

Ένας μοντέρνος επαναστάτης: η περίπτωση Henrik Ibsen

*Η ζωή είναι δύσκολη
και ο κόσμος θέλει να τη ζήσει
από την ασφάλεια ενός άνετου καθίσματος*

Jamet Suzman

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

Ήδη από το 1825, ο νεαρός τότε Victor Hugo δημοσιεύει το περίφημο μανιφέστο του, όπου υποστηρίζει ότι μόνο η ζωή, σε όλες τις εκφάνσεις της, μπορεί να λειτουργήσει ως το πρότυπο για τη σκηνή. Ο καλλιτέχνης πρέπει να νιώθει ελεύθερος να παρουσιάσει οποιοδήποτε θέμα, με όποιο στυλ θεωρεί αρμόζον. «Ας πιάσει δουλειά το σφυρί στις θεωρίες και στα ποιητικά συστήματα», γράφει. «Ας ξηλώσουμε τον παλιό γύψο που κρύβει την πρόσοψη της τέχνης. Δεν υπάρχουν κανόνες ούτε μοντέλα. Ή μάλλον καλύτερα, δεν υπάρχουν άλλοι νόμοι από τους γενικούς νόμους της φύσης» (Roose-Evans 1989: 14). Η εισαγωγή του στο έργο *Cromwell* θα περάσει στην ιστορία ως το πρώτο και ίσως πιο σημαντικό μανιφέστο του νέου (μοντέρνου)

ρεαλισμού. Όπως θα περάσει στην ιστορία και η παράσταση του έργου του *Hernani* (Théâtre Français) το 1830, η οποία θα προκαλέσει σκάνδαλο, ανάλογο με το σκάνδαλο που θα προκαλέσει μισό αιώνα αργότερα η πρεμιέρα του έργου του Alfred Jarry, *Ubu Roi* (1896). Από κει και πέρα οι αλλαγές ακολουθούν η μία την άλλη με την ίδια ταχύτητα που αλλάζει και η ζωή στις πόλεις.

Πέρα από τον Victor Hugo, ένας από τους μπροστάρηδες αυτής της ανασύνταξης του θεάτρου σε καινούριες βάσεις, σύμφωνα με τις επιταγές των μοντέρνων καιρών, θα αποδειχτεί ο Eugene Scribe (1791-1861), στον οποίο το θέατρο χρωστά σε έναν μεγάλο βαθμό το «καλοφτιαγμένο έργο» (*pièce bien faite*) που περίπου στηρίζεται στις παρακάτω αρχές δημιουργίας:

1. Η πλοκή δομείται γύρω από ένα μυστικό που γνωρίζει το κοινό, όχι όμως και οι πρωταγωνιστές.
2. Η πλοκή συνήθως περιγράφει την κλιμακούμενη εξέλιξη της κύριας ιστορίας, μεγάλο μέρος της οποίας έχει ήδη λάβει χώρα πριν αρχίσει το έργο. Το κοινό μαθαίνει τα καθέκαστα μέσα από κάποιο μονόλογο ή διάλογο.
3. Η δράση και το σασπένς πυκνώνουν καθώς προχωρά το έργο. Αυτό γίνεται με ακρίβεια και με μεγάλη προσοχή στις εισόδους και τις εξόδους των προσώπων, με επιστολές που ανταλλάσσονται, αποκαλύψεις ταυτοτήτων κ.λπ.
4. Ο ήρωας που συγκρούεται με κάποιον «κακό» χαρακτήρα αντιμετωπίζει δυσκολίες, πράγμα που επηρεάζει τη συναισθηματική φόρτιση της δράσης.
5. Η χειρότερη στιγμή που βιώνει ο πρωταγωνιστής συνήθως ακολουθείται από μια πολύ έντονη, γνωστή ως *scène à faire*, «υποχρεωτική σκηνή», που περίπου συνδέει όλα τα διάσπαρτα μυστικά.
6. Η πλοκή ή μέρος της είναι συνήθως γεμάτη παρεξηγήσεις, όπου λέξεις και συμβάντα παρερμηνεύονται είτε από έναν είτε από πολλούς χαρακτήρες.
7. Το τέλος, και μαζί η λύση των παρεξηγήσεων, εμφανίζεται ως μια λογική και καθαρή συνέπεια όσων προηγήθηκαν. Καθώς πέφτει η αυλαία, τίποτα δεν έχει μείνει που να προβληματίζει το κοινό. Όλα έχουν απαντηθεί.
8. Σε κάθε πράξη έχουμε περίπου την ίδια «κατασκευαστική» λογική.

Αυτό δεν σημαίνει, βέβαια, πως ο Scribe τα ανακάλυψε όλα αυτά· κάθε άλλο. Πολλά τα συναντούμε στο αρχαίο ελληνικό θέατρο και αργότερα στο ελισσαβετιανό, στο ισπανικό και αλλού. Απλώς τα εφάρμοσε, ομολογουμένως περίτεχνα, ώστε να λειτουργούν ως συνταγή, την οποία ο καθένας μπορούσε να ακολουθήσει για να χτίσει την ιστορία του, εφόσον είχε την αρχική ιδέα. Αξίζει να σημειωθεί ότι η «συνταγή» του Scribe μπορεί να έχει πολλαπλώς απαξιωθεί από τους μελετητές ως αντιδημιουργική, όμως εξακολουθεί να είναι μία από τις ελάχιστες που μπορούν να διδαχτούν και να «κοπιαιοστούν» ακόμη και σήμερα, σε μια εποχή έντονης αμφισβήτησης των κατακτήσεων του ρεαλισμού. Και αυτό κάτι σημαίνει.

Επίσης, να σημειώσουμε ότι στα χαρακτηριστικά αυτής της γραφής είναι και η τοπικότητα της πλοκής. Οι συγγραφείς του καλοφτιαγμένου έργου απευθύνονται σε ένα κοινό που έχει ήδη αρχίσει να σπουδάζει σε τοπικά πανεπιστήμια και να

ασχολείται με εθνικά θέματα. Τα έργα τους αποφεύγουν τους έντονους μεταφυσικούς προβληματισμούς ή τη βαθιά και προβληματισμένη ενασχόληση με την κοινωνική κακία ή αδικία, με την αιτιολογία, ή το άλλοθι αν προτιμάτε, πως αυτά τα ζητήματα δεν μπορούν να τιθασευτούν εύκολα διά της λογικής και μόνο· την ξεπερνούν, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι αδιαφορούν εντελώς. Η θρησκεία, λ.χ., εξακολουθεί να απασχολεί στον βαθμό που δεν θέτει σοβαρά υπαρξιακά ερωτήματα που ζητούν απάντηση. Μάλιστα, πολύ συχνά γίνεται χρήση θρησκευτικών πιστευώ προκειμένου να δοθεί μια κρούστα σοβαρότητας στην ιστορία, όπως συμβαίνει, λ.χ., στο έργο του Δουμά *Η Κυρία με τας Καμελίας*. Όπως επίσης συχνά προβάλλονται προβλήματα στις σχέσεις των δυο φύλων, προκειμένου να τονιστεί ότι το νέο κοινωνικό περιβάλλον έχει άλλες απαιτήσεις, πολλές από τις οποίες καθορίζονται από το χρήμα και την κοινωνική θέση.

Σε κάθε περίπτωση, σε επίπεδο ιδεών το καλοφτιαγμένο έργο δεν αντέχει το βάρος μιας πολύ απαιτητικής κριτικής. Είναι τόσο «στριμωγμένο» σε αυστηρούς κανόνες και τακτοποιημένο σε πλαίσια που κάθε άλλο παρά πιστή αναπαράσταση της πραγματικής ζωής μπορεί να θεωρηθεί. Γι' αυτό και θα είναι το πρώτο «θύμα» με την είσοδο των ρεαλιστών και λίγο μετά των μοντερνιστών. Εκείνο ωστόσο που θα μπορούσαμε να σημειώσουμε στις αρετές του είναι η κομψότητα της κατασκευής του που μπορεί να μην μας μεταφέρει σημαντικές πληροφορίες ή να εντυπωσιάζει με τη φαντασία της, όμως έχει περίσσειμα θεατρικότητας. Όπως θα έλεγε και ένας ηθοποιός: «παίζεται» εύκολα. Είναι ένα *coup de théâtre* που κάνει εκπληκτική χρήση των θεατρικών συμβάσεων. Και από αυτή την άποψη, η προσφορά του δεν είναι τόσο στον ρεαλισμό αλλά Ibsen αλλά στον αντιρεαλισμό. Είναι ένα θέατρο το κοινό του οποίου δεν περιμένει να υποδεχτεί κάποια πραγματικότητα, αλλά να ψυχαγωγηθεί διαμέσου μιας σκηνικής προσποίησης του πραγματικού, μιας απόλυτης δεξιοτεχνίας της κατασκευής. Θα τολμούσα να πω ότι πρόκειται για ένα μπάσταρδο ρομαντισμό που σε πολλά σημεία λειτουργεί ως ένας πρόλογος στον Χόλιγουντ.

Σε αυτή την κατηγορία ανήκει και ο Georges Feydeau, στο θέατρο του οποίου οι ιδιότητες του καλοφτιαγμένου έργου θα βρουν το κατάλληλο περιβάλλον και θα μεγαλουργήσουν. Όπως επίσης κι άλλοι γάλλοι δημιουργοί, όπως ο Francois Ponsard (1814-1867), ο Victorien Sardou (1831-1908), και λίγο αργότερα ο Dumas fils (Δουμάς υιός, 1824-1895), ο Emile Augier (1820-1889) που ακολουθούν και βελτιώνουν τη φυ-



Το πόστερ του Alphonse Mucha (1896) για την παράσταση της *Κυρίας με τας Καμελίας*, με πρωταγωνίστρια τη Sarah Bernhardt.

σιογνωμία του καλοφτιαγμένου έργου, με σημαντικότερο τον ολίγο μεταγενέστερο, Emile Zola (1840-1902), ο οποίος θα στηρίξει την άποψη ότι η προσεκτική μελέτη της ανθρωπότητας προϋποθέτει την επιστροφή στη Φύση, την παρατήρηση αντικειμενικών φαινομένων και την καταγραφή υπαρκτών προβλημάτων και πραγμάτων.

Ο Zola κηρύσσει το τέλος στα ρομαντικά και ποιητικά ξεσπάσματα. Ο άνθρωπος, λέει, πρέπει να αναλύεται «επιστημονικά και στα όρια του πραγματικού περιβάλλοντός του». Τα έργα πρέπει να συναρμολογούνται με την ακρίβεια συναρμολόγησης ενός ρολογιού. Υπ' αυτή την έννοια, ο συγγραφέας δεν είναι τίποτε άλλο παρά ένας «ευφυής ωρολογοποιός» (Waxman 1964: 16-17· επίσης, Kindelan 1996: 14-15). «Θέλω να εξηγήσω», γράφει ο Zola, «πώς μια οικογένεια, μια μικρή ομάδα ανθρώπων, ζει σε ένα συγκεκριμένο κοινωνικό περιβάλλον [...] Θα προσπαθήσω να βρω και να ακολουθήσω το νήμα που οδηγεί με μαθηματική ακρίβεια από το ένα άτομο στο άλλο, αντιμετωπίζοντας το διπλό ερώτημα του ταμπεραμέντου και του περιβάλλοντος...» (ό.π., Kindelan 1996: 15). Ο Zola δεν θα δεχόταν ζωγραφιστά σκηνικά για να υποδηλώσουν το οικογενειακό περιβάλλον αυτών των ατόμων, γιατί ακριβώς θα ψεύτιζαν την εικόνα της πιστής μίμησης του πραγματικού (Berg & Martin 1992: 10). Όπως δεν θα δεχόταν σκηνικά που δεν θα απέπνεαν φυσικότητα στη σκηνική τους τακτοποίηση. Δεν αποκλείει ωστόσο την προσωπική σφραγίδα στη δημιουργική διαδικασία· προειδοποιεί ότι, όταν ένας συγγραφέας μεταφέρει τη Φύση στην τέχνη, πρέπει να είναι προσεκτικός ώστε να μην τη στρεβλώσει ή να την παραποιήσει στην προσπάθειά του να τη συνταιριάξει στα δικά του ενδιαφέροντα ή στις συμβάσεις δημιουργικής γραφής ή στις προσδοκίες του κοινού.

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

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

Κοντά σε αυτούς τους σκαπανείς της νέας αισθητικής να αναφέρουμε και τον σπουδαίο σκανδιναβό August Strindberg (1849-1912), ο οποίος με το έργο του *Πατέρας* (1887) προκαλεί μια πραγματική επανάσταση, ιδίως με τον τρόπο που χειρίζεται δύσκολα θέματα για την εποχή, όπως η πατρότητα και οι σχέσεις των φύλων. Βέβαια, τα κατοπινά του έργα, όπως το *Ονειρόδραμα* (1902), ενδιαφέρουν πιο πολύ τους μελετητές του μοντερνισμού, δεδομένου ότι είναι πιο κοντά στο στυλ που λίγο αργότερα θα ονομάσουν εξπρεσιονιστικό, που είναι ένας προθάλαμος στην τεχνική του εσωτερικού μονολόγου, άποψη που ενισχύουν και οι δηλώσεις του ίδιου του συγγραφέα

γύρω από ορισμένους από τους χαρακτήρες του, όπως η Τζούλια, οι οποίοι, επειδή ζουν σε μια μεταβατική περίοδο, μοιραία τους φαντάζεται σε ένα μεταίχμιο, όπου ταλαντεύονται συνέχεια ανάμεσα στο παρελθόν και το μέλλον (για περισσότερα βλ. Bradbury/McFarlane 1976: 47).

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



Ο Georg II, Δούκας της Σαξονίας-Μάινινγκεν (Saxe-Meiningen) (1826-1914), γνωστός και ως *Theaterherzog* (Δούκας του θεάτρου).

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

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

Ο σκηνοθέτης

Έτσι εμφανίζεται και το επάγγελμα-ειδικότητα του σκηνοθέτη, με χρονολογικά πρώτο όνομα εκείνο του Δούκα του Saxe-Meiningen Γεώργιου II (1826-1914), που δημιούργησε την ομάδα Meiningen Players (1874) και σκηνοθέτησε όλες τις παραστάσεις της, με τη βοήθεια των ηθοποιών Ludwig Chronegk και Ellen Franz. Εκείνο που ξεχωρίζει την προσπάθειά του σε σχέση με ό,τι είχε προηγηθεί είναι η εμμονή του να



Ο David Belasco ήταν από τους πλέον ένθερμους θιασώτες του ρεαλισμού. Οι σκηνικές του προτάσεις πέρασαν στην ιστορία του αμερικανικού θεάτρου ως τα πλέον ακραία δείγματα «φωτογραφικής» απεικόνισης της πραγματικότητας. Ενδεικτικό του ενθουσιασμού του για την ακριβή απόδοση των πραγμάτων είναι και η απαίτησή του, πριν καταλήξει στο τελικό σκηνογραφικό σχέδιο, να έχει στα χέρια του από τους συνεργάτες του ακριβή μινιατούρα του σκηνικού που θα περιελάμβανε τα πάντα, ακόμη και τον φωτισμό. Στη φωτογραφία τον βλέπουμε στο μέσον να περιγράφει τις απόψεις του για το σκηνικό της παράστασης του έργου *Marie-Odile*. Η φωτογραφία δημοσιεύτηκε για πρώτη φορά το 1919 στο κείμενο του *The Theatre Through its Stage Door*.

αποδώσει όσο γίνεται πιο πιστά την ιστορικότητα του δράματος, δηλαδή την εποχή στην οποία αναφέρεται. Εκεί φαίνονται και οι επιρροές της αγγλικής σχολής των William Charles Macready, Madame Vestris και Charles Kean. Κάθε παράστασή του πρόδιδε χρονοβόρα έρευνα της περιόδου, ώστε η απόδοσή της, εικαστικά και ενδυματολογικά, να είναι ακριβής. Αυτό σήμαινε εγκατάλειψη της γνώριμης πρακτικής των τότε θιάσων να χρησιμοποιούν, για λόγους ευκολίας και οικονομίας, τα ίδια σκηνικά και κοστούμια ανεξάρτητα από τις ιδιαιτερότητες του έργου. Απαιτούσε κάθε παράσταση να επιβάλλει τα δικά της μοναδικά δεδομένα κι όχι να ακουμπά σε ήδη δοκιμασμένες καταστάσεις και λύσεις. Είναι, επίσης, ο πρώτος που επέμενε οι πρόβες να έχουν μεγάλη διάρκεια, με τους ηθοποιούς να προετοιμάζονται μέσα στον ίδιο χώρο που θα έπαιζαν αργότερα φορώντας τα κοστούμια της παράστασης. Για κάθε παράσταση ζητούσε περίπου τριάντα εξάωρες πρόβες. Τέλος, μια άλλη καινοτομία ήταν η κατάργηση του ηθοποιού-σταρ και η επικράτηση της ομαδικής νοοτροπίας.

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

Στην Αμερική ο David Belasco, ο πιο ένθερμος θιασώτης του ρεαλισμού, για να πετύχει την απόλυτη αυθεντικότητα στην όψη θα φτάσει στο σημείο να μεταφέρει κυριολεκτικά ολόκληρα δωμάτια στη σκηνή. Κάτι αντίστοιχο παρατηρούμε και στα

πρώτα βήματα της καριέρας του Stanislavski (1863-1938) στο Θέατρο Τέχνης της Μόσχας, μέχρι που κατάλαβε ότι ο φωτογραφικός ρεαλισμός δεν αρκεί και ότι υπάρχει και μια εσωτερική πραγματικότητα που απαιτεί μιαν άλλη ερμηνευτική αντιμετώπιση, γεγονός που θα τον οδηγήσει σε άλλες τεχνικές διδασκαλίας ρόλων.

Δεν υπερβάλλουμε λέγοντας ότι ο Stanislavski θα αποδειχθεί ο προθάλαμος όλων των βασικών εξελικτικών φάσεων του «μοντέρνου» καθ' όλη τη διάρκεια του 20ού αιώνα. Για παράδειγμα, πίστεψε όσο κανένας άλλος πριν από αυτόν, στη δημιουργική δύναμη του ηθοποιού ως τη μόνη πηγή ζωντανίας στο θέατρο. Για τον σκηνοθέτη έλεγε ότι οφείλει να έχει άποψη για όλα τα ζητήματα παραγωγής (από τα οικονομικά του θιάσου μέχρι το μακιγιάζ). Προώθησε το ομαδικό παίξιμο σε βάρος του star system που ίσχυε μέχρι τότε.

Όπως όλοι οι «επαναστάτες», έτσι και αυτός έκανε τη διαφορά. Με τα δικά του λόγια: «...σπάσαμε το παλιό και υπερμεγεθύναμε το καινούριο» (Roose-Evans 1989: 8). Δεν είναι τυχαίο που, σε συνεργασία με τον Vladimir Neminovich-Danchenko, κατάφεραν μέσα σε λιγότερο από δέκα χρόνια να μεταμορφώσουν το Θέατρο Τέχνης της Μόσχας σε πρότυπο ανανεωτικού θεάτρου, σε μια κυψέλη απίστευτων αλλαγών οι οποίες, σύμφωνα με τον Diaghilev, εάν γίνονταν σε ένα λιγότερο προικισμένο σχήμα και με λιγότερο εμπνευσμένους ανθρώπους, θα οδηγούσαν στη γελοιοποίηση. Ακόμη και αυτός ο τόσο διαφορετικός, και κατά κάποιον τρόπο μεταμοντέρνος, Grotowski θα ομολογήσει ότι επηρεάστηκε από τη συστηματική ανανέωση των μεθόδων παρατήρησης που πρότεινε ο Stanislavski, όσο και από τη διαλεκτική σχέση που είχε ο ίδιος με την προγενέστερη δουλειά του (Roose-Evans 1989: 7).

Με αφετηρία κάποιες εμμονές των νατουραλιστών και των ρεαλιστών ως προς τον ρόλο (σχεδόν υποχρέωση) του θεάτρου να αντλεί από την πραγματικότητα και να την καθρεφτίζει, ορισμένοι τους χρεώνουν, ίσως όχι και άδικα, αδυναμία να δουν καθαρά τις σχέσεις Λόγου και πραγματικότητας, να δουν δηλαδή το χάσμα ανάμεσά τους, ότι υπάρχουν πολλών ειδών ρεαλισμοί και ότι δεν είναι όλοι φωτογραφικές μηχανές του πραγματικού. Και για το παράδειγμά τους επικαλούνται με θετικό πρόσημο τον ρεαλισμό του Όμηρου, του Racine, ακόμη και του Shakespeare. Όπως επικαλούνται και τον Balzac, τον οποίο θεωρούν μεν ως έναν δοσμένο ρεαλιστή, όμως του αναγνωρίζουν ότι δεν πνίγει τις ιστορίες του σε αποπνικτικά δωμάτια στο όνομα της πιστής αναπαραγωγής της ζωής. Το ίδιο και ο Flaubert. Ναι μεν βρίσκει το καθημερινό και το συνηθισμένο πολύ βαρετά, όμως έχει την ευφυΐα να τα εμβολιάζει με ένταση και να τα κάνει να φαντάζουν διαφορετικά. Και βεβαίως είναι και ο Ibsen που θα μας απασχολήσει εδώ, ο οποίος στρέφεται στο καθημερινό όχι με στόχο να το παραποιήσει ή να το εξιδανικεύσει, αλλά να το προβάλλει ως χώρο σφυρηλάτησης ανθρωπίνων σχέσεων και αξιών.

Ο μοντερνισμός του Ibsen

Στέκομαι ειδικά στον Ibsen γιατί περισσότερο από πολλούς μοντέρνους δέχτηκε τα πυρά της αμφισβήτησης, σε σημείο να προβάλλεται από ορισμένους και ως παρά-

δειγμα προς αποφυγήν. Υπ' αυτή την έννοια, δεν είναι τυχαία τα λόγια της Eleanor Marx, της μικρής κόρης του Karl Marx, η οποία είχε πει ότι: «Αισθάνομαι πως πρέπει να κάνω κάτι για να βοηθήσω τους ανθρώπους να κατανοήσουν τον Ibsen μας λιγάκι παραπάνω». Αξίζει να σημειωθεί πως μαζί με τον άνδρα της Edward Aveling, «χρεώνονται» την πρώτη ανάγνωση έργου του νορβηγού δραματικού συγγραφέα στην Αγγλία. Πρόκειται για το *Κουκλόσπιτο* που παρουσίασαν στο σπίτι τους στο Λονδίνο το 1886.

Καταθέτω αυτήν την παραπομπή όχι για να υποστηρίξω τη μαρξιστική θέση του ζεύγους που μιλά για την τυραννία της εργατικής τάξης και την ανάγκη κοινωνικής αλλαγής, αλλά για να σημειώσω πως ο Ibsen ήταν πάντα ένας παρεξηγημένος συγγραφέας. Πάντα κάποιος έπρεπε να βγει μπροστά και να τον υποστηρίξει, τότε αλλά και τώρα. Δεν ήταν (όπως εξακολουθεί να μην είναι) αυτονόητη η αποδοχή του. Αξίζει να θυμηθούμε τη διαμάχη που ξέσπασε στους ελληνικούς θεατρικούς κύκλους το 1894, όπου οι μεν κατηγορούσαν τους δε μέσα σε ένα κλίμα σχεδόν εμφύλιας σύρραξης, με αφορμή την παράσταση των *Βρυκολάκων*. Αλλά ακόμη και σήμερα, πιο πολύ συναντάς αμφισβητίες παρά θιασώτες. Και εδώ φαίνεται μια σειρά από περίεργα και άκρως αντιφατικά πράγματα. Πιο αναλυτικά.

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

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

Μέρος αυτής της άδικης μεταχείρισης οφείλεται εν πολλοίς στην ίδια την πορεία που ακολούθησε το θέατρο του 20ού αιώνα. Εάν κοιτάξει κανείς τους διάφορους «-ισμούς» που κατά καιρούς εμφανίστηκαν, και δεν ήταν διόλου λίγοι όπως θα διαπιστώσουμε στη συνέχεια της μελέτης, όλοι είχαν έναν «αντίπαλο»: τον ρεαλισμό. Από τους σουρεαλιστές, τους ντανταϊστές, τους φουτουριστές, τους εξπρεσιονιστές, τους υπαρξιστές, τους παράλογους, μέχρι τους μεταμοντέρνους και τους μεταδραματικούς, ο ρεαλισμός, αλά Ibsen, ήταν κάτι που έπρεπε οπωσδήποτε να εγκαταλειφθεί ή να επαναξιολογηθεί. Μάλιστα, με την κυριαρχία των πιο πρόσφατων θεωριών, τα πράγματα θα γίνουν ακόμη χειρότερα γιατί τότε θα κυριαρχήσει και η άποψη ότι ο Ibsen, πέρα από ξεπερασμένος αισθητικά, είναι και πολιτικά συντηρητικός. Ο ρεαλισμός του ελέγχεται αυστηρά για «παραπλάνηση» του αναγνώστη, για

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

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



Από το 1894 που παρουσιάστηκε για πρώτη φορά στο ελληνικό κοινό το έργο του *Βρυκόλακες* (από τον θίασο του Ευτύχιου Βοσανέρα), μέχρι σήμερα ο Ibsen αποτελεί έναν από τους πλέον προσφιλείς συγγραφείς, τόσο για το κοινό όσο και για τους σκηνοθέτες. Ειδικά για τους *Βρυκόλακες* να προσθέσουμε ότι είναι το δημοφιλέστερο έργο του στην Ελλάδα. Από το 1894 μέχρι το 2015 αριθμεί 52 παραγωγές. Μετά την παράσταση του Βοσανέρα θα ακολουθήσει ο Θωμάς Οικονόμου (1909). Ήταν ένας προσωπικός θρίαμβος, μια επίδειξη ρεαλιστικής υποκριτικής. Το 1934 θα το σκηνοθετήσει ο Φώλος Πολίτης με τον Αλέξη Μινωτή και την Κατίνα Παξινού στους πρωταγωνιστικούς ρόλους. Τότε αρχίζει και η πολύχρονη συνεργασία των δύο μεγάλων ηθοποιών οι οποίοι θα συνεχίσουν να παίζουν στο έργο αυτό σε παραγωγή Εθνικού Θεάτρου μέχρι το 1965. Στη φωτογραφία ο Δημήτρης Καταλειφός και η Λυδία Φωτοπούλου σε ένα επίσης δημοφιλές ιψενικό έργο, το *Κουκλόσπιτο*, σε σκηνοθεσία Νικαίτης Κουτούρη και παραγωγή Κρατικού Θεάτρου Βορείου Ελλάδος, 2001 (Φωτ.: Αρχείο ΚΘΒΕ).

έμφυλες σχέσεις, την οικογένεια, την ισότητα και την ατομική ελευθερία. Από τη μια, τον θεωρούμε ξεπερασμένο και, από την άλλη, ανεβάζουμε διαρκώς έργα του¹.

Φυσικά αυτή η εμμονή με τον ρεαλιστή Ibsen δεν είναι τυχαία ούτε σημερινή. Οι αναγνώσεις των πρώτων θιασωτών του σκηνικού ρεαλισμού, όπως ήταν της Eleanor Marx που προαναφέραμε, του Bernard Shaw, του William Archer, του André Antoine, του William Bloch, του Stanislavski και του Otto Brahmς, μεταξύ άλλων, θα παίξουν σημαντικό ρόλο στον μετέπειτα εγκλωβισμό του σε στενόχωρα δωμάτια. Ένα ενδεικτικό και σχετικά πιο πρόσφατο παράδειγμα είναι ο Charles Marowitz, ο οποίος, όταν σκηνοθετούσε την *Έντα Γκάμπλερ* το 1975, είχε πει πως το μόνο έγκυρο στυλ ανεβίσματος του Ibsen είναι ο ρεαλισμός αλλά Stanislavski, προσέγγιση που μας κάνει να παραγνωρίζουμε το γεγονός ότι ο Ibsen δεν ήταν για όλους ένας ρεαλιστής με την καθιερωμένη σημασία του όρου.

Ο μη ρεαλιστικός Ibsen

Αν κοιτάξει κανείς τη διαδρομή των σκηνικών αναγνώσεων των έργων του σε όλη τη διάρκεια του 20ού αιώνα, θα συναντήσει πλήθος προτάσεων που κάθε άλλο παρά «στανισλαφσικές» είναι. Οι μοντερνιστές, που χρονολογικά είναι πιο κοντά του, προσφέρουν ένα πρώτο καλό παράδειγμα. Για πολλούς από αυτούς το μέγα επίτευγμα του Ibsen είναι ότι μετέτρεψε τη σκηνή από καθρέφτη της Φύσης σε πηγή φωτός, δηλαδή από έναν κόσμο που απλώς αντανακλά τους αστούς σε μια αποκάλυψη των αόρατων δυνάμεων που κρύβονται πίσω από τα ορατά φαινόμενα του κόσμου. Τόσο η Virginia Woolf όσο και ο πολύς James Joyce θα μιλήσουν για την «ασυνείδητη ζωή της ψυχής» και θα καλέσουν τους σκηνοθέτες και τους ηθοποιούς να αφουγκραστούν και τους ελάχιστους ψιθύρους, το άφατο που κρύβει το ιψενικό κείμενο από κάτω. Άποψη που θα οδηγήσει σε πληθώρα σκηνικών προτάσεων με κύριο χαρακτηριστικό τους την απλότητα, το αισθητικό στυλιζάρισμα και την ατμοσφαιρική υποβολή. Εγκαταλείπεται, δηλαδή, η εύκολη φωτογράφιση των πραγμάτων και καλλιεργείται η δυναμική του εσωτερικού κειμένου. Ενδεικτικό παράδειγμα των τάσεων αυτών είναι η παράσταση των *Βρυκολάκων* σε σκηνοθεσία Max Reinhardt, όπως και ο *Ρόσμερσχολμ* σε σκηνοθεσία και σκηνικά Gordon Craig, η *Έντα Γκάμπλερ* σε σκηνοθεσία Meyerhold (όλες το 1906, δηλαδή στην καρδιά του μοντερνισμού)· προσεγγίσεις απόλυτα αντινατουραλιστικές, εστιασμένες στην αναζήτηση των συμβολικών και κρυμμένων διαστάσεων των έργων, σε μια εποχή κατά την οποία η σκηνογραφία αρχίζει να αποκτά κύρος και δυνατότητες δημιουργικής παρέμβασης.

Σε μια συγκλίνουσα πορεία με τους μοντερνιστές είναι και οι φροϋδιστές, οι οποίοι θα δουν τους ιψενικούς ήρωες ως κλινικές περιπτώσεις νευρωτικών. Και αυ-

1. Αξίζει να υποσημειώσουμε εδώ πως από το σύνολο της εργογραφίας του (26) στην Ελλάδα παρουσιάστηκαν τα 17. Από τα πιο σημαντικά του έργα δεν παρουσιάστηκαν δύο: ο *Αυτοκράτορας Γαλιλαίος* και ο *Μπραντ*.