ώρα σημασία έχει η ύπαρξη του λεξικού όπως είναι: ως προϊόν ιδιωτικής πρωτοβουλίας ενός ηθοποιού, να δώσει μια πρώτη απογραφή του συνόλου των ηθοποιών στην Ελλάδα, μια σφαιρική εικόνα της υποκριτικής, μια δεξαμενή προσωπογραφικών πληροφοριών για το χώρο του θεάτρου, όπου αριθμητικά κυριαρχούν με τρόπο συντριπτικό οι υπηρέτες του Διονύσου. Η μοναχική αυτή απόπειρα αξίζει θαυμασμό για τον ενθουσιασμό και τη θέληση ενός ανθρώπου, που νιώθει τις ανάγκες της εποχής και του κλάδου του και διαθέτει την ευαισθησία και την τόλμη να επωμισθεί το έργο της συγκέντρωσης και συλλογής του υλικού και να το παρουσιάσει μ' έναν τρόπο αμερόληπτο, δίκαιο, λιτό και ουδέτερο, και συγχρόνως, με τη βοήθεια της Μαρίας Λάζου και του εκδοτικού οίκου Δωδώνη, με τρόπο καλαίσθητο, ευπαρουσίαστο και, θα έλεγα, γοητευτικό. Πρόκειται για ένα απόκτημα του θεατρόφιλου αναγνωστικού κοινού· αλλά και στη θεατρολογική επιστήμη θα μείνει για πολλά χρόνια έργο αναφοράς και δεξαμενή γνώσεων, ώσπου να βρεθεί άλλος (ή μάλλον άλλοι) να επαναλάβει τον άθλο και - αναπόφευκτη αδικία της ιστορίας - να το παρουσιάσει βελτιωμένο κι ακόμα πιο πλούσιο. Αλλά τότε ίσως το βρούμε μόνο ως database πια στο computer. Ως τότε, παρά τις δυσκολίες και αβεβαιότητες, θα χρησιμοποιήσουμε με ευγνωμοσύνη το μνημειώδες αυτό έργο.

ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

JAMES McFARLANE (ed.)
The Cambridge Companion to Ibsen
Cambridge Univ. Press 1994 (reprinted 1996, 1997), σελ. XXVI, 271, 11 εικ., ISBN 0-521-42431-X

MARIA DEPPERMANN ET AL. (eds.)
Ibsen im europäischen Spannungsfeld zwischen Naturalismus und Symbolismus.
Kongreßakten der 8. Internationalen Ibsen-Konferenz, Gossensaß, 23.-28.6.1997
Frankfurt/M. etc., Peter Lang 1998, σελ. 489, 24 εικ., ISBN 3-631-33048-0

JOAN TEMPLETON
Ibsen's women.
Cambridge Univ.Press 1997, σελ. XXI, 386, 22 εικ., ISBN 0-521-59039-6

Το διεθνές ενδιαφέρον για τον πατέρα του μοντέρνου θεάτρου, στη στροφή ενός νέου αιώνα και πάλι, συνεχίζεται με αμείωτη ένταση και είναι σαν να έχει εδραιωθεί ανά την υφήλιο η πεποίθηση του Παλαμά, ότι πρόκειται για τον κορυφαίο δραματουργό του μοντερνισμού, που ίσως συγκρίνεται μόνο με θεατρικά μεγέθη ενός Σαίξπηρ κι ενός Αισχύλου. Μάρτυρας αυτού του ενδιαφέροντος είναι μια πληθώρα από βιβλιογραφίες, μελέτες βιογραφικές, ερμηνευτικές, δραματουργικές, θεατρολογικές, παραστασιογραφικές, σκανδιναβολογικές, συγκριτικές, μελέτες πρόσληψης και διάδοσης, μίμησης και επηρεασμού, μελέτες ποιητικές, γλωσσολογικές, σημασιολογικές, ψυχολογικές, ψυχαναλυτικές και πάει λέγοντας, μελέτες που βλέπουν το φως της δημοσιότητας και κεντρίζουν το ενδιαφέρον ενός

ευρύτατου αναγνωστικού κοινού. Τα περισσότερα παλαιότερα μελετήματα είναι συγκεντρωμένα στους τόμους του *Ibsen Yearbook* (από το 1952) και *Contemporary Approaches to Ibsen* (1965/6, 1970/1, 1975/6, 1978, 1983/4, 1988, ο 7ος τόμος 1991 περιέχει και βιβλιογραφία, ο 8ος τόμος δημοσιεύτηκε το 1994). Οι πιο σημαντικές μελέτες των τελευταίων ετών είναι σε επιλογή οι εξής (παραλείπω την πλούσια βιβλιογραφία στα νορβηγικά): James McFarlane, *Ibsen and Meaning*, Norwich 1989· Inga-Stina Ewbank, «Henrik Ibsen: National Language and International Drama», *Contemporary Approaches to Ibsen,* vol. VI (Oslo 1988)· Asbjörn Aarseth, *«Peer Gynt» and «Ghosts»*, London 1989· Daniel Haakonsen, *Henrik Iben's «Peer Gynt»*, Oslo 1967· Brian W. Downs, *Ibsen: The Intellectual Background,* Cambridge 1946· Errol Durbach (ed.), *Ibsen and the Theatre: The Dramatist in Production*, New York 1980· Elenore Lester, «Ibsen's Unliberated Heroines», *Scandinavian Review* 66/4 (1978), σσ. 58-66· Evert Sprinchorn, «Ibsen, Strindberg, and the New Woman», M. Bertin (ed.), *The Play and Its Critic: Essays for Eric Bentley,* Lanham, Md. 1968, σσ. 45-66· Elizabeth Robins, *Ibsen and the Actress,* New York 1973 (1928)· Henning K. Sehmsdorf, «To Romantic Heritage: Ibsen and the Uses of Folklore», in: Oscar Bandel et al. (eds.), *Nordische Romantik, Beiträge zur nordischen Philologie* XIX (1991), σσ. 160-165· Edvard Beyer, *Ibsen: the Man and his Work*, London 1978· Johnston Brian, *The Ibsen Cycle: The Design of the Plays from «Pillars of Society» to «When We Dead Awaken»,* Boston, Mass. 1975· George B. Bryan, *An Ibsen Companion: A Dictionary-guide to the Life, Works, and Critical Reception of Henrik Ibsen*, 1984· Yvonne Shafer, *Henrik Ibsen: Life, Work, and Criticism,* 1985· Errol Durbach, *Ibsen the Romantic: Analogues of Paradise in the Later Plays*, 1982· του ίδιου, *«A Doll's House»: Ibsen's Myth of Transformation*, 1991· Charles R. Lyons, *«Hedda Gabler»: Gender, Role, and World*, 1991· Brian Johnston, *To the Third Empire: Ibsen's Early Drama,* 1980· Richard Hornby, *Patterns in Ibsen's Middle Plays*, 1981, Ronald Gray, *Ibsen - A Dissenting View: A Study of the Last Twelve Plays*, 1977· John S. Chamberlain, *Ibsen: The Open Vision,* 1982· Barbara Fass Leavy, *Ibsen's Forsaken Merman: Folklor in the Late Plays*, 1988· Bruce G. Shapiro, *Divine Madness and the Absurd Paradox: Ibsen's «Peer Gynt» and the Philosophy of Kierkegaard*, 1990· R. Ferguson, *Ibsen. A New Biography*, London 1996· κτλ. κτλ. Και αναφέρω μόνο την αγγλόφωνη βιβλιογραφία. Από αυτή την πλούσια εσοδεία θα παρουσιάσω πιο αναλυτικά εδώ τρεις τόμους, που καθρεφτίζουν τις σύγχρονες τάσεις της σχετικής έρευνας.

Ο πρώτος τόμος επιδιώκει να δώσει μιαν εποπτεία του σημερινού scholarship για το Νορβηγό δραματουργό. Ξεκινάει μ' ένα χρονολογικό πίνακα των κυριότερων βιογραφικών γεγονότων (σσ. XIV εξ.)· ο Ίψεν, ξεκινώντας από έσχατη ένδεια και φτώχεια, ως βοηθός φαρμακοποιού, που αποτυγχάνει στις εισαγωγικές εξετάσεις του Πανεπιστημίου, ζει τα περισσότερα χρόνια της ζωής του εκτός Νορβηγίας: Δρέσδη, Μόναχο, Ρώμη, τα καλοκαίρια στις Άλπεις του Νότιου Τυρόλου, τους χειμώνες στον Ιταλικό Νότο· τα περισσότερα από τα 25 δραματικά του έργα έχουν γραφεί στην Ιταλία. Οι θητείες του ως «δραματουργού» στο νορβηγικό θέατρο, στο Bergen και το Oslo, ήταν μάλλον αποτυχίες. Ακολουθεί μια εργογραφία (σσ. XXI εξ.)· ξεχωρίζουν κυρίως, με τρόπο κάπως συμβατικό, τρεις φάσεις: η ρομαντική δραματογραφία από την ιστορία και μυθολογία της Νορβηγίας (φάση της κατάρτισης του Εθνικού Νορβηγικού Θεάτρου), τα δράματα του κοινωνικού ρεα-

λισμού, και τα δραματικά έργα της όψιμης φάσης με συμβολιστικές προεκτάσεις, όπου εμφανίζονται και πάλι θρύλοι και παραδόσεις του λαϊκού πολιτισμού. Ο Ίψεν συνενώνει, όπως και ο Παλαμάς, τον παραδοσιακό Ρομαντισμό με τα νεορομαντικά κινήματα της στροφής του αιώνα. Η σχεδόν αποκλειστική δραματογραφία (το 1871 εκδίδει και έναν τόμο με ποιήματα) εκτείνεται σ' ένα χρονικό διάστημα από το 1850 ως το 1899 και καλύπτει ακριβώς το δεύτερο μισό του 19ου αιώνα.

Οι 16 μελέτες του τόμου ακολουθούν μια χρονολογική σειρά· ξεκινούν με τα έργα της νιότης του: 1) Asbjörn Aarseth, καθηγητής της Σκανδιναβολογίας στο Παν. του Bergen, ασχολείται με τα πρωτόλεια: «Ibsen's dramatic apprenticeship» (σσ. 1-11)· με το πρώτο δράμα, με θέμα από τη Ρωμαϊκή ιστορία, *Catilina* (1850) και το μονόπρακτο *Burial Mound*, που παίχθηκε το 1850 στο Χριστιάνια-Θέατρο στο Oslo με ιστορική υπόθεση από τους Βίκινγκς. Χρησιμοποιώ τους αγγλικούς τίτλους αντί των νορβηγικών (με ελληνική μετάφραση) στην περίπτωση των έργων που δεν έχουν μεταφραστεί στα ελληνικά και πολιτογραφηθεί στην ελληνική σκηνή. *St. John's Night* (1853 *Νύχτα του Αη-Γιάννη*) είναι μια κωμωδία με ξωτικά και νεράιδες, ενώ η *Lady Inger* (1855), που την ίδια χρονιά παριστάνεται στο Bergen, έχει περίπλοκη ιστορική υπόθεση και δείχνει πως ο νεαρός δραματογράφος έχει αφομοιώσει τις δραματουργικές προδιαγραφές της γαλλικής παράδοσης του pièce bien faite (του «καλογραμμένου» έργου). Η παράσταση ήταν αποτυχία. Το *The Feast at Solhoug* (1856) είναι ένα λυρικό δράμα, το οποίο βασίζεται σε θρύλους και παραδόσεις, που μάζεψε ο ίδιος από τις δυτικές ακτές της Νορβηγίας, και δίνει την αυθεντική ατμόσφαιρα ενός λαϊκού πανηγυριού, όπως το απαιτούν οι θεματικές και ιδεολογικές προδιαγραφές του εθνικού Ρομαντισμού. Ήταν η πρώτη θεατρική επιτυχία του 28χρονου τώρα δραματογράφου. Το 1857 δημοσιεύει και ένα άλλο δράμα, το οποίο στηρίζεται στο υλικό αυτό, *Olaf Liljekrans*, το τελευταίο έργο, που ανεβαίνει στο Bergen.

Τη συνέχεια στην ανάλυση των δραματικών έργων παρουσιάζει ο Björn Hemmer, καθηγητής λογοτεχνίας στο Trondheim και Oslo, 2) «Ibsen and historical drama» (σσ. 12-27)· ασχολείται αρχικά αναλυτικά με το έργο *Αυτοκράτωρ και Γαλιλαίος* (1873), που ήταν και το τελευταίο των ιστορικών του δραμάτων (ελληνική μετάφραση της Άννας Βαρβαρέσου, Αθήνα 1977, «Δωδώνη», Παγκόσμιο θέατρο αρ.78/79). Είχαν προηγηθεί *Τα παλικάρια του Helgeland* (1858), πάλι με θέμα από θρύλους για τους Βίκινγκς, *Οι μνηστήρες του θρόνου* (1863), που είναι ίσως το πιο σημαντικό δράμα από την ιστορία της Νορβηγίας. «The three central characters, Haakon, Skule and Bishop Nicholas, respectively represent the monarchy, the aristocracy and the church, three traditional rivals for power. In the drama Haakon is presented as the only one of the three with a clear vision of the needs of the nation; he means to serve his country by bringing to an end the devastating internal factions. This is his "kingly thought" and his mission» (σ. 19). Η υπόθεση, ως γνήσιο ρομαντικό δράμα, κινείται σ' ένα ιστορικό - εθνικό επίπεδο, και σε ένα ατομικό-προσωπικό με έρωτες, φιλοδοξίες και ίντριγκες. Είναι, όπως είπαμε, το τελευταίο ιστορικό του έργο. «It is a rich work which opens windows to things both historical and contemporary, both individual and national - and to the author himself. Henceforth there could be no doubt about Ibsen's rightful place among Norway's leading writers. What is astonishing is that after completing this major work of national historical drama he should then abandon this literary genre for ever. The

reason is to be sought only partly in the fact that he thereafter distanced himself from the daily life of his country and its people by entering upon a twenty-seven-year self-imposed exile from Norway; it was also that the impact of events destroyed any faith he might have held in the Norwegians' right to lay claim to their own proud history. His dream of linking past and present, of creating some kind of national renaissance, was devastatingly destroyed. He woke to the realization that he had been held captive in a nationalistic myth» (σ. 21). Η αντιπαράθεση *Αυτοκράτωρ και Γαλιλαίος* γίνεται πλέον στο επίπεδο των προσώπων και των ιδεών: Ελληνισμός και Χριστιανισμός· η σύγκρουση γίνεται στον εσωτερικό κόσμο του αυτοκράτορα Ιουλιανού. Το έργο βρίσκεται ήδη στο μεταίχμιο του ιστορικού δράματος, στη μετάβασή του στην κοινωνική κριτική: «On the one side the drama refers back to his earlier metaphysical and mission-inspired authorship; on the other it points forward to his realistic dramas with their focus on individual emancipation» (σ. 25). Εμφανή στο έργο είναι τα ίχνη της ιστορικής διαλεκτικής του Hegel, γιατί καμιά πλευρά της σύγκρουσης δεν δικαιώνεται από μόνη της.

Το επόμενο μελέτημα, 3) «Dramatic and non-dramatic poetry» (σσ. 28-57) του John Northan, ομότιμου καθηγητή για σύγχρονο και συγκριτικό δράμα στο Παν. Bristol, ασχολείται κυρίως με το δράμα *Brand* (1866), εκείνο το περίεργο έργο για τον σύγχρονο athleta Christi, τον Αβραάμ, που αφήνει να πεθάνει η μητέρα του, το παιδί και η γυναίκα του, για να αποδείξει, πόσο πιστός είναι στο Θεό· η χτυπητή αντίθεση στο μουντό και πολύ προτεσταντικό αυτό έργο για την αρρωστημένη ηθολογία από έλλειψη ψυχικού σθένους, είναι ο φαντασιόπληκτος και αιωνίως ανώριμος *Peer Gynt* (1867), ρομαντικό μονό-δράμα για τον ελαφροΐσκιωτο ήρωα, που συναναστρέφεται νεράιδες και ξωτικά και παραμελεί τη γήινη γυναίκα του, την Solveig, που τον ακολουθεί εθελοντικά· οφείλει πολλά στο πρώτο μέρος του *Faust* του Goethe, αν και η Gretchen ενσαρκώνει και το ελκυστικό ερωτικό θηλυκό, που βρίσκει ο Peer στις νεράιδες, και το παρθενικό και αθώο πλάσμα, το οποία ενσαρκώνει η Solveig. Και τα δύο τόσο διαφορετικά έργα είναι γεμάτα από ποίηση· μ' αυτήν ασχολείται το υπόλοιπο του μελετήματος.

Με τις κωμωδίες καταπιάνεται το επόμενο μελέτημα, του Robin Young, Lecturer στο Univ. College της Ουαλίας και συγγραφέα της μονογραφίας *Time's Disinherited Children: Childhood, Regression and Sacrifice in the Play of Henrik Ibsen*, 1989, 4) «Ibsen and Comedy» (σσ. 58-67), δηλαδή τη νεραϊδο-κωμωδία *St. John's Night* (*Νύχτα του Αη-Γιάννη*, 1852/3), την *Κωμωδία της Αγάπης* (1862) και *The League of Youth* (1869, *Lystspil*, δηλαδή κωμωδία). Ο Björn Hemmer, συγγραφέας και του δεύτερου κεφαλαίου, αναπτύσσει το θέμα 5) «Ibsen and the realistic problem drama» (σσ. 68-88), αναλύοντας τα τέσσερα έργα της χρονικής περιόδου 1877-1882: *Στηρίγματα της κοινωνίας* (1877), *Νόρα ή το Κουκλόσπιτο* (1879), *Βρυκόλακες* (1881) και *Ο εχθρός του λαού* (1882). Μαζί με τον Georg Brandes ο Ίψεν καυτηριάζει την απόσταση που χωρίζει τη ρητορική της πολιτικής των ημερών του από την πρακτική· με βάση ατομικά προβλήματα δραματικών προσώπων θίγει γενικότερα κοινωνικά ζητήματα. Ο Ίψεν ωστόσο δεν θεώρησε ποτέ τον εαυτό του ρεαλιστή. Στο κέντρο του προβληματισμού των έργων αυτών προχωρεί η επόμενη μελέτη, του Gail Finney, καθηγητή της γερμανικής και συγκριτικής λογοτεχνίας στο Παν. της Καλιφόρνιας, συγγραφέα της μονογραφίας *Women in Modern Drama. Freud, Feminism, and European Theater at the Turn of the Century*,

Ithaca/London 1989, 6) «Ibsen and feminism» (σσ. 89-105)· ο Ίψεν δεν παραδέχτηκε ποτέ πως εργάστηκε συνειδητά για το γυναικείο κίνημα, αλλά τοποθέτησε το ζήτημα αυτό στο πλαίσιο μιας γενικότερης στάσης ανθρωπισμού και κοινωνικής κριτικής. Ωστόσο πολλά από τα έργα του έχουν σαφώς, ως αποτέλεσμα της στάσης αυτής, μια στράτευση υπέρ του φεμινισμού. Και η γυναίκα του, Suzannah Thoresen, και η θετή μητέρα της, Magdalena Thoresen, Δανέζα συγγραφέας και δραματουργός, εκπροσωπούν τον τύπο της δυνατής και απελευθερωμένης γυναίκας χωρίς κοινωνικές προκαταλήψεις. Ιδίως η *Νόρα* προσλήφθηκε σε όλη την Ευρώπη ως έργο της απελευθέρωσης της γυναίκας από τον ταπεινωτικό της κοινωνικό ρόλο στην ανδροκρατούμενη αστική κοινωνία του 19ου αιώνα. Ο Ίψεν δημιούργησε πολλούς ανδρικούς χαρακτήρες, αλλά οι επαναστατημένες γυναίκες του ήταν πιο εντυπωσιακές, τουλάχιστον για την εποχή της πρόσληψής τους: η Lona Hessel (*Στηρίγματα της κοινωνίας*), η Nora Helmer, η Helene Alving, η Rebecca West (*Rosmersholm*) και η Hedda Gabler. Ο James Joyce σημειώσει το 1900: «Ibsen's knowledge of humanity is nowhere more obvious than in his portrayal of women. He amazes one by his painful introspection; he seems to know them better than they know themselves. Indeed, if one may say so of an eminently virile man, there is a curious admixture of the woman in his nature» (σ. 93). Οι μεγάλοι γυναικείοι ρόλοι των βασικών έργων του Ίψεν προσελκύουν έως σήμερα τις πιο σπουδαίες ηθοποιούς σ' όλο τον κόσμο. Συχνά οι θεατρικοί αυτοί ρόλοι έχουν συγκεκριμένα πραγματικά πρότυπα. Για τις γυναικείες ηρωίδες του Ίψεν μιλάει και το επόμενο κεφάλαιο: 7) «The middle plays» (σσ. 106-125) του Janet Garton, Senior Lecturer της Σκανδιναβολογίας στο Πανεπιστήμιο της East Anglia, που αναλύει το *Rosmersholm* (1886), *Η κυρά της θάλασσας* (1888) και *Hedda Gabler* (1890), Rebecca, Ellida, Hedda, ασυνήθιστες γυναίκες, όπως και τα ονόματά τους στα νορβηγικά. «In Ibsen's plays, as in the society of his day, women's chances of self-realization are largely dependent on the attitude of the men nearest to them, and it is the reaction of the men wich is the key factor here in deciding the outcome. Wangel has wisdom enough to realize what his wife needs, and courage to give her it; whereas Rosmer practically demands that Rebecca sacrifice herself and the men in Hedda's circle between them corner her like a trapped animal» (σ. 107). Οι γυναικείοι ρόλοι του Ίψεν έχουν προσφέρει τα μέγιστα στη γυναικεία υποκριτική του 20ού αιώνα. Το πρώτο από τα έργα αυτά, *Rosmersholm*, σημαίνει και μια επιστροφή στο κόσμο των νορβηγικών παραδόσεων, που μετά τη Δανική κυριαρχία επί αιώνες απολάμβαναν το 19ο αιώνα ιδιαίτερη εκτίμηση και επιστημονική φροντίδα ως τεκμήρια της παλαιάς εθνικής ταυτότητας. Τελείως μετατοπισμένη στο μυθικό στοιχείο είναι η ηρωίδα του δεύτερου δράματος *Η Κυρά της θάλασσας*, που έχει διττή προέλευση κι ανήκει στον Ξένο, ενσάρκωση του πνεύματος της θάλασσας, αν και τον αρνείται στο τέλος. Με 8) «The last plays» (σσ. 126-154) ασχολείται η Inga-Stina Ewbank, καθηγήτρια στο Παν. του Leeds, δηλαδή με τον *Αρχιτέκτονα Σόλνες* (1892), το *Μικρό Eyolf* (1894), *John Gabriel Borkman* (1896) και *Όταν ξυπνούμε εμείς οι νεκροί* (1899). «... the four plays also clearly have thematic concerns and formal and stylistic features in common. In their preoccupations - with the alienated artist, with the a-morality of the creative impulse, with strange and mysterious areas of human consciousness - and in their challenge to the conventions of realistic, bourgeois theatre, they are very much on their time,

products of a decade in European literary and dramatic history which saw the flourishing of Symbolist theatre and the beginnings of Moderism» (σ. 127). Πρόκειται εν πολλοίς για τον προβληματισμό του καλλιτέχνη, ο οποίος αναμετριέται με τις δυνάμεις του και το έργο του (το 1891 δημοσιεύεται *The Picture of Dorian Gray* του Oscar Wilde). Ωστόσο και τα τέσσερα έργα είναι πολύ διαφορετικά μεταξύ τους, τρόποι και δρόμοι της αυτο-συνειδητοποίησης και παιχνίδια του συγγραφέα με τις συμβατικές προσδοκίες του κοινού του: «By the 1890s Ibsen's "tradition" was largely his own *corpus* and, without wishing to make him into a complete solipsist, we may understand his late dramatic art in terms of how he marks and manipulates the conventions he has himself established. His audiences and readers had come to expect plays that created an illusion of reality and that contained individuals in quest for selfhood, driven to realize their idea of themselves, against obstacles raised by their society. The last four works, in a number of ways, play with these expectations, both fulfilling and subverting them» (σ. 130). Οι Γάλλοι συμβολιστές, κυρίως ο Maeterlinck, καλωσόριζαν τα τελευταία έργα του ως μια στροφή προς το Συμβολισμό αν και τα πράγματα δεν είναι τόσο απλά: στον *Μικρό Eyolf*, από τον οποίο ο Παλαμάς μας έχει δώσει μια συναρπαστική περιγραφή («Φτωχό παιδί», *Άπαντα*, τόμ. 12, σσ. 262-268, βλ. επίσης Β. Πούχνερ, *Ο Παλαμάς και το θεάτρο*, Αθήνα 1996, σσ. 747 εξ., σημ. 1437), μυθικά στοιχεία και νατουραλιστικό milieu οικογενειακών και σεξουαλικών συνδέσεων, απάρνησης και ενοχής συνυπάρχουν. Όλα αυτά τα έργα έχουν ως θέμα το άφταστο, το άπιαστο, το υπερβατικό. Στο τελευταίο έργο μάλιστα αναβιώνει ο μύθος του Πυγμαλίωνα: το έργο τέχνης, το άγαλμα, που αναζωογονείται από τον καλλιτέχνη.

Τα επόμενα κεφάλαια παρουσιάζουν διάφορες πτυχές της βιογραφίας και της δραστηριότητας του Ίψεν: James McFarlane, 9) «Ibsen's working methods» (σσ. 155-164)· ο Ίψεν ήταν πολύ τακτικός στην εργασία του, σωστό ρολόι από το πρωί ως το βράδυ. Σταμάτησε να γράφει θεατρικά έργα μόνο στις περιόδους, όπου ήταν αμφισβητούμενος και ανεπιτυχής διευθυντής του θεάτρου στο Bergen και στο Oslo. Για τη μέθοδο εργασίας γράφει ο πρώτος του βιογράφος, Henrik Jaeger: «When he has chosen his material, he ponders it carefully for a long time before he sets pen to paper. Much of this thinking takes place on his long walks; moreover, the long time he takes over dressing is also given over to this preparatory thought. When he has thought the thing through in broad outline, he writes an outline sketch... On the basis of this outline, he then sets about giving the thing shape, and this goes relatively swiftly... In this way the first manuscript grows from day to day untill it is finished. But this version is then for Ibsen nothing more than a preliminary. Only when this is complete does he feel he is familiar with his characters, that he knows their natures and how they express themselves. Then comes the revision in the second manuscript, and finally the fair copy in the third. He does not allow the work to leave his possession until there is one complete fair copy in existence» (σ. 161). Όλα αυτά βέβαια με το χέρι. Μια χρονοβόρα και κοπιαστική εργασία. Για την *Κυρά της Θάλασσας* σώζονται οι ακριβείς ημερομηνίες των διάφορων σταδίων της εργασίας: το προηγούμενο έργο του, *Rosmersholm*, δημοσιεύτηκε στις 23/9/1886· από τότε συλλαμβάνει το νέο έργο· οι πρώτες σημειώσεις για τη *Κυρά της Θάλασσας* υπάρχουν μόλις από τις 5/6/1888, οι διάφορες γραφές και διορθώσεις των πράξεων έχουν ως εξής: Α′ 10/6/88 - 16/6/88, Β′ 21/6 - 28/6

και 18/8, Γ′ 2/7 - 7/8 και 20/8, Δ′ 12/7 - 22/7 και 31/8, Ε′ 24/7 - 31/7. Χρειαζόταν δηλαδή μήνες, για να τελειώσει την πρώτη γραφή. Το συγκεκριμένο χειρόγραφο ολοκληρώθηκε στις 25 Σεπτεμβρίου, ακολούθησαν τρεις εβδομάδες αντιγραφής και το έργο δημοσιεύτηκε στις 28/9/1888. Σύνολο, η πνευματική σύλληψη, κυοφορία και μορφοποίηση μαζί με την καταγραφή, διόρθωση και αντιγραφή: 18 μήνες. «Taken all together, these papers offer many a fascinating insight into Ibsen's creative processes. They illuminate with rare clarity the onward progress of a work's dramatic development, often from the first seed of an idea, through successive stages of revision and re-structuring and re-direction right through to the meticulously formed handwriting of the fair copy, despatched with scrupulous timing to achieve (it must be admitted) maximum market impact. Most obviously, these drafts show Ibsen to have been an extremely methodical writer at this important stage of his authorship and testify to the enormous care with which he adjusted and amended the elements in his work, refined its dialogue, re-aligned its constituent parts, and re-worked its emphases in the pursuit of effective dramatic communication» (σ. 163). Η ανάλυση της μεθόδου εργασίας έχει σημασία και για τις ερμηνευτικές προσεγγίσεις: τίποτε δεν είναι τυχαίο σ' ένα ιψενικό δράμα, τίποτε δεν είναι απλώς έμπνευση της στιγμής, περιττό ή χωρίς δραματουργική σκοπιμότητα, αντίθετα κάθε έργο αποτελεί ένα υπολογισμένο, δραματουργικά εναρμονισμένο σύνολο και ως τέτοιο πρέπει να ερμηνεύεται.

Ο Simon Williams, καθηγητής δραματολογίας στο Παν. της Καλιφόρνια στη Santa Barbara, συγγραφέας μιας μονογραφίας, «German Actors of the 18th and 19th century» (1985) και μιας άλλης, «Shakespeare on German Stage» (1990), παρουσιάζει σύντομα τη θεατρική σταδιοδρομία των ιψενικών δραμάτων κατά το 19ο αιώνα: 10) «Ibsen and the theatre 1877-1900» (σσ. 165-182). Η ευρωπαϊκή πρόσληψη του Ίψεν έγινε κυρίως μέσω της Γερμανίας, όπου ο Δούκας του Meiningen έπαιξε και τους *Μνηστήρες του θρόνου* (1876), ενώ τα *Στηρίγματα της κοινωνίας* και η *Νόρα* παίχθηκαν σε ιδιωτικά θέατρα. Πιο προβληματική ήταν η πρόσληψη των *Βρυκολάκων* (1881), που αρχικά απαγορεύτηκαν: παίχθηκαν τελικά για πρώτη φορά από τους Meininger το 1886, με αυτούς άνοιξε η νατουραλιστική Freie Bühne του Otto Brahm στο Βερολίνο, το 1890 τους παίζει ο Antoine στο Théâtre libre στο Παρίσι και το 1891 το Independent Theatre στην Αγγλία· το 1894 ακολουθεί η Αθήνα, με τον περίφημο πρόλογο της παράστασης από τον Ξενόπουλο· η Ελλάδα δείχνεται αρκετά εναρμονισμένη και «γρήγορη» στην πρόσληψη των εξελίξεων του ευρωπαϊκού θεάτρου του μοντερνισμού. Είναι αλήθεια, ότι ως τις παραστάσεις του Max Reinhardt και του Edward Gordon Craig στις αρχές του 20ού αιώνα ο Ίψεν θεωρήθηκε νατουραλιστής. Στην Αγγλία η πρόσληψη αργεί ως την τελευταία δεκατία του 19ου αιώνα, όπως και στη Γαλλία, ενώ στη Ρωσία τη *Νόρα* βρίσκουμε ήδη το 1884 στην Αγία Πετρούπολη (1891 στη Μόσχα). Η κριτική έψεξε κυρίως την «ανηθικότητα» των έργων του, και το ότι αντιβαίνουν στην στοχοθεσία του αστικού θεάτρου να τέρπει, ότι δεν αναδεικνύουν το «ωραίο, καλό και αληθές», που δεν βρίσκει κανείς πια στην πραγματικότητα αλλά μόνο στην Τέχνη. «While critical controversies over Ibsen in different countries varied in emphasis most objections were consistently repeated and hence can provide us with a means of identifying specifically the changes his play introduced to the theatre. The most persistent complaint was that his plays did not elevate, but focused primarily on

degrading aspects of human conduct; consequently they were dismissed as appealing solely to people with morbid interests. Certainly they confuted what was then conceived to be the fundamental purpose of art, namely to create only what is ideal and beautiful» (σ. 169). Η συντηρητική κριτική τα έβαλε και με τους οπαδούς του Ίψεν, που ονόμασε «Ιψενικούς» και τους αναθεμάτισε μαζί με τους Σοσιαλιστές και Αγνωστικιστές. Οι περισσότερες παραστάσεις του δίχαζαν τον κόσμο· είχε φανατικούς οπαδούς και φανατικούς εχθρούς. Αυτό που προκάλεσε την αντίδραση δεν ήταν τόσο η φόρμα, που χρησιμοποίησε πολλά στοιχεία του «καλογραμμένου» έργου του Scribe και των άλλων, αλλά το περιεχόμενο και οι χαρακτήρες. Ως προς τη δραματουργική τεχνική τού καταλόγιζαν μόνο την «ανεπίτρεπτη» προέκταση της «έκθεσης» (στους *Βρυκόλακες* ουσιαστικά σε όλο το έργο, όπως το απαιτεί το «αναλυτικό» δράμα), την έλλειψη δράσης και «θεατρικότητας». Είχαν μιαν άλλη αλήθεια, βαθύτερη, πραγματικότερη, που συγγένευε με τις αλήθειες της ψυχανάλυσης, κρυφές και οδυνηρές· ο Bernard Shaw παρομοίωσε την ιψενική παράσταση με μια επίσκεψη στον οδοντίατρο («that attending an Ibsen play was like the fascinating but painful experience of going to the dentist», σ. 172). Η παρακολούθηση της παράστασης γίνεται για το θεατή μια ενεργητική διαδικασία, που απαιτεί προσοχή, εγρήγορση και ακόμα και κάποιο μόχθο, δεν είναι πια διασκέδαση, που προσφέρει έξαρση, οδηγεί σ' έναν κόσμο ψεύτικο κι ανύπαρκτο και δίνει πνευματικά «μασημένη τροφή» σε αποχαυνωμένους ανθρώπους που δεν πολυπροσέχουν.

Η διαφορετικότητα των δραματικών έργων του Ίψεν είχε συνέπειες τόσο για τη σκηνοθεσία όσο και την υποκριτική. «The sources of the Ibsen character's appeal was different from those in conventional drama, consequently the performer's technique had to alter. Beauty in appearance, voice and gesture were not essential attributes for the actor of Ibsen. Furthermore, traditional gender roles were often reversed, a heroic quality being required of the women, while actors playing Ibsen's men had to suffer "the shameful extremity of a weak soul stripped naked before an audience looking for heroism". But perhaps the most formidable challenge faced by the Ibsen actor was the questionable moral quality of his characters, which could easily alienate them from the audience. The real challenge to the performer of Ibsen was therefore to make the character "sympathetically unsympathetic" as Shaw put it. All in all, Ibsen required the actor to be an interpretative artist, critical of the role and discriminating in choice» (σ. 174). Ο ηθοποιός δεν έπρεπε να παρουσιάζει κάποιους συμβατικούς «τύπους», αλλά την αλληλουχία εσωτερικών ψυχικών καταστάσεων. Η μέθοδος του Στανισλάφσκι χωρίς τα δραματικά έργα του Ίψεν δεν μπορεί να νοηθεί (ο ίδιος έχει παίξει τον Dr. Stockmann στον *Εχθρό του λαού*). Ο Ίψεν πρόσφερε στη νατουραλιστική υποκριτική ένα ευρύ πεδίο εξάσκησης· ωστόσο η «πραγματική» σχολή της ηθοποιΐας δεν απέδωσε το βάθος των ιψενικών χαρακτήρων. Από την άλλη οι Συμβολιστές απέδωσαν τους χαρακτήρες του με τρόπο στιλιζαρισμένο: ο Lugné-Poe στη σκηνοθεσία της *Κυράς της Θάλασσας*. Ιδιαίτερα περιζήτητοι ήταν οι γυναικείοι ρόλοι, κυρίως της «επαναστάτριας» Νόρας: την έπαιξε η Eleonora Duse και η Agnes Sorma. Στη Βιέννη στους ιψενικούς ρόλους είχε ειδικευθεί ο Friedrich Mitterwurzer, όπως αργότερα στην Ελλάδα ο Θωμάς Οικονόμου. Ο Alfred Kerr αποκάλεσε τον Ίψεν παππού του μοντέρνου θεάτρου και σημειώνει: «The best and

most momentous thing that Ibsen has given us are the impulse to truth in an artistically untruthful time; the impulse to seriousness in an artistically superficial time; the pleasure of agitation in a time of stagnation; and the courage to grasp whatever contains something human, wherever it grows» (σ. 179). Για τη θεατρική πρόσληψη βλ.: W. Friese (ed.), *Ibsen auf der deutschen Bühne*, Tübingen 1976· N.A. Nilsson, *Ibsen in Russland*, Stockholm 1958· Th. Postlewait, *Prophet of the New Drama: William Archer and the Ibsen Campaign*, Westport/London 1989· G. Taylor, *Players and Performers in the Victorian Theatre*, Manchester/New York 1989· J. Robichez, *Le Symbolisme au théâtre,* Paris 1957· R. Bernhardt, *Henrik Ibsen und die Deutschen*, Berlin 1989· M. Franc, *Ibsen in England,* Boston 1919· H. Gegersen, *Ibsen and Spain*, Cambridge/Mass. 1936· D. Knowles, *La Réaction idéaliste au Théâtre depuis 1890,* Paris 1934· W. Pasche, *Skandinavische Dramatik in Deutschland*, Basel/Stuttgart 1979· R.A. Schanke, *Ibsen in America: A Century of Change*, Metuchen/London 1988.

Τη συνέχεια της σκηνικής πρόσληψης των έργων του Ίψεν παρουσιάζουν ο Frederick και η Lise-Lone M. Marker, Toronto, συγγραφείς της μονογραφίας *Ibsen's Lively Art: A Performance Study of the Major Plays*, Cambridge 1989· από αυτή αντλεί και το άρθρο τους 11) «Ibsen and the Twentieth-Century Stage» (σσ. 183-204, με εικόνες). Τη χρονιά του θανάτου του μεγάλου Νορβηγού δραματουργού, το 1906, πραγματοποιήθηκαν τρεις σημαδιακές παραστάσεις: *Βρυκόλακες* από τον Max Reinhardt με σκηνογραφία του Edvard Munch (με την περίφημη μαύρη πολυθρόνα στη μέση του σαλονιού) στο Βερολίνο, *Rosmersholm* από τον Edward Gordon Craig με την Eleonora Duse στην Ιταλία, και *Hedda Gabler* από τον Vsevolod Meyerhold στην Αγία Πετρούπολη· την ίδια χρονιά παρουσιάζει και τη *Νόρα*, ενώ στο Chicago ο Richard Mansfield δίνει την πρώτη αμερικανική παράσταση του Ίψεν *Peer Gynt*. Ο 20ός αιώνας, που δεν έχει πάψει ποτέ να ασχολείται με το σκηνικό σύμπαν του Νορβηγού, διαφοροποιείται με τον πιο αποφασιστικό τρόπο από το 19ο αιώνα, δίνοντας έμφαση στην ποιητικότητα, τις αόρατες δυνάμεις που κυριαρχούν στις στάσεις και συμπεριφορές των ανθρώπων· όχι το αστικό σαλόνι, αλλά το απέραντο τοπίο της ανθρώπινης ψυχής.

Ο Egil Törnqvist παρακολουθεί την πρόσληψη του Ίψεν στον κινηματογράφο και την τηλεόραση, 12) «Ibsen on Film and Television» (σσ. 205-216) και μια συνέντευξη, του John Barton με τη Janet Garton 13) «On Staging Ibsen» (σσ. 217-226), ένα απόσπασμα από την εισαγωγή του Arthur Miller στην έκδοση των *Collected Plays* του Ίψεν 1957: 14) «Ibsen and the Drama of Today» (σσ. 227-232), ο Errol Durbach παρουσιάζει 15) «A Century of Ibsen Criticism» (σσ. 233-251), όπου αναλύεται σύντομα η μαρξιστική άποψη, η περίφημη μελέτη του Bernard Shaw «Quintessence of Ibsenism» (1890) (τώρα και μεταφρασμένη στα ελληνικά *Η πεμπτουσία του Ιψενισμού*, Αθήνα/Γιάννινα «Δωδώνη» 1993) καθώς και η φεμινιστική στράτευση, αργότερα η συμβολιστική ερμηνεία (Lugné-Poe, James Joyce), η ψυχαναλυτική (υπο-κειμενική ερμηνεία, ο Freud ανέλυσε το *Μικρό Eyolf* και *Rosmersholm* 1916), η κειμενική ανάλυση (Halvdan Koht *Life of Ibsen*, Muriel Bradbrook *Ibsen the Norwegian* 1946, John Northam *Ibsen's Dramatic Method* 1953, Eric Bentley), η υπερ-κειμενική κριτική (ιστορία των ιδεών, Brian Down *Ibsen: The Intellectual Background* 1946, Wilson Knight *Ibsen* 1962, Errol Durach *Ibsen the Romantic* 1982, Brian Johnston *Text and Supertext in Ibsen's Drama* 1989, κυρίως

για τη διαλεκτική του Έγελου και την επίδραση του Kierkegaard) καθώς και σκηνικές ερμηνείες του Ίψεν. Η Sandra Saari δίνει στο τέλος μια βιβλιογραφική επιθεώρηση του φαινομένου Ίψεν, από τη βιογραφία και τις εκδόσεις των έργων του ως την παραστασιογραφία και το scholarship: 16) «Works of reference» (σσ. 252-260)· περιορίζεται βασικά στη νορβηγική και αγγλόφωνη βιβλιογραφία. Το ιστορικό μελέτημα του Άλκη Θρύλου για τις γυναίκες στο ιψενικό έργο («Οι γυναίκες στο θέατρο του Ίψεν», στον τόμο: *Μορφές και θέματα του θεάτρου,* Αθήνα 1961, σσ. 9-126) θα αναζητήσει κανείς μάταια. Ο τόμος κλείνει με ένα ευρετήριο (σσ. 261-270).

Ο δεύτερος τόμος συγκεντρώνει τις ανακοινώσεις (συνολικά 33) του τελευταίου διεθνούς συνεδρίου για τον Ίψεν, που έγινε από το 23 ως τις 28 Ιουνίου 1997 στο Gossensaß του Νότιου Τυρόλου, όπου ο Ίψεν συνήθιζε να παραθερίζει τους καλοκαιρινούς μήνες, όταν ζούσε στη Ρώμη· εκεί γνώρισε το 1889, 61 ετών, και την 18χρονη Εβραία της Βιέννης Emilie Bardach, την οποία ερωτεύτηκε και άφησε μιαν αλληλογραφία που κράτησε χρόνια· και σ' αυτό το σημείο μοιάζει στο γηραιό Παλαμά. Την οργάνωση του συνεδρίου είχε αναλάβει η καθηγήτρια Maria Deppermann, που διαδέχθηκε το Σέρβο Zoran Konstantinovic στην έδρα της Συγκριτικής Φιλολογίας στο Πανεπιστήμιο του Innsbruck. Το θεματικό πλαίσιο του συνεδρίου, «Ο Ίψεν ανάμεσα στις τάσεις και εντάσεις του Νατουραλισμού και του Συμβολισμού», θέτει ένα βασικό πρόβλημα της πρόσληψης του ιψενικού έργου, η οποία προτρέπει σε πολλές και διαφορετικές προσεγγίσεις: οι κυριότερες ίσως είναι οι ρεαλιστικές - νατουραλιστικές με έμφαση στην κοινωνική κριτική και το ξεγύμνωμα του αμοραλισμού του αστικού κόσμου, και οι νεορομαντικές - συμβολιστικές που δίνουν έμφαση στα στοιχεία του λαϊκού πολιτισμού, τις υπερφυσικές δυνάμεις και την ψυχική ανάλυση βάθους, που οδηγεί στο ά-λογο, στα κρυφά ελατήρια του πάθους και το δαιμονικό ακόμα. Οι ανακοινώσεις αυτές ομαδοποιούνται ανάλογα με το θέμα τους σε θεματικές ενότητες: Ο Ίψεν στη σκηνή του μοντερνισμού, στις Καλές Τέχνες, στον κινηματογράφο, η θεωρία του δράματος στη στροφή του αιώνα, fin de siècle (1900 και 2000), προβλήματα αισθητικής στο μετα-αριστοτελικό μοντερνισμό, μουσικές δομές στο δράμα και στις μελοποιήσεις του Ίψεν.

Το έβδομο συνέδριο είχε πραγματοποιηθεί στο Grimstadt της Νορβηγίας, εκείνη τη μικρή πόλη, όπου ο νεαρός Ίψεν ήταν επί έξι χρόνια βοηθός φαρμακοποιού κι έμαθε να τη μισεί. Για την απόφαση να πραγματοποιηθεί το συνέδριο στο μικρό χωριό του Νότιου Τυρόλου, μπροστά στο επιβλητικό σκηνικό των Dolomiten, ενημερώνει τόσο ο Πρόλογος (σσ. 9 εξ.) όσο και η εισαγωγική ανακοίνωση του Günther Ennemoser, που αναλύει τις διαμονές του Ίψεν στο χωριό αυτό (σσ. 15 εξ.). Τη βασική εισαγωγή έκανε η Maria Deppermann, «Θέατρο ως σύμβολο του πολιτισμού» (σσ. 19 εξ.), που ξεκινάει με μια γενική τοποθέτηση για το θέατρο, εστιάζει ύστερα την προσοχή της στην αντίθεση Νατουραλισμού - Συμβολισμού στην τελευταία δεκαετία του 19ου αιώνα, για να ολοκληρώσει με μια γενική ανάλυση του φαινομένου Ίψεν μέσα στην εποχή του. Επειδή οι πολλές εισηγήσεις είναι στα γερμανικά και χρησιμοποιούν ξένη βιβλιογραφία χωρίς τους γλωσσικούς «αποικιοκρατικούς» περιορισμούς των αγγλοφώνων, μας δίνεται η ευκαιρία να παραθέσουμε και άλλα σχετικά μελετήματα (ακόμα και στα αγγλικά) και να συμπληρώσουμε τη βιβλιογραφία που παραθέσαμε στην ανάλυση του προηγούμενου βιβλίου: Wladimir Admoni, *Henrik Ibsen. Die Paradoxie eines Dichterlebens*,

München 1991· Fritz Paul (ed.), *Henrik Ibsen,* Darmstadt 1977· Th. Mann, «Ibsen und Wagner (1928)», *Gesammelte Werke*, τόμ. 10, Frankfurt/M. 1974, σσ. 227-233· Knut Brynhildsvoll, «Die Antinomie von Drinnen und Draussen als strukturbildendes Prinzip in den Dramen Henrik Ibsens», στον τόμο του ίδιου, *Studien zum Werk und Werkeinfluß Henrik Ibsens*, Leverkusen 1988, σσ. 33-65· James L. Calderwood, «*The Masterbuilder* and the Failure of Symbolic Success», *Modern Drama* 4, vol. 27 (1986), σσ. 616-636· Corazon Colet Castaldi, *Spatial structure in Ibsen's last plays,* Ann Arbour 1979· Freddi Rokem, *Theatrical Space in Ibsen, Chekhov and Strindberg: Public Forms of Privacy,* Ann Arbor 1986· Ludwig Binswanger, *Henrik Ibsen und das Problem der Selbstrealisation in der Kunst*, Heidelberg 1949· Fritz Paul, *Symbol und Mythos. Studien zum Spätwerk Henrik Ibsens,* München 1969· του ίδιου, «Familie und Determination in Ibsens *Gespenster* und *Rosmersholm*», στον τόμο Th. Wolpers (ed.), *Familienbindung und Schicksal. Wandlungen eines Motivbereichs in der neueren Literatur,* Göttingen 1996, σσ. 175-196· Erik Österud, «*A Doll's House* - Ibsen's Italian Masquerad», *Nordic Theatre Studies* 10 (1997)·. Gerd Enno Reiger, «Noras Rollenengagement», *Orbis litteraris* 32 (1977) σσ. 50-73· David Rene, *Reality and the Heroic Pattern. Last Plays of Ibsen, Shakepeare and Sophocles,* Chicago 1967· John Northam, «Ibsen's Use of Language in *When We Dead Awaken*», στον τόμο: Errole Durbach (ed.), *Ibsen and the Theatre*, London 1980, σσ. 105-117· Erik Österud, «Myth and Modernity: Henrik Ibsen's Double-Drama», *Supplement to Proceedings VII Intern. Ibsen Conference, Grimstad 1993,* Oslo 1994, σσ. 46-49 (στον ίδιο τόμο Fritz Paul, «Metaphysical Landscapes in Ibsen's Late Plays», σσ. 23-30)· Thomas F. Van Laan, «Ibsen's Beginnings», *Journal of Dramatic Theory and Criticism* 3 (1989) σσ. 19-36· Maurice Gravier, «Le drama d' Ibsen et la ballade magique», *Ibsen-Yearbook* 1970/71, σσ. 140-160· του ίδιου, «La conversion de Rebekka», *Ibsen-Yearbook* 1978, σσ. 120-137· Orley L. Holtan, *Mythic Paterns in Ibsen's Last Plays*, Minneapolis 1970· Thomas F. Van Laan, «The Novelty of *The Wild Duck*: the Author's Absence», *Journal of Dramatic Theory and Criticism* 1 (1986), σσ. 17-33· του ίδιου, «Ibsen and Shakespeare», *Scandinavian Studies* 67 (1995), σσ. 287-305· H. Heiberg, *Ibsen: A Portrait of the Artist,* Cora Gables 1969· E. H. Hoffman, «Ibsen's *Doll House.* A Myth of Our Time», *Yale Review* 69 (1979), σσ. 374-387· M. Carlson, «Patterns of Structure and Character in Ibsen's *Rosmersholm*», *Modern Drama* 17 (1974), σσ. 267-275· E. Fuchs, «Marriage, Metaphysics, and *The Lady from the Sea* Problem», *Modern Drama* 33 (1990), σσ. 434-444· K. Hanson, «Ibsen's Women and Their Feminist Contemporaries», *Theatre History Studies* 2 (1982), σσ. 83-91· B. Jacobs, «Ibsen's *Little Eyolf*» : Family Tragedy and Human Responsibility, *Modern Drama* 27 (1984), σσ. 604-615· A. Kittang, «*The Pretenders*-Historical Vision or Psychological Tragedy?», *Contemporary Approaches to Ibsen* 3 (1977), σσ. 78-88· P. Merivale, «*Peer Gynt:* Ibsen's Faustiad», *Comparative Literature* 35 (1983), σσ. 126-139· A.Weinstein, «Metamorphosis in Ibsen's *Little Eyolf*», *Scandinavian Studies* 62 (1990), σσ. 293-318 κτλ.

Η θεματική ενότητα «Ο Ίψεν στη σκηνή του μοντερνισμού» ξεκινάει με το άρθρο των Lise-Lone Marker και Frederick J.Marker (Toronto, βλ. παραπάνω), «Ibsen and the New Stagecraft» (σσ. 37 εξ., τους αγγλικούς τίτλους δεν τους μεταφράζω) που αναλύουν τις μη νατουραλιστικές ερμηνείες του Ίψεν από τους

William Butler Yeats, Pär Lagerkvist, Maurice Maeterlinck, τις σκηνοθεσίες του Edward Gordon Craig (*«Peer Gynt»* σκίτσο 1900, *«Τα παλικάρια του Helgeland»* 1903, *«Rosmersholm»* 1906 με την Duse, 1926 *«Οι μνηστήρες του θρόνου»*, μια από τις τελευταίες σκηνοθεσίες του), τις σκηνογραφίες του Adolphe Appia (*«Μικρός Eyolf»* 1924, *«Κυρά της θάλασσας»*)· καταπιάνεται στη συνέχεια με τις σκηνοθεσίες του Vsevolod Meyerhold και του Max Reinhardt. Στη θρυλική παράσταση του 1906, *«Rosmersholm»* με την Eleonora Duse, που κατέληξε με διαφωνίες, γιατί το τεράστιο γαλάζιο σκηνικό έπρεπε να κοπεί για τις περιοδείες, αναφέρεται η επόμενη ανακοίνωση, της Laura Caretti (Siena), «Rosmer's House of Shadows: Craig's Designs for Eleonora Duse» (σσ. 51 εξ.). Όπως έκανε και αργότερα, στον *Άμλετ* με τον Στανισλάφσκι στη Μόσχα (1912), όπου όλο το έργο σκηνοθετήθηκε ως όραμα του ίδιου του Άμλετ, ως εφιάλτης, έτσι και στο *Rosmersholm* το σκηνικό και όλη η δράση βλέπονταν με τα μάτια της Rebecca West, που γινόταν το κέντρο όλης της δράσης: «For Craig, Rebecca is life, fire, the flame of life besieged by forces attempting to suffocate her, to imprison her free existence, attempting but not succeeding. For him, there is no defeat in the last scene, no victory of the crass, the cowardly, the sluggish who would like to extinguish the spirit of life which, in his eyes, Rebecca represents» (σ. 59). Γι' αυτό αγνόησε τις λεπτομερειακές περιγραφές του ίδιου του Ίψεν για το σαλόνι, τον εσωτερικό διάκοσμο κτλ. «Craig totally ignored this minute description and, as was his habit, extracted his vision of Rosmer's house from the words actually spoken by the characters. Having thus demolished the gloomy wooden wings, and got rid of the tables, chairs, sofa, the old family portraits on the walls, the carpets, the pots of flowers in the window, Craig gave new space and mystery to an interior of light and shadows. In other words, he created a stage set which was no longer Rosmer's property... but which belonged to the state of mind of the characters... » (σ. 59). Η παράσταση παρακολουθείται με βάση ανέκδοτα σκίτσα του Craig σε ιδιωτική συλλογή στη Φλωρεντία (τα έχει εκδώσει η ίδια η Laura Caretti, «Craig, la Duse e l'arte del teatro», in: Γ. Isola/G. Pedullà (eds.), *Gordon Craig in Italia,* Roma 1993)· χρησιμοποιεί και τη γνωστή περιγραφή της παράστασης από την Isadora Duncan (*My Life*, New York 1927 [1955], σσ. 198-207): «The curtain slowly rose. [...]. Never have I seen such a vision of loveliness. Through vast blue spaces, celestial harmonies, mounting lines, colossal heights, one's soul was drawn toward the light of this great window which showed beyond, no little avenue but the infinite universe. Within these blue spaces was all the thought, the meditation, the earthly sorrow of man. Beyond the window was all the ecstasy, the joy, the miracle of his imagination. Was this the living room of Rosmersholm? I do not know what Ibsen would have thought. Probably he would have been as we were - speechless, carried away. / Eleonora's hand grasped mine» (ό.π., σσ. 202 εξ.). Η Duse ήταν κατενθουσιασμένη. Η ίδια άλλαξε και το συνηθισμένο υποκριτικό της ύφος. Δίνουμε το λόγο πάλι στην Duncan: «Duse with her marvellous instinct, had donned a gown of white with great wide leaves that fell at her sides. When she appeared, she looked less like Rebecca West than a Delphic Sibyll. With her unerring genius, she adapted herself to every great line and to each shaft of light which enveloped her. She changed all her gestures and movements. She moved in the scene like some prophetess announcing great tidings» (σσ. 65 εξ.). Ως τότε η Duse είχε παίξει κυρίως νατουραλιστικούς ρόλους. Μετά το

Rosmersholm σχεδίαζε να ανεβάσει με τον Craig την *Ηλέκτρα* του Hugo von Hofmannsthal. Η συνεργασία δεν πραγματοποιήθηκε για τους λόγους που ανέφερα παραπάνω. Ο ίδιος ο Craig σημειώνει στο ημερολόγιό του το εξής (*Index of the Story of my Days,* Cambridge 1981): «It was a sucess and is - Duse was magnificent - threw her details to the winds and went in. She has the courage of 25! She, Ibsen and I played our little trio out and come home happy. I have this morning rec'd a lovely letter from her - she asks me to work with her in joy and freedom and do 3 more Ibsen plays at once. She says "I will never have other scenes - any more of that other *horrid family!"* It is not happiness to find this still alive in the theatre» (σ. 292). Το γράμμα της Duse, με διπλά και τριπλά υπογραμμισμένες σειρές, έχει ως εξής: «Merci - C' Est ma première parole ce matin. J'ai travaillé hier soir dans le rêve - et - lointaine - Vous avez - travaillé dans - des conditions très pénibles - et d'autant plus je vous dis MERCI. J' ai compris hier soir votre aide - et votre force - Encore: MERCI. J' Espère que nous travaillerons encore, et avec Liberté et joie. E.» (σ. 68).

Η Joan Templeton αναλύει τις αντιθετικές προσεγγίσεις στο έργο του Ίψεν, που έκαναν ο νατουραλιστής Antoine και ο συμβολιστής Lugné-Poe στο Παρίσι: «Antoine versus Lugné-Poe: The Battle for Ibsen on the French Stage» (σσ. 71-82). Κατά την περίφημη πρώτη των *Βρυκολάκων* από τον Antoine (ιδιωτική παράσταση και δεύτερη για τους κριτικούς) επικράτησε, όπως σημειώνει ο ίδιος, έκπληξη στην αίθουσα, irritation, στις τελευταίες σκηνές και άγχος. Το κοινό των κριτικών χωρίστηκε σε δύο στρατόπεδα· νατουραλιστές κριτικοί, σαν τον Jean Jullien, τον θεωρητικό της «tranche de vie» και του «le quatrième mur», υπερασπίστηκαν με πάθος το έργο, και βρήκαν πως το dénouement του είναι εφάμιλλο της Ελληνικής Τραγωδίας. Οι επικριτές συγκέντρωσαν τα πυρά τους στο «ομιχλώδες» του σκανδιναβικού κειμένου («brume Scandinave», σε αντιδιαστολή με την «clarté» της γαλλικής δραματικής σχολής), όρο που περνάει από το Παρίσι και στην Αθήνα και εντάσσεται στα χαρακτηριστικά της «βορειομανίας» (βλ. Β. Πούχνερ, «Οι βόρειες λογοτεχνίες και το νεοελληνικό θέατρο. Ιστορικό διάγραμμα και ερευνητικοί προβληματισμοί», στον τόμο: *Κείμενα και αντικείμενα,* Αθήνα 1997, σσ. 311-354). Αυτό οφείλεται και σε μεγάλο βαθμό στις εκτενείς παραλείψεις που έκαμε ο Γάλλος μεταφραστής Rodolphe Darzens. Το 1891 ο Antoine ανεβάζει την *Αγριόπαπια,* που είχε καλύτερη απήχηση στον κόσμο. Από το 1892 ως το 1897 όμως θα παίξει Ίψεν με τον πιο συστηματικο τρόπο ο Lugné-Poe και θα καθιερώσει το «συμβολιστικό Ίψεν» στο ύφος ενός Maeterlinck: 1892, *Η Κυρά της θάλασσας* (ο ίδιος παίζει τον Wangel), στο Théâtre d' œuvre θα ανεβάσει στη σειρά: *Rosmersholm, Εχθρός του λαού, Αρχιτέκτων Σόλνες, Μικρός Eyolf, Brand, Στηρίγματα της κοινωνίας, Peer Gynt, Κωμωδία της αγάπης* και *John Gabriel Borkman* - μια συστηματική εκμετάλλευση του ιψενικού ρεπερτορίου, αν και τα κείμενα του Νορβηγού δεν προσφέρονταν ιδιαίτερα για το στατικό συμβολιστικό στιλ των χαμηλών τόνων, των παύσεων και σιωπών. Οι ηθοποιοί κινούνταν στο σκοτάδι σαν σκιές. Χρησιμοποίησε ένα «décor de suggestion» (δεν σώζεται καμία σκηνογραφία, έστω ως φωτογραφία) και μια «diction spéciale» που έμοιαζε με ψαλμωδία. «Chanting invariably recalls religious services, and reviewers often commented that going to a performance at the œuvre was like going to mass. Relatedly, the actors moved gesturally, not naturally, and as litte as possible» (σ. 78). Το 1897 ο ίδιος ο Lugné-Poe αναθεώρησε την ερμηνευτική αυτή γραμμή. Το 1898 παρουσιάζει έναν

Rosmersholm πιο ρεαλιστικό και ζωντανό (βλ. και Jacques Robichez, «Introduction d' Ibsen en France, 1877-99», *Revue d' Histoire de Théâtre* 9 (1957), σσ. 23-35).

Η Merete Kjöller (Φλωρεντία) παρακολουθεί τη σκηνική σταδιοδρομία του *Peer Gynt* στην Ιταλία: «*Peer Gynt* on the Italian Stage (1928-1996)» (σσ. 83-88), ο Andrey Yuriev (Αγία Πετρούπολη) αναλύει τον *Αυτοκράτορα και Γαλιλαίο* μέσα στην παράδοση των μεσαιωνικών μυστηρίων (σσ. 89-121), που αναβίωναν κι είχαν γίνει της μόδας την εποχή του Ρομαντισμού. Στη θεματική ενότητα για τις Καλές Τέχνες υπάρχουν δύο ανακοινώσεις: της Sibylle-Karin Moser (Innsbruck) για τον Edvard Munch και άλλους Σκανδιναβούς ζωγράφους: «The Woman as the Focus of Norwegian Painting in Modern Times. Attempts at Transcending Traditional Art Analysis and Interpretation» (σσ. 125-146, εικόνες), ιδίως όμως με το poster του *Peer Gynt* από τον Munch, και της Astrid Saether (Oslo), «The Significance of "Place" in the Age of Decadence. A Reading of three Plays by Henrik Ibsen» (σσ. 147-159), παρακολουθώντας την εξέλιξη του σκηνικού χώρου στα έργα του Ίψεν: συνήθως κλειστό δωμάτιο ή σαλόνι, μόνο στους *Βρυκόλακες* φαίνονται τα βουνά, ενώ στον *John Gabriel Borkman* υπάρχουν οι περίπατοι· μόνο στο τελευταίο έργο *Όταν ξυπνούμε εμείς οι νεκροί* υπάρχει πραγματικός ανοιχτός χώρος. Ωστόσο το «έξω» και «μέσα» παίζει σημαντικό ρόλο και σε άλλα έργα: *Rosmersholm*, *Hedda Gabler*, *Αρχιτέκτων Σόλνες*. Ακολουθεί η θεματική ενότητα: Ίψεν στον κινηματογράφο, με τις εξής ανακοινώσεις: της Maria Brunner (Stuttgart), «Fassbinders Welttheater in *Nora Helmer* (1973) als Zeit-Bild» (σσ. 163-178) για τη διασκευή του γνωστού Γερμανού κινηματογραφιστή, του John Orr (Edinburgh), «Ibsen in the Cinema and Theatre of Ingmar Bergmann» (σσ. 179-188), του Helge Rönning (Oslo), «Dr. Ibsen goes to Hollywood. Reflections on the Intersection between Ibsen's Dramatic Art and the Moving Image» (σσ. 189-204), του Egil Törnqvist, «Screening *Hedda Gabler*» (σσ. 205-213).

Η θεματική ενότητα για τη θεωρία του δράματος στη στροφή του αιώνα ξεκινάει με ένα ενδιαφέρον μελέτημα του Fritz Paul (Göttingen) για την οικογένεια ως πεπρωμένο στο *Rosmersholm* (σσ. 217-233)· μεταξύ άλλων εξετάζεται το ερώτημα, αν τα περισσότερα έργα του, που τελειώνουν με το θάνατο του πρωταγωνιστή, μπορούν να αποκληθούν «τραγωδίες», ξεκινώντας από το γνωστό έργο του Francis Fergusson, *The Idea of Theater*, Princeton 1949, όπου διαβάζει τον *Οιδίποδα τύραννο* ως διακείμενο για τους *Βρυκόλακες* (1881). Η οικογένεια ως πεπρωμένο, όπως θα διατυπώνει επιστημονικά λίγο αργότερα η ψυχανάλυση, υπάρχει ως κεντρικό μοτίβο και στον Hauptmann (*Πριν φέξει ο ήλιος*), στον Maeterlinck (*Pelléas et Mélisande*), στον Strindberg (*Πατέρας*, *Χορός θανάτου*)· η οικογενειακή ιστορία γίνεται γνωστή σταδιακά, με την τεχνική του αναλυτικού δράματος. Η ανάγκη της αφήγησης είναι τόσο μεγάλη, που ο Georg Lukacs και ο Peter Szondi χαρακτήριζαν το έργο του Ίψεν μεταμφιεσμένα μυθιστορήματα. Μόνο η δραματουργική του μαεστρία ήταν σε θέση να μεταφέρει το «δύσκολο» αυτό υλικό με επιτυχία στη θεατρική σκηνή. Ο McFarlane χαρακτήριζε την ιψενική τεχνική ως «carefully defined symbolic topography of setting» (*Ibsen & Meaning. Studies, Essays & Prefaces 1953-87,* Norwich 1989, σσ. 334 εξ.), ο Maeterlinck στο δοκίμιό του για τον Ίψεν ως «dialogue du second degré» (Maurice Maeterlinck, «Le Tragique quotidien», στον τόμο: *Le Trésor des Humbles*, Paris 1911, ελληνική μετά-

φραση του Καζαντζάκη, Αθήνα 1913). Είναι αυτός ο διάλογος, που «διαβάζεται» σε διάφορα επίπεδα και βάθη, που έχει σώσει τα ιψενικά έργα από τη λήθη μέσα στον αλλοπρόσαλλο 20ό αιώνα. Η άλλη κεντρική τεχνική είναι η απουσία του δρώντος προσώπου στο παρόν, το οποίο στο παρελθόν έχει καθορίσει τη μοίρα των πρωταγωνιστών. Εκείνοι δεν είναι τραγικοί ήρωες, γιατί δεν δρουν, δεν αποφασίζουν, είναι αντικείμενα, θύματα οικογενειακών δεσμών. Ειδικά το *Rosmersholm* έχει απασχολήσει προσωπικά τον Freud (1916), που ξεθάβει από την ιστορία της Rebecca West μιαν αιμομεικτική σχέση με τον πατέρα της, άλλοι όμως, όπως ο Georg Goddeck βλέπουν σε όλα τα ώριμα θεατρικά έργα του Νορβηγού υλικό για ψυχαναλυτική ερμηνεία (*Psychoanalytische Schriften zur Literatur und Kunst,* Wiesbaden 1964).

Ο Heinrich Detering (Kiel) αναλύει το δράμα της αφαίρεσης στον Ίψεν και τον Strindberg (σσ. 235-255), ξεκινώντας με το γνωστό χαρακτηρισμό του Νίτσε για το Νορβηγό δραματουργό ως «γεροντοκόρης», χαρακτηρισμό που επικρότησε ο Strindberg, ο οποίος δεν συμμεριζόταν τους ηθικούς προβληματισμούς του Σκανδιναβού συναδέλφου του. Ως προς τον Ίψεν το άρθρο αναλύει το ρόλο του χρήματος στη *Νόρα*· στην αποσύνθεση της ατομικότητας βέβαια ο Strindberg ήταν πολύ πιο ριζοσπαστικός από τον Ίψεν, ο οποίος δεν αρνείται ποτέ τον ατομικό χαρακτήρα των σκηνικών του προσώπων. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει και το επόμενο μελέτημα, του Victor Castellani (Denver), «Ibsen and the Return of Myth: *When We Dead Awaken*» (σσ. 257-273)· ξεκινώντας από τη διαπίστωση πως η ελληνική μυθολογία καλύπτει μόνο ένα μικρό μέρος των «μυθικών» στοιχείων στο έργο του Ίψεν, ανακαλύπτει στο τελευταίο έργο του ένα μοναδικό συνδυασμό ελληνικών μύθων: ο μύθος του Πυγμαλίωνα (ζωντάνεμα του έργου τέχνης), Ορφέας και Ευρυδίκη και Άλκηστις, που έπαιζαν σημαντικούς ρόλους στους Προραφαηλικούς ζωγράφους (βλ. και Norman Rhodes, *Ibsen and the Greeks, The Classical Greek Dimension in Selected Works of Henrik Ibsen as Mediated by German and Scandinavian Culture*, Lewisburg 1995). Για το φρικιαστικό και φανταστικό-τρομερό στο έργο του Ίψεν γράφει ο Lutz Rühling (Göttingen) (σσ. 275-292)· έχει αυτό την αφετηρία του στους λαϊκούς θρύλους και παραδόσεις της πατρίδας του· τέτοιες προλήψεις και δεισιδαιμονίες δεν βρίσκονται μόνο στα «ρομαντικά» έργα του, αλλά και στα «ρεαλιστικά» (στους *Βρυκόλακες* ήδη στον τίτλο, έντονα και στο *Rosmersholm*, φυσικά στην *Κυρά της θάλασσας*).

Στην επόμενη θεματική ενότητα, Ίψεν στο τέλος του αιώνα, ανήκει η ανακοίνωση του Ning Wang (Beijing), «Postmodernizing Ibsen: Toward a New Interpretation of the *Fin-de-Siècle*» (σσ. 295-307), που ασχολείται ειδικά με την *Αγριόπαπια*, η Raminta Gamziukaite-Maziuliene (Vilnius) αναλύει τη μορφή του αυτοκράτορα Ιουλιανού στο μυθιστόρημα *Θάνατος των Θεών (Ιουλιανός Αποστάτης)* του Dmitrij Mereshkovskij και στον *«Αυτοκράτορα και Γαλιλαίο»* του Ίψεν (σσ. 309- 322), την πορεία του Émile Zola από το Θετικισμό στον Εμπρεσιονισμό και από το Νατουραλισμό στο Συμβολισμό αναλύει ο Hans-Joachim Müller (Innsbruck) (σσ. 323-330), για τα φαντάσματα στον Ίψεν, Rilke και Breton γράφει ο Moritz Baßler (Tübingen) (σσ. 331-351, βλ. επίσης George C. Schoolfield, «Rilke's Ibsen», *Scandinavian Studies* 51, 1979, σσ. 460-501) και τις ρωσικές ερμηνείες του Ίψεν πραγματεύεται ο Alesej Zerebin (Αγία Πετρούπολη) (σσ. 353-364).

Στη θεματική ενότητα για τον Ίψεν στην αισθητική του μετα-αριστοτελικού

μοντερνισμού ανήκουν οι ανακοινώσεις, που αναζητούν δομικά στοιχεία του αρχαίου θεάτρου στο μοντέρνο δράμα του Ίψεν: του Thomas F. Van Laan (Rutgers), «Ibsen's Transformations in the Aristotelian Tragic Pattern of Action in *The Wild Duck* and *The Master Builder*» (σσ. 367-377), του Theoharis Constantine Theoharis (Harvard), «Catharsis, Ancient and Modern in *The Master Builder*» (σσ. 379-388), δίνονας έμφαση στη νιτσεϊκή ερμηνεία της κάθαρσης, του William Mishler (Minnesota), «Mimesis and Sacrifice in Ibsen's *Love comedy*» (σσ. 389-397), του Vigdis Ystad (Oslo), «Ibsen and Anagnorisis» (σσ. 399-410), της Ane Hoel (Oslo), «The Provocative Pregnancy in *Hedda Gabler*» (σσ. 411-422). Στη θεματική ενότητα για τις μουσικές δομές στο δράμα και τις μελοποιήσεις του Ίψεν ακολουθεί μια ανακοίνωση του Siegfried Mauser (Salzburg) για τη όπερα *Peer Gynt* του Werner Egk (σσ. 425-433), του Theo Hirsbrunner (Bern) για το μουσικό θέατρο της Γαλλίας γύρω στα 1900 ανάμεσα στο Νατουραλισμό και το Συμβολισμό (σσ. 435-441), του Gottfried Franz Kasparek (Salzburg) για τη μουσική στα δράματα του Ίψεν και τις μελοποιήσεις τους (σσ. 443-449), του Oswald Panagl (Salzburg) για τη μουσική υπόκρουση στον *Peer Gynt* (σσ. 451-463) και δύο άλλες ανακοινώσεις που αφορούν το μπαλέτο και σύγχρονες μελοποιήσεις. Ο τόμος κλείνει με ένα workshop φοιτητών και τα βιογραφικά των συγγραφέων.

Ο τρίτος τόμος δεν έχει το διάσπαρτο αυτό χαρακτήρα των ανακοινώσεων και μελετημάτων, αλλά αποτελεί μια μονογραφία από ένα μοναδικό συγγραφέα, την Joan Templeton, καθηγήτρια Αγγλικής και Συγκριτικής Λογοτεχνίας στο Long Island University, Brooklyn Centre· δίδασκε για πολλά χρόνια και στη Γαλλία και εκδίδει το περιοδικό της Αμερικανικής Εταιρείας του Ίψεν «Ibsen News and Comments». Η προσέγγιση στο θέμα «Οι γυναίκες του Ίψεν» γίνεται τόσο σε βιογραφικό όσο και σε δραματουργικό επίπεδο. Στο πρώτο επίπεδο πρέπει να παραδεχτεί κανείς, πως το έργο ανοίγει νέους δρόμους ερμηνείας. Ξεκινώντας από τη διαπίστωση του Ίψεν, πως δεν υπάρχει τίποτε στα έργα του που δεν έχει «ζήσει» (ως εσωτερικό βίωμα) ο ίδιος, η συγγρ. ξεκινάει μια αναδίφηση στοιχείων της βιογραφίας του, τα οποία συνδέει με τρόπο γόνιμο και με φαντασία και πειθώ με το σκηνικό πληθυσμό των έργων του, εστιάζοντας τον φακό της ανάλυσης στις γυναικείες μορφές.

Τα σχεδόν μόνιμα μοτίβα των έργων του Νορβηγού, της πτώχευσης, της χρεοκοπίας, των χρεών από το παρελθόν, των κρυφών υπεξαιρέσεων κτλ., γενικώς του χρήματος και της ολέθριας κυριαρχίας τους πάνω στους ανθρώπους, θα λέγαμε, το καπιταλιστικό background των δραμάτων του Ίψεν, είναι αυτοβιογραφικό βίωμα έντονο, η φτώχεια και η στέρηση σφράγισαν όλη τη νιότη του και απαλλάχθηκε από αυτά μόνο σταδιακά και πολύ αργά. Η μορφή της καταπιεσμένης γυναίκας και του αυταρχικού και στενόμυαλου πατέρα έζησε στην οικογένειά του· πάντα μιλούσε με συμπάθεια για τη μητέρα και την αδελφή του. Στην Aase του *Peer Gynt* φιλοτέχνησε ένα πορτρέτο της μητέρας του, στην *Αγριόπαπια* της αδελφής του. Ως βοηθός φαρμακοποιού είχε μια στιγμιαία σχέση με υπηρέτρια, δέκα χρόνια μεγαλύτερή του, που κατέληξε σ' ένα εξώγαμο, γεγονός που κράτησε μυστικό· τα έργα του είναι γεμάτα από τέτοια μυστήρια, ανεξιχνίαστα οικογενειακά γεγονότα, που δηλητηριάζουν τις διαπροσωπικές σχέσεις και λειτουργούν ως κρυφή ενοχή στο υποσυνείδητο ή και στη συνείδηση των σκηνικών χαρακτήρων του (ακόμα και η παιδοκτονία εμφανίζεται ως μοτίβο). Την εποχή αυτή ονειρεύεται την κοινωνική επα-

νάσταση και σιχαίνεται τη μικρή και κλειστή φαρισαϊκή κοινωνία του Grimstadt. Ο έρωτας με την κόρη από μια αναγνωρισμένη οικογενεία της πόλης, η οποία λίγο αργότερα θα αναγκαστεί να παντρευτεί πολύ μεγαλύτερό της άντρα, σατιρίζεται στην *Κωμωδία της αγάπης* (1862)· είναι η συμβατική στάση της γυναικείας υποταγής στους κοινωνικούς νόμους, που θα συναντήσουμε, σε άπειρες παραλλαγές, τόσες φορές στα έργα του. Στο πρώτο του δραματικό έργο, *Catiline* (1850) υπάρχουν ήδη οι δύο τύποι γυναικών, που θα είναι χαρακτηριστικοί για σχεδόν όλα τα έργα του: η Furia, ελκυστική, επικίνδυνη, απαιτητική, που ως femme fatale καταστρέφει τους άνδρες, κι από την οποία ελκύεται όμως και ο ίδιος ο Ίψεν, και η Aurelia, η ευγενική, χλωμή, αδύνατη γυναίκα, που θυσιάζεται και της οποίας το πεπρωμένο βρίσκεται στα χέρια των ανδρών (πατέρα, συζύγου, αδελφού κτλ.). Αυτή είναι η «αιώνια γυναίκα», που αντιπαραβάλλεται προς τη γυναίκα-κατακτητή (το alter ego του συγγρ., Rebecca West, Hedda Gabler, Hilde Wangel, Rita Allmers κτλ.), ουσιαστικά μια γυναικεία τυπολογία που προέρχεται από τον Ευρωπαϊκό Ρομαντισμό· και οι δύο ανταγωνίζονται για τον άνδρα. Σ' αυτό έγκειται το συνηθισμένο ιψενικό «τρίγωνο», με την παραλλαγή πως και δύο άνδρες μπορεί να αγωνίζονται για μια γυναίκα. Οι άτυχοι έρωτες έχουν επίσης αυτοβιογραφικό υπόστρωμα· ο Ίψεν ήταν συνήθως δειλός και με το πρώτο εμπόδιο τρεπόταν σε φυγή. Αφήνοντας τις σπουδές του (δεν πέρασε από τις εισαγωγικές εξετάσεις στο Πανεπιστήμιο στο Oslo) δέχεται τη θέση του δραματουργού στο θέατρο του Bergen· εκεί γνωρίζει και τη Suzannah Thoresen, τύπο ανεξάρτητης και αυτόνομης γυναίκας, και τη θετή μητέρα της, τη Δανέζα συγγραφέα και δραματουργό Magdalene Thoresen, ακόμα πιο χειραφετημένη και αναμειγμένη στο φεμινιστικό κίνημα (τη βλέπουμε ξανά στην *Κυρά της Θάλασσας*), παθιασμένη και extravagante (της άρεσαν και οι νεότεροι άντρες), μια μορφή παρόμοια με τη Mme de Staël. Η *Κωμωδία του έρωτα* θεματοποιεί και τις δυσκολίες που είχε ο Ίψεν στην αρχή με το γάμο του, που τον αισθανόταν ως απώλεια ελευθερίας.

Αλλά και άλλες μεγάλες μορφές των «δυνατών γυναικών» του Ίψεν έχουν συγκεκριμένα πρότυπα: η Νόρα τη Laura Petersen Kieler (1849-1932) και την ιστορία της, η Pera Stockmann, η διαφωτισμένη νέα δασκάλα επίσης, η Rebecca West τη Μαρκησία Ebba Piper. Οι νεαρές κοπέλες, που ερωτεύτηκε στα γεράματα, η Emilie Barach στο Gossensaß 1889 κι άλλες, μοιάζουν με τη Hilda στον *Αρχιτέκτονα Σόλνες*. Σε μερικές περιπτώσεις η βιογραφική έρευνα φτάνει σε μεγάλο βάθος και ακρίβεια· τα αποτελέσματα της συσχέτισης αυτής, βιογραφίας και δραματουργικού έργου, είναι εν μέρει εντυπωσιακές και ρίχνουν ένα νέο φως στο δραματουργικό «εργαστήριο» του Νορβηγού, ο οποίος εμπνεόταν πάντα από την κοινωνική και προσωπική πραγματικότητα γύρω του.

Το πρώτο κεφάλαιο, «Roots» (σσ. 1-22), αναλύει τα παιδικά του χρόνια, τα γυναικεία πρόσωπα της οικογένειάς του. Το δεύτερο, «The seminal women of the early career» (σσ. 23-39), παρακολουθεί τη δημιουργία του τύπου της «μοιραίας γυναίκας», τόσο στη ζωή του όσο και στο δραματικό του έργο, το τρίτο, «Love and marriage» (σσ. 40-73), αναλύει τις σχέσεις του με τη γυναίκα του και τη θετή της μητέρα, καθώς και την ερωτική τραγωδία στο *Τα παλικάρια του Helgeland* και την *Κωμωδία του έρωτα* ως φεμινιστική σάτιρα· το τέταρτο κεφάλαιο, «Love and kingdom» (σσ. 74-109), αναλύει τους γυναικείους ρόλους στους *Μνηστήρες του θρόνου*, στον *Brand*, τη χτυπητή αντίθεση των σχέσεων του ήρωα στον *Peer Gynt* με

τις ερωτικές νεράιδες, ενώ η Solveig παραμένει για τον ήρωα το ίνδαλμα της αγνότητας (ο ίδιος παραγνωρίζει την αγάπη της)· περιέχει επίσης μιαν ανάλυση του *Αυτοκράτορα και Γαλιλαίου*. Το πέμπτο κεφάλαιο «The poetry of feminism» (σσ. 110-145) καταπιάνεται με την ανάλυση της *Νόρας* και τη σχέση της με το φεμινισμό· η συγγρ., σε αντίθεση με άλλους αναλυτές, πιστεύει στη συνειδητή φεμινιστική διάσταση του έργου. Το κεφ. 6, «Mrs Alving ghosts» (σσ. 146-162), αναλύει, όπως υποδεικνύει ήδη ο τίτλος του, τους *Βρυκόλακες*, το κεφ. 7, «A new woman and three housewives» (σσ. 163-180) τον *Εχθρό του λαού* και την *Αγριόπαπια*. Το «Taming wild women» αναλύει ως κεφ. 8 (σσ. 181-203) την ενδιαφέρουσα μορφή της Rebecca West στο *Rosmersholm* και την Ellida και τον Bolette Wangel στη *Κυρά της θάλασσας*. Το επόμενο κεφάλαιο αφιερώνεται εξ ολοκλήρου στην *Hedda Gabler*: «The deviant woman as hero» (σσ. 204-232), ενώ με τους έρωτες της ώψιμης ηλικίας του ασχολείται το δέκατο κεφάλαιο: «The glories and dangers of the rejuvenating feminine» (σσ. 233-277), που περιέχει και μια ανάλυση του *Αρχιτέκτονα Σόλνες*. Το προτελευταίο κεφάλαιο έχει τον τίτλο «Women who live for love» (σσ. 278-301) και προσφέρει χαρακτηρισμούς της Rita Allmers στο *Μικρό Eyolf* καθώς και τις μορφές των νεκρών γυναικών στον *John Gabriel Borkman*, ενώ το τελευταίο, «The revolt of the muse: *When We Dead Awaken*» (σσ. 302-322) ασχολείται με το ξαναζωντανεμένο άγαλμα του επιλογικού αυτού έργου του Ίψεν.

Ένας επίλογος, «In Conclusion: Ibsen's women and Ibsen's modernism» (σσ. 323-335), οι υποσημειώσεις (σσ. 336-372), μια επιλεγμένη βιβλιογραφία (σσ. 373 εξ.) και ένα ευρετήριο (σσ. 380 εξ.) κλείνουν τον τόμο. Οι ερμηνείες που προβάλλει η συγγρ. συχνά ξαφνιάζουν, αλλά είναι πειστικές, ιδιαίτερα οι διασυνδέσεις της βιογραφίας με τις γυναικείες μορφές των έργων του, ίσως είναι πάντως σε ορισμένα σημεία κάπως μονοδιάστατα «σεξολογικές». Το έργο χαρακτηρίζεται από κάποια «γυναικεία» γραφή, διαβάζεται ευχάριστα και χωρίς διαλείμματα· η συγγρ. διαθέτει εξυπνάδα, χιούμορ, διεισδυτικότητα και διαισθητική ικανότητα και παρουσιάζει έναν Ίψεν στρατευμένο στον αγώνα των γυναικών για τα δικαιώματά τους, αλλά όχι οργανωμένο σε κάποιο συγκεκριμένο κίνημα, στρατευμένο στο πλαίσια του γενικότερου ουμανισμού του· τα βιώματα της ταπεινωμένης γυναίκας ήταν ήδη παιδική του εμπειρία, ενώ σ' όλη τη ζωή του τον περιστοίχιζαν γυναικείες προσωπικότητες, απαλλαγμένες από κοινωνικές προκαταλήψεις ή και επαναστατημένες εναντίον αυτών. Είναι αλήθεια, ότι το θέμα «ο Ίψεν και οι γυναίκες» περικλείει ένα πολύ μεγάλο μέρος του συνολικού έργου του και της προσωπικότητάς του, των δραματουργικών και κοινωνικών του αναζητήσεων, και είναι μια από τις κατακλείδες της ερμηνείας του σκηνικού σύμπαντος του Νορβηγού. Μια άλλη θα μπορούσε να ονομαστεί «η καθυστερημένη Νορβηγία», γιατί ο κοσμοπολίτης δραματουργός, που συμμετείχε άγρυπνα στις κοινωνικές και πνευματικές εξελίξεις και ζυμώσεις της Ευρώπης, έβλεπε με πόνο και ντροπή την κοινωνική οπισθοδρομικότητα της πατρίδας του σε σχέση με τις προηγμένες κοινωνίες της Ευρώπης, μια διαφορά που τον πονούσε και τον απασχόλησε. Μεγάλο μέρος του έργου του αναφέρεται σ' αυτή τη διαφορά. Θα μπορούσε να πει κανείς, παραλλάσσοντας το λόγο του ποιητή, ότι όπου και αν ταξίδευε, η Νορβηγία τον πλήγωνε. Όμως η κοινωνική αυτή πραγματικότητα ανεξίτηλα ήταν σφραγισμένη στην καρδιά του· ακόμα και κατά τα ιταλικά καλοκαίρια στον μεσογειακό ήλιο γράφει έργα σαν τους *Βρυκόλακες*· το δικό του παρελθόν, τα οδυνηρά βιώματα της παιδικής του ηλικίας, η φτώ-

χεια και οι ταπεινωμένες γυναίκες στο σπίτι του, ένας ανόητος και σκληρός πατέρας με περιθωριακή κοινωνική θέση, δεν τον άφηναν ποτέ απερίσπαστο. Εξόρκιζε συνεχώς αυτό το παρελθόν, γράφοντας το ένα έργο πίσω από το άλλο. Όταν τον ρώτησαν, τι είναι ένας συγγραφέας, απάντησε λακωνικά: ένας άνθρωπος που γράφει λογοτεχνικά έργα ώσπου να πεθάνει. Μέσα στο leitmotiv της ζωής του, «η Νορβηγία που πληγώνει», περικλείεται και το μοτίβο των γυναικών, των ταπεινωμένων και των επαναστατικών, που είχαν την αμέριστη συμπάθεια του ηθικολόγου με το διαπεραστικό βλέμμα, που γυμνώνει τους ανθρώπους στον ηρωισμό και στη δειλία τους, που έδωσε ένα ολόκληρο πανόραμα της παθολογίας του αστισμού, και ως ανατόμος της εποχής του πραγματοποίησε τομές της ψυχής, tranches de l' âme όχι tranches de vie, για να φτάσει στον καρκίνο, τον όγκο, το απόστημα, που θα έπρεπε να αφαιρεθεί. Ο βοηθός του φαρμακοποιού, που ήθελε να γίνει γιατρός, άφησε ολόκληρο μουσείο ψυχικής ανατομίας με πολύτιμα εκθέματα, οικογενειακά ιστορικά που θαύμαζε ο ίδιος ο Freud. Οι φάροι των αναζητήσεών του, στα βαθιά fjord της πατρίδας του, ήταν η ειλικρίνεια και η αλήθεια. Μέσα στο σκοτεινό αυτό κόσμο του προτεσταντικού αστισμού και μικροαστισμού, των ψυχικών στρεβλώσεων, των ψευδών μιας ολόκληρης ζωής, της υποταγής και της θυσίας, του φόβου για το τι θα πει η κοινωνία, της επίπλαστης ανδρικής ανωτερότητας, σ' αυτόν τον έγκλειστο κόσμο του σκότους και των φαντασμάτων, των φαντασιώσεων και κρυμμένων εγκλημάτων, οι γυναίκες του περνούν σαν ηλιαχτίδες, σαν άστρα που ανατέλλουν, φωτίζουν και σβήνουν, σαν εξωτικά λουλούδια που μαραίνονται πρόωρα σε δωμάτια πέτρινα, μουχλιασμένα και αξιοπρεπή, υγρά από τον ιδρώτα του άγχους και της αγωνίας. Έξοχα το οραματίστηκε ο Edward Gordon Craig στη σκηνοθεσία του *Rosmersholm* το 1906: ο κόσμος της Rebekka West είναι ένα πελώριο πανύψηλο παράθυρο, από το οποίο μπαίνει ένα διαπεραστικό φως που αγκαλιάζει όλους και όλα, κι ένας απέραντος γαλάζιος ουρανός. Τα βιώματα του Νότου συνδέονται σφιχτά με τη σύλληψη των γυναικείων μορφών από τον Ίψεν. Σωστά το είδε ο Άγγλος οραματιστής του σύγχρονου θεάτρου.

ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

GORDON KIPLING
Enter the King. Theatre, Liturgy, and Ritual in the Medieval Civic Triumph
Oxford, Clarendon Press 1998, σελ. 393, 50 εικ., ISBN 0-19-811761-2

Η έκδοση του βιβλίου του George Kernodle, *From Art to Theatre. Form and Convention in the Renaissance,* Chicago 1944 αποτελεί το τελευταίο χρονικό όριο για να γίνει κοινός τόπος και στη θεατρολογική έρευνα η σημασία των αναγεννησιακών αυλικών γιορτών για την ευρωπαϊκή ιστορία του θεάτρου· στην περίπτωση της Γαλλίας μάλιστα οι entrées solennelles και τα ballets de cours είχαν κάποια κοινή καταγωγή και αποτελούν άμεσα τη ρίζα του γαλλικού θεάτρου. Αλλά και στις θριαμβευτικές «εισόδους» της αναγεννησιακής Ολλανδίας παριστάνονται