



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΚΟ ΙΟΝΙΟΝ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΝ  
ΤΟΜΕΑΣ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ  
ΕΡΓΑΣΤΗΡΙΟ ΕΡΕΥΝΩΝ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΗΣ  
ΛΕΞΟΛΟΓΙΑΣ ΑΝΚΑΦΗΤΗΡΗΣ ΚΟΝΕ

ΙΔΡΥΤΗΣ : ΓΡΗΓΟΡΙΟΣ ΞΕΝΟΠΟΥΛΟΣ  
ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ : ΠΕΤΡΟΣ ΧΑΡΗΣ

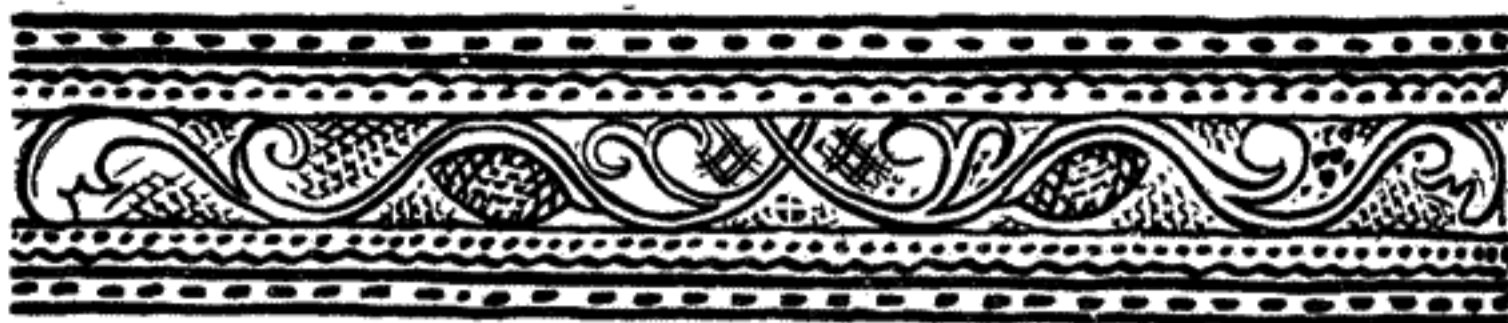
ΤΟΜΟΣ ΕΞΗΚΟΣΤΟΣ

ΙΟΥΛΙΟΣ – ΔΕΚΕΜΒΡΙΟΣ

1956



ΕΤΔ της Κ.Ε.Π.  
ΙΟΑΝΝΙΝΑ 2008



## Ο ΨΕΝ ΚΑΙ ΤΟ ΕΥΡΩΠΑΪΚΟ ΘΕΑΤΡΟ ΤΟΥ ΚΑΙΡΟΥ ΤΟΥ

«Ο συγγραφέας που θα ξέρει τον άνθρωπο όπως ο Μπαλζάκ, και το θέατρο όπως ο Σκρίμπ, θα είναι ο μεγαλύτερος δραματουργός του κόσμου», έγραφε ένας απ' τους πρωτοπόρους του ρεαλισμού, ο Άλέξανδρος Δουμάς γιός, σχολιάζοντας το έργο του συγγραφέα της «Μονομαχίας γυναικών».

Ο δραματουργός αυτός είχε κιόλας γεννηθεί, όταν γραφόταν ο παραπάνω άφορισμός. Ήταν μόλις τέσσερα χρόνια νεώτερος απ' το Δουμά — και ήξερε, αληθινά, τον άνθρωπο όπως ο Μπαλζάκ και το θέατρο όπως ο Σκρίμπ. Η προφητεία δεν επαλήθευσε, ωστόσο, πέρα ως πέρα: ο άναμενόμενος «Μεσσίας» δεν έγινε ο με-

γαλύτερος δραματουργός του κόσμου — πολύ φυσικό άλλωστε, αφού οι «δουμάδες» (γνωση του ανθρώπου και γνώση του θεάτρου) δε φτάνουν για να συγκροτήσουν μια μεγαλοφυΐα, ίκανή να παραμερίσει ποιητικούς και πνευματικούς τίτλους, όπως οι Έλληνες τραγικοί ή ο Σαίξπηρ.

Όμως ο Μεσσίας του Δουμά έγινε, πραγματικά, ο κορυφαίος δραματουργός του αιώνα του. Μέσα στα 50 χρόνια της δράσης του, άλλαξε τη μορφή του θεάτρου: Τό βρήκε κούφο, φτηνό, άνούσια. Πεθαίνοντας, τό άφησε σοβαρό, ώριμο, ξαναγεννημένο.

### ΑΠΟ ΤΗΝ «ΑΣΤΙΚΗ ΤΡΑΓΩΔΙΑ» ΣΤΟ «ΜΕΛΟΔΡΑΜΑ»

Όταν ο άσημος, μικρόσωμος, άκοινωνητος φαρμακοτρίφτης του Γκρίμσταντ ξεκίνησε στα 22 του χρόνια (1850) απ' αυτή την πόλη των 800 κατοίκων, για τό Πανεπιστήμιο της Χριστιάνιας (του σημερινού Όσλο) και για την κατάκτηση της θυμέλης, ο Ρομαντισμός είχε άρχισει να γέρνει προς τη δύση του. Στη Γερμανία ο Γκαίτε κι' ο Σίλλερ, στην Άγγλία ο Μπάϋρον κι' ο Σέλλεϋ, στη Γαλλία ο Ουγκώ και ο Βινιύ, είχαν φέρει πιά τό νέο κίνημα στις κορφές του Παρνασσού. Μά, στο μεσοστράτι αυτό του 19ου αιώνα, τά ρήγματα όλο και πλήθαιναν στο μεγαλόπρεπο, πολύχρωμο, φλογερό οικοδόμημα των ρομαντικών. Τό αίτημα για μία «προσγείωση στην πραγματικότητα», που είχε σταθεί ή σημαία του ρομαντικού κινήματος στη μάχη κατά της παγερής, άψυχης «κλασσικής τραγωδίας» — ύψωνόταν τώρα κι' έναντίον του. Σε μιά εποχή, όπου ή πρόοδος των θετικών επιστημών οδηγούσε τον άνθρωπο σε μιά «γνώση» της πραγματικότητας, άπαλλαγμένη από κάθε μυθικότητα και μυστικισμό, οι ρομαντικοί θρύλοι, οι περιπαθείς Ιππότες και τά ούρανομήκη αίσθήματα άρχισαν να ήχουν σαν άλαλάζοντα κύμβαλα. Ο θεατής, άσυνείδητα στην άρχή,

συνείδητά έπειτα, ζητούσε κι' απ' τό θέατρο να στραφεί στην εποχή του και στα προβλήματά της.

Δεκάδες χρόνια νωρίτερα, ο Λέσσινγκ («Μίς Σάρα Σάμψον», 1755) και, προπάντων, ο Σίλλερ («Λουίζα Μίλλερ», 1784) είχαν τολμήσει ν' άπαρνηθούν τους γαλαζοαίματους ήρωες και να γράψουν «άστικές τραγωδίες», γύρω σε ανθρώπους της μέσης τάξης που, για πρώτη φορά, δραματουργοί τους έκριναν «άξιους» να γίνουν ήρωες σοβαρού δράματος. Άργότερα, μόνο οι συγγραφείς «μελοδραμάτων» (έργων με άπίθανες, άλλεπάλληλες περιπέτειες, μονόκοματους χαρακτήρες, και πλημμύρα συναισθηματισμού) καταδέχτηκαν ν' άκολουθήσουν τό παράδειγμά τους, ν' αφήσουν τους δοϋκες και τις παρθένες του δάσους και να φέρουν στη σκηνή καθημερινούς άστους ή έργάτες και χωριατοπούλες ή σιδερώστρες. Όστόσο, στο «μελοδράμα» αυτό, που ή πραγματική του αξία είναι μηδαμινή, χρωστάει όχι λίγα ή εξέλιξη του θεάτρου απ' τό ρομαντισμό στο ρεαλισμό.

Τό σπουδαιότερο «άνθος» του, ο Εύγένιος Scribe, που τόσο θαύμαζε την τεχνική του ο Δουμάς, στάθηκε ο δά-

σκαλος ὄλων τῶν μεγάλων καὶ μικρῶν δραματοργῶν τῶν τελευταίων δεκαετηρίδων τοῦ αἰῶνα. Γι' αὐτόν, μόνο ἡ «πλοκή» εἶχε ἀξία καὶ στὰ τετρακόσια τόσα ἔργα του («Μπερτρὰν καὶ Ρατόν», 1833 — «Ἐνα ποτήρι νερό», 1842 — «Ἀδριανὴ Λεκουβρέρ», 1849 — «Μονομαχία γυναικῶν», 1851, κλπ. κλπ.), ἀναδείχθηκε μέγας μαστρος στὸ χειρισμὸ τῆς. Ἡ δράση, κι' ὄχι οἱ χαρακτήρες ἢ οἱ ἰδέες, συγκέντρωναν ὅλη τὴ φροντίδα του στὴν κατασκευὴ τῶν μελοδραμάτων, κωμωδιῶν ἢ «βωντβίλ» πού ἔγραφε μὲ ἀπίστευτὴ εὐκολία, κι' ὁ ὅρος «καλοφτιαγμένο ἔργο» (*riéce bien faite*) μένει γιὰ πάντα δεμένος μὲ τὴ θεατρικὴ βιομηχανία του. Ὅσο ἀσήμαντα κι' ἂν εἶναι (πνευματικὰ) τὰ δράματά του, πρόσφεραν, ὡστόσο, στοὺς σύγχρονους καὶ τοὺς ἐπιγενόμενους ἀσφαλτεῖς «συνταγές» θεατρικότητας, τόνισαν τὴν ἀξία τῆς «λογικῆς» δράσης, καὶ τοὺς ὀδήγησαν νὰ βροῦν τὶς πρεπούμενες λύσεις γιὰ τὸ πετυχημένο ζευγάρι τῶν ἰδεῶν καὶ τοῦ πάθους ἀπ' τὴ μιά, καὶ τοῦ δραματικοῦ ἐνδιαφέροντος καὶ τῆς πλοκῆς ἀπ' τὴν ἄλλη.

Παράλληλη ἦταν ἡ ἐξέλιξη τῆς κωμω-

δίας καὶ τῆς φάρσας. Ὁ Μπωμαρσαί («Κουρέας τῆς Σεβίλλης», 1775 — «Γάμοι τοῦ Φίγκαρο», 1784) τὴν εἶχε κιόλας ἀποσπάσει ἀπ' τὴν κενὴ «χαριτολογία» τοῦ Μαριβῶ καὶ τὴν εἶχε συντονίσει μὲ τὰ πολιτικὰ αἰτήματα τῆς Γαλλικῆς Ἐπανάστασης. Ὁ ἄλλος Εὐγένιος τώρα, ὁ Labiche, τοποθετώντας τὴν κι' αὐτὸς στὸ ἀστικὸ περιβάλλον, τὴ μεταμόρφωσε σὲ κωμωδία μὲ «θέση»: στὸ «Ταξίδι τοῦ κ. Περρισόν» (1860), π.χ. ἀποδεικνύει ὅτι οἱ ἄνθρωποι ἀντιπαθοῦν ἐκείνους πού τοὺς εὐεργέτησαν καὶ συμπαθοῦν περισσότερο ἐκείνους πού οἱ ἴδιοι ἔχουν βοηθήσει. Στὴ «Στάχτη στὰ μάτια» (1861) πάλι, ὅλη ἡ ὑπόθεση στηρίζεται στὸ «εἶναι» καὶ τὸ «φαίνεσθαι» — στὶς περιπλοκὲς πού δημιουργοῦνται ἐξαιτίας τῶν προσωπείων, πού φοράει ὁ καθένας μας μεσ' τὴν κοινωνία...

Ἔτσι, ὅταν ὁ Ἐρρίκος Ἴψεν ἔκανε τὶς πρῶτες δραματικὲς δοκιμὲς του, στὴ Χριστιανία καὶ στὸ Μπέργκεν, ὁ ρομαντικὸς πυρετὸς εἶχε παραχωρήσει τὴ θέση του στὸ ρεαλιστικὸ μελόδραμα καὶ στὴ ρεαλιστικὴ φάρσα, πού καὶ τὰ δυὸ ἀρχισαν νὰ προβάλλουν «θέσεις» πρὸς ἀπόδειξιν...

## ΤΟ «ΘΕΑΤΡΟ ΙΔΕΩΝ»

Τὶς νέες αὐτὲς τάσεις τὶς μεταφέρανε, ἀπὸ τὸ «λαϊκὸ» θέατρο τοῦ «μελό» καὶ τῆς φαρσοκωμωδίας, στὸ «σοβαρὸ δράμα» δυὸ γάλλοι πάλι: ὁ Ἀλέξανδρος Δουμᾶς γιόρς, καὶ, προπάντων, ὁ Αἰμίλιος Augier. Αὐτοὶ καὶ οἱ ἀκόλουθοί τους, προσγειωμένοι πιά γιὰ καλὰ στὴν πραγματικότητα τοῦ καιροῦ τους, μακριὰ ἀπ' τοὺς ἀτμούς τοῦ ρομαντικοῦ πάθους, ζήτησαν νὰ μετατρέψουν τὴ σκηνὴ σὲ βᾶθρο ἀπ' ὅπου θὰ κήρυχναν τὶς ἰδέες τους. Γιὰ νὰ δώσουν στὸ «κήρυγμά» τους μορφή εὐχάριστη καὶ «ἡδονικὴ» γιὰ τὸ θεατὴ, χρησιμοποίησαν τὰ τεχνικὰ διδάγματα τοῦ Σκρίμπ, πού ἐξακολούθησε γιὰ πολλὰς δεκαετηρίδες νὰ εἶναι ἡ γραμματικὴ καὶ τὸ συντακτικὸ τοῦ εὐρωπαϊκοῦ θεάτρου.

Ἀπεικονίζοντας τὴ σύγκρουση τῆς περήφανης ἀλλὰ παρακμασμένης ἀριστοκρατίας μὲ τὴ χυμώδη ἀλλὰ χυδαία «μπουρζουαζία» («Ὁ Γαμπρὸς τοῦ κ. Πουαριέ», 1854), ὑπογραμμίζοντας τὰ ἐλαττώματα τῆς ἀστικῆς ζωῆς («Φτωχὲς Λέαινες», 1858), τῆς πολιτικῆς ἢ τῆς δημοσιογραφίας («Οἱ Θρασεῖς», 1861 — «Ὁ Γιὸς τοῦ Ζιμπουαγιέ», 1862), ὁ Ὁζιέ πρόβαλε, μέσ' ἀπὸ χαρακτήρες καὶ περιβάλλοντα πειστικά, τὶς ἰδέες καὶ τὰ ἰδανικά τοῦ «μέσου ἀνθρώπου» στὰ χρόνια ἐκεῖνα, ὅπου ὁ κόσμος ἀφινε γοργὰ τὴν «εἰδυλλιακὴ» του ὄψη γιὰ νὰ μεταμορφωθεῖ σὲ ἀπέραντο ἐργοστάσιο.

Ὁ συνοδοιπόρος του Δουμᾶς συγκέντρωσε περισσότερο τὴν προσοχὴ του στὴν

πιστὴ περιγραφή τοῦ «περιβάλλοντος», ὅπου τοποθετοῦσε ἱστορίες «συνταρακτικοῦ» (γιὰ τὴν ἐποχὴ του) ἐνδιαφέροντος. («Ἡ Κυρία μὲ τὶς καμέλιες», 1852 — «Ὁ ἡμίκοσμος», 1855), κι' ὅπου ὁ μελοδραματισμὸς τῶν καταστάσεων ἰσοφαρίζεται, ὡς ἓνα σημεῖο, ἀπὸ τὴν ἀληθοφάνεια μερικῶν χαρακτήρων. Ἀλλὰ ἡ καθιέρωση τοῦ «ἔργου μὲ θέση» ἤρθε ὅταν παίχτηκε «Ὁ νόθος» του (1858), ὅπου τοποθετεῖ τὸ πρόβλημα τῶν ἐξώγαμων παιδιῶν. Τὸ δόγμα «Ἡ τέχνη γιὰ τὴν τέχνη» εἶχε κουρελιαστεῖ πιά, καὶ οἱ συγγραφεῖς συναγωνίζονταν τώρα νὰ ἀνεβάσουν στὴ σκηνὴ ὅσο μπορούσαν περισσότερα κοινωνικοπολιτικὰ ζητήματα πού ἀπασχολοῦσαν τοὺς συγκαίρινούς τους.

Τὸν ἴδιο καιρὸ, ὁ ρεαλισμὸς ἔβρισκε τὸν προφήτη του κι' ἀπὸ τὴν ἄλλη ὀχθὴ τοῦ Ρήνου, στὸ πρόσωπο τοῦ Φρεϊδερίκου Hebbel, πού, προπάντων μὲ τὴ «Μαρία Μαγδαληνὴ» του (1844), ζωγραφίζει παραστατικά, ὡμά, σχεδὸν ἄγρια, τὴ σύγκρουση ἀνθρώπου καὶ κοινωνίας καὶ τὸ μικροαστικὸ περιβάλλον, ὅπου παραδέρνουν οἱ ἥρωές του.

Ὡστόσο, οὔτε τὰ «μαθήματα» τοῦ Σκρίμπ, οὔτε οἱ «ἰδέες» τοῦ Ὁζιέ καὶ τοῦ Δουμᾶ, οὔτε ἡ δύναμη τοῦ Χέμπελ, οὔτε, ἀργότερα, ὁ φωτογραφικὸς νατουραλισμὸς τοῦ Ζολᾶ, ἔδωσαν στὸ νέο κίνημα τὴ μεγαλοφυΐα πού ὅλοι περίμεναν. Ἀπρόσμενα, ἀνεπάντεχα τὸ μέγα φῶς ἤρθε ἀπ' τὸ Βορρᾶ.

## Ο ΡΕΑΛΙΣΜΟΣ ΒΡΙΣΚΕΙ ΤΟΝ ΠΟΙΗΤΗ ΤΟΥ

Θαυμαστής τοῦ Σίλλερ, ὁπαδὸς τοῦ σχεδὸν συμπατριώτη του (Δανουῖ) Oehlenschläger, ὁ νεαρὸς Ίψεν εἶχε ἀρχίσει, κατὰ τὴ συνήθεια τῆς ἐποχῆς, νὰ γράφει ἱστορικὰ κι' ἔμμετρα δράματα. Οἱ σκανδιναυϊκὲς «σάγκες» στάθηκαν ἡ πηγὴ του καὶ γρήγορα ξεπέρασε (προπάντων μὲ τοὺς «Μνηστῆρες τοῦ θρόνου», 1864) τὸ δανὸ δάσκαλό του.

Ἡ μεταμόρφωση ὅμως τοῦ γαλλικοῦ καὶ γερμανικοῦ θεάτρου τράβηξε γρήγορα τὴν προσοχὴ του. Καὶ μιὰ μελέτη τοῦ γερμανοῦ Hermann Helfer (ἜΤὸ σύγχρονο δράμα», 1850) τοῦ ἀνοίξε, ὅπως ὁ ἴδιος ὁμολογοῦσε, νέους δρόμους στὴ σκέψη του. Στὸ μικρὸ ἐκεῖνο βιβλίο, ὁ Χέττνερ ὑπόδειχνε ὅτι οἱ ἀγῶνες καὶ ἡ πάλη μέσα στὸ «κοινωνικὸ ἐργοστάσιο» δίναν τὸ ὕλικὸ γιὰ μιὰ καινούρια μορφή τραγωδίας. Κι' ὅτι οἱ νέοι δραματουργοὶ πρέπει νὰ συγκεντρῶσουν τὴν προσοχὴ τους στὴν ἀπόδοση τῆς ψυχολογικῆς ἀλήθειας καὶ στὴν κατανόηση τῶν κοινωνικῶν δυνάμεων, ποὺ μᾶς περιστοιχίζουν. Ἡ ἐπιστημονικὴ καὶ κοινωνικὴ ἐξέλιξη εἶχαν δείξει ἀπὸ τὴ μιὰ τὶς τεράστιες δημιουργικὲς ἰκανότητες τοῦ ἀνθρώπου μᾶ, κι' ἀπὸ τὴν ἄλλη, τὴν ἐξαφάνιση καὶ τὴ συντριβὴ του κάτω ἀπ' τὸ περιβάλλον, τὸ πλῆθος καὶ τὶς δυνάμεις ποὺ ὁ ἴδιος δημιούργησε. Αὐτὸ τὸ «δράμα» ἔφερε στὸ θέατρο ὁ Ίψεν, ὁπλίζοντάς το μὲ τῆς ποιητικῆς καὶ τῆς δραματικῆς του μεγαλοφυΐας τὴν ἀρματωσιά..

Οἱ γάλλοι καὶ οἱ γερμανοὶ πρόδρομοὶ του εἶχαν περιοριστεῖ σὲ ξερὴ τοποθέτηση λεπτομερειακῶν προβλημάτων τῆς ἐποχῆς τους. Ὁ Ίψεν ἀντιμετωπίζει ὁλοκληρὸ τὸ πρόβλημα τῆς στάσης τοῦ ἀνθρώπου ἀπέναντι στὴν κοινωνία καὶ στὸν ἑαυτὸ του. Φανατικὸς ἀτομικιστῆς, «μοναχικὸς ἀετὸς πάνω ἀπ' τὴν ἀγέλη», πιστεύει, πάνω ἀπ' ὅλα στὴν ἀτομικὴ ἐλευθερία. Ὅλο του τὸ ἔργο στρέφεται γύρω ἀπὸ δυὸ πόλους: τὴ σπουδαιότητα τοῦ ἀτόμου, τῆς προσωπικότητος — καὶ τὴ σημασία τῆς ἀγάπης. Ὅλο του τὸ ἔργο εἶναι πάλη ἐναντὶς τῆς «τυφλῆς μάζας», ἐναντίον τοῦ «ἠλιθίου πλῆθους» ποὺ, μὲ τὸν ὄγκο του, προσπαθεῖ νὰ πνίξει τὸν ἐντὸς μας Θεό. Αὐτὸς ὁ «Θεὸς» εἶναι ἡ Ἀγάπη, ὅπως λέει στὸν «Μπράντ». Κι' ἀπὸ τὴν «Κωμῶδία τοῦ Ἐρωτα» (τὸ πρῶτο τοῦ «σύγχρονο» ἔργο, 1862) ὡς τὸ κύκνειό του «Ὅταν ἐμεῖς οἱ νεκροὶ ξυπνήσουμε» (1900), δὲν κάνει ἄλλο παρὰ νὰ πολεμᾷ τοὺς συμβιβασμούς, τὶς προλήψεις, τὴν κουφότητα τῆς σύγχρονῆς του κοινωνίας, ν' ἀγωνίζεται γιὰ τὴν ἀπελευθέρωση τοῦ ἀτόμου ἀπ' τὶς ἀλυσίδες τῆς ψευτιᾶς καὶ τῶν συνθηκολογήσεων, νὰ ἀνοίγει τὸ χῶρο ὅπου θὰ μπορέσει ν' ἀνασάνει ἐλεύθερη ἡ Ἀγάπη.

Ἀλλὰ ὁ Ίψεν δὲν θὰ ἦτανε παρὰ ἓνας ἀκόμα ἀπόστολος τοῦ «Θεάτρου Ἰδεῶν», ἂν δὲν ἦταν καὶ ποιητῆς μεγάλος. Σήμερα, ποὺ οἱ «ἰδέες» του δὲν ἔχουν οὔτε τὴν ἐπικαιρότητα, οὔτε τὴν ὀξύτητα τῆς ἐποχῆς ὅπου φάνηκαν, τὰ ἔργα του (καλύτερα, τὸ ἔργο του) διατηρεῖ μέγα μέρος τῆς δυνάμης καὶ τῆς ἀχτινοβολίας του, χάρη στὴν ἐνόραση τοῦ ἀνθρώπου, ποὺ περικλείνει.

Ὁ ὑπερβολικὸς ἀτομικισμὸς του, ἡ στάση του ἀπέναντι σὲ ὠρισμένα προβλήματα, ὁ συμβολισμὸς του, μπορεῖ, σήμερα, καὶ τὶς ἀντιρρήσεις μας νὰ προκαλοῦν καὶ ἀπλοϊκὰ νὰ φαίνονται, ὅχι σπάνια. Ὅσο, ὁ νορβηγὸς ἐρημίτης κατόρθωσε νὰ κλείσει μέσα στὰ δράματά του ἓνα κομμάτι τοῦ αἰῶνος τοῦ ἀνθρώπου στὴν ἀτέρμονη πάλη του μὲ τὰ ἔξω καὶ τὰ μέσα του στοιχειά. Κι' αὐτὸ, περισσότερο ἀπὸ ὅ,τι ἄλλο, εἶναι ἡ μεγάλη καταβολὴ τοῦ Ίψεν στὸ Ρεαλισμὸ — καὶ στὸ θέατρο γενικώτερα.

Ἡ ἐπίδρασή του—εἶναι γνωστὸ—στάθηκε τεράστια. Ὅλο τὸ εὐρωπαϊκὸ θέατρο (καὶ τὸ ἀμερικανικὸ, ἀργότερα) ἐνωτίσθηκε τὰ διδάγματά του. Εἶδε πῶς ἡ μηχανικὴ τεχνικὴ τοῦ Σκρίμπ, ἔγινε στὰ ἔργα τοῦ Ίψεν, ὁ ρογανικὸ στοιχεῖο τοῦ δράματος—πῶς ἡ οἰκοδόμησις κατόρθωνε νὰ εἶναι σοφὴ, «ἐπιστημονικὴ» καὶ, ταυτόχρονα, ἀόρατη γιὰ τὸ θεατῆ. Εἶδε μὲ τί ἀσφαλτὴ συνέπεια στήνονται οἱ χαρακτήρες πάνω στὴ σκηνή—χαρακτήρες ὅχι δεδομένοι καὶ ἀμετακίνητοι, ἀλλὰ ζωντανοὶ καὶ ἐξελιξίμοι, ποὺ τὴν ὠρίμανση καὶ τὶς μεταλλαγές τους παρακολουθεῖ ὁ θεατῆς ἀπὸ σκηνὴ σὲ σκηνὴ κι' ἀπὸ πράξη σὲ πράξη, ὅπως ἓνα φυτὸ ποὺ ριζώνει, φουντώνει καὶ ἀνθίζει μπρὸς στὰ μάτια μας. Εἶδε πῶς ὁ διάλογος μποροῦσε νὰ διατηρήσει ὅλη τὴν καθημερινὴ «γνησιότητα», καὶ, μαζί, νὰ εἶναι πολύχυμος, οὐσιαστικὰ ποιητικὸς καὶ διαπεραστικὰ δραματικὸς. Εἶδε, μὲ δυὸ λόγια, πῶς τὸ δράμα, κι' ὅταν φύγει ἀπὸ τὶς σφαῖρες τῆς ἔμμετρης ποίησης καὶ τοῦ τιτανικοῦ πάθους, μπορεῖ νὰ διατηρήσει καὶ ποίηση καὶ πάθος, ἀκόμα κι' ἂν ὁ στίβος του εἶναι ἡ τραπεζαρία ἢ ἡ αὐλὴ τοῦ ἀπέναντι γείτονα...

Μισὸν αἰῶνα, τὸ θέατρο λάτρευσε τὸν Ίψεν καὶ γαλουχήθηκε ἀπ' αὐτόν. Ὁ Χάουπταν, ὁ Σῶ, ὁ Τσέχωφ (γιὰ ν' ἀναφέρουμε μόνο τοὺς κορυφαίους) μᾶ κι' ὅλο τὸ σύγχρονο ρεαλιστικὸ θέατρο, μαθητέψαν στὸ μεγάλο σχολεῖό του. Κοντὰ του, διδάχτηκαν ὅχι μόνο τοὺς κανόνες τῆς δραματοποιήσεως, μᾶ καὶ τὴ θεώρηση τοῦ ἀνθρώπου μέσα στὴν κοινωνία μιᾶς ταραγμένης ἐποχῆς. Στὴν ἀλυσίδα τῆς ἐξέλιξης τοῦ θεάτρου ὁ Ίψεν εἶν' ἓνας ἀπ' τοὺς μεγαλύτερους κρῖκους. Παίρνοντας τὴ σκυ-

τάλη ποὺ εἶχαν ἐτοιμάσει οἱ πρόδρομοὶ του, ἀπὸ τὸ Σκρίμπ ὡς τὸ γαλλικὸ «Θέατρο ἰδεῶν», τὴ μετὰδωσε στοὺς διαδόχους του πλουτισμένη μὲ τοὺς χυμοὺς μιᾶς ἀληθινῆς ποιητικῆς μεγαλοφυΐας. Κι' ἂν ἡ ἡλικία καὶ ἡ ἀρρώστεια δὲν εἶχαν θολώσει, τὰ τελευταῖα χρόνια, τὸ μυαλό του, θὰ μπορούσε ὁ γίγας αὐτὸς τῆς νορβηγικῆς γῆς νὰ θυμηθεῖ, πεθαίνοντας, τὸ μῆνυ-

μα τῆς θαυμάσιας «Ἀγριόπαπιας», ποὺ εἶναι καὶ δίδαγμα γιὰ ὅλους τοὺς προφήτες: ὅτι χρειάζονται πάντα δ ὁ οὐ γιὰ νὰ λάμψει ἡ ἀλήθεια—ἕνας γιὰ νὰ τὴν πεῖ κι' ἕνας γιὰ νὰ τὴν ἀκούσει καὶ νὰ τὴν καταλάβει. Ὁ Ίψεν εἶχε τὴ ζηλευτὴ εὐτυχία, τὴ δική του «ἀλήθεια» νὰ τὴν ἀκούσει καὶ νὰ τὴ νιώσει ὁ ὅλος ὁ κόσμος . . .

Μ. ΠΛΩΡΙΤΗΣ



ΕΡΡΙΚΟΣ ΙΨΕΝ

(Σκίτσο τοῦ Ὀλαφ Γκούλντεμπρανσον.)

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ  
ΤΟΜΕΑΣ ΦΙΛΟΣΟΦΙΑΣ  
ΕΡΓΑΣΤΗΡΙΟ ΕΡΕΥΝΩΝ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΦΙΛΟΣΟΦΙΑΣ  
ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ: ΑΝ. ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ Θ. ΔΕΛΑΚΗΣ