμα και ή δημιουργική δύναμη πού μεταμορφώνονται άπό καθαρή καταπίεση σέ κακό, είν' ένα θέαμα πού σπαράζει τήν καρδιά. Κι αυτός είν' ό λόγος πού ή «Έντα Γκάμπλερ», σάν έργο, είναι άληθινά τραγικό, και ή ίδια ή Έντα μόλη τή σκληρότητά της, είναι ένας χαρακτήρας πραγματικά ήρωικός.

Άπό άποψη θεατρικής κατασκευής, ή «Έντα Γκάμπλερ» είν' ένα άριστούργημα οικονομίας: έξι κύρια πρόσωπα, τρεις άντρες και τρεις γυναίκες εξισορροποῦνται μεταξύ τους και μέσ' από 'να λεπτό κοντράστο συγκλίνουν και ποικιλούν τό θέμα τοῦ έργου. "Αν ό Τέσμαν είν' ό σχολαστικός, στείρος άνθρωπος, ό Λόβμποργκ είν' ό άχαλίνωτος, ό δημιουργικός άνθρωπος. "Αν ή Έντα άποτελεί τό πρότυπο τής άνώτερης, άριστοκρατικής γυναίκας πού είναι σκλάβο στήν περηφάνια τής κάστας της, ή Τέα Έλβστεντ αντιπροσωπεύει άκριβώς τό εκ διαμέτρον αντίθετο αντίγραφό της: κοινωνικά, πνευματικά και σωματικά κατώτερη, αλλά χάρη σ' αυτά άκριβώς τά μειονεκτήματα πιό πετυχημένη, πιό προσαρμοσίμη, περισσότερο ικανή νά επιβιώσει. Και ή θεία Τζούλια, καταδικασμένη σέ μιá ζωή άυταπάρνησης όπου χάνει τήν άτομική της ύπαρξη, ύπογραμμίζει άδιόρατα και τήν Έντα και τήν Τέα, όπως άκριβώς ό Μπράκ, ό κυνικός επικούρειος, τονίζει μέ έμφαση τήν άπλοϊκή άγαθότητα τοῦ Τέσμαν, και τήν έλλειψη κυνισμού στήν άσωτη ζωή τοῦ Λόβμποργκ. Ό κάθε άρσενι-

κός απ' τούς χαρακτήρες του έργου έχει και τό θηλυκό του αντίγραφο. Έντα και Λόβμποργκ είναι και οί δύο τους δημιουργικά και ήθικά αδύνατοι. Τέα και Τέσμαν, καλόκαρδοι και οί δύο και στείροι απ' τή δημιουργική άποψη· θεία Τζούλια και Μπράκ αντιπροσωπεύουν τούς δύο πόλους άρσενικού και θηλυκού, τόν άνύπαντρο μεσόκοπο, τόν ήλικιωμένο Δόν Ζουάν, και τή γηραιά, άνύμφευτη θεία. Ο Ίβεν στήνει μπροστά μας ένα μικρόκοσμο, μά σκιασμένο μέ τόση τέχνη στήν εϋθραυστη ίσορροπία του ώστε νά γίνεται ό ίδιος ό κόσμος.

Η «Έντα Γκάμπλερ» είναι μία βαθιά σπουδή χαρακτήρων και συνάμα μία βαθιά κοινωνική ανάλυση πού έχει σχέση μέ τήν εποχή μας όση είχε και στά 1890, γιατί σήμερα, κι αν άκόμα οί γυναίκες απέχτησαν κάθε είδους κοινωνική ίσοτιμία πολλές δημιουργικές διέξοδοι εξακολουθούν νά τούς είναι άπαγορευμένες, και οί δλέθριες συνέπειες τής κοινωνικής ύποκρισίας δέν είναι λιγότερο έκδηλες στή δική μας εποχή, απ' ό,τι ήταν στή Νορβηγία του Ίβεν. Τό έργο είναι κι ένα ποίημα. Μιά είσοδος ή μία έξοδος, μία μορφή πού στέκεται πλάι σέ μία πόρτα άνοιχτή, ένας πυροβολισμός πού άντηχεί σ' ό,τι μοιάζει νά 'ναι κάποια είδυλλιακή σκηνή, όλα τούτα ίσως νά περιέχουν περισσότερο ποιητικό αίσθημα από μία δωδεκάδα καλογραμμένους στίχους. Η «Έντα Γκάμπλερ» πρέπει νά κριθεί και σαν - ή ίσως ούσιαστικά σαν - μία διαδοχή σκηνικών εικόνων του είδους αυτού. Κι έδω, ή εικόνα τής ίδιας τής Έντα, είναι και πάλι τό επίκεντρο κι ό θρίαμβος του έργου: ή Έντα πού λάμπει από γοητεία, ή Έντα πού πλήττει, πού δέ βρίσκει ήσυχία, ή Έντα πού καίει τό χειρόγραφο, ή Έντα πού πραγματοποιεί έναν όμορφο θάνατο - μία άξέχαστη μορφή πού επιβάλλεται, σ' όποιαδήποτε ήθοποιό θ' αναλάβει τό ρόλο, σαν ένας απ' τούς άληθινά άθάνατους χαρακτήρες του παγκόσμιου θεάτρου, μία εικόνα άπειρης συνθετικότητας και βάθους.

Συμβαίνει τό εξής παράξενο μέ τ' άριστουργήματα: σέ κάθε γενιά άποκαλύπτουν μία νέα πτυχή τής σημασίας τους, αλλάζουν και μεγαλώνουν μέ τόν καιρό, διαστέλλονται και συ-

στέλλονται, άκόμα και ταλαντεύονται ανάμεσα στό τραγικό και στό κωμικό. Υπάρχει κάτι τό μυστηριακό σ' αυτή τήν πρωτεϊκή ιδιότητα των μεγάλων έργων τής φαντασίας: «Πώς γίνεται». ρωτάμε, «νά μπορεί τό σύγχρονο κοινό νά βρίσκει έννοιες στόν «Άμλετ» ή στό «Δόν Κιχώτη», στόν «Φάουστ» ή στούς «Άδελφούς Καραμαζώφ» πού οί ίδιοι οί συγγραφείς τους, Σαίξπηρ, Θερβάντες, Γκαίτε και Ντοστογιέβσκι πρέπει τελείως νά άγνοούσαν; Πώς μπορεί ένα θεατρικό έργο, ή ένα μυθιστόρημα νά λείει περισσότερο απ' όσα θέλησε νά πει ό συγγραφέας του;».

Ένα μέρος απ' τήν απάντηση βρίσκεται σίγουρα στό γεγονός ότι κανένα έργο τής ανθρώπινης φαντασίας, ή του λογικού δέν μπορεί ποτέ νά υπάρξει in vacuo και τελείως ανεξάρτητα απ' τό κοινό του. Τό λογοτεχνικό έργο είναι μία πράξη έπικοινωνίας· και ή έπικοινωνία συντελείται ανάμεσα στό μυαλό πού εκπέμπει και στό μυαλό πού άποδέχεται. Ένα άρχαιο έλληνικό γλυπτό μπορεί για τόν κατασκευαστή του και για τό κοινό τής εποχής του νά είχε βαθιά θρησκευτική σημασία· για μās, πού θαυμάζουμε τό ίδιο γλυπτό, δύο ή τρεις χιλιάδες χρόνια άργότερα, αυτή ή θρησκευτική σημασία δέν υπάρχει πιά· αυτό πού τραβά τή δική μας πρόσοχή είναι ή άρμονία των αναλογιών, ή ποιότητα τής τέχνης του. Οί ιδιότητες αυτές δέν είναι τίποτα νέο· υπήρξαν εϋθύς έξαρχής πριν από ή δύο ή τρεις χιλιάδες χρόνια· αλλά εκείνο τόν καιρό ή θρησκευτική σημασία ήταν τόσο ισχυρή πού ίσως νά επηγε, καθώς φαίνεται, τήν καθαρά αισθητική τελειότητα πού άποτελεί για μās, στήν εποχή μας, τή βασική προϋπόθεση για νά τραβήξει ένα έργο τήν προσοχή μας. Και ή έμμοή μας στις αναλογίες, στήν άρμονία και τήν τεχνική άριότητα μπορεί μέ τή σειρά της νά έγείρει τό ενδιαφέρον σέ κάποιαν άλλη προοπτική πού υπήρχε κι αυτή απ' τήν αρχή, μία προοπτική πού δέν τή γνώριζε ούτε τό άρχαιο έλληνικό κοινό, ίσως ούτε άκόμα και μεις, στά μέσα του εικοστού αιώνα.

Κανένας συγγραφέας του σχετικά πρόσφατου παρελθόν-

τος δέν βγάζει αποφασιστικότερα στό φῶς αὐτές τίς ἀλήθειες κι αὐτά τά μυστήρια ὅσο ὁ Ἑρρίκος Ἴψεν. Γιά τούς σύγχρονους του, τά ἔργα τῆς ὠριμότητάς του μοιάζουν μέ προκλητικές πράξεις ἐναντία στά κοινωνικά καί πολιτικά ταμπού. Ὅταν καταπιάνεται μ' ἓνα θέμα σάν τήν σύφιλη σ' ἓνα ἔργο σάν τούς «Βρικόλακες» (1881), ὅταν κάνει ἐκκλήση γιά κοινωνική καί σεξουαλική ἰσότητα στίς γυναῖκες σ' ἓνα ἔργο σάν τό «Σπίτι τῆς Κούκλας» (1879), ἢ ὅταν ὑπερασπίζεται μιὰ ὑπόθεση μοιχείας στό ἔργο του «Ρόζμερχολμ» (1886) ὅταν δλ' αὐτά εἶναι ἱκανά νά τόν ἀναδείξουν σέ ἀντικείμενο σκανδάλου καί ἐνδιαφέροντος, σέ θελλῶδες ἐπίκεντρο μιᾶς πολεμικῆς γεμάτης πάθος. Τόσο ἔντονος ἦταν οἱ συγκινήσεις πού ξεσήκωνε ὁ Ἴψεν ὥστε ἡ πολεμική πλευρά τοῦ πράγματος ὑπερσκίαζε κάθε ἄλλη. Στήν ἐποχή μας, ὅταν ὅλα τά θέματα ἔχουν ξεπεραστεῖ ἀπ' τά γεγονότα, ἐδῶ καί πάρα πολύ καιρό, καθώς κι ἀπ' τήν πορεία τῆς κοινωνικῆς ἀλλαγῆς, εἶναι δύσκολο γιά μᾶς νά φανταστοῦμε τήν βιαιότητα καί τήν ἔνταση πού ξεσήκωναν τά ἔργα τοῦ Ἴψεν. Πράγματι, στήν περίπτωση ἑνός ἔργου σάν τόν «Ἀρχιτέκτονα», εἶναι σχεδόν ἀδύνατο νά βροῦμε λογικά μιάν αἰτία γιατί καταδικάστηκε, στό πρῶτο του ἐγγλέζικο ἀνέβασμα τοῦ 1893, ἀπ' τόν τύπο, σάν σκοτεινό, ὡς τό σημεῖο τῆς τέλει ἀκατανόησις («Πυκνή ὀμίχλη καλύπτει πρόσωπα, λόγια, πράξεις καί κίνητρα» — Νταίηλυ Τέλεγκραφ · «Ἀσυναρτησίεις ἑνός Μαντείου τῶν Δελφῶν στό σκοτάδι... Τρεῖς πράξεις ἀλαμπουρνέζικα» — The Stage), καί γιατί στιγματίστηκε σάν βλαβερό, βλάσφημο καί ἀνήθικο.

Ὁ «Ἀρχιτέκτονας», σήμερα, φαίνεται νά προκαλεῖ τήν ἐντελῶς ἀντίθετη κριτική, κυρίως ἐπειδή καλύπτει τό σεξουαλικό θέμα του μ' ἓνα πέπλο συμβατικοῦ συμβολισμοῦ πού 'ναι ταυτόχρονα ἐμφανῆς καί τετριμμένος· πολλές δεκαετίες θητείας στή φροϊδική ψυχανάλυση ἔχουν ἀποφλοιώσει τό νόημα τῶν καμπαναριῶν, κι ἔχουν κατακτήσει μυστικά βασιλεία ὡς τό σημεῖο νά τά κάνουν τόσο κοινότοπα, ὥστε νά

τούς ἀφαιρέσουν κάθε ποιητική ἰσχύ, χωρίς ν' ἀναφέρουμε τή σκανδαλιστική δύναμη. Καί ἡ Χίλντα Βάνγκελ, αὐτή ἡ ἐνσάρκωση τῆς νέας γυναίκα πού ἄφηνε ἀναυδους τούς σύγχρονους τῆς καί ξεσήκωνε μιὰ δίκαιη ἀγανάκτηση μέ τό νά προκαλεῖ τή συμβατικότητα ὡς τό σημεῖο νά ξεκινήσει γιά τόν ἀπέραντο δικό της κόσμο προτοῦ κἀν φτάσει στά τριάντα, προκαλώντας θαρραλέα ἓνα μεσόκοπο, καθώς πρέπει, ἄντρα νά παρατήρει γιά χάρη τῆς γυναίκα καί σπίτι, ἡ ἴδια αὐτή Χίλντα Βάνγκελ μᾶς συγκλονίζει καί σήμερα σάν ἓνας γοητευτικός χαρακτήρας μιᾶς ἐποχῆς, μιᾶ βικτωριανῆ σουφραζέτα, ντυμένη συνετά, σεμνά, ρομαντικά, πέρα γιά πέρα ἀξιοσέβαστη παρόλη τήν τραχειά κουβέντα τῆς.

Αὐτές οἱ πλευρές τοῦ «Ἀρχιτέκτονα» μόλις καί διαφαίνονται ἀφότου γράφτηκε τό ἔργο — ὁ Ἴψεν τό τέλειωσε στά 1892, ὅταν ἦταν ἐξήντα τεσσάρων χρονῶν — καί ἤδη ἀνάμεσα στούς δύο Παγκόσμιους Πολέμους οἱ κριτικοί ἐξακολουθοῦσαν νά θέλγονται ἀπ' αὐτό, ἔψαξαν καί βρῆκαν ἄλλα σπουδαῖα του σημεῖα. Σέ μιὰ περίοδο ὅπου ἡ νεότερη γενιά σπαρζόταν βαθιά ἀπ' τήν καταστροφή ὅπου τούς ἔριξαν τά λάθη καί οἱ μωρολογίες τῶν πατεράδων τους, ὁ «Ἀρχιτέκτονας» φάνηκε πρωταρχικά σά δραματικοποίηση τῆς σύγκρουσης ἀνάμεσα στήν παλιότερη καί τή νεώτερη γενιά. Ὁ Χάλβερντ Σόλνες ἔγινε ἡ προσωποποίηση τῆς κενότητας τῆς ἐπιτυχίας, ἓνα σύμβολο τοῦ κακοῦ πού συνέχει ἐκείνους πού ἔφτασαν στήν κορφή — μιὰ κορφή δημιουργημένη ἀπ' τούς καρπούς αὐτοῦ τοῦ κακοῦ. Ἡ φτωχεῖα Χίλντα, πού 'χε πιστέψει στήν ἱκανότητα τοῦ μεγάλου ἄντρα νά δρασκελέει τά ὕψη, πρέπει νά μάθει πῶς ὁ ἄντρας αὐτός ὑποφέρει ἀπό ἴλιγγο· καί πῶς τό περιστατικό, ὅταν τόν βλέπει νά σκαρφαλώνει στήν κορφή ἑνός πύργου, ἦταν μιὰ ἐξαιρετική σύμπτωση, ὅπωςδήποτε χαρακτηριστική, τῆς προσωπικότητάς του. Γιά μᾶς, ἡ ἀνάγνωση τοῦ ἔργου ἔχει καταντήσει καί κάπως σάν κλισέ· ἀπό τό 1920 κι ἐδῶ, ὑπῆρξαν πάμπολλα ἔργα πάνω σέ παρόμοια θέματα.

Ὁ «Ἀρχιτέκτονας», ὡστόσο, δέν ἔπαψε νά τραβάει τήν

προσοχή μας, νά μᾶς συγκινεῖ, νά μᾶς συγκλονίζει. Γιατί ἄραγε;

Ίσως ἐπειδὴ κατορθώσαμε τελικά νά διεισδύσουμε στό ἀπλούστερο ἀνθρώπινο περιεχόμενο καί στήν ποίηση, ἀφότου ἀκριβῶς ἀπογυμνώθηκαν τά στρώματα κοινωνικῆς πρόκλησης καί εἰκονοκλαστισμοῦ τῶν περισσότερο ἐκδηλῶν ψυχολογικῶν ἐπαγωγῶν. Γιατί ὁ Ίψεν, κι αὐτό φαίνεται καθαρότερα σέ κάθε δεκαετία πού περνάει, ἦταν σέ τελευταία ἀνάλυση ἕνας μέγας ποιητής — μέγας ποιητής τῆς σκηνῆς — μέ τήν ἐξαιρετική ἰκανότητα νά ἐνσωματώνει μιά εἴσοδο ἢ μιά ἐξοδο, τήν ἀντιπαράθεση δύο σκηνῶν, σέ ἐμπειρίες ὑψηλῆς συγκινησιακῆς ἔντασης. Κι αὐτό — τουλάχιστον στά ἔργα πού ἔναι γραμμένα σέ πρόζα — δέν εἶναι τόσο ζήτημα γλώσσας, ὅσο δραματικῆς κατασκευῆς: ἡ λιτότητα τῆς δράσης, ἡ ἀκρίβεια τῆς κατασκευῆς τῆς ἡ τέλεια αἴσθηση χρόνου μέ τήν ὁποία ἐξελίσσονται τά γεγονότα. Κι αὐτή ἡ ποιητική ιδιότητα βρίσκεται στόν πυρήνα κάθε γνήσιας ἀνθρώπινης ἐμπειρίας, ὁ βαθύς ἀνθρώπινος πόνος πού ἐνσωμάτωσε στό κείμενό του ὁ συγγραφέας.

Τό ὅτι ὁ «Ἀρχιτέκτονας» εἶναι ἡ συνέπεια μιᾶς βαθιάς συναισθηματικῆς κρίσης τῆς ζωῆς τοῦ Ίψεν, εἶναι γνωστότατο: τό καλοκαίρι τοῦ 1889, ὅταν ἦταν ἐξήντα ἑνός χρόνων, γνώρισε μιά νέα κοπέλα ἀπ' τήν Αὐστρία, τήν Αἰμιλία Badach, στό Γκόσενσας. Πρέπει πάντως νά προσέξουμε μήπως τυχόν παρασυρθοῦμε πολύ μακριά προσπαθώντας νά ἐδραιώσουμε ἕνα στενό παραλληλισμό ἀνάμεσα στά γεγονότα τῶν διακοπῶν του ἐκείνων στό Τυρόλο, καί στό περιεχόμενο τοῦ ἔργου του. Ὅστόσο, εἶναι ἄρκετά σάφές ὅτι ἡ ἐμπειρία τῆς συνάντησής του μέ μιά κοπέλα πού ἀνήκε στήν ἀνερχόμενη, τότε, κι ἀπόλυτα ἀντισυμβατική γενιά, ἡ ἀνακάλυψη ἀπό μέρους τοῦ Ίψεν πῶς ἦταν ἀκόμα ἰκανός νά ἐπιδράσει συναισθηματικά σέ μιά τέτοια νέα κοπέλα, καί ἡ τελική του ἀπόφαση νά παραιτηθεῖ ἀπ' τόν πειρασμό νά ἐπαφεληθεῖ ἀπ' τή γοητεία πού ἐξασκοῦσε πάνω της, ἔφερε ἀντιμέτωπο τόν ἡλικιωμένο συγγραφέα μέ πλευρές τῆς δικῆς του κατάστασης, τῆς δικῆς του προσωπικότητας, πού σχηματοποιοῦν τή βάση

τῆς δημιουργικῆς πορείας πού κρύβεται πίσω ἀπ' τόν «Ἀρχιτέκτονα».

Αὐτό ἀκριβῶς τό ἐπίπεδο τοῦ ἔργου ἔχει καί γιά τήν ἐποχή μας τό μεγαλύτερο ἐνδιαφέρον: τήν ποιητική προέκταση, πάνω στή σκηνή, τῆς ὑπαρξιακῆς ἐμπειρίας ἑνός μεγαλοφυοῦς ἀνθρώπου, πού βρίσκεται σέ κείνο τό σημεῖο τῆς ζωῆς του, ὅπου ἀντιμετωπίζει κατά πρόσωπο τά γηρατιά καί τό θάνατο. Ὁ Χάλβαντ Σόλνες εἶναι ἕνας ἀρχιτέκτονας χωρίς τίτλους, ἀλλά ἡ ἐγγλέζικη λέξη εἶναι παραφορτωμένη μέ τήν κοινωνική σημασία τοῦ «ὑποδεέστερα». Στά νορβηγικά, ἡ λέξη Bygmester μπορεῖ νά περιέχει τούς ἴδιους συσχετισμούς, μά εἶναι πολύ πιό ποιητική, εἶν' ἕνας ὄρος πολύ πλατύτερος ἀπ' τή σημασία τοῦ ἀρχιτέκτονα, καί περιέχει τίς ἐννοιες δημιουργικότητα, ὑπεροχή ἀπ' τήν καλλιτεχνική ἄποψη, πού πηγαινουν πολύ πιό μακριά ἀπ' ὁποιαδήποτε ἀκριβέστερη καί πιό ξερή ιδιότητα πού θά μπορούσε νά περιέχει. Ἐλάχιστη μπορεῖ νά ὑπάρξει ἀμφιβολία ὅτι ὁ Σόλνες — ὡς ἕνα σημεῖο — εἶναι ἡ αὐτοπροσωπογραφία τοῦ δημιουργοῦ του (ὅπως εἶναι ὁ γλύπτης Ροῦμπεκ στό «Ὅταν πεθάνουμε ζωντανοί»). Κι ὁ Σόλνες, πού, νέος ἤθελε νά χτίσει ἐκκλησίες; καί πλούτισε χτίζοντας ἀσήμαντα σπιτάκια γιά τούς ἀνθρώπους, ὁ Σόλνες πού θεμελίωσε τήν οἰκονομική του ἐπιτυχία σέ βάρος τῆς εὐτυχίας τῆς γυναίκας του, περιφέρει τήν «καλή του τύχη, σάν μιά τεράστια φρέσκια πληγή μέσα στό στήθος». Κι αὐτή ἀκριβῶς ἡ παράξενη, μαγική δύναμη νά κάνει τά πράγματα νά συμβαίνουν ὅπως ἐκεῖνος ἤθελε (κάτι δηλαδή πού εἶναι τό ἴδιο μέ τή δημιουργική δύναμη ἑνός μεγαλοφυοῦς καλλιτέχνη) ὀδήγησε τόν Σόλνες στήν τραγική θέση πού βρέθηκε. Ὁ Σόλνες φοβάται τή δύναμη αὐτή. Γιατί αὐτή ἡ δύναμη ἔκανε τήν Χίλντα Βάνγκελ ν' ἀποφασίσει νά ῥθει καί νά τόν ἀναζητήσῃ ὅταν μεγάλωσε: αὐτή ἀκριβῶς ἡ δύναμη πού ἔκανε τούς ἀνθρώπους νά τόν πιστεύουν ἦταν ἡ αἰτία πού τούς ἔκανε, καί νά ζητοῦν τό ἀδύνατο, τήν ἀναρρίχηση στά ὕψη ἑνός ἀνθρώπου πού ἔνιωθε πάντα ζάλη, ἀκόμα κι ὅταν στεκόταν στό μπαλκόνι τοῦ πρώτου ὀρόφου τοῦ σπιτιοῦ του. Αὐτή εἶν' ἡ βασική

αντίθεση της ζωής πολλών μεγαλοφυών ανθρώπων που δημιουργούν μιάν εικόνα, ένα πρόσωπο υπεράνθρωπων διαστάσεων για τό κοινό τους. Η εικόνα αυτή βασίζεται κυρίως στις δημιουργικές πλευρές της προσωπικότητάς τους. Ο Ρουσσώ, που άνέτρεψε άρδην τίς ιδέες που είχε ή άνθρωπότητα για τή φωτισμένη παιδεία, έκλεισε τά παιδιά του σέ όρφανοτροφείο ή βεντέτα της όθόνης που έμφανίζεται σάν σύμβολο του σέξ σ' έκατομμύρια άνθρώπους μπορεί νά ναι ένα μοναχικό και παγερό πλάσμα. Εκείνο που σκοτώνει τόν Σόλνες είναι ή εικόνα του έαυτου του, έτσι όπως τήν έχει μεταγγίσει στην Χίλντα Βάνγκελ, τό δημόσιο πρόσωπο του μεγάλου άντρα που αναρριχάται στά ύψη κάτω άπ' τούς ήχους της μουσικής που βγάζουν οί άρπες τ' ουρανού, ό ήρωας που ναι προορισμένος νά κατακτήσει όσους προπορεύονται άπ' αυτόν.

Έδω άκριβώς ό Ίψεν τίγει τό πρόβλημα που γύρω του περιστρέφεται τόσο μεγάλο μέρος άπ' τή μοντέρνα λογοτεχνία: τό πρόβλημα της άνθρώπινης ταυτότητας. Ποιός είν' άραγε ό άληθινός Σόλνες; Ο άσήμαντος, μήπως, και δειλός άνθρωπος που έκμεταλλεύεται τούς ίκανούς ύφιστάμενους του έμποδίζοντάς τους νά στηριχτούν στις δικές τους δυνάμεις και νά βαδίσουν μόνοι τους; ό άνθρωπος που κατέστρεψε κείνον που του 'δωσε τήν πρώτη εύκαιρία στη ζωή του, που νιώθει, και ίσως νά είναι, υπεύθυνος για τή δυστυχία της γυναίκας του; ή μήπως αυτός ό άλλος Σόλνες, που τά χτίσματά του κατακυρώνουν τή μεγαλοφυΐα του, τό πνεύμα του που πετάει στά ύψη, σ' αυτά τά ύψη που τόν είδε νά σκαρφαλώνει ή Χίλντα Βάνγκελ, ό άνθρωπος που κατασκεύασε σπίτια για νά στεγάσει χιλιάδες άνθρώπινα πλάσματα; Οπωσδήποτε, μπορούμε νά προεξοφλήσουμε πώς ό άληθινός Σόλνες είναι ό κοινότοπος Σόλνες. Γιατί αυτός ό κοινότοπος Σόλνες μπορεί νά κείται με θρυμματισμένο κρανίο πάνω στο πλακόστρωτο, μά ό πύργος που έχτισε εξακολουθεί νά όρθώνεται στον άέρα, όπως εξακολουθούν και τ' αναρίθμητα χτίρια που δημιούργησε. Νά γιατί ή Χίλντα, στις τελευταίες φράσεις του έργου, συνεχίζει νά κοιτάζει ψηλά στον πύργο, όπου ακόμα μπορεί νά

βλέπει τόν αρχιτέκτονα της. Είναι βραχύβια ή καθημερινή προσωπικότητα μιås δημιουργικής μεγαλοφυΐας, και — στα μάτια των επερχόμενων γενεών — προσωρινή. Αυτό που διαρκεί είναι ή δημιουργική της πλευρά, κι αυτή τήν πλευρά, όσο περνούν οί έποχές, θά τήν θεωρούμε σάν τό άληθινό της εγώ.

Αυτό όμως είναι μιá άσήμαντη παρηγοριά στο άνθρώπινο πλάσμα που κρύβεται πίσω άπ' τή δημιουργική προσωπικότητα — κι αυτός είν' ό λόγος που πιστεύω ότι ό «Αρχιτέκτονας» παραμένει μιá άληθινή τραγωδία ακόμα και για τήν έποχή μας. Ο άνθρωπος θά 'θελε πολύ νά περιοριστεί στις διαστάσεις του κοινότοπου εγώ του, και νιώθει τίς αξιώσεις (που του έγείρουν αυτοί που τόν βλέπουν σάν μιá υπεράνθρωπη μορφή) σάν άμείλικτες διεισδύσεις, όσο κολακευτικές κι αν είναι, όσο κι αν είναι δύσκολο νά τίς άντισταθεί. Νά γιατί ή Χίλντα Βάνγκελ, που θέλει νά τήν απαγάγει, όπως στους παλιούς καιρούς ένας άγριος Βίκινγκ πειρατής, και που ό θαυμασμός της σπρώχνει τόν Σόλνες νά σκαρφαλώσει στην κορφή του πύργου για νά γκρεμιστεί, φαντάζει τό ίδιο ποθητή όσο και σκληρή, ένα άγριοπούλι που ζυγιάζεται πάνω άπ' τή λεία του. Υπάρχει μιá ιδιαίτερη ειρωνεία στο γεγονός ότι ό Ίψεν ήταν αυτός, όπως κι ό κάθε άλλος άντρας της έποχής του, που βοήθησε στο σχηματισμό της «νέας γυναίκας» που αντιπροσωπεύει ή Χίλντα: ανεξάρτητη, έτοιμη πάντα νά πάρει τήν πρωτοβουλία, με συνείδηση του δικαιώματος της εύτυχίας, καθώς και του δικαιώματος νά διαλέγει αυτή τόν έρωτικό σύντροφό της. Στόν «Αρχιτέκτονα», ή νέα αυτή γυναίκα έχει γίνει μιá άπειλή για τόν ήλικιωμένο δημιουργό της. Άλλωστε, ό Σόλνες ήταν αυτός που διαμόρφωσε όλόκληρη τή συναισθηματική ζωή της Χίλντα, εμπνέοντάς την με τό ιδανικό που ό ίδιος είναι άνίκανος νά ένσαρκώσει. Ο μεγαλοφυής, μπορεί νά ναι ένας μαθητευόμενος μάγος, που καταστρέφεται άπ' τά δημιουργήματα που ό ίδιος έβγαλε στο φώς.

Η Χίλντα Βάνγκελ έχει πολλά κοινά με τόν Γκρέγκερς Βέρλε της «Αγριόπαπιας», που κι αυτός καταστρέφει μιá

οικογένεια έπειδή πιστεύει υπερβολικά στις ικανότητες ενός απ' τὰ μέλη της. Μόνον ο Έλμαρ Έκνταλ είν' ένας άληθινά παθητικός κατεργάρης, ενώ ο Σόλνες είν' ένας άνθρωπος γνήσιας δημιουργικής δύναμης. Κι αυτό κάνει τραγικότερη τήν καταστροφή του Σόλνες απ' τήν καταστροφή των Έκνταλς, και τήν Χίλντα Βάνγκελ πολύ πιά επικίνδυνη απ' τόν κακόμοιρο τόν Γκρέγκερς Βέρλε.

Κανείς δέν άμφιβάλλει πώς ο χαρακτήρας της Χίλντα ξεπεράστηκε, τουλάχιστον σ' όρισμένα απ' τὰ περισσότερα έξωτερικά χαρακτηριστικά της — τό σακίδιο, τό μπαστούνι κλπ. Αντίθετα, ο χαρακτήρας της κυρίας Σόλνες, του τρίτου βασικού προσώπου στο έργο, έχει γίνει πιά σύγχρονος. Σάν σπουδή μιås νεύρωσης, ή Άλιν Σόλνες είναι μιá άριστουργηματική δημιουργία, και τό ξεδίπλωμα του χαρακτήρα της ένα ύπεροχο δείγμα τεχνικής τελειότητας ενός μεγάλου συγγραφέα: ενώ στην άρχή έχουμε πειστεί πώς ή κατάσταση της είν' ή συμβατική κατάσταση μιås γυναίκας πού θρηνεί τὰ πεθάνενα παιδιά της, μås άποκαλύπτεται στο τέλος, σέ μιá σπάνια άπογύμνωση τέλειας είρωνείας, ότι στην πραγματικότητα δέ θρηνεί τὰ παιδιά της αλλά τίς κοϋκλες της — τή χαμένη άθωότητα της παιδικής της ηλικίας — κι ότι ήταν πράγματι υπεύθυνη, τουλάχιστον άσυνείδητα, για τό θάνατο των παιδιών της, πού τὰ άπέριψε σάν μιá απ' τίς εϋθύνες της ώριμότητας όπου δέν έφτασε, ή δέν μπορούσε νά φτάσει. Έτσι, ή Άλιν, είναι στην πραγματικότητα ή γυναίκα πού ή Νόρα, στο «Κουκλόσπιτο», άρνιόταν νά γίνει, τό παιδί-γυναίκα πού έπιθυμούσε ο Χέλμερ, γερασμένη όμως και διαλυμένη από 'να γεγονός πού τήν οδήγησε πολύ βαθιά μέσ τήν περιοχή της οδύνης. Η κυρία Σόλνες, λοιπόν, είν' ή βαθιά αντίθεση της Χίλντα Βάνγκελ — ή παθητική, παιδαριώδης, ίσως και παγερή γυναίκα άπέναντι στην ένεργητική, αυτόνομη και γεμάτη πάθος νέα γυναικεία προσωπικότητα. Νά γιατί ή Άλιν δέν ξεπεράστηκε για μås. Είν' ένας τύπος αιώνιος, ενώ ή Χίλντα είναι ουσιαστικά τό δημιούργημα του τέλους του 19ου αιώνα. Τό παιδαριώδες, παθητικό, αναφύπνιστο θηλυκό έξα-

κολουθεί νά μås είναι γνώριμο: είναι ή ώριμη, αυτόνομη γυναίκα πού έχει έξελιχτεί σ' ένα τελείως διαφορετικό τύπο.

Άν ο Ίψεν σκιαγράφησε τόν έαυτό του στο πρόσωπο του άρχιτέκτονα Σόλνες, τότε τό έργο δικαιώνει θριαμβευτικά τόν τίτλο του. Σά θεατρική κατασκευή, είν' ένα άνώτερο δείγμα άρχιτεκτονικής: λιτό, μέ τέλεια σκηνική οικονομία, θαυμάσια ίσορροπημένο, ο «Άρχιτέκτονας», πρέπει νά θεωρείται σάν ένα απ' τὰ τελειότερα έπιτεύγματα της δραματικής τεχνικής. Κάθε λέξη, κάθε φράση, ή μόνη παύση πού θά μπορούσε ίσως νά ταιριάζει. Ο συνδυασμός «έκθεση-δράση», αυτή ή δυσκολότατη πλευρά της τέχνης ενός θεατρικού συγγραφέα, γίνεται εδώ «χωρίς ραφές» και μέ τρόπο τέλειο: τέλεια είναι και ή ένσωμάτωση της βοηθητικής πλοκής — ή χειραφέτηση του Ράγκναρ Μπρόβικ κι ο θάνατος του πατέρα του — στην κύρια δράση. Όπως συμβαίνει πάντα στα ρεαλιστικά έργα του Ίψεν, μεγάλο μέρος της δράσης έλαβε χώρα στο παρελθόν και έπανιστορείται από τὰ πρόσωπα του έργου. Έδώ όμως, αντίθετα μ' ότι γίνεται στα περισσότερα απ' τ' άλλα έργα αυτού του τύπου, άπουσιάζει έντελώς ή αίσθηση ότι μås υποβάλλουν σέ μεπερδεμένες άφηγήσεις. Η διήγηση της Χίλντα πού αναφέρεται στην πρώτη της συνάντηση μέ τόν Σόλνες, και ή άποκάλυψη του Σόλνες πού αναφέρεται στο παρελθόν του, είναι αυτόνομα και γνήσια θεατρικά γεγονότα, πού δημιουργούν τή δική τους παράδοση ένταση και συγκίνηση. Η τελειότητα της μορφής του, κι ο πλούτος και τό βάθος της ανθρώπινης έμπειρίας πού εκφράζει, διασφαλίζουν τήν ίσχύ και τή σταθερή έπιτυχία του «Άρχιτέκτονα» απ' τήν άδιάκοπη μεταβολή του γούστου και των ένδιαφερόντων του κοινού, πού κάνουν όρισμένα απ' τὰ επιφανειακά χαρακτηριστικά του έργου λιγότερο ή περισσότερο έπικαιρα στις διαδοχικές χρονικές περιόδους. Ο Ίψεν, ο μεγάλος μάστορας, έψωσε ένα χτίσμα τέλειων αναλογιών, στηρίζοντάς το σέ μιá ίσχυρή βάση πού προορίζεται νά επιζήσει όρισμένων απ' τίς διακοσμητικές του λεπτομέρειες.