

Ίψεν: σύγχρονος ή ξεπερασμένος;



Μολονότι ο Ίψεν θεωρείται πια κλασικός, δεν υπάρχει και το ανάλογο ενδιαφέρον για τη δουλειά τους μέσα στους ακαδημαϊκούς κύκλους των περισσότερων δυτικών χωρών. 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. Αλλά και ανάμεσα στους σημερινούς σπουδαστές θεατρολογίας, το ιψενικό έργο από ζωντανή τέχνη παρουσιάζεται σαν ιστορικό μνημείο, ένα «εμπόδιο», αν προτιμάτε, το οποίο ο φοιτητής πρέπει να υπερπηδήσει στα γρήγορα ώστε να προχωρήσει σε πιο ενδιαφέροντα πρόσωπα, όπως ο Τσέχωφ, ο Αρτώ, ο Μπρεχτ κ.λπ. Ακόμη και στο άκουσμα του ονόματός του, ο νους του θεατρόφιλου πηγαίνει κατευθείαν στην ανία και στον αποπνικτικό ρεαλισμό.

Μέρος αυτής της άδικης, κατά τη γνώμη μου, απαξίωσης οφείλεται νομίζω στην κυριαρχία των σύγχρονων πολιτιστικών θεωριών, οι οποίες στήριξαν την άποψη ότι ο Ίψεν, πέρα από ξεπερασμένος, είναι και πολιτικά συντηρητικός. Ο ρεαλισμός του, ως αισθητική άποψη, χρεώνεται με παραπλάνηση του αναγνώστη, απόκρυψη των πραγματικών σχέσεων των σημείων, φυσικοποίηση των (αφύσικων) σχέσεων σκηνικού κόσμου και πραγματικού. Σύμφωνα με τους σύγχρονους θεωρητικούς, ο ιψενικός ρεαλισμός κινείται σε αγαστή συνεργασία με την ιδεολογία, ακριβώς γιατί εξαρτάται από τη σταθερότητα των σημείων αναφοράς, από έναν αντικειμενικό κόσμο, ο οποίος είναι εγγυητής της γνώσης, και άρα με τον τρόπο του ενισχύει την υφιστάμενη τάξη του κόσμου. Τοποθέτηση που, όπως αντιλαμβάνεστε, δεν αφήνει πολλά περιθώρια για να φανταστούμε κάποιον άλλο Ίψεν, αφού τον έχει ήδη καταδικάσει.

Κι εδώ έγκειται το παράδοξο: από τη μια, όπως είπα στην αρχή, θεωρούμε τον Ίψεν 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, στάση του σε θέματα που αφορούν τις έμφυλες σχέσεις, την οικογένεια, τις γυναίκες, το διαζύγιο, την ισότητα και την ατομική ελευθερία.



Πάντως, εμείς, οι «μεταμοντέρνοι», μπορεί να μην ξέρουμε πού να κατατάξουμε ή πώς να διαχειριστούμε αυτόν τον ογκόλιθο του μοντέρνου θεάτρου ή να μη συμφωνούμε ως προς τις διαχρονικές αρετές του έργου του, ο ίδιος, όμως, φαίνεται να ξέρει πολύ καλά ποιος είναι και ποια είναι η προσφορά του, τουλάχιστον στα νορβηγικά γράμματα. Ήδη από το 1889 είναι αρκετά σίγουρος ώστε να δηλώνει ευθέως ότι είναι ο άνθρωπος που προσέφερε τα περισσότερα από οποιονδήποτε άλλο συμπατριώτη του στην εγχώρια λογοτεχνία. Και να σκεφτεί κανείς πως όταν έλεγε αυτά τα βαρύγδουπα πολύ λίγοι τον γνώριζαν εκτός Νορβηγίας και ορισμένων μεγάλων γερμανικών πόλεων. Όταν το έργο του θα αρχίσει να μεταφράζεται και να ταξιδεύει, τότε οι αντιδράσεις των ειδικών θα δείξουν και το εύρος, καθώς και τις αιρετικές του διαστάσεις.

Πέρα από τις όποιες διαφωνίες, η δική μου εκτίμηση λέει ότι η βάση από την οποία εκκινεί η δραματική σκέψη του Ίψεν --η θέση και η αποστολή του ανθρώπου στον κόσμο-- ήταν και παραμένει μοντέρνα. Τα δραματικά του πλάσματα, ο Μπραντ, ο Πέερ Γκυντ, η Νόρα, η Γκάμπλερ, ο Σόλνες, ψάχνονται, άλλοτε με τρόπο εμπειρικό και άλλοτε επιστημονικό ή πειραματικό, να δουν τι να κάνουν με τη ζωή και την κοινωνία τους, όπως άλλωστε ψάχνεται κι αυτός (και, γιατί όχι, κι εμείς). Μέσα σε ένα κοινωνικό και πολιτικό περιβάλλον που αλλάζει ταχύτατα, ελέω εκβιομηχάνισης, ο Ίψεν θέλει να εντοπίσει, με κάθε τρόπο, τη ριζοσπαστική αλήθεια των πραγμάτων, μόνο που αυτή η αλήθεια θεωρεί πως δεν πρέπει να είναι απόλυτη, και άρα ακατάλληλη για την πραγματικότητα μιας επιστημονικής εποχής, αλλά ούτε επιπόλαια θετικιστική, που να καταδικάζει τον άνθρωπο σε ένα ασήμαντο παθητικό όγκο, θύμα του περιβάλλοντος ή της κληρονομικότητας (όπως συμβαίνει στο έργο του Ζολά, για παράδειγμα).



Η επανάστασή του Ίψεν είναι τόσο προσωπική που φαντάζει σχεδόν απολιτική, υπό την έννοια ότι δεν τον ενδιαφέρει το άτομο-πολίτης, δηλαδή εκείνος που ανήκει σε μια κοινωνική ομάδα, που πληρώνει φόρους και ψηφίζει, όπως ο Τόρβαλντ, για παράδειγμα. Τον συγκινεί το άτομο που κινείται πέραν των εσκαμμένων και θεσμοθετημένων, όπως ο Σόλνες, ο Μπραντ, ο Σκόκμαν. Αυτές οι δύο

πλευρές στον ψευδικό μικρόκοσμο βρίσκονται σε μια συγκρουσιακή σχέση. Η νίκη του ενός είναι ήττα για τον άλλο. Υπέρτατο αγαθό για τον άνθρωπο, καταλήγει ο Ίψεν, είναι η ατομική ολοκλήρωση, ακόμη κι αν αυτή έχει ως αποτέλεσμα τον κλυδωνισμό του κοινωνικού συστήματος.

Ο Ίψεν δείχνει να μισεί όλα τα κινήματα και τους θεσμούς που βασίζονται στην άποψη που λέει ότι ο άνθρωπος είναι κοινωνικό ζώον. Πρόκειται για μια θέση που τον φέρνει αρκετά κοντά στους τότε αναρχικούς και τους μαρξιστές-ουτοπιστές, για τους οποίους όχι μόνο το κράτος, αλλά και η οικογένεια, η εκκλησία και η κοινότητα είναι εχθροί της ελευθερίας, της φυσικής ελευθερίας του ατόμου.

Ο Ίψεν θα παραμείνει, με έναν πολύ ιδιαίτερο και ενίοτε αντιφατικό τρόπο, ένας αμετανόητος επαναστάτης, απογοητευμένος με τα πάντα. Και μπορεί να καταφεύγει σε έργα μεσσιανικών προθέσεων, όπως το *Μπραντ*, το *Πεερ Γκυντ* κ.λπ., θέλοντας έτσι να αναδημιουργήσει τη θεϊκή Δημιουργία, την ίδια στιγμή, όμως, όντας ο ίδιος αβέβαιος μπροστά στον ιδεαλισμό των ηρώων του, δεν διστάζει να πάρει αποστάσεις και να τιμωρήσει ή να απορρίψει. Στους *Βρυκόλακες*, για παράδειγμα, δείχνει τη σπουδαιότητα αλλά και τη ματαιότητα των προχωρημένων ιδεών. Στο *Ρόζμερσχαλμ* εκφράζει ταυτόχρονα την ελπίδα αλλά και την απόγνωση του για τη δυνατότητα της ανθρωπότητας να καλλιεργηθεί εσωτερικά. Στη *Νόρα* (ή το *Κουκλόσπιτο*) είναι ριζοσπάστης που στρέφεται ενάντια στον γάμο, ο οποίος βασίζεται στο ψέμα. Στο *Ένας εχθρός του λαού*, ενώ επικροτεί τον επαναστάτη γιατρό Στόκμαν που εκθέτει τις σάπιες ρίζες της μοντέρνας ζωής, δεν κάνει το ίδιο και για τον Γκρέγκερς Βέρλε που επιχειρεί κάτι ανάλογο στην *Αγριόπαπια*.

Ο Ίψεν δείχνει να μην έχει πρόβλημα στο ένα έργο να προωθεί τη μια ιδέα και να την ακυρώνει στο επόμενο. Τη μια να εμφανίζεται απόλυτα εγωιστής και στην άλλη αλτρουιστής. Τη μια ερωτευμένος με τον εαυτό του και την άλλη ο απόλυτος αντίπαλός του. Τη μια να δείχνει ότι υπηρετεί τον ιδεαλισμό και την ίδια στιγμή να του επιτίθεται, θέλοντας να ειρωνευτεί τον δικό του ιδεαλισμό, τον επαναστάτη που κουβαλά μέσα του. Τη μια να αφήνει να πέσει η αυλαία μέσα σε βεβαιότητες και απόλυτες θέσεις και αλλού σε πλήρη αβεβαιότητα και ανασφάλεια. Μια ακραία θέση εδώ και αμέσως μετά ο αντίποδάς της.



Πρόκειται για μια γραφή που ασκεί γοητεία μέσα από τις άλυτες αντιφάσεις της. Ο Ίψεν έζησε σε μια εμπύρετη ζώνη αντιφάσεων και συγκρουόμενων καταστάσεων, τις οποίες αγωνίστηκε σε όλη του τη ζωή να λύσει, χωρίς όμως ποτέ να τα καταφέρει. Ίσως γιατί, βαθιά μέσα του, πίστευε πως η απόλυτη Αλήθεια δεν είναι τίποτε άλλο παρά η αέναη σύγκρουση αληθειών. Ο αυθεντικός επαναστάτης, στο μυαλό του, είναι εκείνος που κατορθώνει να μην συστηματοποιεί την επανάστασή του, να είναι μονίμως στις επάλξεις, στην αντίπερα όχθη του συστήματος. Και νομίζω πως όλο το έργο του Ίψεν είναι το παράγωγο αυτής ακριβώς της ταλάντευσης ανάμεσα στο υποκειμενικό και το αντικειμενικό, το ηθικό και το αισθητικό, το επαναστατικό και το κατεστημένο. Αυτή η επίπονη αιώρηση είναι που

προίκισε τα έργα του με μια διπλή στρωμάτωση, όπου από τη μια δεσπόζει το δράμα ιδεών και από την άλλη της δράσης. Στο επίπεδο των ιδεών βλέπουμε να κινείται ο ίδιος ο Ίψεν, ενώ στο επίπεδο της δράσης τον συναντούμε εκεί που ελέγχει τις ιδέες στην πράξη. Δηλαδή, μπορεί να βάζει ένα χαρακτήρα να προωθήσει τις ιδέες του, αλλά, από τη στιγμή που οι ιδέες δοκιμάζονται στην πράξη, παίρνει τις αποστάσεις του ώστε να ελέγξει με αυστηρότητα τα συμπτώματα των ιδεών στη ζωή των ανθρώπων.

Αυτό δείχνει ότι ο Ίψεν, ως ανήσυχος άτομο που είναι, θέλει διακαώς να κάνει την επανάστασή του, αλλά γνωρίζει και τα όριά του. Και αυτό φαίνεται και στην εξέλιξη της καριέρας του, η οποία αρχίζει με έργα έντονων ρομαντικών προδιαγραφών, όπως το *Μπραντ* και το *Πέερ Γκυντ*, όπου δημιουργεί επικούς κόσμους φτιαγμένους από άπειρες ψηφίδες, συνεχίζεται με τον *Σύνδεσμο των νέων* και εξελίσσεται με την *Έντα Γκάμπλερ* και τα λοιπά αριστουργήματά του, όπου καταπιέζει τις ρομαντικές διαθέσεις του, όπως και την ποίηση και τον μυστικισμό του, και στρέφεται προς την πρόζα, την αντικειμενική πραγματικότητα και τα προβλήματα του σύγχρονου πολιτισμού. Ο επαναστάτης εναντίον του Θεού και της Δημιουργίας, στρέφεται σιγά σιγά εναντίον της κοινωνίας. Τώρα, η πρώην ρομαντική και αποκλειστική προσήλωσή του στο άτομο, διευρύνεται, ώστε να μπει μέσα και η κοινωνία μαζί με τα προβλήματα και τα θέματα που κομίζει ο εκμοντερνισμός της, όπως το θέμα της κληρονομικότητας, των ανθρωπίνων σχέσεων, του γάμου, του πλουτισμού κ.λπ. Η μετακίνηση αυτή από το πιο γενικό και αφηρημένο στο πιο συγκεκριμένο μοιραία επιβάλλει αλλαγές και στην ποιητική του. Τα περιγράμματα των χαρακτήρων γίνονται πιο συγκεκριμένα, ομοίως και η δράση, όπως και τα θέματα που απασχολούν τα δραματικά πρόσωπα, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι εξαφανίζεται το ριζοσπαστικό στοιχείο από το έργο του. Απλώς τώρα φιλοξενείται σε μια νέα φόρμα, η οποία, αν και φαντάζει κλειστή, δεν στερείται συμβολικής δυναμικής.

Σε αντίθεση με τη μονοσήμαντη σκηνογραφία της εποχής του, ο Ίψεν είναι αρκετά ευφυής ώστε να μην παγιδευτεί στα όριά της. Ενώ υιοθετεί τα βασικά παραστάσιμα υλικά της, ταυτόχρονα με τρόπο εύστοχο τα μετατρέπει σε μια μεταφορά της κατάστασης του ανθρώπου. Είναι σαν να λέει στο κοινό του, ορίστε σε τι πιστεύετε: σε υλικά αγαθά και αυτά σας δίνω όσο πιο άμεσα μπορώ. Δηλαδή, ο Ίψεν παίρνει τα αντικείμενα και προσπαθεί, μέσα από τη σκηνική τους ένταξη και χρήση, να προβάλει αλήθειες και ουσίες κι όχι παθητικά να τα αναπαραγάγει. Μέσα από αυτή την ιδιαίτερη χρήση της φόρμας, ο Ίψεν εμβολιάζει τον δραματικό του μικρόκοσμο με πολλά νοήματα, παράδοξα, αντιφάσεις. Όλα αυτά μαζί υφαίνουν και το ψυχολογικό πλέγμα των ηρώων του.



Συμπέρασμα:

Ανεξάρτητα πώς θέλει να δει κάποιος τον Ίψεν, η εκτίμησή μου λέει ότι δεν μπαίνει εύκολα σε καλούπια. Δεν είναι ποτέ μόνο ένα πράγμα. Στο έργο του συγκατοικούν πολλές και ετερόκλητες τάσεις και σκέψεις. Όπως λέει και ο ίδιος, «ό,τι έχω γράψει, έχει άμεση σχέση με ό,τι έχω ζήσει». Η προσωπική εμπειρία είναι η ρίζα της δημιουργίας του, μόνο που, να διευκρινίσουμε εδώ, η εμπειρία αυτή δεν είναι όπως του Στρίντμπεργκ, για παράδειγμα, που άντλησε από την ίδια τη βιογραφία του

το υλικό του δράματός του. Στον Ίψεν πιο πολύ έχουμε να κάνουμε με τις σκέψεις του, την πνευματική του ζωή, τον εσωτερικό του κόσμο και τα φιλοσοφικά του διλήμματα. Έχουμε να κάνουμε με ένα δημιουργό που διαρκώς αυτοαναλύεται, κοιτιέται στον καθρέφτη, διερωτάται και όσο διερωτάται τόσο πιο πολύ συνειδητοποιεί ότι η αναζήτηση της απόλυτης αλήθειας οδηγεί απλά στην απόλυτη απελπισία. Σ' αυτή τη θέση επιστρέφουν όλα τα μεγάλα έργα του. Και εκτιμώ πως είναι κάτι που μας αφορά και σήμερα. Γι' αυτό ανεβαίνουν τα έργα του ακόμη. Γι' αυτό θέλγουν. Γι' αυτό ο Ίψεν είναι ένας κλασικός μοντέρνος: μιλά για την ανομολόγητη όψη του ανθρώπου. Όπως ακριβώς κάνουν και οι τραγικοί μας ποιητές.



Πέερ Γκυντ και ο ρομαντισμός της επανάστασης

Το *Πέερ Γκυντ* είναι το πιο πολυπαιγμένο έργο στη Νορβηγία. Πρωτοκυκλοφόρησε σε 1250 αντίτυπα το 1867 και είναι το τελευταίο έργο που έγραψε σε ελεύθερο στίχο. Αποτελείται από σαράντα σκηνές, χωρισμένες σε πέντε πράξεις, που κινούνται χωροχρονικά πέρα από κάθε έννοια ρεαλιστικού πλαισίου, πράγμα που κάνει το ανέβασμά του μια πραγματικά επίπονη δοκιμασία. Ακόμη και ο ίδιος ο Ίψεν πίστευε πως μόνο η φαντασία του αναγνώστη θα μπορούσε να το ανεβάσει. Μάλιστα, δεν είναι τυχαία η παρατήρηση που κάνει ο μεγάλος θεωρητικός Harold Bloom, ότι δηλαδή το έργο είναι ο *Άμλετ* και ο *Φάουστ* του Ίψεν.

Έχοντας τιμωρήσει τον φανατικό ιδεαλισμό στο *Μπραντ*, εδώ προσπαθεί να πειθαρχήσει το πιο ατίθασο κομμάτι του εαυτού του. Διερωτάται, αλλά Χέγκελ, τι σημαίνει αυτογνωσία; Ποιος εαυτός αντιπροσωπεύει το αληθινό άτομο; Εκείνος που ορίζεται από τον εσωτερικό του κόσμο ή εκείνος που φαίνεται στον κόσμο; Ο Πέερ Γκυντ, με τα καπρίτσια του και το ασταθές δημόσιο πρόσωπο, δείχνει ότι είναι μια προσωπικότητα χωρίς χαρακτήρα, ένα Εγώ χωρίς ταυτότητα, ένας ομορτουμιστής έτοιμος να υιοθετήσει ένα νέο εαυτό σύμφωνα πάντα με τις καταστάσεις. Είναι ένα άτομο το οποίο, ακριβώς επειδή είναι αφιερωμένο μόνο στην εμφάνιση, μοιραία οδηγείται να βρει την ομορφιά στην ασχήμια και την αλήθεια στη ψευδαίσθηση. Εξ ου και η κορύφωση του έργου στο ψυχιατρείο. Εκεί ο Πέερ ανακαλύπτει το απόλυτο Βασίλειο του Εαυτού με πρωταγωνιστή την ψευδαίσθηση. Η τρέλα είναι ο θρίαμβος του Εγώ επάνω στην πραγματικότητα.

Ο Πέερ Γκυντ είναι ένας ταξιδιώτης που περιμένει οι περιπλανήσεις του να του δώσουν και την ουσία της ζωής του. Εισ μάτην, όμως. Από τη στιγμή που περιφέρεται χωρίς να έχει ιδέα γιατί περιφέρεται, το ταξίδι του δεν είναι τίποτε άλλο παρά ένας εμπαιγμός της ρομαντικής αναζήτησης. Ο Ίψεν, θέλοντας να του δώσει μια τελευταία ευκαιρία, του φέρνει τη Σουλβία, στο πρόσωπό της οποίας ανακαλύπτει ότι, για να γίνει ο εαυτός του πρέπει να σκοτώσει τον εαυτό του, πράγμα που ετοιμάζεται να κάνει, υπερβαίνοντας έτσι τη ροπή του προς την παροδική ηδονή. Η αγάπη της

Σουλβείγ είναι εμβληματική της ρομαντικής πεποίθησης που λέει ότι η αγάπη, στην ιδανική της μορφή, είναι από τη φύση της δημιουργική. Είναι μια άμυνα ενάντια στις καταστροφικές δυνάμεις.

Ως προς τη θέση του *Πέερ Γκυντ* στη θεατρική ιστορία, θα μπορούσαμε να πούμε ότι έχουμε να κάνουμε με ένα έργο για την εποχή του επαναστατικό, ένα από τα πρώτα δείγματα επικής γραφή -- είδος που είχε ήδη εγκαινιάσει ο Μπύχνερ στο *Βούτσεκ*, και θα συνεχίσουν κατόπιν ο Πισκάτορ και ο Μπρεχτ--, αλλά και μια μοντέρνα εκδοχή θεάτρου του παραλόγου. Μπορεί η μεγάλη έκτασή του να δημιουργεί άνισες εντυπώσεις, όμως υπάρχουν σκηνές έντασης που παραμένουν μοναδικές, όπως για παράδειγμα, τα όσα διαδραματίζονται στον γάμο στην πρώτη πράξη, η συνάντησή του με τη Φωνή (Μπόιγκ), η φαντασίωσή του με τα άλογα, η σκηνή στο ψυχιατρείο στο Κάιρο (έκτακτο δείγμα παραλόγου), μεταξύ άλλων.

Για όσους έχουν αμφιβολίες ως προς τη συμβολή του Ίψεν στο κίνημα του μοντερνισμού, ίσως αλλάξουν γνώμη διαβάζοντας (ή παρακολουθώντας) το έργο αυτό. Το οδοιπορικό του Πέερ Γκυντ κουβαλά ορισμένες από τις βασικές αρχές του μοντερνισμού: την ποίηση, την κοινωνική σάτιρα, τον ρεαλισμό και τον σουρεαλισμό, με επίκεντρο τη μοναξιά του μοντέρνου ανθρώπου.



Σημαντικές παραστάσεις του έργου

Ο πρώτος που θα ανακαλύψει τα χαρίσματά του *Πέερ Γκυντ* είναι ο Σουηδός σκηνοθέτης Ludwig Josephson, ο οποίος θα το ανεβάσει το 1876, ως καλλιτεχνικός διευθυντής του Christiana Theatre, ακολουθώντας τις ρομαντικές προδιαγραφές της εποχής (*trompe l'oeil*), όχι όμως και τις προδιαγραφές που αφορούν τη διάρκειά του, η οποία πλησίασε τις πέντε ώρες.

Η επόμενη παραγωγή του έργου, δέκα χρόνια αργότερα στην Κοπενχάγη (στο Dagmar Theatre), θα κινηθεί στα όρια του ρεαλισμού, σε μια προσπάθεια να συμβαδίσει με την τότε δημοφιλή τάση της «εθνογραφικής αυθεντικότητας». Μάλιστα, η σκηνή του ναυαγίου στην τελευταία πράξη θα ξεχωρίσει ως το highlight της παράστασης. Το ανέβασμα αυτό θα βρει πολλούς μιμητές στα χρόνια που ακολουθούν, ειδικά στη Δανία.

Το 1896 στο Παρίσι, ο Aurelien Lugne-Poe θα διαβάσει το έργο με όρους καθαρά συμβολικούς. Για την ιστορία αξίζει να σημειώσουμε ότι πρόκειται για την πρώτη μεγάλη παραγωγή του *Πέερ Γκυντ* εκτός Σκανδιναβίας, μια παραγωγή σαφώς επηρεασμένη από τις απόψεις του Maeterlinck γύρω από τις βασικές πηγές του αυθεντικού τραγικού έργου. Αργότερα, το 1912, και ο Στανισλάφκι θα δώσει στο έργο μια συμβολική χροιά, χωρίς όμως να θυσιάσει τον ρεαλισμό του.

Όσο για την πρώτη παράσταση του έργου στην Αμερική, θα δοθεί το 1906. Το 1944, στο Old Vic του Λονδίνου, ο σπουδαίος Άγγλος ηθοποιός Ralph Richardson θα παίξει τον Πέερ, ενώ στη διανομή συναντούμε ορισμένα από τα μεγαλύτερα αστέρια του αγγλικού θεάτρου (Sybil Thorndike και Laurence Olivier). Το 1951, ο Αμερικανός ηθοποιός John Garfield εκπληρώνει το όνειρό του να παίξει

τον πρωταγωνιστικό ρόλο στο Μπρόντγουεϊ, χωρίς όμως επιτυχία. Πολλοί, μάλιστα, αποδίδουν τον πρόωρό θάνατό του (μόλις στα 39 του χρόνια) στη μεγάλη απογοήτευση που του έδωσε η εμπειρία αυτή.

Πίσω στη Σουηδία, το 1957 ο Ingmar Bergman θα ανεβάσει έναν πεντάωρο *Πέερ Γκυντ* στο Malmö City Theatre, με τον Max von Sydow στον κεντρικό ρόλο. Το 1971 είναι η σειρά του Peter Stein να ανεβάσει, για λογαριασμό της τη Schaubuhne, μια πολύωρη παράσταση του έργου (διαρκεί δύο βράδια) που θα συζητηθεί πολύ ένεκα των μεταδραματικών της στοιχείων και της μαρξιστικής ανάγνωσης της πολιτιστικής ιστορίας. Το 2000, το Royal National Theatre του Λονδίνου, θα ανεβάσει το έργο με τριπλή διανομή στον ρόλο του Πέερ. Αυτό όχι μόνο ήταν μια πρωτιά αλλά, ακόμη πιο ενδιαφέρον, είναι ότι κυριάρχησε η λογική της τυφλής διανομής: ο Chiwetel Ejiofor, που έπαιξε τον Πέερ σε μικρή ηλικία, και ο Joseph Marcell, που έπαιξε τον Πέερ σε μεγάλη ηλικία, ήταν μαύροι και ο Patrick O' Kane λευκός. Το 2006 ο Bob Wilson σκηνοθετεί, για λογαριασμό του National Theater of Bergen, έναν εικονολάγνο *Πέερ Γκυντ*, ενώ την ίδια χρονιά, ως μέρος του Φεστιβάλ Ίψεν, το έργο παρουσιάζεται στους πρόποδες της μεγάλης Σφίγγας στο Κάιρο. Πολλοί κριτικοί θα μεθερμηνεύσουν αυτή την παράσταση ως επίδειξη αποικιοκρατικών διαθέσεων. Τέλος, στο Ισραήλ η ποιήτρια Daphna Eylat, εμπνευσμένη από το έργο, γράφει ένα ποίημα στα εβραϊκά με τον τίτλο "Solweig", το μελοποιεί και το βλέπει να γίνεται επιτυχημένη παράσταση σε σκηνοθεσία της Hava Alberstein.

BIBΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Brustein, Robert. *The Theatre of Revolt*. New York: Little, Brown and Company, 1964.

Diamond, Elin. *Unmaking Mimesis: Essays on Feminism and Theater*. London: Routledge, 1997.

Moi, Toril. *Henrik Ibsen and the Birth of Modernism*. Oxford: Oxford UP, 2006.

Σημ. Το κείμενο αυτό γράφτηκε ειδικά για το πρόγραμμα της παράστασης του έργου Πέερ Γκυντ από το ΚΘΒΕ, σε σκηνοθεσία Γιάννη Μαργαρίτη. Νοέμβριος 2013.