

## ΪΨΕΝ: «ΟΤΑΝ ΞΥΠΝΗΣΟΥΜΕ ΕΜΕΙΣ ΟΙ ΝΕΚΡΟΙ»

Το έργο του Ϊψεν «Όταν ξυπνήσουμε εμείς οι νεκροί» αποτελεί σε μεγάλο βαθμό μια μελέτη της σχέσης του καλλιτέχνη με το έργο του και της τέχνης με τη ζωή, μέσα από την ενασχόληση με τις ψυχολογικές συγκρούσεις και την κλασική τριγωνική εκδοχή μιας εξ υπαρχής υπονομευμένης οικογενειακής ευτυχίας. Τα πρόσωπα του έργου, δυο άντρες και δυο γυναίκες, διαπλέκονται με τρόπο ιδιαίτερο, ενώ σημαντικό ρόλο παίζει και ένα γλυπτό, το αριστούργημα και το έργο ζωής του πρωταγωνιστή, αναγνωρισμένου γλύπτη, καθηγητή Άρνολντ Ρούμπεκ. Στην πραγματικότητα, το έργο αυτό, η «Ημέρα της Ανάστασης», είναι ο αθέατος, αλλά πάντα παρών, πρωταγωνιστής, που μάλιστα μ' έναν τρόπο ζωντανεύει μπροστά μας, αφού όχι μόνο περιγράφεται αναλυτικά, αλλά γνωρίζουμε και το μοντέλο που πόζαρε γι' αυτό. Είναι το έργο με το οποίο ο καλλιτέχνης κατέκτησε την κορυφή και αναγνωρίστηκε παγκόσμια, το έργο με το οποίο πλούτισε, έχτισε σπίτι, παντρεύτηκε μια νέα γυναίκα, τάζοντάς της όλη την ομορφιά και το μεγαλείο του κόσμου. Παρ' όλ' αυτά, το γλυπτό, είναι την ίδια ώρα ο θάνατός του, ο καλλιτεχνικός του θάνατος, σε ειρωνική αντίστιξη προς το όνομά του «Ανάσταση», αφού από τότε ο γλύπτης δεν μπόρεσε ποτέ να ξαναπλησιάσει τα ύψη εκείνης της έμπνευσης και αναλώθηκε στην εκτέλεση παραγγελιών, θλιβερών προτομών, που, μολοντί πιστές αναπαραστάσεις των προσώπων, θεωρούσε πως είχαν ένα μυστικό, αόρατο στους άλλους βάθος ως ζωόμορφες, παραμορφωτικές, υπονομευτικές απεικονίσεις. Την ώρα, λοιπόν, που προσέδιδε ζωή στο άγαλμα, ιδίως στην κεντρική μορφή της νεαρής γυναίκας που συμβόλιζε την Ανάσταση, την ώρα που του εμφυσούσε πνοή, πνοή που προερχόταν από την εσωτερική δύναμη του νεαρού μοντέλου και τη δική του, την ίδια ώρα χανόταν η δική του πνοή αλλά και αυτή της νεαρής γυναίκας, νεκρώνονταν κι οι δυο, καθώς ό,τι ζωτικό είχαν το εμφύσησαν στο «παιδί τους». Η γυναίκα, η Ιρένα, έφυγε από τη ζωή του, απογοητευμένη από τον αναπόδοτο έρωτα που ένιωθε για κείνον, ο οποίος δεν την άγγιξε, αρνήθηκε το κάλεσμα της σάρκας, δεν της έδωσε την πνοή που εκείνη του χάρισε, απαρηγόρητη που έστησε την επιτυχία του πάνω στην καταστροφή της, για να ξαναεμφανιστεί, πάντως, αναπάντεχα μπροστά του (στην κλασική ιψενική εισβολή του τρίτου προσώπου) στον τόπο των διακοπών, όπου βρίσκεται με τη γυναίκα του, και να του θυμίσει, να του ξυπνήσει το αποκοιμισμένο παρελθόν. Έρχεται, όμως, τυλιγμένη με ένα πέπλο θανάτου, με έναν λόγο θανάτου, με μια μεταφυσική σχεδόν αχλή μυστηρίου, σα σάβανο, σα φάντασμα, σα να έρχεται από τον κόσμο των νεκρών, σα να έχει από καιρό τελειώσει ο ζωτικός της ιστός, ακολουθούμενη μάλιστα από μια μαύρη σκιά, μια καλόγρια, μολοντί παραμένει νέα, ωραία, ποθητή. Αρχικά απρόθυμη ή αδύναμη να γυρίσει στο παρελθόν, να ξαναενωθεί με τον καλλιτέχνη, αποτελεί μια υπενθύμιση της αδυναμίας του ανθρώπου να συνυπάρξει με την απομίμηση της πραγματικότητας. Το αιώνιο ερώτημα για τη φύση της τέχνης (πόσο είναι αληθινή, πόσο είναι ψευδαίσθηση, πόσο μπορεί να αποτυπώσει την εσώτερη αγωνία του ανθρώπου) τίθεται διαρκώς στο έργο του Ϊψεν, που κατ' ανάγκην αποκτά αυτοαναφορικά χαρακτηριστικά, αφού κι αυτό το ίδιο το έργο που παρακολουθούμε δεν είναι παρά το «παιδί» του θεατρικού συγγραφέα, η αποτύπωση των δικών του ερωτημάτων σ' αυτό. Στο έργο, όμως, υπάρχει και η άλλη πλευρά, η ωμή ζωτική δύναμη της απλής, ανέμπνευστης, αβαθούς (αλλά μήπως πραγματικής;) ζωής, που εμφανίζεται σε δυο εκδοχές, στην πιο πρωτόγονη και ανεπεξέργαστη με τον άξεστο αρκουδοκυνηγό γαιοκτήμονα Ουλφχάιμ (στο πρόσωπο του οποίου μοιάζουν να ζωντανεύουν τα υποτιθέμενα ζωόμορφα αγάλματα του γλύπτη), και στην ελαφρώς πιο εκλεπτυσμένη με τη σύζυγο του γλύπτη, Μάγια, νέα ακόμη, διψασμένη και εμφανώς στερημένη από ελεύθερες ανάσες, γεμάτη ανεκπλήρωτες προσδοκίες, και γι' αυτό έτοιμη να δραπετεύσει προς τα σπηλαιώδη μονοπάτια των αιχμηρών συναισθημάτων, προς τα

απόκρημνα βράχια της ακαλλιέργητης ψυχής του κυνηγού, προς τα νεφοσκεπή όρη του πρωτογονισμού του, προς τους επικίνδυνα δασωμένους δρόμους της ύπαρξής του.

Η εσωτερική αναζήτηση κι ίσως αμφιβολία του Ίψεν καθρεφτίζεται στα νεοδημιουργημένα ζευγάρια, που εντέλει βάζουν τα πράγματα στη θέση τους, αποκαθιστώντας την ισορροπία και οδηγούν στην (τυπική, με την έννοια της επιβίωσης, ή έστω φαινομενική) επικράτηση της κατηφορικής πορείας, έναντι της ανηφορικής, με μια εκ νέου διαψευσμένη διαδρομή προς τα ύψη, τη δόξα, τον θάνατο. Η τέχνη μοιάζει να είναι μια ανταλλαγή με τον θάνατο, μια σκοτεινή, βασανιστική συναλλαγή με τον εαυτό, μια καταβύθιση – ανύψωση και συντριβή. Έργο όψιμο του 1899, το τελευταίο έργο του Ίψεν, θα μπορούσε να αποτελεί απολογισμό ή ίσως διερώτηση ζωής, καθώς μάλιστα ακριβώς τον προηγούμενο χρόνο, στην επέτειο των 70 χρόνων του ο δραματουργός βιώνει τη δόξα, παρακολουθεί τις τιμητικές εκδηλώσεις για το πρόσωπό του. Πόσο ζει ο καλλιτέχνης μέσα από τα έργα του; Μήπως όταν αυτά ζωντανεύουν, όταν ολοκληρώνονται, εκείνος χάνει ένα μέρος της ύπαρξής του, του εαυτού του; Μήπως η τέχνη είναι θυσία; Μήπως είναι μια απόκοσμη διάστασης ανταλλαγή ζωτικών «υγρών»; Μήπως το δράμα αυτό, το ζωντανό «πλάσμα» του Ίψεν, στην ατελείωτη πάλη με τις λέξεις, με τις ιδέες, του πήρε τη ζωή, του ρούφηξε την ψυχή, αν υπολογίσει κανείς και το γεγονός ότι έκτοτε δεν ξανάγραψε κάτι (αν και η αλήθεια είναι πως δυο χρόνια μετά χτυπήθηκε από το πρώτο εγκεφαλικό, από ένα δεύτερο αργότερα και επτά χρόνια μετά πέθανε); Η πέτρα, που, όπως λέει σε μια έξαρση διανόησης ο κυνηγός, αντιστέκεται με τη σκληρότητά της, σαν ζωντανή, στο να της δοθεί ζωή, η πέτρα που αρνείται να γίνει μια νέα γυναίκα, όταν πια μεταμορφώνεται, μοιάζει σα να παίρνει τη ζωή από τον καλλιτέχνη, σα να του απορροφά – εκδικητικά άραγε; - τη ζωτικότητα, σα να του κλέβει την ανάσα. Όταν τη δαμάζει, δαμάζεται, όταν την υποτάσσει, της υποτάσσεται. Κι αν δεν μπορεί, λοιπόν, παρά να υποκύψει στη δύναμη του γλύπτη, της τέχνης, της έμπνευσης, είναι όμως αυτό το έργο που στο τέλος τον νικά, τον απομυζά, τον αφήνει μόνο και εντέλει τον ορίζει, αφού αποκτά τη δική του αυτόνομη υπόσταση. Του δίνει δόξα και χρήμα, αλλά του παίρνει την έμπνευση και την αγάπη, του παίρνει τη ζωή. Τα φύλλα – καράβια, που γίνονται παιχνίδια στα νερά του χειμάρρου στη δεύτερη πράξη του έργου, δεν μπορεί να είναι η πραγματική ζωή, αυτή δεν είναι παιχνίδι, δεν είναι – όσο και να το θέλαμε – ανέμελη. Αυτή έρχεται με δύναμη ανεμοστρόβιλου να σαρώσει τα όνειρα. Η τέχνη δεν μπορεί ποτέ να έχει τη δύναμη εκείνης, ακόμη κι αν παρασταίνει την Ανάσταση, ακόμη κι αν καταφέρνει να φυλακίσει την ψυχή ενός κοριτσιού, που από τότε την ψάχνει απεγνωσμένα. Ο υπότιτλος του ιψενικού έργου «Δραματικός επίλογος σε τρεις πράξεις» θα μπορούσε να υποψιάσει τους αναγνώστες ότι πρόκειται πράγματι για το συνειδητά τελευταίο έργο του, αν δεν το είχε ο ίδιος διαψεύσει διευκρινίζοντας ότι απλώς με αυτό το έργο κλείνει έναν κύκλο δραμάτων που ξεκινά με το «Κουκλόσπιτο», κι ότι, αν πρόκειται να ξαναγράψει κάτι (ήδη μια συναίσθηση επιφύλαξης, αμφιβολίας), αυτό θα γραφεί με τρόπο τελείως διαφορετικό. Από την άλλη, μοιάζει εκ των πραγμάτων να είναι αυτό το δράμα που του στέρησε τη δυνατότητα να επανέλθει. Το έργο είναι κυρίως συμβολικό. Τα ύψη και τα βουνά, που εντέλει ακολουθούν όλοι οι ήρωες, αλλά και ο ύπνος, το ξύπνημα, η ανάσταση, τα φύλλα, τα πουλιά, τα πλοία, τα νερά, το παιχνίδι, και βέβαια τα βουνά, το γλυπτό, οι επανερχόμενες φράσεις, λειτουργούν σε πολλαπλά επίπεδα συμβολικά. Την ίδια ώρα το έργο είναι και ρεαλιστικό. Οι συγκρούσεις αναπόφευκτες, κυοφορούνται μέσα στα πρόσωπα, στα δεδομένα των χαρακτήρων τους, των αξιών τους.

Από μιας αρχής, από την εναρκτήρια σκηνή του έργου, όταν τίθεται η βασική συνθήκη του, φαίνεται ότι το καλοβαλμένο ζεύγος Ρούμπεκ ζει σε μια πνιγηρή, ίσως και εκκωφαντική, «ησυχία» σαν κι αυτή που επικρατεί στον τόπο των διακοπών τους, στη λουτρόπολη του

νορβηγικού φιορδ που επισκέφθηκαν, έχοντας μόλις επιστρέψει στην πατρίδα τους από το εξωτερικό (όπως ακριβώς και ο συγγραφέας σε άλλη μια προφανή αναλογία). Τα αδιέξοδα στη σχέση του ζευγαριού, που διαφέρουν τόσο στην ηλικία όσο και στα ενδιαφέροντα, εμφανίζονται εξ αρχής, αφού κανείς από τους δυο δεν αισθάνεται ευτυχία ούτε καν ικανοποίηση (ούτε από την επιστροφή στην πατρίδα και στα πολυτελή σπίτια ούτε από τις χρυσοπληρωμένες παραγγελίες, που δεν εξασφαλίζουν την ευτυχία, αν και εξασφαλίζουν την υλική επάρκεια), αντίθετα, κυριαρχεί μια ατμόσφαιρα βαλτώδους αδιαφορίας, βαρυστημένης ζωής, σαν κάτι να τους λείπει, όχι ακόμα φανερό στους θεατές, ίσως ούτε καν στους ίδιους, λείπουν πάντως οι προσμονές, οι προσδοκίες. Ο άντρας εμφανίζεται απομονωμένος και, κυρίως, χωρίς όρεξη για δουλειά, με καθηλωμένη τη δημιουργικότητα. Και η γυναίκα, όμως, η Μάγια, επίσης δεν είναι ευτυχής, δεν νιώθει ελεύθερη, δεν νιώθει γεμάτη, δεν περιμένει καν την ξεχασμένη υπόσχεση του άντρα της, να την πάρει μαζί του στα ψηλά βουνά και να της φανερώσει όλη την ομορφιά και τη δόξα του κόσμου. Κι εδώ είναι ξεκάθαρο πια ότι ο Ίψεν μιλά συμβολικά, μάλιστα με σύμβολα που τον αφορούν. Ο θεατής υποχρεώνεται να τον αναγνωρίσει πίσω από αυτά. Ποια είναι, λοιπόν, τα βουνά, ποια η ομορφιά, ποια η δόξα; Η δόξα που έχει ήδη κατακτηθεί στην παραθαλάσσια λουτρόπολη, στα χαμηλά; Ποια είναι η ανάβαση, η ορειβασία; Ποιος μπορεί να την επιτελέσει; Ποιος είναι φτιαγμένος για ορειβάτης; («Δεν είσαι φτιαγμένη για ορειβάτισσα», λέει κάποια στιγμή στη γυναίκα του ο γλύπτης – είναι εκείνη που ευθύνεται για την αθέτηση της υπόσχεσης.) Και εντέλει όλοι κοιτούν προς τα ύψη, όλοι οδεύουν προς τα βουνά. Εκεί τους περιμένουν οι απαντήσεις. Για τον Ουλφχάιμ είναι τόποι κυνηγιού, αίματος, ωστόσο καθαροί, δίχως ανθρώπους. Για τη Μάγια είναι τόποι προσδοκίας, ελευθερίας, υψιπετούς ή αφελούς αναμονής. Για τον Ρούμπεκ και την Ιρένα είναι η εκπλήρωση της υπόσχεσης (γιατί η Ιρένα ήταν αυτή που πρώτη την είχε ακούσει), είναι η φυγή, είναι η συνειδητή επιλογή του τέλους, επώδυνου και απελευθερωτικού, εκστατικά δοξασμένου, είναι το «για πάντα μαζί». Σε μια αντιστροφή της αρχικής συνθήκης, όπου η «Ανάσταση» έφερε το θάνατο, ο θάνατος φέρνει την ανάσταση στις δυο παγιδευμένες ψυχές, που ξανασμίγουν μετά τις ατέρμονες και μάταιες αναζητήσεις της ευτυχίας και του εαυτού. Δυο εκδοχές της σωτηρίας, για τα δυο ιψενικά ζευγάρια, όπως τελικά διαμορφώνονται, για το ένα ζευγάρι η ασφαλής κάθοδος, η ζωή, για το άλλο η επισφαλής άνοδος, ο θάνατος. Για το ζευγάρι που αρέσκεται να κυνηγά (να σκοτώνει, να θανατώνει), η ζωή, για το ζευγάρι που αρέσκεται να δημιουργεί (να προεκτείνει τη γραμμή της ζωής, να γεννά απογόνους - έργα τέχνης), ο θάνατος. Η ανταλλαγή σκληρή, αλλά δίκαιη (;), ισόρροπη. Έτσι κι αλλιώς, η Ιρένα δηλώνει ήδη νεκρή, αποζωισμένη, σα να της έχει αφαιρεθεί ο ιστός της ζωής σε μια ακόμη «δίκαιη» ανταλλαγή: πρόσφερε την ψυχή της στο άγαλμα, έμεινε χωρίς ζωτικό εαυτό. Μοιάζει σα να πήρε μια πρόσκαιρη άδεια από τον Άδη, που της επέτρεψε να σεργιανίσει για λίγο στη γη πάντα με τη συνοδεία και το άγρυπνο βλέμμα της ακολούθου της, της απεσταλμένης του, που δεν μπορεί να της επιτρέψει καμιά παρασπονδία, καμιά επιθυμία πραγματικής επιστροφής, οριστικής ανάστασης, καμιά διάθεση να προδώσει το μέρος όπου ανήκει, μόνο λίγο παιχνίδισμα στις όχθες του Αχέροντα, λίγο χλωμό φως στις πύλες του κάτω κόσμου, λίγο ξεγέλασμα με συνομιλίες με τους ζωντανούς (ή τους νεκρούς;). Μιλά και σαν Μήδεια, σαν την ερωτευμένη γυναίκα, που είναι ικανή να σκοτώσει το «παιδί» της, το γλυπτό, μια πρόθεση βέβαια που δεν έγινε πράξη. Μιλά ακόμη σαν δολοφόνος των συζύγων της και των φυσικών (αγέννητων) παιδιών της (κουβαλά πάντα ένα στιλέτο σαν απειλή, σα λύση, σα διαρκώς επικρεμάμενο ενδεχόμενο). Μιλά και σαν τρελή, σα να έχει ξεστρατίσει ο νους της. Μήπως, λοιπόν, ο καθηγητής Ρούμπεκ είναι ήδη «νεκρός»; Μήπως η συναναστροφή μαζί της υποδηλώνει την επιλογή του τέλους; Μήπως η απομάκρυνση της Μάγιας είναι ακριβώς η επιλογή της ζωής; Μήπως το καλλιτεχνικό ζευγάρι (καλλιτέχνης – μοντέλο, χέρι – ψυχή) είναι η θυσία της ζωής;

Μήπως η τέχνη και η ζωή είναι αντίθετα στοιχεία; Η σχέση τους συζητείται στο έργο αντιφατικά, πότε ως συνώνυμα πότε ως αντώνυμα. Αρχικά η σχέση είναι αντιθετική: Το γλυπτό πήρε τη ζωή της Ιρένας (και του Ρούμπεκ), το γυμνό άγαλμα τής πήρε την παρθενία, η αποτύπωσή του τής πήρε τα νιάτα, η δειλία της να το καταστρέψει τη βύθισε στο σκοτάδι, η ολοκλήρωσή του ήταν το τέλος της. Κι ο Ρούμπεκ που αποφάσισε να βάλει και τον εαυτό του τελικά στο σύμπλεγμα, ίσως και γι' αυτό έχασε κι αυτός την (καλλιτεχνική) ζωή του, τη δημιουργική του όρεξη, αν και κέρδισε τη δόξα (δεν είναι η δόξα το ζητούμενο της τέχνης, το ζητούμενο της τέχνης είναι η δημιουργία). Την ίδια ώρα, είναι αυτός που στο όνομα της τέχνης αρνήθηκε τη ζωή, που δεν θέλησε να αγγίξει την ποθητή νέα, το μοντέλο του, για να μην της αφαιρέσει το άμωμο, το ανέγγιχτο, παρθενικό στοιχείο που έπρεπε να αποτυπωθεί στο έργο. Προέκρινε το γλυπτό έναντι του ανθρώπου, την αναπαράσταση έναντι των συναισθημάτων, στερήθηκε ο ίδιος, καταπολέμησε τη λαχτάρα του, αλλά οδήγησε στη στέρηση και την κοπέλα, επιλέγοντας να την αντιμετωπίζει όχι ως ανθρώπινο πλάσμα αλλά ως πηγή έμπνευσης, ως «το βαθύ πηγάδι της δημιουργίας». Τα χρέη όμως έμειναν ανοιχτά, ανεξόφλητα, να ζητούν (αμοιβαία) την πληρωμή τους. Ωστόσο, εντέλει, δεν μπορεί να διαχωρίσει το ταίρι του στη ζωή από το ταίρι του στην τέχνη, δεν μπορεί να κάνει αλλιώς, γι' αυτόν είναι αδιαχώριστα, μολονότι συχνά συγκρουόμενα, με διαφορετικούς ζωτικούς χώρους, αλλά αξεδιάλυτα – η καταδίκη του καλλιτέχνη, της γνήσια καλλιτεχνικής φύσης. Κι εδώ η ζωή συμβαδίζει με την τέχνη. Η φαινομενικά αντινομική, διαρκώς μεταβαλλόμενη, αντιμετώπιση των δύο στοιχείων από τον Ίψεν, η εναλλαγή από την εξίσωση στην ανίσωση, είναι ενδεικτική του δικού του βασανισμού από αυτό το περίπλοκο φαινόμενο, από τη σύνθετη αποστολή της τέχνης/ζωής, από την αντιφατική λειτουργία της ως προς την πραγματικότητα, από την εξίσου αμφιθυμική σχέση του καλλιτέχνη με το περιβάλλον του και την ίδια την ύπαρξή του. Όταν ο Ρούμπεκ αισθάνεται άδειο, ξοδεμένο το σεντούκι της καλλιτεχνικής του δημιουργικότητας, όταν τολμά να εκδηλώσει τη δίψα του να ζήσει αληθινά «κάτω απ' τον ήλιο» και όχι «στην υγρή τρύπα ενός εργαστηρίου με πηλό και κομμάτια μαρμάρου» σε μια αποστροφή ξεκάθαρης αντιπαράθεσης τέχνης – ζωής, νιώθουμε τον μύχιο προβληματισμό του Ίψεν, ακόμη πιο δραματικό, αφού μοιάζει στο τέλος της ζωής του να ακυρώνει, έστω στιγμιαία, την αξία της δημιουργίας του, αλλά και να επανέρχεται σε εσωτερική ισορροπία όταν λίγο αργότερα ο Ρούμπεκ παραδέχεται πως αυτός είναι ο μόνος τρόπος για να ζήσει – ως την ύστατη μέρα πρέπει να δημιουργεί, ότι, ακόμη κι αν δεν τα καταφέρνει, η λύση βρίσκεται μέσα του – εκεί είναι το σεντούκι με τα όνειρα - ή και έξω, σ' όποιον έχει το κλειδί να το ξεκλειδώσει (το ξεκλειδώμα είναι ζωή), να τα απελευθερώσει – εδώ η Ιρένα. Σε κάθε περίπτωση, κι αν υποφέρει επειδή είναι καλλιτέχνης, κι αν η ζωή είναι βασανιστική, είναι ο μόνος δρόμος γι' αυτόν, είναι η αναγκαία εσωτερική ισορροπία. Μήπως όμως κι όταν η ζωή ταυτίζεται με την τέχνη, πάλι είναι βασανισμός; Κι αυτό πώς αποτιμάται; Το κύκνειο άσμα του Ίψεν, συμβολικό και σημαδιακό, αποδείχθηκε πράγματι ένας δραματικός επίλογος για τη ζωή του.

#### Οι χαρακτήρες

Ο γλύπτης καθηγητής Άρνολντ Ρούμπεκ: Δοξασμένος, πλούσιος και στερημένος, ανικανοποίητος, με σπαταλημένα τα αποθέματά του. Διαπνεόταν από σιγουριά για την τέχνη, τουλάχιστον μέχρι τη γέννηση του «παιδιού» του, από αμφιβολία για τη ζωή. Έτοιμος να αποχωριστεί την τωρινή σύντροφό του, με την οποία αδυνατεί να επικοινωνήσει λόγω έλλειψης κοινών κωδίκων, για να επιστρέψει στην αλλοτινή πηγή της έμπνευσής του, έτοιμος να ξαναγεννηθεί, ίσως όμως ανώριμος να καταλάβει ότι αυτό δεν μπορεί να συμβεί, ότι είναι πια αργά, η αναγέννηση είναι θάνατος. Έτσι κι αλλιώς, βασανίζεται από τα ερωτήματα για

την αποστολή του, για το ρόλο της τέχνης, για τη σχέση της με τη ζωή. Η μοίρα του καλλιτέχνη του στερεί τη χαρά της πραγματικής ζωής.

Η σύζυγός του Μάγια: Η παράταιρη συνύπαρξή της με τον καθηγητή της έδειξε τα όρια. Βαριεστημένη από την άνυδρη και ανήλιαγη συζυγική ζωή, εξακολουθεί, ωστόσο, να έχει επιθυμίες και να ποθεί την ελευθερία, να αρνείται τον συμβιβασμό. Έτοιμη να παραδοθεί στον έρωτα, γήινη, χωρίς την πνευματική πνοή που απαιτεί η τέχνη, με όρεξη για ζωή, ακολουθεί εύκολα τον αισθητά κατώτερο του συζύγου της κυνηγό, που όμως θα την απελευθερώσει, θα την οδηγήσει στα ύψη που δεν μπόρεσε να της χαρίσει ο καλλιτέχνης και η συνύπαρξή της με άψυχα έργα, που για εκείνην ήταν «μαρμάρια φαντάσματα». Όσο, όμως, κι αν φθάνει στις κορυφές, ζει στα ρηχά. Όσο ανεβαίνει τα όρη τόσο κατεβαίνει πνευματικά, αλλά το θέλει, προτιμά τη ζωική επιφάνεια, την ταραχή του κυνηγιού.

Η Ιρένα: Η πιο αδιόρατη, αλλά ταυτόχρονα πιο στέρεη παρουσία του έργου. Έρχεται από τους νεκρούς και πηγαίνει σ' αυτούς, κινητοποιώντας όλους τους ζωντανούς. Έρχεται από το παρελθόν, αόρατο το παρόν της, μυστηριώδες όσο και σύντομο το μέλλον της. Έχει την πνοή και τη χαρίζει, καταλαβαίνει τον καλλιτέχνη, αλλά δεν μπορεί να τον υπηρετήσει πια. Σκαρφαλώνει, πέφτει, είναι σύννεφο, είναι μαχαίρι, είναι αίνιγμα. Βαδίζει «σα μαρμάρينو άγαλμα», ζωντανεύει μπροστά μας μ' έναν άλλον τρόπο το γλυπτό στο οποίο απεικονίστηκε, γίνεται επί σκηνής η Ανάσταση και ο θάνατος. Ζει στα βάθη. Είναι η μόνη που μπορεί να ξεκλειδώσει το σεντούκι της δημιουργίας κι αυτό είναι ο δικός της θάνατος, η θυσία της (ξένης) ζωής στην τέχνη. Ποιος έχει τέτοιο δικαίωμα πάνω της; Νιώθει ξοδεμένη, το μέσον για την υπηρέτηση ενός σκοπού. Το στιλέτο που πάντα κουβαλά ή φαντάζεται να χρησιμοποιεί θα στραφεί (συμβολικά) εναντίον της. Η φράση που δίνει τον τίτλο του έργου «όταν ξυπνήσουμε εμείς οι νεκροί» είναι δική της, συνοδευόμενη μάλιστα από την πικρή διαπίστωση «θα μάθουμε ότι ποτέ δεν ζήσαμε». Και πολύ σύντομα γίνεται δική μας.

Ο γαιοκτήμονας, αρκουδοκυνηγός Ούλφχάιμ: Ο πρωτόγονος, ο άξεστος και άγριος, αλλά ζωτικός, απωθητικός και ταυτόχρονα (τουλάχιστον για τη Μάγια) ελκυστικός, αυτοπροσδιορίζεται ως τσοπανόσκυλο με καλύτερους φίλους του τα σκυλιά, μισάνθρωπος, αγενής, στον αντίποδα του καλλιτέχνη, του πνευματικού εργάτη, στον αντίποδα του Ρούμπεκ (αν και αυτόν μισάνθρωπο τον αποκαλεί η γυναίκα του και σίγουρα δεν είναι ιδιαίτερα κοινωνικός – κάθε άλλο), ετεροπροσδιορίζεται (από τη Μάγια) ως σιχαμερός και άσχημος την ίδια ώρα που τον ακολουθεί ολοπρόθυμη, αυτός που, όμως, μπορεί να την κάνει να αγγίξει την ευτυχία (;). Το συμπλήρωμα του Ρούμπεκ. Κρύβει πάντως κι αυτός ένα υπόστρωμα απογοήτευσης, ένα παρελθόν προσφοράς που δεν αποσβέστηκε, δεν ανταποδόθηκε. Μπορεί, ωστόσο, να εμπνεύσει τον έρωτα στη Μάγια και να την κάνει να τον ακολουθήσει στα δύσβατα, πλην όμως, ανεξερεύνητα μονοπάτια των «βουνών».

Και οι τέσσερις διψούν για τα ύψη, για τις κορφές, που τις ερμηνεύουν διαφορετικά. Και οι τέσσερις παίρνουν τα βουνά. Και οι τέσσερις ακολουθούν αυτό που προδιαγράφεται εξ αρχής και χωρίς εναλλακτικές ως μοίρα τους.

Οι δυο άντρες κι οι δυο γυναίκες είναι πράγματι συμπληρωματικές μορφές, στην ολότητα τους πλάθουν – τολμώ να πω - το τέλει ψενικό τετράγωνο, το πνεύμα και το σώμα, τον θάνατο και τη ζωή, την τέχνη και τη ζωή, τη θάλασσα και τα όρη, την ανηφόρα και την κατηφόρα, τα υψηλά και τα ταπεινά, τα επιφανειακά και τα μύχια, ό,τι εμπεριέχει η ζωή, ό,τι εμπεριέχει η ψυχή, το χρόνο και την υπέρβασή του. Οι ξεχωριστές και διαφορετικές ψυχές τους, πτυχές της πραγματικότητας, συγκροτούν την απαρτίωση της ύπαρξης, ακεραιώνουν με διαύγεια τη συμπαντική αρμονία. Οι αντιφάσεις και οι συγκρούσεις τους είναι ψηφίδες

που πλάθουν το όλον του βίου, που συνθέτουν την εικόνα του ανθρώπου ως σημαινόμενου, το μεγαλείο του και τη μηδαμινότητά του, την πάλη του με το χρόνο, από τον οποίον μόνον η τέχνη μπορεί να τον λυτρώσει, η μόνη που επιβιώνει όταν ο άνθρωπος λιγοστεύει, ιδίως όταν νιώθει την αδυναμία του. Η αθανασία του ονόματος είναι ίσως η ανταμοιβή γι' αυτή τη συναίσθηση (σαν την ανταλλαγή της όρασης με την ενόραση στους τυφλούς μάντιες της αρχαιότητας). Όσο πιο ανέφελα και ανέμελα, όσο πιο ζωικά αντιμετωπίζει τον χρόνο τόσο πιθανότερο είναι να επιβιώσει πιο ανώδυνα αλλά το επερχόμενο τέλος δεν είναι μακριά. Ο Ίψεν δημιουργεί μια αρχαιοελληνική τραγωδία με θλιβερό, τραγικό χορό τους θεατές και Κορυφαία την Καλόγρια, το σχεδόν βουβό πρόσωπο που παρακολουθεί, κρίνει και καθαίρει τους πρωταγωνιστές. Εδώ το ζωτικό ψεύδος που κατακλύζει τα έργα του Ίψεν είναι ψεύδος προς τον εαυτό, όταν αίρεται, επέρχεται η ισορροπία και η συναισθηματική πληρότητα, ανεξάρτητα από το αν αυτή ολοκληρώνεται στον θάνατο. Το τραγούδι της Μάγιας «είμαι ελεύθερη...», που αντηχεί στο τέλος του έργου, συμπληρώνεται με την ακροτελεύτια φράση της καλόγριας «ειρήνη υμίν» για το πεθαμένο ζευγάρι, που λογοπαίζει με το όνομα της κοπέλας (Ιρένα = Ειρήνη), διατρανώνοντας τη διαπλοκή ζωής – θανάτου με δυο κυρίαρχα θεμελιώδεις έννοιες. Η Μάγια συνεχίζει να τραγουδά. Η ζωή συνεχίζεται... Συνεχίζεται με διαφορετικό τρόπο για το κάθε ζευγάρι, κυριολεκτικά ή μεταφορικά.

Έτσι, θάλεγα ότι ακόμα και τα πρόσωπα λειτουργούν συμβολικά. Οι χαρακτήρες, μολονότι στέρεοι και φυσικοί, είναι ίσως ακριβώς γι' αυτό εμβληματικοί, συμβολικοί, όπως και τα βουβά πρόσωπα, αλλά και τα έργα τέχνης - κι αυτά πρόσωπα του έργου. Το ίδιο το κεντρικό έργο εμπεριέχει και ως απεικόνιση και ως ιδέα τη σύνοψη της ζωής, τη σύνοψη των σκέψεων του καλλιτέχνη, τόσο τελειωμένων, ώστε ισοδυναμεί με την πληρότητα της καλλιτεχνικής δημιουργίας: ο άντρας και η γυναίκα, ο θάνατος και η ανάσταση, η ενοχή και η μετάνοια, ο αγώνας και η προσπάθεια, το νερό, η πηγή, η γη, οι άνθρωποι με μορφές ζώων, γιατί κι εδώ απεικονίζεται ο καλλιτέχνης, που κουβαλά έστω ως βάρος τη μοίρα του, το πεπρωμένο του το αναπόφευκτο, ακριβώς δηλαδή τον προορισμό του, να είναι καλλιτέχνης – δεν μπορεί να κάνει αλλιώς. Κουβαλά εντέλει αυτό το ίδιο το έργο, που είναι η ζωή του, η τέχνη του, η στέρηση και η πληρότητά του, η έμπνευσή του και το τέλος της, η δόξα του και η ματαιότητά της, ο βασανισμός του, η επιτομή της ύπαρξής του. Θάλεγε κανείς ότι τόσο το γλυπτό που περιγράφεται στο δράμα και το κατακλύζει, όσο και το ίδιο το δράμα αποτελεί τη σύνοψη της ζωής του Ίψεν, τη συνειδητοποίηση του πεπρωμένου του, μοιάζει να εμπεριέχει το δικό του δράμα, και τελικά αναδεικνύεται στο κυρίαρχο σύμβολο του έργου. Τέχνη μέσα στην τέχνη, έστω και διαφορετικών μορφών – η μια σύμβολο για την άλλη.

Και η ζωή ένα «επεισόδιο», μια λέξη χαρακτηριστική και τονισμένη τόσο στο συγκεκριμένο έργο όσο και στα θεατρικά έργα γενικά, μια «πράξη», που ανοίγει και κλείνει τόσο σύντομα...

Γιούλη Χρονοπούλου

Δρ. Φιλολογίας