

ΘΕ ΔΓΡ65: Διπλωματική εργασία

Α. «Ένα κουκλόσπιτο» του Χ. Ίψεν: Δραματουργική και κοινωνιολογική ανάλυση. Από το φεμινιστικό κίνημα του 19^{ου} αι. στην πραγματικότητα του #MeToo.

Β. Συγγραφή θεατρικού έργου με κοινή δραματουργική και κοινωνιολογική βάση.



Η Shannon Cochran ως Νόρα στο “A Doll’s House, Part 2,” του Lucas Hnath, το οποίο έκανε παγκόσμια πρεμιέρα στις 9/4/2017, στο South Coast Repertory, στην Costa Mesa. (Debora Robinson / South Coast Repertory-2017).

Μαρία Μανωλοπούλου Α.Μ.: 504134

Επιβλέπουσα καθηγήτρια

Συν-Επιβλέπουσα καθηγήτρια

Παναγιώτα Φυλακτάκη

Μαρία Μπαϊρακτάρη

Πάτρα, 2022

Πίνακας περιεχομένων

ΥΠΕΥΘΥΝΗ ΔΗΛΩΣΗ-ΔΙΚΑΙΩΜΑΤΑ	2
ΠΕΡΙΛΗΨΗ	3
ABSTRACT	4
1. Εισαγωγή	5
2. Πριν το <i>Κουκλόσπιτο</i>	7
2.1 Τα γυναικεία πρότυπα του Ίψεν και ο ρόλος τους στη διαμόρφωση της φεμινιστικής του συνείδησης	7
2.2 Οι πρώιμοι γυναικείοι χαρακτήρες της εργογραφίας του Ίψεν που οδήγησαν στη διαμόρφωση του χαρακτήρα της Νόρας	14
3. «Ένα κουκλόσπιτο» -Δραματουργική ανάλυση του έργου από κοινωνιολογική οπτική....	20
3.1. Υπόβαθρο του έργου	20
3.2. Υπόθεση	21
3.3. Στοιχεία πλοκής.....	22
3.4. Δευτερεύουσες πλοκές	24
3.5. Παραστασιακά στοιχεία	25
3.6. Σύμβολα	26
3.7 Οι χαρακτήρες ως φορείς του στερεοτυπικού πατριαρχικού μοντέλου	28
4. Μετά το <i>Κουκλόσπιτο</i> : Κοινωνιολογική ανάλυση.....	34
4.1. Ο αντίκτυπος της Νόρας διαχρονικά.....	34
4.2. Αρρενωπότητα και θηλυκότητα. Οι δυο ξεχωριστές σφαίρες μέσα στο <i>Κουκλόσπιτο</i>	42
4.3. Η Νόρα από το φεμινιστικό κίνημα του 19ου αι. στην πραγματικότητα του #MeToo..	48
5. Συγγραφή θεατρικού έργου με κοινή δραματουργική και κοινωνιολογική βάση.....	57
5.1. Το κουκλόσπιτο ως πηγή νέας θεατρικής δημιουργίας.....	57
5.2. Καμία πατρίδα για τις γυναίκες.....	59
6. Επίλογος	96
Βιβλιογραφία.....	99

ΥΠΕΥΘΥΝΗ ΔΗΛΩΣΗ-ΔΙΚΑΙΩΜΑΤΑ

Η παρούσα εργασία αποτελεί πνευματική ιδιοκτησία της φοιτήτριας Μαρίας Μανωλοπούλου που την εκπόνησε. Στο πλαίσιο της πολιτικής ανοικτής πρόσβασης ο συγγραφέας/δημιουργός εκχωρεί στο ΕΑΠ, μη αποκλειστική άδεια χρήσης του δικαιώματος αναπαραγωγής, προσαρμογής, δημόσιου δανεισμού, παρουσίασης στο κοινό και ψηφιακής διάχυσής τους διεθνώς, σε ηλεκτρονική μορφή και σε οποιοδήποτε μέσο, για διδακτικούς και ερευνητικούς σκοπούς, άνευ ανταλλάγματος και για όλο το χρόνο διάρκειας των δικαιωμάτων πνευματικής ιδιοκτησίας. Η ανοικτή πρόσβαση στο πλήρες κείμενο για μελέτη και ανάγνωση δεν σημαίνει καθ' οιονδήποτε τρόπο παραχώρηση δικαιωμάτων διανοητικής ιδιοκτησίας του συγγραφέα/δημιουργού ούτε επιτρέπει την αναπαραγωγή, αναδημοσίευση, αντιγραφή, αποθήκευση, πώληση, εμπορική χρήση, μετάδοση, διανομή, έκδοση, εκτέλεση, «μεταφόρτωση» (downloading), «ανάρτηση» (uploading), μετάφραση, τροποποίηση με οποιονδήποτε τρόπο, τμηματικά ή περιληπτικά της εργασίας, χωρίς τη ρητή προηγούμενη έγγραφη συναίνεση του συγγραφέα/δημιουργού. Ο συγγραφέας/δημιουργός διατηρεί το σύνολο των ηθικών και περιουσιακών του δικαιωμάτων.

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Η παρούσα μελέτη απαρτίζεται από δυο μέρη. Στο πρώτο, το θεωρητικό, η επιστημονική έρευνα εστιάζεται στη δραματουργική και κοινωνιολογική ανάλυση του θεατρικού έργου του Χένρικ Ίψεν, «Ένα κουκλόσπιτο». Επιχειρείται μια διαδρομή στο γενεσιουργό υπόβαθρο της σύλληψης και της δημιουργίας του χαρακτήρα της Νόρας, της κεντρικής ηρωίδας του έργου, διαμέσου της σχέσης του Ίψεν με το γυναικείο φύλο και το φεμινιστικό κίνημα. Κατόπιν το έργο αναλύεται δραματουργικά και κοινωνιολογικά με κύριο άξονα τη θέση της γυναίκας μέσα στην πατριαρχική κοινωνία, από το φεμινιστικό κίνημα του 19^{ου} αι. μέχρι τη σημερινή εποχή του #MeToo.

Στο δεύτερο μέρος, το δημιουργικό, επιχειρείται η συγγραφή ενός σύγχρονου θεατρικού έργου, το οποίο βασίζεται στην παραπάνω μελέτη και συγκεντρώνει αφενός κάποια βασικά δομικά και τεχνικά στοιχεία του θεατρικού έργου «Ένα κουκλόσπιτο», αφετέρου επιδιώκει να σκιαγραφήσει πάγια, διαχρονικά και παγκόσμια, φεμινιστικά ζητήματα του κοινωνικού ρόλου της γυναίκας, ως αυθύπαρκτου όντος, αλλά και ως μέρους της κοινωνικής και οικογενειακής ζωής. Η θεωρητική μελέτη αποτελεί απαραίτητο εργαλείο και πρότυπο για το δημιουργικό μέρος, το οποίο αποτελεί και βασικό στόχο της παρούσας μελέτης.

Για την έρευνα χρησιμοποιήθηκαν ως βασικές πηγές τα ίδια τα έργα του Ίψεν, οι βιογραφίες του, επιστημονικές μελέτες σύγχρονες και παλαιότερες από τη διεθνή και ελληνική βιβλιογραφία καθώς και η σύγχρονη αρθρογραφία.

Λέξεις κλειδιά: *Ίψεν, Νόρα, Κουκλόσπιτο, γυναικείο φύλο, φεμινιστικό κίνημα, δραματουργική ανάλυση, κοινωνιολογική ανάλυση, #MeToo, συγγραφή, σύγχρονο θεατρικό έργο.*

ABSTRACT

This study consists of two parts. In the first part, the theoretical one, the scientific research focuses on the dramaturgical and sociological analysis of Henrik Ibsen's play "A Doll's house". A journey through the generating background of the conception and creation of the character of Nora, who is the central heroine of the play, is attempted via Ibsen's own relationship with the female sex and the feminist movement. Thereafter, is attempted the dramaturgical and sociological analysis of the play, focusing both diachronically and interculturally on the position of women in the patriarchal society, from the 19th century feminist movement until today's era of the #MeToo movement.

In the second part, the creative one, is attempted the writing of a contemporary play, which is based on the above study and which gathers on the one hand some basic structural and technical elements of the play "A dollhouse" and which on the other hand, it seeks to outline permanent, timeless and global, feminist issues of the social role of women, as a self-existent being, but also as part of social and family life.

The theoretical study constitutes an essential tool and model for the creative part, which is also a key objective of this study.

Ibsen's own works in addition to biographies of him and contemporary and older scientific studies from international and Greek bibliography, as well as modern articles were used as the main sources for this research.

Keywords: Ibsen, Nora, Doll's house, female sex, feminist movement, dramaturgical analysis, sociological analysis, #MeToo, writing, contemporary play.

1. Εισαγωγή

Τα καινοτόμα συστατικά στοιχεία του Ίψεν και ως προς τη δομή του δράματος, αλλά πρωτίστως ως προς τη σκιαγράφηση του τολμηρού, για την εποχή του, δραματικού χαρακτήρα της Νόρας, που λειτούργησε ως προπομπός της εν δυνάμει επαναστατικής αφύπνισης των γυναικών από τη φεμινιστική κριτική, θα αποτελέσουν τον πυρήνα της παρούσης εργασίας ως προς τη θεωρητική ανάλυση αλλά και τη συγγραφή ενός σύγχρονου φεμινιστικού δράματος.

Η συνεισφορά του Ίψεν στο σύγχρονο δράμα είναι τόσο πρωτοπόρα που δεν θα μπορούσαμε να φανταστούμε την εξέλιξή του δίχως αυτόν. Εν συντομία, ήταν ο πρώτος άνθρωπος που έγραψε μια μεγάλη τραγωδία σε καθημερινό, πεζό λόγο καθώς και ο πρώτος που έγραψε μια μεγάλη τραγωδία για τον άντρα και τη γυναίκα μέσα στον γάμο. Η τρίτη μεγάλη συμβολή του Ίψεν στο δράμα ήταν η τεχνική. Ό,τι μαθαίνουμε, το μαθαίνουμε πρωτογενώς από τους χαρακτήρες, μέσω της τέχνης ενός διαλόγου αξεπέραστης πυκνότητας και τελειοποίησης που αποτελεί και την ιδιόμορφη κληρονομιά του. (Mayer, 1980, p. 14)

Ο Ίψεν εξύψωσε το θέατρο από απλή διασκέδαση σ' ένα πεδίο άσκησης και προβολής κοινωνικών προβλημάτων. Συγκεκριμένα με το *Κουκλόσπιτο* φέρνοντας στο φως τα μειονεκτήματα των Χέλμερ, έκανε το προσωπικό, δημόσιο κι έδωσε στις γυναίκες έναν συνήγορο. Δίνοντας στη Νόρα το δικαίωμα της αυτοδιάθεσης και της αναζήτησης μιας διαφορετικής ταυτότητας από αυτής της συζύγου και της μητέρας, αναγνώρισε τη σημασία του ανερχόμενου «γυναικείου ζητήματος». (Metzger, 1997)

Το *Κουκλόσπιτο* έριξε φως στη Βικτωριανή κοινωνία με την επίπλαστη ηθική και την εκμετάλλευση της κοινής γνώμης. (Hemmer, 1994, pp. 12-26) Εκείνο που δεν μπορεί να αψηφήσει ο Τόρβαλντ είναι η ετυμηγορία της κοινής γνώμης και αυτή ακριβώς η αδυναμία του καταδικάζει τον γάμο των Χέλμερ. Για να αναδειχθεί η Νόρα ως εξατομικευμένη προσωπικότητα πρέπει να απορρίψει τον ρόλο που της επιβάλλει η κοινωνία. Η ψευδής αίσθηση της πραγματικότητας αποτελεί τον πυρήνα του *Κουκλόσπιτου* και ταυτίζεται με τον ακρογωνιαίο λίθο της Βικτωριανής ζωής. Αυτή η αντίθεση μεταξύ μύθου και πραγματικότητας, ιδεολογίας και πράξης ώθησε τον Ίψεν να ασχοληθεί με κοινωνικά θέματα όπως ο γάμος. Εκατό χρόνια μετά τη Γαλλική επανάσταση η οικονομική εξουσία είχε αντικαταστήσει την αναζήτηση της ατομικής ελευθερίας με τις παντρεμένες γυναίκες να έχουν ελάχιστη οικονομική εξουσία. Η

Νόρα απορρίπτοντας τον γάμο της και επιλέγοντας την αβεβαιότητα σε σχέση με την οικονομική ασφάλεια που της παρέχει ο σύζυγός της, απορρίπτει ταυτόχρονα και τις αξίες της μεσοαστικής τάξης και ανάγεται σε πρότυπο του ατόμου που με τη στάση του τείνει να εκθρονίσει την αστική οικογένεια από κεντρικό θεσμό της κοινωνίας. Η επανάστασή της στο τέλος του έργου είναι το αναγκαίο στοιχείο αυτής της κοινωνικής επανάστασης. (Ν. Καμτσής, Π. Πολυκάρπου, 2010)

Σημαντικά ερμηνευτικά κλειδιά για την ερμηνεία του Κουκλόσπιτου αποτελούν το θέμα των γυναικείων δικαιωμάτων και της φεμινιστικής ισότητας. Ο ίδιος ο Ίψεν δήλωνε ότι για αυτόν το θέμα ήταν πιο πολύπλοκο και δεν αφορούσε μόνο τα γυναικεία δικαιώματα αλλά τα πανανθρώπινα δικαιώματα. Παρόλα αυτά οι πιο σημαντικοί σοσιαλιστές διανοούμενοι της εποχής, άνδρες και γυναίκες έβλεπαν ότι η πραγματική ισότητα μεταξύ των δυο φύλων, καθιστά αναγκαίες ουσιαστικές αλλαγές στη δομή της κοινωνίας. Συνεπώς ο Ίψεν δεχόμενος τη γυναικεία ισότητα στο Κουκλόσπιτο, στην ουσία διαπραγματεύεται την κοινωνική δικαιοσύνη. Οι φεμινιστές/ριες του 19^{ου} αι. ήταν ευνοϊκά διακείμενοι στο συνολικό έργο του Ίψεν και το έβλεπαν ως προπομπό του τι θα συνέβαινε όταν οι γυναίκες στο σύνολό τους αφυπνίζονταν και δεν ανέχονταν πλέον την οποιαδήποτε αδικία εις βάρος τους. (Finney, 1994, pp. 89-99)

2. Πριν το *Κουκλόσπιτο*

2.1 Τα γυναικεία πρότυπα του Ίψεν και ο ρόλος τους στη διαμόρφωση της φεμινιστικής του συνείδησης

Οικογενειακό περιβάλλον

Η καταπίεση και η κακομεταχείριση που υπέστη η μητέρα του Ίψεν από τον πατέρα του, επί σειρά ετών, δημιούργησε στον συγγραφέα, μια εμφανή ενσυναίσθηση για τις γυναίκες, λόγω της κατανόησης της αδύναμης θέσης τους. Η μητέρα του, χρόνο με τον χρόνο μέσα από τη φτώχεια που την οδήγησε η κατασπατάληση της περιουσίας της από τον άντρα της και η ανελέητη κακοποίηση του, από μια χαρούμενη, δυναμική γυναίκα, μεταμορφώθηκε σε μια σιωπηλή, μελαγχολική και αποσυρμένη από τη ζωή σκιά του εαυτού της. Όσο όμως η μητέρα του παρέμενε βουβή τόσο ο γιός της άκουγε γυναίκες να ουρλιάζουν. (Gosse, 1917, p. 9) Ο πόνος της μητέρας του θα αντηχούσε εκκωφαντικά μέσα από αδιάκοπες απεικονίσεις γυναικών που υποφέρουν.¹

Η μητέρα του **Marichen Cornelia Martine Altemburg** (1879-1869) ήταν κόρη πλούσιου έμπορου και ερωτευμένη με το θέατρο αφού παρακολουθούσε ανελλιπώς όλους τους δανικούς θιάσους που περιόδευαν στην πόλη. Έπαιζε πιάνο, τραγουδούσε, ζωγράφιζε και λαχταρούσε να ανέβει στην σκηνή. Το 1825, στα 26 χρόνια της παντρεύτηκε τον 28χρονο Knud Ibsen -θετό γιό του αδερφού της μητέρας της- ο οποίος διατηρούσε μεγάλο εμπορικό κατάστημα στην πόλη, ενώ κυκλοφορούσε η φήμη ότι ήταν ερωτευμένη με έναν άλλον άντρα τον Toremood Kundsén. Ο γάμος της ήταν μια συμφέρουσα οικογενειακή διευθέτηση. Έφερε στον κόσμο έξι παιδιά με τον Χένρικ να είναι ο μεγαλύτερος, μετά τον θάνατο του μεγαλύτερου αδερφού του, το 1828.

¹ Η Μάργκιτ στη *Γιορτή στο Σόλχαουγκ*, η Γέρντις στα *Παλικάρια του Χέλγκελαντ*, η Έλεν Άλβινγκ στους *Βρικόλακες*, η Έντα Γκάμπλερ βρίσκονται παγιδευμένες σε γάμους χωρίς αγάπη. Οι γυναίκες στους *Μνηστήρες του θρόνου* γίνονται όργανα της ανδρικής φιλοδοξίας. Η Άγκνες στον *Μπραντ* μαρτύρησε για τον σύζυγό της. Η Άσσε στον *Πέερ Γκυντ* εξαθλιώνεται και εγκαταλείπεται από τον ανέντιμο σύζυγό της. Η Ρίτα στον *Μικρό Έγιολφ*, η Γκιούνχιλ στον *Τζών Γαβριήλ Μπόργκμαν*, η Ιρένα στο *Όταν ξυπνήσουμε εμείς οι νεκροί* πέφτουν θύματα χειρισμού και εξαπάτησης από υπέρμετρα φιλόδοξους άντρες. (Templeton, 2015, pp. 25-27)

Η οικογένεια έζησε πλουσιοπάροχα έως το 1835 όπου εξαιτίας της απληστίας και της κακής οικονομικής διαχείρισης του πατέρα του, πτώχευσε και μετακόμισε στο μοναδικό ακίνητο που τους απέμεινε από τις κατασχέσεις των τραπεζών και την περιουσία της Marichen, μια αγροικία στο Βένστοπ. Ο πατέρας του βρήκε παρηγοριά στον αλκοολισμό, έγινε βίαιος προς τη μητέρα του και αποξενώθηκε εντελώς από τα παιδιά του, τα οποία αναπόφευκτα πήραν το μέρος της μητέρας τους, που έως τότε ήταν μια ιδιαιτέρως όμορφη, εύθυμη, εξωστρεφής και γεμάτη ζωή γυναίκα. Την αγάπη της και την ενασχόλησή της με τη ζωγραφική αλλά και την κατασκευή κούκλων τη μετέδωσε και στον γιό της Χένρικ ο οποίος εκτός από την καλλιτεχνική του κλίση χαρακτηριζόταν και από την έντονη εσωστρέφειά του. (Mosfjeld, 1949, pp. 27-28)

Ο Χένρικ διατηρούσε ιδιαίτερη σχέση και με την κατά πέντε χρόνια μικρότερη αδερφή του την **Hedvig Ibsen**, με την οποία μοιράζονταν το ίδιο ενδιαφέρον και γούστο για τα βιβλία και το κουκλοθέατρο.² Η παιδική ηλικία του Ίβεν γίνεται και η ακήλεια πτέρνα του. «Δεν είναι εύκολο να πας στο Σίεν»³ θα πει ο ίδιος λίγο πριν πεθάνει, επιστρέφοντας για τελευταία φορά στο τέλος της μαθητείας του από το Γκρίμσταντ. (Mosfjeld, 1949, p. 59) Ο Ίβεν ήθελε να αποφύγει αφενός την επισταμένη προσπάθεια προσηλυτισμού της αδερφής του στον ευαγγελικό ευσεβισμό, μέσω των επανειλημμένων επιστολών της, τον οποίο περιφρονούσε βαθιά, αφετέρου τις συγκρούσεις που θα προκαλούσε ο εξευτελισμός της μητέρας του. Η ρήξη του με την οικογένειά του φτάνει σε τέτοιο σημείο ώστε είκοσι χρόνια αργότερα όταν η Hedvig του γράφει την είδηση του θανάτου της μητέρας τους, αυτός κάνει τέσσερις μήνες ν' απαντήσει. Ισχυρίστηκε δε, ότι δεν είχε γράψει στους γονείς του επειδή αδυνατούσε να τους βοηθήσει οικονομικά. Φτάνει σε ηλικία 70 ετών μέχρι να συμφιλιωθεί με την αδερφή του και να την ευχαριστήσει για εκείνα που προσέφερε στην οικογένειά τους, επωμιζόμενη και το δικό του μερίδιο προσφοράς. (Ibsen H. , 1964, p. 87)

Σε μια επιστολή του στον Δανό κριτικό Peter Hansen σχετικά με την αυτοβιογραφική προέλευση των έργων του, ο Ίβεν έγραψε «Πρότυπο για την Άασε στο έργο Περ Γκυντ υπήρξε η μητέρα μου -με τις απαραίτητες υπερβολές», όπως

² Παρόλο όμως που προοριζόταν να μεταβεί σε ένα ακριβό σχολείο της πόλης, η οικονομική εξαθλίωση της οικογένειας του τον ανάγκασε να μετακομίσει στο Γκρίμσταντ για να μαθητεύσει σ' ένα φαρμακείο. Αυτή η αναγκαιότητα του χρήματος και η κρίσιμη σύνδεσή του με τον σεβασμό της κοινωνίας αλλά και τον αυτοσεβασμό αποτυπώθηκε και σε πολλά από τα έργα του (*Πέρ Γκυντ, Στηλοβάτες της κοινωνίας, Ένα κουκλόσπιτο, Έντα Γκάμπλερ, Τζων Γαβριήλ Μπόργκμαν*).

³ Ο Χένρικ Ίβεν (Henrik Ibsen), γεννήθηκε στο Σίεν της Νορβηγίας, το 1828.

άλλωστε και για την Ίνκα στο έργο «Οι μνηστήρες του θρόνου». (Ibsen H. , 1964, p. 102) Ο Ίψεν αντικατέστησε την παθητικότητα της μητέρας του με την ενεργητικότητα της Άασε και αποκατέστησε την τιμή της μέσα από το σωτήριο θάνατό της. Αναλόγως και στο έργο του *Η αγριόπαπια* δίνει το όνομα της αδερφής του στο στοργικό κορίτσι Χέντιβ Έκνταλ και ο θάνατός της, ως θύματος ενός σταυροφόρου ιδεαλιστή, σηματοδοτεί τον θάνατο της αδερφής του έτσι όπως την ήξερε και την αγαπούσε πριν προσηλυτιστεί στον Ευαγγελισμό. Ο τρόπος του Ίψεν ν' αναγνωρίσει τα συναισθήματά του προς τη μητέρα του και την αδερφή του ήταν ο κρυφά θαμμένος τρόπος του γνήσιου καλλιτέχνη που τον στοιχειώνουν τ' απωθημένα συναισθήματα. Στην έκτη σκηνή της τελευταίας πράξης του έργου *Πέερ Γκυντ* κάτω από την ειρωνεία του εξορθολογισμού του Πέερ και την αυτολύπησή του, κρύβεται η αυτοαναγνώριση του δημιουργού του. Η Marichen Ibsen πεθαίνει το 1869 στα 70 της χρόνια δυο χρόνια μετά τη δημοσίευση του Πέερ Γκύντ χωρίς πιθανότητα να έχει διαβάσει ούτε μια ατάκα από το έργο. (Templeton, 2015, p. 32)

Έρωτας και φιλία

Ο Ίψεν έφτασε στο Γκρίμσταντ⁴, το 1884, στα 16 του χρόνια, χωρίς καθόλου χρήματα, με μοναδικές αποσκευές μερικά βιβλία για να μαθητεύσει σ' ένα φαρμακείο. Μαζί του κουβαλούσε και τη βαριά φήμη περί γνησιότητας του πατρικού του DNA. Οι «κακές γλώσσες» της εποχής ψιθύριζαν εκκωφαντικά ότι ο Χένρικ στην πραγματικότητα ήταν νόθος καρπός του έρωτα της Μάριχεν με τον άντρα που είχε ερωτευτεί τον Toremood Kundsens, φήμη η οποία διαψευδόταν από την χαρακτηριστική φυσιογνωμική ομοιότητα του Χένρικ με τον νόμιμο πατέρα του. (Ibsen H. , 1964, pp. 6-7) Ο Ίψεν απολάμβανε αυτήν την φήμη εξαιτίας της κακής σχέσης που διατηρούσε με τον πατέρα του. Υπάρχουν άλλωστε αναφορές σε διάφορα έργα του σχετικά με την ύπαρξη ενός νόθου ή υποτιθέμενου νόθου παιδιού όπως ο Χάακον και ο Πήτερ στο έργο *Οι μνηστήρες του θρόνου*, ο Γκερντ στον *Μπραντ*, ο Αγκλι Μπρατ στον *Πέερ Γκυντ*, η Ρεγγίν στους *Βρυκόλακες*, ο Χέντβικ στην *Αγριόπαπια*, η Ρεμπέκα Γουέστ στο *Ρόσμερσχολμ*. (Mayer, 1980, pp. 15-16) Στο φαρμακείο Reiman δούλεψε και η **Else Sofie Jensdatter**, ως υπηρέτρια. Για ν' απαντήσει στο κουδούνι της

⁴ Στην πόλη, επικρατούσε ένας βαθιά θρησκευτικός, κοινωνικός και πολιτικός συντηρητισμός.

νυχτερινής βάρδιας ο Ίψεν έπρεπε να περάσει από το δωμάτιο που κοιμόταν. Έμεινε έγκυος δυο χρόνια μετά την άφιξή του στο Γκρίμσταντ όταν αυτός ήταν 18 ετών κι εκείνη 28. Έφυγε από το Γκρίμσταντ για να γεννήσει το παιδί τους, στο οποίο έδωσε το επίθετο Χένρικσεν και δεν επέστρεψε ποτέ.⁵ Για πολλούς βιογράφους του Ίψεν ή Έλσε δεν ήταν παρά μια φτωχή πόρνη ταπεινής καταγωγής, ντροπιαστικά μεγαλύτερη από τον Ίψεν που αναγκάστηκε να την πληρώνει επί δεκατέσσερα χρόνια. (Templeton, 2015, pp. 32-35)⁶ Ότι δεν είπε ποτέ ο Ίψεν για το νόθο παιδί του, «το σκοτεινό μυστικό» γράφει ο Francis Bull, «τον ροκάνιζε και τον βασάνιζε», συνεχίζοντας «να παραμένει ένα σκοτεινό σημείο στη ζωή του». (Ibsen H. , 1979, p. 276)

Το δεύτερο μισό της παραμονής του Ίψεν στο Γκρίμσταντ, παρόλη τη φτώχεια του, ήταν μια περίοδος προσωπικής και πνευματικής άνθησης και η εντύπωση που έδινε ήταν ενός ενεργητικού, νεαρού, φιλόδοξου άντρα, μάλλον κυνικού, αν και κάπως πικραμένου. Το φαρμακείο πουλήθηκε και ο νέος ιδιοκτήτης μετέφερε τη νέα επιχείρηση κοντά στη θάλασσα (Due, 1909, pp. 37-41)⁷ Εκείνη την περίοδο ο Ίψεν γνώρισε μια ευγενή Σκωτσέζα την **Georgiana Crawford**, η οποία τον μύησε στο διάβασμα ανοίγοντάς του την ιδιωτική της βιβλιοθήκη και γνωρίζοντάς του τον Άνταμ Όσλεχάνγκερ, σημαντικό Σκανδιναβό δραματουργό, τον Βολταίρο, τον Ντίκενς, τον Σκοτ και τον Λούντιγκ Χόλμπεργκ, γνωστό ως «Μολιέρο του Βορρά». Μη έχοντας εγκαταλείψει και την φιλοδοξία της εισαγωγής του στο Πανεπιστήμιο, ο Ίψεν έδωσε εισαγωγικές εξετάσεις.

Ένα βράδυ σε μια χοροεσπερίδα της πόλης γνώρισε τη **Marthe Clarine Ebbel**. Η Κλάρα Έμπελ ήταν μια ασυνήθιστη γυναίκα της εποχής. Έξυπνη, ταλαντούχα με επαγγελματικές φιλοδοξίες. Διάβαζαν και συζητούσαν μαζί για ποίηση. Ο Ίψεν την ερωτεύτηκε το καλοκαίρι και είδε τις ελπίδες του να διαψεύδονται το φθινόπωρο που αρραβωνιάστηκε τον θείο της, επιτυχημένο καπετάνιο, Χέμινγκ Μπι. Ένα χρόνο

⁵ Έζησε μια πάμφτωχη ζωή παρόλο που ο γιός της κατάφερε να κερδίζει έναν πενιχρό μισθό ως σιδεράς και πέθανε στα 74 της χρόνια. Ο Χάνς Τζέικομπ Χένρικσεν έζησε δέκα χρόνια μετά τον θάνατο του πατέρα του και πέθανε το 1916 αλκοολικός και άνεργος.

⁶ Ο Meyer όμως αποκατέστησε τη φήμη της αναφέροντας ότι οι πρόγονοί της είχαν οδηγηθεί στην οικονομική εξαθλίωση για έντιμο σκοπό μιας και ο παππούς της ο Κρίστιαν Λόφτους είχε ηγηθεί μια επανάστασης των Νορβηγών χωρικών εναντίον των Δανών αρχόντων τους τον 18^ο αι. με επιζήμιες συνέπιες για αυτόν και την οικογένεια του. (Meyer, 1971, p. 31)

⁷ Εκεί ο Ίψεν γνώρισε και τους δυο πρώτους φίλους του τον Ντούε και τον Σούλερουντ που εκτός από τις ατελείωτες συζητήσεις τους για τη λογοτεχνία, τη φιλοσοφία και το εκπληκτικό φεμινιστικό κίνημα, τα αυτοσχέδια ποιήματα που σατίριζαν τον συντηρητισμό της πόλης και τις διαφωνίες τους για τις ριζοσπαστικές θρησκευτικές και πολιτικές ιδέες του που ανταλλάσσαν, ουσιαστικά αποτέλεσαν και το πρώτο του κοινό.

αργότερα η Κλάρα χώρισε και πήγε στην Κριστιανία (σημερινό Όσλο) για να σπουδάσει πιάνο, όπου ο Ίψεν ήταν πλέον φοιτητής. Εκεί συναντήθηκαν ξανά και της έδειξε έξι ποιήματα του που περιείχαν προσωπικούς υπαινιγμούς για μια ψυχή κομματιασμένη ενός νεαρού άνδρα με ικανότητες και μεγάλα όνειρα του οποίου συντρίφτηκαν οι ελπίδες.⁸

Η ζωή της Κλάρα μοιάζει με παρωδία της ζωής της μητέρας του. Παντρεύτηκαν και οι δυο συγγενείς τους, εγκατέλειψαν τις φιλοδοξίες τους, προσηλυτίστηκαν στον ευαγγελικό ευσεβισμό, υπήρξαν πρότυπα σωστής γυναικείας συμπεριφοράς της εποχής, ανιδιοτέλειας και θυσίας, αφιερώνοντας τη ζωή τους αποκλειστικά στην τεκνοποίηση και στην ανατροφή των παιδιών τους. Οι ηρωίδες του Ίψεν διαμαρτύρονται για τις ζωές των δυο πρώτων γυναικών που αγάπησε. (Templeton, 2015, pp. 40-41)⁹

Σύμφωνα με τον Ίψεν, το έργο *Η σκοτεινή κυρία Ένγκερ του Έστροτ* (1855), το οποίο ακολούθησε το έργο *Η νύχτα του Αη Γιάννη* (1853), «ήταν το αποτέλεσμα μιας ερωτικής σχέσης που ξεκίνησε βιαστικά και διακόπηκε βίαια» (Ibsen H. , 1964, p. 103)¹⁰ Την έλεγαν **Henrikke Holst** και ήταν δεκάξι χρόνων, δέκα χρόνια μικρότερη του. Ζούσε πολύ κοντά στην πανσιόν που ζούσε ο Ίψεν και ήταν ασυνήθιστα έξυπνη και παρορμητική. Έκαναν περιπάτους στη θάλασσα και μοιράστηκαν μια ρομαντική φιλία. Δυστυχώς ο πατέρας της δεν είδε με καλό μάτι τον φτωχό θεατράνθρωπο και πολιτικό ριζοσπάστη και φρόντισε να τον απομακρύνει ασκώντας σωματική βία και φροντίζοντας να παντρέψει την κόρη του με έναν έμπορο, αξιοσέβαστο μέλος της τοπικής κοινωνίας, με τον οποίο έκανε έντεκα παιδιά. Ο Ίψεν απαρηγόρητος εξέφρασε τον πόνο του σε μια σειρά ποιημάτων με τον τίτλο «Building plans». (Templeton, 2015, pp. 64-67)

Σημαντική επιρροή στη στάση του Ίψεν απέναντι στις γυναίκες διαδραμάτισε η πρώτη και πιο σημαντική φεμινίστρια της Νορβηγίας, η Camilla Collett (1813-1895).

⁸ Τελικά η Κλάρα έσμιξε ξανά με τον θείο της και τον παντρεύτηκε, παραμένοντας ως μνήμη στο έργο του Ίψεν. (Ebbel, 1966, pp. 29-31) Έντεκα χρόνια μετά την τελευταία φορά που την είδε, ο Ίψεν έγραψε την *Κωμωδία της αγάπης* (1862) στην οποία η απόρριψη της Σβάνχιλντ προς τον νεαρό ποιητή για χάρη ενός εύπορου μεσήλικα, μοιάζει ο ερωτικός απόηχος της ματαιωμένης ερωτικής τους σχέσης.

⁹ Τα βιώματα των παιδικών και νεανικών χρόνων στο Σίεν και το Γκρίμσταντ περιθωριοποίησαν τον Ίψεν και τον μετέτρεψαν σε δραματουργό. (Meyer, 1971, p. 23) «Στον Ίψεν ζούσε ένας αιώνιος επαναστάτης» (Kohlt, 1971, p. 62) «και πουθενά αυτή η ουσιαστική αλήθεια δεν είναι πιο εμφανής όσο στην επαναστατική αναπαράσταση της έμφυλης κατασκευής του κόσμου από τον θεατρικό συγγραφέα». (Templeton, 2015, p. 41)

¹⁰ Μτφ Μ. Μανωλοπούλου, 2022

Το ρεαλιστικό μυθιστόρημά της *Οι κόρες του περιφερειάρχη* (1854-5), το οποίο επιτίθεται στον θεσμό του γάμου, λόγω της παραμέλησής των συναισθημάτων των γυναικών που συντελεί στην καταστροφή της αγάπης, κινείται στο ίδιο πλαίσιο με την *Κωμωδία της αγάπης*. Κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1870, ο Ίψεν είχε εκτεταμένες και παθιασμένες συζητήσεις με την Collett για θέματα όπως ο γάμος και ο ρόλος των γυναικών την κοινωνία. Η μεγάλη του εκτίμηση γι' αυτήν ήταν εμφανής και σε μια επιστολή του προς εκείνη το 1883 προέβλεπε ότι η Νορβηγία στο μέλλον θα έφερε ίχνη του «πνευματικού πρωτοπόρου-έργου» της και επιπλέον αναφερόταν στη μακρόχρονη επιρροή της στα γραπτά του. (Morison, 1970)

Γάμος

Το 1856 σε μια λογοτεχνική βραδιά, την οποία είχε διοργανώσει η **Magdalene Kragh Thoresen** (1819-1903), μια εκ των σπουδαιότερων γυναικών των γραμμάτων στη Σκανδιναβία, η οποία ήταν και η πρώτη «Νέα Γυναίκα»¹¹ που είχε γνωρίσει ποτέ. (Templeton, 1989), ο Ίψεν γνώρισε τη θετή της κόρη και μετέπειτα σύζυγό του **Suzannah Daae Thoresen**. Η Μάγκνταλεν, κόρη Δανού πιλότου, αργότερα σύζυγος του Νορβηγού πάστορα Thoresen ήταν μια παθιασμένη γυναίκα με τάση προς την υπερβολή που γοητευόταν από την παρουσία ενδιαφερόντων καλλιεργημένων αντρών. Όταν έμεινε χήρα ανέλαβε το δύσκολο έργο να κερδίζει τα προς το ζην, ως συγγραφέας. Συνεργάστηκαν με τον Ίψεν επί τρία χρόνια όταν επιμελήθηκε τέσσερα έργα της και διατήρησαν μια φιλική σχέση. (Templeton, 2015, pp. 67-68)

Η Μάγκνταλεν αποτέλεσε βασικό πρότυπο για τη θετή της κόρη. Η Σουζάνα, ήταν αδηφάγα αναγνώστρια λογοτεχνικών βιβλίων σε τέσσερις γλώσσες, διανοούμενη και ανεξάρτητη. Αγαπημένος της συγγραφέας ήταν ο Τζόρτζ Σάντ. Είχε μια παχουλιά σιλουέτα και μακριά καστανά μαλλιά. Ο Ίψεν δεν την ερωτεύτηκε απλά, αλλά είδε και

¹¹Η «Νέα Γυναίκα» ήταν ένα φεμινιστικό ιδεώδες που εμφανίστηκε στα τέλη του 19^{ου} αι. Ο όρος επινοήθηκε από την συγγραφέα Σάρα Γκράντ στο άρθρο της "Η νέα πτυχή του γυναικείου ερωτήματος," που δημοσιεύτηκε στο *North American Review* το Μάρτιο του 1894 (Brown, 2018) και διαδόθηκε περαιτέρω από τον Βρετανο-αμερικανό συγγραφέα Χένρι Τζέιμς. (Stevens, 2008) Η Νέα Γυναίκα εκτιμά συνήθως την αυτοεκπλήρωση και την ανεξαρτησία παρά το στερεοτυπικά γυναικείο ιδεώδες της αυτοθυσίας. πιστεύει στη νομική και σεξουαλική ισότητα· συχνά παραμένει ελεύθερη λόγω της δυσκολίας του συνδυασμού αυτής της ισότητας με τον γάμο, είναι πιο ανοιχτή για τη σεξουαλικότητά της, είναι μορφωμένη, διαβάζει, δουλεύει, αθλείται, ντύνεται συνήθως με άνετα, ανδρικά ρούχα. (Finney, 1994)

εκτίμησε τον χαρακτήρα της, την ακεραιότητά της και τη δύναμη της θέλησής της. Εκείνη του αφιέρωσε τη ζωή της και στα 48 χρόνια του έγγαμου βίου τους, υπήρξε για αυτόν υπηρέτρια, σύμβουλος και φύλακας. Ο μονάκριβός γιός τους, ο Σίγκουρντ είπε για τους γονείς του «Εκείνος ήταν η ιδιοφυΐα, εκείνη ο χαρακτήρας -ο χαρακτήρας του. Εκείνος το παραδέχτηκε λίγο πριν το τέλος του, εκείνη το ήξερε πάντα». (Ibsen B. , 1951, p. 136) Αλλά και η Σουζάνα λίγο μετά τον θάνατό του Ίψεν θα πει «Ο Ίψεν δεν είχε ατσάλι στον χαρακτήρα του, αλλά του το έδωσα εγώ». (Ibsen B. , 1951, p. 132) Η Σουζάνα άφησε το σημάδι της στη σύλληψη του Ίψεν για ισχυρές ηρωίδες, όπως η Γιέρντις στα *Παλικάρια στο Χέλγκελαντ*, η Σβάνχιλντ στην *Κωμωδία της Αγάπης* και η Νόρα στο *Κουκλόσπιτο*.

2.2 Οι πρώιμοι γυναικείοι χαρακτήρες της εργογραφίας του Ίψεν που οδήγησαν στη διαμόρφωση του χαρακτήρα της Νόρας

Μελετώντας ανάποδα τον Ίψεν και εστιάζοντας στους γυναικείους δραματικούς χαρακτήρες ανακαλύπτουμε ψήγματα, που οδηγούν σταδιακά στη σύλληψη και στη διάπλαση του χαρακτήρα της Νόρας. Ο Τζέιμς Τζόις υποστήριξε ότι η «η γνώση του Ίψεν για την ανθρωπότητα διαφαίνεται καλύτερα στη σύνθεση των γυναικείων πορτρέτων» και ότι «κανένας δραματουργός δε σήμαινε τόσα πολλά για τις γυναίκες της σκηνής όσο ο Ίψεν». (Joyce, 1972, pp. 385-391) Τα βασικά φεμινιστικά ζητήματα στο σύνολο του έργου του αφορούν τον διαφορετικό κώδικα ηθικής που εφαρμόζει πιο αυστηρά standards στις γυναίκες από ότι στους άνδρες, τον γάμο, τη μητρότητα και την ανεξάρτητη, απελευθερωμένη γυναίκα. (Finney, 1994, p. 92)

Στο έργο του **«Κατιλίνας» (1850)** συναντούμε τη **Φουρία** και την **Αυρήλια**, το πρωτότυπο ζευγάρι των αντιθετικών γυναικών που θα πρωταγωνιστήσουν και στα έργα που θα ακολουθήσουν, η συναρπαστική, επικίνδυνη, απαιτητική Φουρία και η ευγενική, χλωμή και αδύναμη Αυρήλια. (F.Bull, H. Koht, D.A. Seip, 1928-1957, p. 1:36) Ο Ίψεν συνήθιζε να τοποθετεί έναν άντρα ανάμεσα σε δύο γυναίκες, τη μια άγρια και την άλλη ήπια. Έτσι τοποθέτησε τον Κατιλίνα ανάμεσα στη φοβερή Φουρία και την τρυφερή Αυρήλια. (Brandes, 1899, p. 10) Οι δυο αυτές γυναίκες ρίζωσαν στο μυαλό του Ίψεν και επανεμφανίστηκαν σε πολλά έργα του, στα *Παλικάρια στο Χέλγκελαντ*, στην *Έντα Γκάμπλερ*, στο *Όταν ξυπνήσουμε οι νεκροί*. Η μια είναι το αιώνιο θηλυκό, η άλλη η καταστροφική γυναίκα, η femme fatal. (Ibsen H. , 1917, p. 280) Ο επίμονος αγώνας αυτών των δυο γυναικών για την κατάκτηση του αρσενικού που στέκεται ανάμεσά τους φτάνει στα όρια της αλληγορίας με εκείνες να εκπροσωπούν εν τέλει το Καλό και το Κακό. (J.W. McFarlane, G. Orton, 1960-1977)

Το θέμα του φύλου εμφανίζεται πάλι στο έργο **«Η κυρία Ίγκερ του Έστροτ» (1855)**, ως έμφυλης διαίρεσης του κόσμου σε δυο σφαίρες. (Templeton, 2015, σ. 167) Στο έργο **«Η γιορτή στο Σολχάουγκ» (1856)** αντιστρέφει το παραδοσιακό ρομαντικό τρίγωνο (ένας άνδρας, δυο γυναίκες), εφευρίσκοντας ένα γυναικοκεντρικό τρίγωνο μιας γυναίκας ανάμεσα σε δυο άντρες. Στο ίδιο έργο καθώς και στη **«Νύχτα του Αγίου Ιωάννη» (1853)** βάζει σε πρώτο πλάνο τη γυναικεία σεξουαλικότητα. Μεταξύ του Κατιλίνα και των Παλικαριών του Χέλγκελαντ ο Ίψεν ουσιαστικά προετοιμάζει τη μαγιά για τα ώριμα γυναικεία πορτρέτα του που θ' ακολουθήσουν. (Templeton, 2015, pp. 52-57)

Στο έργο του «**Τα παλικάρια του Χέλγκελαντ**» (1858) (Ίψεν Χ. , 1993),¹² ο Ίψεν ανακαλύπτει έναν τύπο γυναίκας που είναι ειλικρινής, έξυπνη, παθιασμένη και εμποτισμένη με ένα αίσθημα τιμής, τον οποίο και αποδίδει στη **Γέρντις**, την πρωταγωνίστρια του έργου. Είναι το δεύτερο έργο του όπου η δράση είναι δομημένη σε ένα τρίγωνο με επίκεντρο τη γυναίκα, με τη Γέρντις να συνεχίζει να αγαπά έναν άντρα, ενώ ενσυνείδητα έχει παντρευτεί έναν άλλον. Όπως και στην *Κυρία Τγκερ του Έστροτ* βασίζεται στη σύγκρουση «θηλυκών» και «αρσενικών» αξιών, της προσωπικής αγάπης (θηλυκό) και των ευθυνών προς την κοινωνία (αρσενικό), αντιμαχόμενων, ωστόσο ηθικά ίσων, με τη διαφορά ότι ενώ στο προηγούμενο έργο του οδηγούνταν στη σύγκρουση, στο συγκεκριμένο ο Ίψεν καταργεί την αντίθεση, καθιστώντας το έργο κρίσιμο ορόσημο στην ανάπτυξη της σκέψης του. Έτσι η σχέση που προτείνεται στον *Καπλίνα* μεταξύ του έρωτα και της ανάπτυξης ενός ολοκληρωμένου εαυτού καθιερώνεται ως ένα κυρίαρχο θέμα που σε διαφορετικές εκδοχές θα αποτελέσει τον κορμό του *Κουκλόσπιτου*. (Templeton, 2015, pp. 78-84)

Τον Ιούνιο του 1862, ο Ίψεν ολοκληρώνει την «**Κωμωδία της Αγάπης**» (1862). (Ibsen H. , 1964, p. 34) Το έργο συνιστά μια βίαιη επίθεση κατά του γάμου και προκαλεί το πρώτο σκάνδαλο της καριέρας του, αλλά μαρτυρά και αυτοβιογραφικά στοιχεία και συγκεκριμένα για το είδος του γάμου που είχε συνάψει ο συγγραφέας. Αποτελείται από συζητήσεις και συγκρούσεις, σχεδόν χωρίς πλοκή, των οποίων τα θέματα περιστρέφονται γύρω από τα δίπολα ελευθερία/περιορισμός, έρωτας/γάμος, προδιάθεση/ασφάλεια, παρόν/μέλλον, εαυτός/κόσμος. (Templeton, 2015, pp. 85-89)

Ο Φάλκον, ο πρωταγωνιστής του έργου, ερωτεύεται τη **Σβάλχιντ**, πιστεύοντας ότι στον γάμο τους, η εξυπνάδα, η αγάπη της και η δύναμή της θα αποτελέσουν έμπνευση για το ποιητικό του έργο. Η ομοιότητα των ζευγαριών Φάλκ/Σβάλχιντ και Ίψεν/Σουζάνα είναι προφανής και ο ίδιος ο Ίψεν στην επιστολή του προς τον Δανό κριτικό Peter Hansen σχετικά με την αυτοβιογραφική προέλευση του έργου του, έγραψε ότι η Σβάλχιντ βασίστηκε στο ίδιο μοντέλο με τη Γέρντις στα *Παλικάρια του Χέλγκελαντ*, δηλαδή στη γυναίκα του, εξηγώντας επίσης ότι το έργο ήταν αποτέλεσμα του γάμου του, δεδομένου ότι όταν παντρεύτηκε, πήρε τη ζωή του πιο σοβαρά. Ο Ίψεν συνέχισε, αναφέροντας την εχθρική υποδοχή των κριτικών και του κοινού για το έργο και επαινώντας το μόνο άτομο που την ενέκρινε, τη γενναία, εξαιρετική, φιλελεύθερη

¹² Στο συγκεκριμένο έργο, ο Ίψεν ως επίδοξος εθνικός ποιητής, προσπαθεί να κατανοήσει το πολιτιστικό παρελθόν της χώρας του.

σύζυγό του. Το παραπάνω παράδοξο του αυτοβιογραφικού συγγραφέα που καταδικάζει τον γάμο ως δεσμά με αλυσίδες και απώλεια ελευθερίας με το μόνο άτομο που το εγκρίνει να είναι η σύζυγος του, εξηγείται από το γεγονός ότι η σοβαρότητα η οποία του είχε επιφέρει ο γάμος ήταν παραγωγική, μέσα από έναν τρόπο σκέψης που τον οδήγησε στην ελευθερία. Ως ελευθερία εννοούσε την πλήρη ελευθερία έκφρασης την οποία βεβαίως ασπαζόταν και ενθάρρυνε η σύζυγός του. (Ibsen H. , 1964, p. 101)

Η απρόθυμη συνθηκολόγηση της Σβάνχιλντ στη βασική απαίτηση της κοινωνίας για τις γυναίκες: έναν κατάλληλο γάμο είναι η κατάληξη του έργου αλλά και η πρώτη ρητή επεξεργασία ενός σημαντικού φεμινιστικού ζητήματος. Πρόδρομος *Κουκλόσπιτου* που οφείλει πολλά στον φεμινισμό της Μάγκνταλεν Τόρεσεν και Σουζάνας Ίψεν, αν και η φεμινιστική εκπαίδευση του Ίψεν είχε και άλλες επιρροές.¹³ Το έργο αποτέλεσε φόρο τιμής του συγγραφέα προς τη σύζυγό του για το δυνατό και ελεύθερο πνεύμα της, γεγονός που αποτέλεσε και έναν από τους λόγους που παραδόξως για τους κριτικούς και το κοινό, η ίδια το ενέκρινε. (Templeton, 2015, pp. 97-101)

Ένα χρόνο μετά την εχθρική υποδοχή της *Κωμωδίας του Έρωτα* ο Ίψεν γνώρισε την πρώτη επιτυχία του, με το έργο του **«Μνηστήρες του Θρόνου» (1864)**.¹⁴ Αντίθετες στην αιματηρή έχθρα των Χάκων και Σκούλ, οι οποίοι απορρίπτουν οποιοδήποτε ίχνος προσωπικής ζωής και επικεντρώνονται στον ανταγωνισμό τους για τον θρόνο, στέκονται οι γυναίκες οι οποίες εκπληρώνουν το διττό ρόλο του θύματος από την κακοποίηση των ανδρών στον αγώνα τους για την εξουσία αλλά και του παράγοντα μεταμόρφωσής τους από πολεμιστές σε ειρηνοποιούς. (Ίψεν X. , 1975) Η σημασία των

¹³ Ο Ίψεν είχε μελετήσει τα έργα του Δανού θεατρικού συγγραφέα Ludvig Holberg (1684-1754), ενός από τους πρώτους Ευρωπαίους φεμινιστές που θεωρούσε την ισότητα των γυναικών με τους άντρες δεδομένη συνθήκη, όπως και ότι οι γυναίκες πρέπει να έχουν πρόσβαση σε όλες τις θέσεις εργασίας και ότι είναι εξίσου άξιες εκπαίδευσης, πολιτικού δικαιώματος και συμμετοχής στις δημόσιες λειτουργίες. Η καταπίεση των γυναικών σήμαινε για αυτόν άρνηση των δικαιωμάτων τους βασιζόμενη πάνω σε μια στείρα πολιτισμική δεισιδαιμονία. Η πεποίθηση του Χόλμπεργκ ότι το φύλο είναι μια παράλογη βάση για διακρίσεις εις βάρος των ανθρώπων προεξοφλεί το επιχείρημα της Νόρα Χέλμερ εκατό σαράντα χρόνια αργότερα στην Τρίτη πράξη του *Κουκλόσπιτου*. (Templeton, 2015, pp. 91-93) Το 1852 ο Ίψεν γνωρίστηκε με τον Johan Heiberg, θεωρητικό του θεάτρου και τη σύζυγό του Luise, επιτυχημένη ηθοποιό, ένα ζευγάρι ένθερμων φεμινιστών. Ο συγγραφέας διατήρησε μακροχρόνια φιλία κυρίως με τη Luise, η οποία μετά από χρόνια παραπονέθηκε ότι οι σπουδαίοι ρόλοι τη βρήκαν καθυστερημένα στην καριέρα της και ότι θα επιθυμούσε διακαώς να ενσαρκώσει τη «Νέα Γυναίκα», Λόνα Χέσελ, στα *Στηρίγματα της Κοινωνίας* (1877).

¹⁴ Το έργο είναι βασισμένο στη νορβηγική ιστορία και συγκεκριμένα στους εμφύλιους πολέμους του 13^{ου} αι. Πρόκειται για μια ψυχολογική και ιδεολογική μονομαχία μεταξύ δυο ανταγωνιστών για τον θρόνο.

γυναικών στο έργο δεν έγκειται στη δίψα τους για αγάπη, αλλά στην ικανότητά τους να επηρεάζουν τον κόσμο μ' αυτήν, αποτελώντας έναν παράλληλο κόσμο αγάπης και σταθερότητας σε αντίθεση με την αρρενωπή σφαίρα της βίας και του αγώνα. (Koht, 1971, p. 162) Οι γυναίκες της ιστορίας του Ίψεν από αντικείμενα-έπαθλα και εργαλεία πολιτικής γίνονται υποκείμενα και δεν λειτουργούν ερήμην της ιστορίας αλλά συνεισφέρουν στη δημιουργία της, καθώς ο βασιλιάς και ο ανταγωνιστής για τον θρόνο ασπάζονται τις αξίες της μητέρας, συζύγου και κόρης, οι προσωπικές τους επιρροές επηρεάζουν τις πολιτικές. (Templeton, 2015, pp. 108-109)

Το 1866 ο Ίψεν γράφει τον «**Μπραντ**» (1866).¹⁵ (Ίψεν Χ., 2003) Ο πάστορας Μπράντ είναι ο πιο ηρωικός αρσενικός ήρωας του Ίψεν δεδομένου ότι η αφοσίωση του στην αποστολή του, στο θεϊκό κάλεσμά του είναι απόλυτη και αδιαπραγμάτευτη, σε βαθμό όμως που τον καθιστά απάνθρωπο, δεδομένου ότι αρνείται και θυσιάζει όχι μόνο τα δικά του συναισθήματα αλλά και των άλλων. Η Agnes, η ευγενική σύζυγος του πάστορα Μπραντ, όχι μόνο δεν στέκεται εμπόδιο αλλά γίνεται οπαδός της αποστολής του αντιπροσωπεύοντας τη θηλυκή συμπόνια και ανεκτικότητα. Όμως στον Μπραντ ο αρσενικός και ο θηλυκός κόσμος δεν θα ενωθούν, θα παραμείνουν χωριστοί και αντιμαχόμενοι, αφού ο ήρωας δεν θα επιτρέψει στα συναισθήματά του να μετριάσουν την ηθική του επιταγή.¹⁶ Ο Μπραντ, ο ιδεαλιστής αρνείται τη μητέρα του και καταστρέφει τη γυναίκα του, ο Πέερ, ο ομορπονιστής, παραμελεί τη μητέρα του και εγκαταλείπει τη γυναίκα που αγαπά. Εν τέλει ο εαυτός του βρίσκεται σε μια γωνιά της πατρίδας του, σε μια καλύβα στο δάσος, στη Σόλβεγκ, τη γυναίκα που αγάπησε και που τον περίμενε παραδομένη στην αυτοθυσία, μέχρι τα βαθιά γεράματα. (Templeton, 2015, p. 121)

Το 1867, ο Ίψεν,¹⁷ έγραψε τον **Peer Gynt (1867)**.¹⁸ Το ζήτημα του αυτοπροσδιορισμού, της αναζήτησης του πραγματικού εαυτού, το «Να είσαι ο εαυτός σου» το οποίο τέθηκε στον Μπράντ, αντίστοιχο με το «Γίνε αυτό που είσαι» του Φρ. Νίτσε (1844-1900) και το «Γένοι' οίος εσσί μαθών» του Πινδάρου (522 π.Χ.-443

¹⁵ Το 1863 ο Ίψεν έλαβε μια επιχορήγηση συγγραφέα από την κυβέρνηση. Με τα χρήματα αυτά έφυγε από τη Νορβηγία για να γνωρίσει τη Μεσόγειο. Το 1864 διάσχισε τις Άλπεις και εγκαταστάθηκε στην Ιταλία. Η μεσογειακή κουλτούρα και ο ήλιος του Νότου άσκησαν μεγάλη επίδραση στον συγγραφέα και κατ' επέκταση στο έργο του Μπραντ (1866)

¹⁶ Έτσι ενώ στο προηγούμενο έργο ο Χάκων μπορεί να έχει και την αγάπη και το βασίλειο, στην τραγωδία, ο Μπράντ πρέπει να τα χάσει και τα δυο.

¹⁷ Ο Ίψεν είναι πλέον ενθαρρυνμένος από την επιτυχία του Μπράντ και απαλλαγμένος από το άγχος της επιβίωσης, αφού η διασημότητά του εξασφάλισε μια μέτρια κρατική σύνταξη.

¹⁸ Πρόκειται για ένα αλληγορικό φαντασμαγορικό αριστούργημα σε ποιητική γλώσσα.

π.Χ.) επανέρχεται επιτακτικότερα και θα απασχολήσει τον Ίψεν και στο Κουκλόσπιτο.¹⁹ Ο Ίψεν ανακάλυψε πολλά για τον ήρωά του, κυρίως αναλύοντας τον εαυτό του. (Ibsen H. , 1964, p. 102) Ο Περ δεν δέχεται καμία από τις κοινωνικές δεσμεύσεις. Αφήνει σύζυγλη την πλούσια νύφη στην εκκλησία. Όπως και στον Μπραντ, ο Ίψεν χαρακτηρίζει το αντίθετό του μέσα από τις σχέσεις του με το γυναικείο φύλο. (Templeton, 2015, σ. 122)

Το 1869 ο Ίψεν γράφει μια διασκεδαστική κωμωδία με τον τίτλο «**Ο Σύνδεσμος των Νέων**».²⁰ Στο έργο εμφανίζεται η **Σέλμα**, προπομπός της Νόρας, αν και η σύγκρουση μεταξύ του συζύγου και της συζύγου αποτελεί δευτερεύον θέμα, η διαφορά μεταξύ της πολυπλοκότητας του χαρακτήρα της Σέλμα και της επιπεδότητας των υπολοίπων χαρακτήρων είναι εντυπωσιακή και αντιπροσώπευε κάτι πρωτοπόρο για τη λογοτεχνία. (Brandes, 1899, σ. 76)

Το 1873 το έργο «**Αυτοκράτορας και Γαλιλαίος**» απεικονίζει έναν δευτερεύοντα γυναικείο ρόλο, ωστόσο χαρακτηριστικό, που επρόκειτο να επικρατήσει σε διαφορετικές εκδοχές στα επόμενα έργα του.. (Ίψεν Χ. , 1977) Η αυτοκρατορία του του Ιουλιανού, στην οποία αυτός και ο ετεροθαλής αδερφός του θα κυβερνούν και το πνευματικό και το εγκόσμιο βασίλειο, απαιτεί αυτό που έλειπε από τον Μωυσή, τον Μ. Αλέξανδρο, τον Χριστό: μια τέλεια σύζυγο, την «αγνή γυναίκα» που με την ομορφιά της και την αρμονία της μπορεί να ιδρύσει μια νέα αυτοκρατορία, την αυτοκρατορία του πνεύματος.²¹

Το 1897 ο Ίψεν γράφει το έργο «**Τα στηρίγματα της Κοινωνίας**» (1897).²² Κατά τη διάρκεια της συγγραφής του έργου ζητούσε από την Camila Collett που τον επισκεπτόταν συχνά να του μιλήσει εκτενώς για το φεμινιστικό κίνημα. Όμως μεγάλη επιρροή κατά τη συγγραφή του άσκησε και η πιο διαβόητη φεμινίστρια στη Νορβηγία η **Asta Hansteen** (1824-1908).¹ Η Asta Hansteen (1824-1908) ήταν παθιασμένη, εκκεντρική μεταρρυθμίστρια με δημοσιεύσεις σε περιοδικά της εποχής και δημόσιες διαλέξεις στις οποίες κατήγγειλε παραδοσιακές θεολογικές και κοινωνικές απόψεις για

¹⁹ Ο Πέρ Γκυντ όμως είναι το ακριβώς αντίθετο του Μπραντ. Δεν είναι του «όλα ή τίποτα», η αναζήτησή του δεν επιτελείται σε μια ευθεία γραμμή αλλά σε έναν γύρο, σε ένα ταξίδι στην Ιστορία και στη Γεωγραφία. Η θεολογική αποστολή, γίνεται εγωκεντρικός σκοπός. (Ίψεν Ε. , 2016)

²⁰ Πρόκειται για ένα έργο ορόσημο δεδομένου ότι γράφτηκε εξ ολοκλήρου στην καθομιλουμένη.

²¹ Με το έργο αυτό ο Ίψεν ολοκλήρωσε την ενότητα των έργων της ποιητικής ή φανταστικής περιόδου. (Ρίτσος, 2011, p. 26)

²² Ο Ίψεν με «Τα Στηρίγματα της Κοινωνίας» εγκαινίασε την κοινωνική ή πολεμική του περίοδο και εισήγαγε στην ευρωπαϊκή σκηνή τον σύγχρονο θεατρικό ρεαλισμό.

τις γυναίκες. Η Hansteen θεωρούσε ότι η Αμερική ήταν το φυσικό σπίτι απελευθέρωσης των γυναικών δεδομένου ότι το αμερικανικό φεμινιστικό κίνημα προηγήθηκε του νορβηγικού κατά σαράντα έτη. Χρησιμοποιώντας το συνηθισμένο του μοτίβο του ιψενικού τριγώνου, πλαισιώνει τον πρωταγωνιστή Κάρστεν Μπέρνικ²³ με δυο αντίπαλες γυναίκες την απαξιωμένη, υπάκουη **Μπέτυ**, τη «θηλυκή» γυναίκα και την αντίθετη, την ετεροθαλή αδερφή της, τη θαρραλέα «αρρενωπή» **Λόνα Έσσελ**, χαρακτηριστικό μοντέλο «απελευθερωμένης γυναίκας» που ξεχωρίζει για την απόρριψη της διάκρισης ανάμεσα στο παραδοσιακό αρσενικό και το γυναικείο πρότυπο συμπεριφοράς, την απελευθέρωση από την κοινωνική υποκρισία και την περιφρόνηση της κοινής γνώμης. (Ρίτσος, 2011, p. 32) Η απελευθέρωσή της Λόνα αντανακλάται στην εμφάνιση, τη γλώσσα και τη συμπεριφορά: υψηλό επίπεδο μόρφωσης (συγγραφέας), μέλος ενός τσίρκου, με κοντά μαλλιά και ανδρικές μπότες, επιθετική, ειλικρινής με σκανδαλιστική συμπεριφορά που διαμορφώνεται από την έλλειψη ενδιαφέροντος για τη γνώμη του κόσμου. Αυτό που χρωστάει ο χαρακτήρας της Λόνα στην Hansteen, έγκειται στην «αντιγυναικεία» συμπεριφορά της και στην ειλικρινή κριτική της για την τύχη της γυναίκας. Τα στηρίγματα της Κοινωνίας είναι ένα από τα πιο ριζοσπαστικά φεμινιστικά έργα του 19^{ου} αι. με το χαρακτήρα της Λόνας δημιουργεί την κατάλληλη μαγιά για τη δημιουργία του χαρακτήρα της Νόρας. (Templeton, 2015, σσ. 168-170)

²³ Το έργο αναφέρεται στην ιστορία του Κάρστεν Μπέρνικ, ενός στηρίγματος της κοινωνίας, ο οποίος προκειμένου να διατηρηθεί η υπόληψη της οικογενειακής ναυπηγικής εταιρείας, έχει αποτρέψει μια επονείδιστη αποκάλυψη, αφήνοντας έναν άλλον άντρα να εκτεθεί, όχι μόνο εξαιτίας μιας δικής του παράνομης ερωτικής σχέσης, αλλά και μιας κλοπής που είχε επινοηθεί ως δικαιολογία, επειδή η εταιρεία είχε χρεοκοπήσει σε μια κρίσιμη περίοδο. (Ίψεν Ε. , 2005)

3. «Ένα κουκλόσπιτο» -Δραματουργική ανάλυση του έργου από κοινωνιολογική οπτική.

3.1. Υπόβαθρο του έργου

Αμέσως μετά από τα *Στηρίγματα της κοινωνίας*, το 1879 ο Ίψεν γράφει στο Αμάλφι το «Ένα κουκλόσπιτο» (*Et dukkehjem*), το δεύτερο στη σειρά απ' τα κοινωνικά έργα του. Οι πρώτοι μεταφραστές και οι διάσημοι ηθοποιοί των ευρωπαϊκών θεάτρων της εποχής που επιδίωξαν να ερμηνεύσουν τον ρόλο, το βάφτισαν «Νόρα». Είναι αναγκαίο όμως να επιβληθεί ο πραγματικός τίτλος του, επειδή διαφωτίζει το βαθύτερο νόημά του έργου πολύ περισσότερο από το όνομα της ηρωίδας του. Η Νόρα Χέλμερ, παρόλο που παίρνει τη ριζοσπαστική απόφαση να εγκαταλείψει τον σύζυγό και τα παιδιά της, είναι μια καθημερινή γυναίκα. Η μοναδικότητά της έγκειται στο ύψος του ηθικού της διαμετρήματός που την κάνει τελικά να καταγγείλει επίσημα τον αταίριαστο, υποκριτικό γάμο της, ενώ σχεδόν όλες οι υπόλοιπες γυναίκες, συντηρούν δια παντός, φοβούμενες την κοινωνική κατακραυγή ή κινούμενες από υπολογισμό, συμφέρον, δειλία, ηθική πώρωση.²⁴ Το έργο εμπνεύστηκε ο συγγραφέας από την προστατευόμενη του Νορβηγίδα συγγραφέα **Laura Petersen Kieler** (1849-1932) με την οποία τους συνέδεε μακροχρόνια φιλία. Η Λώρα παντρεύτηκε έναν Δανό δάσκαλο ο οποίος αρρώστησε και οι γιατροί του συνέστησαν ένα πιο θερμό κλίμα για την ανάρρωσή του. Η Λώρα πήρε κρυφά ένα δάνειο, φοβούμενη την απέχθεια που έτρεφε ο σύζυγός της για τα χρέη και έτσι ταξίδεψαν νότια, όπου και αποκαταστάθηκε η υγεία του. Η Λώρα εκμυστηρεύτηκε στη Σουζάνα Ίψεν την ιστορία της και την παρακάλεσε να μεσολαβήσει στον σύζυγό της, ώστε να προωθήσει ένα χειρόγραφό της να εκδοθεί, λόγω άμεσης οικονομικής της ανάγκης. Ο Ίψεν αρνήθηκε δεδομένου ότι το χειρόγραφο ήταν προχειρογραμμένο και θα την εξέθετε η δημοσιοποίηση του και τη συμβούλεψε να αποκαλύψει στον άντρα της ότι την προβληματίζε. Όμως όταν τελικά φανέρωσε το

²⁴ Η διαφορά του *Κουκλόσπιτου* από τα *Στηρίγματα της κοινωνίας*, έγκειται κυρίως στον τρόπο της ψυχολογικής επεξεργασίας και της τεχνικής οικονομίας τους. Στα *Στηρίγματα της κοινωνίας* οι χαρακτήρες είναι δοσμένοι εκ των προτέρων, οι ιδέες ανακινούνται προγραμματικά ενώ στο *Κουκλόσπιτο* οι χαρακτήρες μας αποκαλύπτονται κατά τη διάρκεια του έργου και οι ιδέες που ανακινούνται είναι αναπόσπαστες απ' την ψυχολογία. Στο *Κουκλόσπιτο* αναγνωρίζει κανείς αμέσως τον ψυχολόγο και τον τεχνίτη των μεταγενέστερων έργων του (*Αγριόπαπια*, *Έντα Γκάμπλερ*), ενώ στα *Στηρίγματα της κοινωνίας* ο συγγραφέας ταλαντεύεται ακόμα σε ιδέες και προβλήματα που έχει θέσει *a priori* στη συνείδησή του, σαν να δυσκολεύεται εν τέλει να συμβιβάσει τον ιδεολόγο με τον καλλιτέχνη. (Ρίτσος, 2011, pp. 33-34)

μυστικό της στον άντρα της εκείνος ζήτησε δικαστικό χωρισμό, πήρε την επιμέλεια των παιδιών τους και την έκλεισε σε φρενοκομείο. Η ιστορία της Λώρα βάραινε πολύ τη συνείδηση του Ίψεν. Η Λώρα είχε κάνει τα πάντα από αγάπη και εισέπραξε την τερατώδη συμπεριφορά του συζύγου της, ο οποίος είχε εμμονή με τη κοινωνική του θέση και τη γνώμη του περίγυρου. Ο Ίψεν άμβλυνη τις ασυνήθιστες και συγκλονιστικές πτυχές της ιστορίας. Η πρωταγωνίστρια είναι νοικοκυρά και όχι συγγραφέας, ο πρωταγωνιστής δεν τη κλείνει σε άσυλο, αλλά την κατηγορεί και τη δέχεται συμβατικά πίσω. Οι πρωταγωνιστές του Κουκλόσπιτου, οι Χέλμερ είναι «φυσιολογικοί». Η ιδιοφυία του Ίψεν όμως σαμποτάρει αυτήν την κανονικότητα. Η γυναίκα συγγραφέας Λώρα εκλιπαρεί τον άκαρδο σύζυγό της να την συγχωρέσει και να τη δεχτεί πίσω, η νοικοκυρά Νόρα έχει κουραστεί να ζητιανεύει και απορρίπτει την έκκληση του συζύγου της να παραμείνει στο σπίτι και να μην εγκαταλείψει την οικογένειά της. (Templeton, 2015, σσ. 174-177)

3.2. Υπόθεση

Στο *Κουκλόσπιτο* (Ίψεν Ε. , 2011) ο στυλοβάτης της κοινωνίας που κατέχει την κούκλα είναι ο δικηγόρος Χέλμερ, ένας υποδειγματικός σύζυγος, πατέρας και πολίτης. Ζει στο ζεστό σπιτικό του με την «γυναικοπρεπή» αφοσιωμένη γυναίκα του και τα τρία χαριτωμένα παιδιά τους, τη ζωή που ονειρευόταν ως ιδεαλιστής. Η κυρία Νόρα Χέλμερ ζει μια ευτυχισμένη ζωή, γεμάτη ψευδαισθήσεις: της ιδανικής συζύγου και μητέρας με δεδομένη την αγάπη του συζύγου της, ο οποίος θα θυσιάζοταν για εκείνη και την υπόληψή της, ανά πάσα στιγμή. Μερικές ατυχίες συγκυρίες γκρεμίζουν όλο το οικοδόμημα που έχει χτίσει. Η χαριστική βολή έρχεται με την αποκάλυψη ενός κρυμμένου μυστικού που τη φέρνει αντιμέτωπη με το πραγματικό πρόσωπο του συζύγου της, το οποίο δεν έχει καμία σχέση με την ιδανική διάσταση που του είχε προσδώσει, ο οποίος ξεσπά σ' ένα ασυγκράτητο μένος με βρισιές, επειδή τον εξέθεσε. Τότε συνειδητοποιεί πλέον ότι όλη της η ζωή έχει στηριχτεί σε ένα μύθευμα και ότι το σπιτικό της δεν ήταν παρά ένα κουκλόσπιτο όπου έπαιζαν τους ιδανικούς συζύγους. Έτσι τον εγκαταλείπει για να γνωρίσει τον εαυτό της και να κατακτήσει μια αυθεντική και ουσιαστική θέση στη ζωή, αρνούμενη να έχει οποιαδήποτε επαφή με εκείνον και τα παιδιά τους μέχρι να τα καταφέρει. (Σω, 1993, pp. 114-117)

3.3. Στοιχεία πλοκής

Σύμπαν του ήρωα: «Ποτέ δεν θα περνούσε από το νου μου, Τόρβαλντ, να κάνω κάτι παρά την επιθυμία σου» (Ιψεν Ε. , 2011, σ. 24) η Νόρα δεν έχει προκαλέσει ποτέ αποκάλυπτα το κοινωνικό και οικογενειακό της περιβάλλον. Έχει αναπτύξει έναν χαριτωμένο, σχεδόν εφηβικό τρόπο να υπεκφεύγει της πραγματικότητας, στον οποίο ο σύζυγός της δυσκολεύεται να αντισταθεί. Αυτό ενισχύει την εικόνα του Τόρβαλντ ως Πυγμαλίωνά της, σε τέτοιο βαθμό που θυμίζει πατέρα που απολαμβάνει την αθωότητα της χαϊδεμένης κόρης. Θεσπίζοντας κανόνες συμπεριφοράς (απαγορεύοντας τα macaron της Νόρας, για παράδειγμα ή υποδεικνύοντας της το φόρεμα που θα φορέσει για τον χορό) την αντιμετωπίζει ως κατοικίδιο ζώο, και όχι ως ανεξάρτητο άτομο. Αυτό το είδος σχέσης υποδηλώνει τη μονοδιάστατη σεξουαλική φύση του γάμου των Χέλμερ.

Φάντασμα του ήρωα: : «Χμ! Νάξερεις Τόρβαλντ, τι υποχρεώσεις έχουμε εμείς οι γαλιάντρες κι οι βερβερίτσες!» (Ιψεν Ε. , 2011, σ. 23) Η Νόρα κρύβει επιμελώς ένα επικίνδυνο μυστικό που τη στοιχειώνει: διέπραξε την παρασπονδία του παράνομου δανεισμού για χάρη της υγείας του Τόρβαλντ. Η ορμή και η απροσεξία της Νόρας με τα χρήματα είναι ιδιότητες που κληρονομήθηκαν από τον πατέρα της. Είναι το αποτέλεσμα συγκεκριμένων εμπειριών της προγενέστερης ζωής της από την παιδική ηλικία, την εκπαίδευση, το γενετικό περιβάλλον, όπως και ο τρόπος ζωής του Τόρβαλντ που είναι αφιερωμένος στο φαίνεσθαι εις βάρος της εσωτερικής αλήθειας είναι ένα παγιωμένο κοινωνικό κατάλοιπο. (Sturman, 2004, σ. 28) Η Νόρα θα έκανε τα πάντα για τον Τόρβαλντ, έως την παρανομία γιατί πιστεύει ότι και ο Τόρβαλντ θα έκανε τα πάντα γι' αυτήν.

Πλάνη: «Και πώς να καταλάβεις; Τώρα θα γίνει το θαύμα.» (Ιψεν Ε. , 2011, σ. 83) Η Νόρα εξακολουθεί να πιστεύει έως το τέλος της τρίτης πράξης, όπως λέει στην φίλη της Χριστίνα, ότι το «θαύμα» θα συμβεί, τη στιγμή που ο Τόρβαλντ θα ανακαλύψει την πλαστογραφία και θα πάρει όλη την ενοχή πάνω του, παρότι σταδιακά μαθαίνει όλο και περισσότερα για την αδυναμία του χαρακτήρα του, δεν τη συνειδητοποιεί πλήρως. Όταν ο Τόρβαλντ της λέει ότι αποφεύγει τον τοκογλύφο δανειστή της, Κρόγκσταντ επειδή ντρέπεται να παραδεχτεί ότι ήταν κάποτε φίλος με έναν άνδρα που θεωρείται αναξιόπιστος, παρατηρεί ότι ο Τόρβαλντ είναι αρκετά διαφορετικός από τον ηθικό και δυναμικό σύζυγο που θαυμάζει εδώ και οκτώ χρόνια.

Αξονας πλοκής: «Ανοησίες! Θέλει απλώς να με τρομάξει! Δεν είμαι και τόσο απλοϊκή... Όμως! Όχι δεν είναι δυνατό! Το έκαμα από αγάπη.» (Ιψεν Ε. , 2011, σ. 53) Το **καταλυτικό γεγονός** για τη δράση είναι η άφιξη του Κρόγκσταντ και ο εκβιασμός που ασκεί στη Νόρα με την καθαυτού πράξη, το δάνειο που πήρε πριν από χρόνια, να αποτελεί «αμαρτία» του παρελθόντος. Από τη στιγμή της άφιξής του Κρόγκσταντ και ύστερα η Νόρα σκέφτεται διαρκώς τον τρόπο δράσης της. Προσπαθεί να πείσει τον άνδρα της να τον προσλάβει, σκέφτεται να δανειστεί χρήματα από τον Δρ. Ρανκ κλπ. Μέχρι το τέλος που θα σταθεί απέναντι στον άνδρα της για να αναμετρηθεί με την αποκάλυψη της αλήθειας. (David Letwin, 2008, σσ. 16-17)

Ανακάλυψη αλήθειας: «Ναι, τώρα αρχίζω να το νιώθω κατάβαθα.» (Ιψεν Ε. , 2011, σ. 105) Η ανακάλυψη για τη Νόρα επέρχεται μέσω της αποκάλυψης του μυστικού της στον σύζυγό της

Κατάργηση Πλάνης: «Όχι Τόρβαλντ, δεν είσαι ο άντρας που μπορεί να με πλάσει στα χέρια του σωστή γυναίκα.» (Ιψεν Ε. , 2011, σ. 111) Η βασική επιθυμία της Νόρας είναι να την αγαπά ο άνδρας της γι' αυτό που είναι. Στο έργο αποκαλύπτεται σταδιακά ότι ο άνδρας της δεν καλύπτει αυτή της την επιθυμία και μοιραία επέρχεται η ρήξη. Επίσης συνειδητοποιεί ότι δεν την καλύπτει πλέον ο ρόλος της συζύγου και της μητέρας, αλλά της αυτοεκπλήρωσης.

Κορύφωση: «Εκεί είναι το γράμμα. Τόρβαλντ, Τόρβαλντ, τώρα πια δεν έχουμε σωτηρία.» (Ιψεν Ε. , 2011, σ. 82) Ο Κρόγκσταντ ρίχνει το γράμμα στο γραμματοκιβώτιο με το ένοχο μυστικό της Νόρας. (Θεωρητικά μπορούν να αντιπαρατεθούν κι άλλα σημεία κορύφωσης, όπως η διένεξη της Νόρας με τον άνδρα της ή ακόμα και η εσωτερική σύγκρουση της Νόρας στην απόφαση για την εγκατάλειψη της οικογένειάς.)

Δίλημμα: «Δεν θα τον ξαναδώ. Ποτέ. Ποτέ. Ποτέ. Κι ούτε τα παιδιά. Ούτε αυτά. Ποτέ. Ποτέ. Ω το μαύρο παγωμένο νερό. Ω το απύθμενο βάθος -αυτό το- Ας ήτανε να' χουν όλα τελειώσει.» (Ιψεν Ε. , 2011, σ. 104) Η Νόρα αρχικά σκέφτεται να αυτοκτονήσει. Μετά σκέφτεται ότι εάν μείνει ή θα τη διώξει ο Τόρβαλντ ή θα το πάρει όλο επάνω του. Τελικά το «θαύμα» δεν γίνεται και σκέφτεται τη φυγή. Από το χαρωπό κορίτσι της αρχής που έτρωγε κρυφά αμυγδαλωτά, εξελίσσεται σε μια δυναμική γυναίκα που σκέφτεται να δράσει και να ανεξαρτητοποιηθεί.

Τίμημα: «Γειά σου, Τόρβαλντ, τα παιδιά δεν θα τα δω. Ξέρω πως βρίσκονται σε καλύτερα χέρια από τα δικά μου.» (Ιψεν Ε. , 2011, σ. 117) Η Νόρα θα μείνει -σε μια

εποχή με πολλούς κοινωνικούς περιορισμούς- μόνη, χωρίς δουλειά και χρήματα και κυρίως μακριά από τα παιδιά της.

Κάθαρση: «Τότε θα έπρεπε να γίνει και στους δυο, σε σένα και σε μένα, μια τόσο μεγάλη μεταμόρφωση, ώστε... Όχι Τόρβαλντ, δεν πιστεύω πια στα θαύματα.» (Ίψεν Ε., 2011, σ. 118) Η ζωή της Νόρας, επιτελείται από τη μετάβαση της παθητικής κούκλας όπου άλλοι αποφάσιζαν για αυτήν, στην πλήρη αυτονομία. Η Νόρα, σχεδόν σε όλο το έργο, μοιάζει με μαριονέτα που κάποιος κινεί τα σκοινιά της· όμως, στο τέλος κόβει τα σκοινιά και προχωρά μόνη της. (Sam Smiley, 2005, σ. 77) Η έξοδός της είναι δικαιολογημένη, αλλά το βίαιο κλείσιμο της πόρτας δημιουργεί μια έντονη αίσθηση στο κοινό. Η δομή του έργου με την εισαγωγή στον κόσμο της Νόρας όπου ο άνδρας της φέρεται σαν κούκλα με την ίδια να ενθαρρύνει αυτήν την εικόνα της (αρχή) και τη συνειδητοποίηση ότι ο άνδρας της τη βλέπει τελικά μόνο σαν κούκλα-αντικείμενο (κορύφωση), θεμελιώνουν την αποχώρησή της (τέλος). Αν η Νόρα έμενε στο σπίτι συμβατικά ή υπήρχε ένα χαρούμενο τέλος, τότε θα άλλαζε το ύφος όλου του έργου και όσα συνέβησαν πιο πριν δεν θα είχαν καμία βαρύτητα.

3.4. Δευτερεύουσες πλοκές

Εκτός από την ιστορία της Νόρας, υπάρχουν η ιστορία της κυρίας Λίντε και του Κρόγκσταντ καθώς και η ιστορία του Ρανκ, οι οποίες βοηθούν τους θεατές να γνωρίσουν σφαιρικότερα την ιστορία και τον κόσμο των Χέλμερ, εντείνουν τη δράση, αυξάνουν τη δυναμική και κάνουν το έργο πιο πολυδιάστατο. (Dunne, 2009, σσ. 173-197) Το γυναικοκεντρικό τρίγωνο του Ίψεν φιγουράρει στη δευτερεύουσα πλοκή (Λίντε, Κρόγκσταντ, μακαρίτης σύζυγος). Η κα Λίντε κινείται ως παράλληλη φιγούρα της Νόρας σε αντίθετη κατεύθυνση. Ζητούν η μια της στήριξη της άλλης, καθώς χάνουν και κερδίζουν μια οικογένεια. Η Χριστίνα Λίντε διηγούμενη την ιστορία της, έχει εμφυσήσει στη Νόρα τη δύναμη της θέλησης, έχοντας η ίδια γνώση τι σημαίνει να παραμένεις σ' ένα δυστυχισμένο γάμο. Αντιπροσωπεύει μέσα από τη βοήθεια που προσφέρει σε όλους στο έργο, «τη σωτήρια δύναμη του αιώνιου θηλυκού». (Popperwell, 1980, p. 7) Ο Κρόγκσταδ και ο Χέλμερ, αν και αντιτιθέμενοι, εμφανίζονται ανταγωνιστές της Νόρας: ο αρσενικός ορθολογισμός ενάντια στη θηλυκή διαίσθηση.

Ο Δρ Ρανκ αποτελεί θύμα της επιπολαιότητας του πατέρα του, όπως και η Νόρα. Ο πρώτος μέσω της βιολογικής κληρονομιάς (ασθένεια) και η Νόρα μέσω του

κοινωνικού περιβάλλοντος και του εγκλωβισμού της σε ένα ασφυκτικό πλαίσιο όπου οι γυναίκες είναι παιχνίδια. Η ηθική ποιότητα της Νόρας αναδεικνύεται μέσω της σχέσης με τον Δρ Ρανκ. Η σκηνή με τις μεταξωτές κάλτσες δείχνει ξεκάθαρα την άρνηση της Νόρας να ανταλλάξει χρήματα με αγάπη, να κάνει απρεπή χρήση των τρυφερών αισθημάτων που δεν μπορεί ν' ανταποδώσει βάσει την ηθικών στερεοτυπικών κωδίκων.

3.5. Παραστασιακά στοιχεία

Οι σκηνικές οδηγίες ορίζουν ποιοι μιλούν και τι κάνουν, και κυρίως τις παύσεις και τις σιωπές, που πάντοτε υπάρχουν, στοιχεία νευραλγικά για την πλοκή και τη δράση. (Πασχάλης, 2019) Κυρίως στην είσοδο και στην έξοδο της Νόρας που εξυπηρετούν και ενισχύουν την κατανόηση της εικόνας αλλά και του εσωτερικού κόσμου των ηρώων: «Η Νόρα μπαίνει ευχαριστημένη και σιγοτραγουδώντας...», «Βγάζει από την τσέπη της μια σακούλα με αμυγδαλωτά και τρώει μερικά, ύστερα πηγαίνει με προφύλαξη στην πόρτα του γραφείου και αφουγκράζεται...» (Ίψεν Ε. , 2011, σ. 19), «με το καθημερινό της φόρεμα», «κάθεται απ' τη μια μεριά του τραπεζιού» (Ίψεν Ε. , 2011, σ. 109), «κουνά το κεφάλι της» (Ίψεν Ε. , 2011, σ. 110), «Ξανάρχεται με καπέλο και παλτό και κρατώντας μια ταξιδιωτική βαλίτσα που την ακουμπά στην καρέκλα δίπλα στο τραπέζι» (Ίψεν Ε. , 2011, σ. 117), «σωριάζεται σε μια καρέκλα κοντά στην πόρτα και κρύβει το πρόσωπό του στα χέρια του», «Κοιτάζει γύρω και σηκώνεται», «Σα να φέγγει μια ελπίδα μέσα του», «Ακούγεται κάτω η εξώπορτα του σπιτιού που κλείνει με βρόντο». (Ίψεν Ε. , 2011, σ. 118)

Αλλά και **το σκηνικό** έχει τη δική του σημασία. Ο Ίψεν το περιγράφει ιδιαίτερος σχολαστικά στην πρώτη σκηνή, της πρώτης πράξης. Το καθιστικό με το πιάνο, τα χρυσόδετα βιβλία και τις χαλκογραφίες, την κουνιστή πολυθρόνα, την αναμμένη θερμάστρα, την εταζέρα με τις πορσελάνες και τα κομψοτεχνήματα, το χαλί, το τραπέζι, τον καναπέ και τις πολυθρόνες είναι ελκυστικό ως δωμάτιο κουκλόσπιτου, εκπέμπει ζεστασιά, φιλοξενία και μεσοαστική πολυτέλεια με καλλιτεχνικές πινελιές. Το γραφείο του Χέλμερ δεν αποκαλύπτεται ποτέ ως άβατο, το ίδιο και το υπνοδωμάτιο του ζευγαριού και το δωμάτιο των παιδιών. Το έργο διαδραματίζεται στο ίδιο δωμάτιο υποδηλώνοντας την παγίδευση της Νόρας. Αλλά με την ύπαρξη του παραθύρου και της πόρτας εξόδου προδιαγράφεται η διαφυγή.

Τα δραματικά πρόσωπα στοιχειοθετούνται ιεραρχικά μέσω ενός **ονοματολογικού συμβολισμού** όπου διαφαίνεται ότι υπάρχουν δύο συνειδησιακές σφαίρες: η ανδρική και η γυναικεία. Οι άνδρες εισάγονται με το επάγγελμα και το επώνυμο, δύο δικηγόροι με σαφή ένδειξη κοινωνικής υπεροχής. Η κ. Λίντε, όπως και η Νόρα, ως παντρεμένες, εμφανίζονται εξαρτώμενες από το ανδρικό γένος. Η έμφαση που δίνεται στην εικόνα της «κούκλας» Νόρας ενισχύεται μέσω της χρήσης των ονομάτων από το ζωικό βασίλειο (γαλιάντρα, βερβερίτσα, σκιουράκι κλπ.), του χαϊδευτικού ονόματός Νόρα (αντί Ελεονόρα), ενώ το επώνυμο Χέλμερ (περικεφαλαία στα νορβηγικά) υποδηλώνει την αρσενική κυριαρχία στο γάμο.

3.6. Σύμβολα

Τα επιμέρους στοιχεία του έργου ως σύμβολα αποδίδουν μια επιπλέον διάσταση στο δράμα ως προς την υποκριτική και επιφανειακή διάσταση του γάμου των Χέλμερ αλλά και ως προς του κοινωνικού ρόλου στον οποίο ήταν εγκλωβισμένη η Νόρα, ως γυναίκα της συγκεκριμένης εποχής. Στην πρώτη πράξη μας συστήνεται μπαίνοντας μέσα με τα πακέτα της από τα ψώνια. Τα **πακέτα** χρησιμεύουν ως σύμβολο για τις γυναίκες της εποχής που θεωρούνταν ικανοποιημένες με την άνεση της σύγχρονης κοινωνίας, χωρίς ανησυχία ή ενδιαφέρον για τον κόσμο που ζούσαν.

Το **φантаχτερό φόρεμα** της Νόρας για το πάρτι συμβολίζει τον χαρακτήρα που υποδύεται στο γάμο της με τον Τόρβαλντ. Και όταν αφήνει τον Τόρβαλντ αλλάζει πρώτα ρούχα, σηματοδοτώντας τη «νέα γυναίκα» που πρόκειται να γίνει.

Το **μασκέ πάρτι** στο οποίο παρευρίσκονται οι Χέλμερ αντιπροσωπεύει τα ψέματα και την απάτη που οι άνθρωποι καταφεύγουν στην καθημερινή ζωή. Σε μια μεταμύηση, οι άνθρωποι κρύβονται πίσω από μάσκες. Ο πραγματικός τους εαυτός δεν μπορεί να φανεί μέσα από το κοστούμι. Η Νόρα κρύβεται πίσω από μια μάσκα ψεμάτων, κρατώντας την αλήθεια από τον σύζυγό της και τον Δρ. Ρανκ. Υποκρίνεται έναν ρόλο όπως κάνουν οι άνθρωποι σε μια αποκριάτικη χοροεσπερίδα. Δεν αργεί να βγει η μάσκα και η αλήθεια αποκαλύπτεται.

Ο **χορός της Ταραντέλας** αποσκοπεί αρχικά στην απόσπαση της προσοχής του Χέλμερ από το γραμματοκιβώτιο και εκφράζει το φόβο της αποκάλυψης του «εγκλήματός» της Νόρας. Αποτελεί την απαρχή της τελικής συνειδητοποίησης ότι δεν υπάρχει αμοιβαία κατανόηση μεταξύ του ζευγαριού. Ο συγκεκριμένος χορός της Κάτω Ιταλίας υπενθυμίζει στους συζύγους κοινές ευτυχισμένες στιγμές όπως το ταξίδι στη

Νάπολη. Η αράχνη *ταραντούλα* είναι δηλητηριώδης και όποιος δαγκώνεται από αυτήν κολλάει μια ασθένεια που εκδηλώνεται με μια υστερική ώθηση για κίνηση. Περνάει από ένα ήδη γρήγορο τέμπο σε ένα ακόμα πιο γρήγορο, με πάτημα ποδιών και υπερβολικό τίναγμα του φορέματος. Ο χορός αποτελεί σύμπτωμα της ασθένειας αλλά και μέσο θεραπείας. Η αγριότητα του χορού της Νόρας δικαιολογείται από την τοξικότητα που φέρει μέσα της, εγκλωβισμένη ανάμεσα στον εκβιασμό του Κρόγκσταντ και την ηθικολογία του Χέλμερ. Σκέφτεται την αυτοκτονία αλλά ελπίζει και στο θαύμα. Συνοψίζει την τραγική ζωή της Νόρας με τη χαρά στην επιφάνεια και το κρυμμένο, τρομερό μυστικό στο βάθος. (Sturman, 2004, σ. 25) Ταυτόχρονα, χρησιμεύει και ως μια μορφή υστερικής κάθαρσης, επιτρέποντας στις γυναίκες να ξεφύγουν προσωρινά από τον γάμο και τη μητρότητα σ' έναν ελεύθερο, άνομο, κόσμο της μουσικής και της ανεμπόδιστης κίνησης. (Clement, 1986, σσ. 19-22)

Η **γραφή και η ανάγνωση γραμμάτων**, λειτουργούν μέσα στο έργο ως το υποκείμενο που αποκαλύπτει την αληθινή, δυσάρεστη φύση των καταστάσεων που επισκιάζονται από τις προσπάθειες ωραιοποίησης του ζευγαριού. Ο Κρόγκσταντ γράφει δύο επιστολές: η πρώτη αποκαλύπτει το έγκλημα της πλαστογραφίας της Νόρα στον Τόρβαλντ, η δεύτερη ανακαλεί την εκβιαστική απειλή του και επιστρέφει το γραμμάτιο της Νόρας. Το πρώτο γράμμα, το οποίο ο Κρόγκσταντ τοποθετεί στο γραμματοκιβώτιο του Τόρβαλντ κοντά στο τέλος της δεύτερης πράξης, αντιπροσωπεύει την αλήθεια για τη Νόρα και ξεκινά την αναπόφευκτη διάλυση του γάμου της. Οι προσπάθειες της Νόρας να εμποδίσει τον Τόρβαλντ να διαβάσει το γράμμα αντιπροσωπεύουν τη συνεχιζόμενη άρνησή της για την αληθινή φύση του γάμου της. Η δεύτερη επιστολή απαλλάσσει τη Νόρα από την υποχρέωσή της προς τον Κρόγκσταντ και αντιπροσωπεύει την απελευθέρωσή της από την υποχρέωσή της προς τον Τόρβαλντ. Διαβάζοντάς το, ο Τόρβαλντ προσπαθεί να επιστρέψει στην προηγούμενη άρνηση της πραγματικότητας από τη Νόρα, αλλά η Νόρα αναγνωρίζει ότι τα γράμματα έχουν αποκαλύψει την αλήθεια για τον χαρακτήρα του άντρα της και δεν μπορεί πλέον να συμμετέχει στην ψευδαίσθηση ενός ευτυχισμένου γάμου. (Murby, 2021)

Όπως προαναφέρθηκε κανένα αντικείμενο δεν αποτελεί τυχαία επιλογή. Όλα έχουν τη θέση τους στο σύμπαν των Χέλμερ, υπογραμμίζοντας την επίπλαστη ευτυχία τους και τον εγκλωβισμό τους αφενός στην έλλειψη αυτογνωσίας αλλά και ουσιαστικής επαφής μεταξύ τους, ως ζευγαριού.

3.7 Οι χαρακτήρες ως φορείς του στερεοτυπικού πατριαρχικού μοντέλου

Ο Ίψεν ερευνούσε ενδελεχώς τους χαρακτήρες του πριν τη συγγραφή των έργων του. «Η διαδικασία της γνωριμίας μαζί τους ήταν αργή και επώδυνη. Έκανε τρεις διαφορετικές διανομές στα δράματα του, και κατόπιν άρχιζε να επεξεργάζεται το υλικό του. Σαν να έφευγε μαζί τους για ένα μακρύ ταξίδι και όταν πλέον τους αποτύπωνε στο χαρτί ένοιωθε πως τους γνώριζε καλά, με τις ιδιοτροπίες τους, τα χαρίσματα και τα μυστικά τους.» (Egri, 1960, p. 32) Για να ενισχύσει τη σφιχτή δομή του δράματος ο Ίψεν δημιουργεί αλληλένδετες σχέσεις μεταξύ σημαντικών και ασήμαντων χαρακτήρων του έτσι ώστε και οι ασήμαντοι να γίνονται σημαντικοί. Οι χαρακτήρες του ως φορείς του στερεοτυπικού πατριαρχικού μοντέλου, παρουσιάζονται ως εξής:

Νόρα: «Έχω κι ένα άλλο καθήκον που είναι εξίσου ιερό... Το καθήκον απέναντι στον εαυτό μου...» (Ίψεν Ε., 2011, σ. 113) Η πρωταγωνίστρια του έργου και σύζυγος του Τόρβαλντ Χέλμερ. Στην αρχή του έργου, δείχνει απόλυτα χαρούμενη. Ανταποκρίνεται με στοργή στα πειράγματα του Τόρβαλντ, μιλά με ενθουσιασμό για τα επιπλέον χρήματα που θα προσφέρει η νέα του δουλειά και απολαμβάνει την παρέα της οικογένειάς της και των φίλων της. Δεν φαίνεται να την απασχολεί η αντιμετώπιση της ως χαϊδεμένη, πατροναρισμένη κούκλα,. Είναι εύθραυστη και η ταυτότητά της δεν είναι αυθύπαρκτη αλλά συνυφασμένη με την ταυτότητα του συζύγου της. Η εξάρτησή της από εκείνον, την εμπόδισε να αναπτύξει τη δική της ατομικότητα. Αλλά και η επιρροή που είχε ο πατέρας της πάνω της, είχε βαρύ αντίκτυπο. Η επιβλητική ανδρική εξουσία του πάνω σ ένα αθώο κορίτσι το οποίο μεταχειριζόταν σαν κούκλα, δημιούργησε ακολούθως μια γυναίκα, πιστό αντίγραφο των προσδοκιών του και των κοινωνικών στερεοτύπων.

Στη συνέχεια αποδεικνύεται μακράν ο πιο ενδιαφέρων χαρακτήρας του έργου. Δεν είναι απλά μια αφελής γυναίκα που πρέπει να ελέγχεται από τον σύζυγό της, δεδομένου ότι έχει διαπράξει πολλές «αμαρτίες» για την ανδρική κοινωνία στον έγγαμο βίο της: Δούλευε κρυφά -εκείνη την εποχή η γυναίκα δεν επιτρεπόταν να εργαστεί χωρίς τη συγκατάθεση του συζύγου της, πήρε δάνειο επίσης χωρίς τη συγκατάθεση του, πλαστογράφησε την υπογραφή του πατέρα της, ξόδεψε τα χρήματα για να σώσει τη ζωή του συζύγου της. (Suleiman, 2010, σσ. 3-5)

Πολλοί κριτικοί έχουν επισημάνει ότι ένα τόσο ανώριμο, αδαές πλάσμα δεν θα μπορούσε ποτέ να επιτύχει την αντίληψη και την επαναστατικότητα που έχει η Νόρα

του τέλους της τρίτης πράξης. Ο Ίψεν, ωστόσο, έχει κατασκευάσει με πολλή προσοχή την ηρωίδα του. Αν και δεν έχει εκπαιδευτεί σε πρακτικά θέματα από τον πατέρα της και τον σύζυγό της, έχει εντούτοις καταφέρει να διατηρήσει αρκετή εγγενή σοφία για να αντιμετωπίσει μια κατάσταση εκτάκτου ανάγκης. Η ανάμιξή της σε μια ιστορία πλαστογραφίας ενισχύει την ανεξαρτησία του πνεύματός της. Αυτός ο συνδυασμός σοφίας και παιδικότητας συνιστά ένα βασικό ποιοτικό χαρακτηριστικό της Νόρας. Την θωρακίζει ώστε να μπορέσει να αντιταχθεί στη γνώση των βιβλίων και των δογμάτων του κοσμικού συζύγου της και να γίνει κοινωνός μιας ηθικής αρχής που προτάσσει το καθήκον προς την οικογένεια ως το πιο ιερό.

Το σοκαρισμένο κοινό που εναντιώθηκε στην επιλογή της Νόρας για το συζυγικό της αδιέξοδο και οι επικριτές της που υποτίμησαν τη δύναμη του χαρακτήρα της, παρέλειψαν να λάβουν υπόψη τους τον κρότο του κλεισίματος της πόρτας με τις συνέπειές του. Η Νόρα του Ίψεν, αν και προέρχεται από ένα καθημερινό και ρεαλιστικό σκηνικό, αποκτά μυθικές διαστάσεις καθώς αποδέχεται την αποστολή της: την αναπόφευκτη και ιερή αναζήτησή της ταυτότητάς της. (Sturman, 2004, σ. 32)

Κυρία Λίντε: «Δεν έχω κανέναν που να μπορώ να θυσιάζομαι γι' αυτόν.» (Ίψεν Ε., 2011, σ. 91) Η παιδική φίλη της Νόρας, η Χριστίνα Λίντε είναι μια πρακτική, προσγειωμένη γυναίκα και η λογική κοσμοθεωρία της υπογραμμίζει τη φαινομενικά αφελή άποψη της Νόρας για τη ζωή. Χαρακτήρας που εκφράζει την παγιωμένη πατριαρχική πεποίθηση ότι «η αυτοθυσία τα βάσανα και μαζοχισμός είναι μέρος της γυναικείας φύσης». (Καλοβυρνάς, 2022, p. 52) Η αφήγηση της κυρίας Λίντε για τη ζωή της μέσα στη φτώχεια, τονίζει την προνομιακή θέση της Νόρας. Η ίδια ανέλαβε την ευθύνη για τον άρρωστο γονιό της, ενώ η Νόρα εγκατέλειψε τον πατέρα της όταν ήταν άρρωστος. Η κ. Λίντε, δίνει στον αναγνώστη μια πρώτη εντύπωση ότι βρίσκεται στον αντίθετο πόλο της Νόρας. Εξιστορώντας πώς αρνήθηκε τα δικαιώματά της στην αγάπη και στην αυτοδιάθεση, αφού παντρεύτηκε για την οικονομική ασφάλεια, προαναγγέλλει πώς η Νόρα θα αντιμετωπίσει ένα οδυνηρό μέλλον αφού μάθει ότι ο γάμος της βασίζεται στην υποκρισία και αναζητήσει την τύχη της, μόνη της στον έξω κόσμο. Η Νόρα, ακολουθώντας το παράδειγμα της κ. Λίντε, θα συμπεράνει, μέσα από τα δεινά της, ότι ο μόνος τρόπος αποφυγής των μεγάλων κρίσεων στις σχέσεις, είναι αυτός που βασίζεται στην ειλικρίνεια. Η ικανότητα της Χριστίνας να ξαναχτίσει τη ζωή της με τον Κρόγκσταντ μπορεί να αποτελέσει μια νότα αισιοδοξίας για τη Νόρα. Ίσως στο μέλλον και η ίδια να καταφέρει να αποκαταστήσει το γάμο της. Η Χριστίνα

αντιπροσωπεύει την αρχική παρόρμηση που ώθησε τη Νόρα μπροστά στη μεταμόρφωσή της. (Suleiman, 2010, σ. 8)

Αννα-Μαρία: «Έτσι έπρεπε να κάνω!...» Η γκουβερνάντα των Χέλμερ, η οποία μοιράζεται με τη Νόρα και την κ. Λίντε την πράξη της θυσίας της προσωπικής ευτυχίας στο βωμό της οικονομικής ανάγκης. Έπρεπε να εγκαταλείψει τη δική της κόρη για να αναλάβει τη δουλειά της νοσηλείας που της προσέφερε ο πατέρας της Νόρας.²⁵

Τόρβαλντ Χέλμερ: «Νόρα, Νόρα, πόσο είσαι γυναίκα!» (Ίψεν Ε. , 2011, σ. 21) Ο σύζυγος της Νόρας. Είναι ο ιδανικός εκπρόσωπος της πατριαρχίας του 19^{ου} αι. Οι ηθικοί του κώδικες προέρχονται από τις προσδοκίες της κοινωνίας που σημαίνει ότι οποιαδήποτε κίνηση και πράξη του, είναι εξαιρετικά περιορισμένη και υπολογισμένη. Είναι ένα καλά κατασκευασμένο κοινωνικό προϊόν, ένα υπερήφανο δείγμα συζύγου της μεσαίας τάξης. Όχι μόνο αντιπροσωπεύει τον κόσμο των ανδρών και τον κόσμο των επιχειρήσεων που δεν έχει θέση στη ζωή της της Νόρας, αλλά εκπροσωπεί την κοινωνία γενικότερα, της νομικής ηθικής που δεν την αφορούν και της θρησκευτικής ηθικής στην οποία δεν είχε καμία εκπαίδευση. Για τον Ίψεν ο Χέλμερ αντιπροσωπεύει όλα τα κοινωνικά δεινά ενάντια στα οποία έχει αφιερώσει όλη τη γραφή του. Ως θύμα της στενής του άποψης για την κοινωνία, ο Τόρβαλντ εμπνέει συμπάθεια και όχι μομφή. Όταν ένας άνθρωπος έχει εσφαλμένες αρχές, η βασική ευθύνη πρέπει να αποδοθεί και στο κοινωνικό του περιβάλλον. Ο Ίψεν, ωστόσο, αποδίδει τις απεχθείς ιδιότητες ενός τέτοιου χαρακτήρα στην προσωπική του παρακμή. (Suleiman, 2010, σσ. 2-3)

Ο Τόρβαλντ χαίρεται με τη νέα του θέση στην τράπεζα, όπως χαίρεται και με την εξουσία του ως σύζυγος. Αντιμετωπίζει τη Νόρα ως παιχνίδι ή κούκλα που διασκεδάζει να την πειράζει και να τη θαυμάζει για την ομορφιά της και όχι ως ισότιμη σύντροφο. Ασπάζεται την πεποίθηση ότι ο ρόλος ενός άνδρα στο γάμο είναι να προστατεύει και να καθοδηγεί τη γυναίκα του. Σαφώς απολαμβάνει την ιδέα ότι η Νόρα χρειάζεται την καθοδήγησή του και αλληλοεπιδρά μαζί της, όπως θα έκανε ένας πατέρας.

²⁵ Η παλιά γκουβερνάντα της Νόρας γίνεται γκουβερνάντα των παιδιών της, εξασφαλίζοντας τους ένα σταθερό και φροντισμένο περιβάλλον, αντίστοιχο με το περιβάλλον της Νόρας όταν πέθανε η μητέρα της. Φέρνοντας αυτήν την παρουσία νωρίς στο έργο, ο δραματουργός προετοιμάζει το έδαφος στα μάτια των θεατών για τη σκέψη της Νόρας για την επικείμενη αυτοκτονία ή φυγή της.

Την καθοδηγεί με τετριμμένα, ηθικολογικά ρητά και αντλεί δύναμη να οραματίζεται τον εαυτό του ως σωτήρα της, ενώ στην πραγματικότητα είναι ο πιο αδύναμος και ανώριμος χαρακτήρας. Η εξήγηση του Δρ. Ρανκ ότι δεν ήθελε ο Τόρβαλντ να μπει στο «άρρωστο» δωμάτιο του, υποδηλώνει ότι ο Δρ. Ρανκ πιστεύει ότι ο Τόρβαλντ πρέπει να είναι προστατευμένος σαν παιδί από την πραγματικότητα του έξω κόσμου.

Η πραγματική του αντίρρηση να συνεργαστεί με τον Κρόγκσταντ δεν πηγάζει από το ηθικό έλλειμμα του Κρόγκσταντ αλλά από την υπερβολικά οικεία συμπεριφορά του. Η απόφαση του να τον απολύσει πηγάζει τελικά από το γεγονός ότι αισθάνεται ότι απειλείται και προσβάλλεται από την έλλειψη σεβασμού του Κρόγκσταντ. Η απόρριψη του αιτήματος της Νόρας να παραμείνει ο Κρόγκσταντ στο γραφείο, δείχνει ότι δίνει προτεραιότητα στη φήμη του έναντι των επιθυμιών της συζύγου του. Ενώ φαινομενικά είναι ένας έξυπνος άνθρωπος, ουσιαστικά η νοημοσύνη του είναι περιορισμένη και συνδεδεμένη με τους κοινωνικούς κανόνες.²⁶

Κρόγκσταντ: «Δεν ήταν η παλιά ιστορία; Μια άκαρδη γυναίκα που παρατά έναν άντρα, μόλις της παρουσιάζεται μια καλύτερη τύχη;» (Ίψεν Ε. , 2011, σ. 90) Ένας δικηγόρος που πήγε στο σχολείο με τον Τόρβαλντ και κατέχει μια υφιστάμενη θέση στην τράπεζα του Τόρβαλντ. Είναι ο χαρακτήρας που κινεί τη δράση στην ιστορία ώστε να δημιουργηθούν οι απαραίτητες συγκρούσεις και να οδηγηθεί η ιστορία στην έκβαση της συνειδητοποίησης της Νόρας. Δεν δείχνει να έχει καμία επίγνωση για τη γυναικεία αυτοθυσία, την αντιμετωπίζει με τον συνήθη μισογυνισμό και τον εγγενή φόβο για τη γυναίκα ως μοιραία και καταστροφική. Στη συνέχεια διαφοροποιείται. Εκμεταλλεύεται επίσης -αδίστακτα, τουλάχιστον μέχρι ενός σημείου στην ιστορία- την ευάλωτη θέση της Νόρας, ως αδύναμης γυναίκας, για να επιτύχει το σχέδιο του. Ο χαρακτήρας του Κρόγκσταντ είναι αντιφατικός: αν και οι κακές του πράξεις φαίνεται να πηγάζουν από

²⁶ Δεν μας δίνει την αίσθηση ότι διαθέτει μια συνειδητοποιημένη εσωτερικότητα, αλλά στο τέλος του έργου έχουμε την ένδειξη ότι ξεκινά το προσωπικό του ταξίδι προς την αυτογνωσία και την ανάπτυξη του χαρακτήρα του. Ο τρόπος που τον βλέπουν οι άλλοι εν τέλει διαμορφώνει και τον τρόπο που βλέπει ο ίδιος τον εαυτό του. Υπονοώντας ότι ο Τόρβαλντ θεωρεί τη Νόρα απλώς ένα διακοσμητικό αντικείμενο του σεξ, ο συγγραφέας δείχνει πώς διατηρεί ερωτικές φαντασιώσεις προς τη σύζυγό του: την ντύνει ως «καπριτσιόζικη παιδούλα από το Κάπρι» (Ίψεν Ε. , 2011, σ. 96) και την ενθαρρύνει να χορεύει για να διεγερθούν τις επιθυμίες του. Καθώς η Νόρα ενισχύει τους κοριτσίστικους και ανώριμους τρόπους της, ο Ίψεν αφήνει υπόνοιες για μια σχέση «αιμομιξίας», γιατί η Νόρα φτάνει στο σημείο να συμπεράνει ότι απλώς μεταφέρθηκε από την νουθεσία του πατέρα της σ' εκείνη του συζύγου της χωρίς καμία αλλαγή στη συναισθηματική της ζωή. Με αυτή την τελευταία πινελιά διαστροφής ο Ίψεν καθιστά τον χαρακτήρα του Τόρβαλντ απόλυτα κατακριτέο στο κοινό. (Sturman, 2004, σσ. 29-31)

την επιθυμία να προστατεύσει τα παιδιά του από την περιφρόνηση, είναι απολύτως πρόθυμος να χρησιμοποιήσει ανήθικες τακτικές για να πετύχει τους στόχους του. Η προθυμία του να ωθήσει τη Νόρα στην απόγνωση είναι αξιοθρήνητη, αλλά οι ισχυρισμοί του ότι νιώθει συμπάθεια γι' αυτήν και οι δύσκολες συνθήκες της ζωής του δημιουργούν στο κοινό συμπόνια σε κάποιο βαθμό. Ο Κρόγκσταντ είναι ο ανταγωνιστής στο *Κουκλόσπιτο* αλλά δεν είναι απαραίτητα κακός. Αν και η προθυμία του να συνεχίσει για κάποιο χρονικό διάστημα το μαρτύριο της Νόρας είναι σκληρή, ωστόσο δεν είναι αδιάφορος γι' αυτήν: Επισκέπτεται τη Νόρα για να την ελέγξει και την αποτρέψει από την επικείμενη αυτοκτονία. Επιπλέον έχει εύλογα κίνητρα για να συμπεριφέρεται με τον συγκεκριμένο τρόπο: θέλει να διατηρήσει τη δουλειά του στην τράπεζα για να γλιτώσει τα παιδιά του από τις κακουχίες που συνοδεύουν την κακή φήμη. Σε αντίθεση με τον Τόρβαλντ, ο οποίος φαίνεται να αποζητά τον σεβασμό για εγωιστικούς λόγους, ο Κρόγκσταντ τον επιδιώκει για χάρη της οικογένειάς του. Είναι ένα άτομο που έχει αδικηθεί από την κοινωνία και έχει διαπράξει το ίδιο έγκλημα με τη Νόρα: πλαστογραφία υπογραφών. Αν και παραβίασε τον νόμο, το έγκλημα του ήταν σχετικά ασήμαντο, όμως κοινωνικά έχει στιγματιστεί και δεν του επιτρέπεται να ξεπεράσει το παρελθόν του. «Ένας χρηματομεσίτης, ένας μικρογραφιάς, ένας -με δυο λόγια, ένας τέτοιος άνθρωπος σαν και μένα, έχει κι αυτός καρδιά, όσο να' ναι». (Ίψεν Ε. , 2011, σ. 79) Επιπλέον, ο ισχυρισμός του ότι η ανήθικη συμπεριφορά του ξεκίνησε όταν η κ. Λίντε τον εγκατέλειψε για έναν άντρα με χρήματα, ώστε να μπορεί να φροντίσει την οικογένειά της, μας δίνει τη δυνατότητα να τον κατανοήσουμε και ως θύμα κάποιων ατυχών περιστάσεων, παρά ως έναν απεχθή χαρακτήρα. (Murb, 2021)

Δόκτωρ Ρανκ: « Όχι, δεν ντρέπομαι καθόλου.» (Ίψεν Ε. , 2011, σ. 76) Ο καλύτερος φίλος του Τόρβαλντ. Ο ρόλος του στο έργο αναπληρώνει και μια προηγούμενη εμπειρία της Νόρας. Ακριβώς όπως συνήθιζε να αναζητά μια αναζωογονητική διαφυγή από τον συντηρητισμό του πατέρα της, στις συζητήσεις της με τις υπηρέτριες, αντιστοίχως βρίσκει στη συντροφικότητα του Ρανκ μια διέξοδο από την κουραστική ηθικολογία του Τόρβαλντ. Ο Δρ. Ρανκ παρόλο που ξεχωρίζει ως ο μοναδικός χαρακτήρας του έργου που δεν δείχνει να ενδιαφέρεται για το τι σκέφτονται οι άλλοι για αυτόν, συνεπώς για την κοινωνική κριτική και τις συμβάσεις όπως ο

Τόρβαλντ, δεν χάνει την ευκαιρία όμως να επιχειρήσει να επωφεληθεί ερωτικά από τη Νόρα όταν του ζητάει κάποια χάρη.²⁷

Ο πατέρας της Νόρας: «Νόρα: Εσύ κι ο μπαμπάς μου κάνατε μεγάλο κακό. Εσείς φταίτε που δεν έγινα άνθρωπος της προκοπής.» (Ίψεν Ε. , 2011, σ. 111) Όπως διαφαίνεται είναι ένας χαρακτηριστικός εκπρόσωπος του πατριαρχικού μοντέλου, παρόλο που αγαπούσε την κόρη του. Αν και είναι νεκρός πριν ξεκινήσει η δράση του έργου, οι χαρακτήρες αναφέρονται σε αυτόν σε όλο το έργο. Ενώ η Νόρα αγαπά και θαυμάζει τον πατέρα της, τον κατηγορεί επίσης για τη συμβολή της στην υποτελή της θέση στη ζωή ως γυναίκα.

Μπομπ-Έμν-Ίβαρ: «Νόρα: Κι εγώ, είμαι τάχα ώριμη για την ανατροφή των παιδιών;» (Ίψεν Ε. , 2011, σ. 112) Στη σύντομη αλληλεπίδρασή της με τα παιδιά της, η Νόρα παρουσιάζεται ως μια στοργική και τρυφερή μητέρα. Όταν αργότερα αρνείται να περάσει χρόνο με τα παιδιά της, επειδή φοβάται ότι μπορεί να τα διαφθείρει ηθικά, η Νόρα ενεργεί με βάση την πεποίθησή της ότι η ποιότητα της ανατροφής των παιδιών επηρεάζει έντονα την ανάπτυξη ενός παιδιού.

²⁷ Ξεχωρίζει επίσης για τη στωική αποδοχή της μοίρας του. Σε αντίθεση με τον Τόρβαλντ και τη Νόρα, ο Δρ. Ρανκ παραδέχεται την άρρωστη φύση της ζωής του κυριολεκτικά και μεταφορικά. Αποφεύγει να μιλήσει στον Τόρβαλντ για τον αναμενόμενο θάνατό του από σεβασμό για την απεχθή αντίδρασή του.

4. Μετά το *Κουκλόσπιτο*: Κοινωνιολογική ανάλυση

4.1. Ο αντίκτυπος της Νόρας διαχρονικά

Η σχέση του Ίψεν με τον φεμινισμό παλινδρομεί ανάμεσα στη σχέση του με τον σοσιαλισμό και τον ανθρωπισμό. Τον 19^ο αι. ο σοσιαλισμός με τον φεμινισμό σχετίζονταν άμεσα. Οι σοσιαλιστές, άνδρες και γυναίκες έβλεπαν ότι η ισότητα των δυο φύλων απαιτεί ταυτόχρονα και θεμελιώδεις αλλαγές στη δομή της κοινωνίας. Ο Ίψεν όταν μιλούσε για ένα αναγκαίο αίτημα κοινωνικής μεταρρύθμισης χρησιμοποιούσε τον όρο «όλοι οι μη προνομιούχοι». (Britain, 1983, pp. 16-17)

Το 1898 στην ομιλία του στο Συμπόσιο για τα Δικαιώματα της Γυναίκας, που δόθηκε προς τιμήν του, ξεκαθάρισε ότι δεν ήταν μέλος κανενός κινήματος, ότι ήταν ποιητής παρά «κοινωνικός φιλόσοφος», ότι δεν γνώριζε καν τι πρέσβευε το φεμινιστικό κίνημα και ότι για εκείνον το πρόβλημα ήταν πανανθρώπινο και όχι γυναικείο. Εικάζεται βέβαια ότι αυτές οι δηλώσεις εκπορεύονταν σε μεγάλο βαθμό απ' την απιστία του σε συλλογικότητες και κόμματα, καθ' όλη τη διάρκεια της ζωής του. Η ανησυχία του άλλωστε για την κατάσταση της ανθρώπινης ψυχής διαπερνούσε τις γραμμές της τάξης και του φύλου. (Ibsen H. , 1972, p. 85)

Παρά την ομιλία του όμως στη Νορβηγική Ένωση Δικαιωμάτων των Γυναικών, ο νεότερος Ίψεν είχε προβεί σε δηλώσεις που όντως πληρούσαν τις προϋποθέσεις για τη θέση του «κοινωνικού φιλοσόφου». Σε κάποιες σημειώσεις του το 1878 για το *Κουκλόσπιτο* αναφέρει ότι «Μια γυναίκα δεν μπορεί να είναι ο εαυτός της στη σύγχρονη κοινωνία, είναι μια αποκλειστικά ανδρική κοινωνία με νόμους που συντάσσονται από άνδρες και με νοθεσίες και δικαστές που κρίνουν τη γυναικεία συμπεριφορά από την ανδρική άποψη» (Ibsen H. , 1964, p. 228)

Το *Κουκλόσπιτο* χαιρετίστηκε με ενθουσιασμό και στη Νορβηγία, αλλά και σ' όλη την Ευρώπη. Κλείνοντας την πόρτα στον άντρα της και στα παιδιά της η Νόρα, άνοιξε συγχρόνως τον δρόμο για το γυναικείο κίνημα του τέλους του 19ου αιώνα. Ενδεικτικά η Gina Krog, ηγετική Νορβηγίδα φεμινίστρια τη δεκαετία του 1880 και συντάκτρια του φεμινιστικού περιοδικού *Nylcende*, ονόμασε το δράμα και την πιθανή μεταρρυθμιστική επιρροή του, «θαύμα». Όπως και η Amalie Skram, η σημαντικότερη φυσιοδίφης συγγραφέας της Νορβηγίας και η πρώτη Νορβηγίδα συγγραφέας για τη γυναικεία σεξουαλικότητα, επαίνεσε το έργο για τη δραματουργική και ψυχολογική

του αξία αλλά συγχρόνως το είδε και ως προπομπό για το τι θα συνέβαινε όταν οι γυναίκες αφυπνίζονταν και αντιδρούσαν ενεργά στις αδικίες που είχαν διαπραχθεί εις βάρος τους. Το *Κουκλόσπιτο* είχε πράγματι σημαντικό αντίκτυπο στη βελτίωση της θέσης των γυναικών στη Σκανδιναβία, όπως τεκμηριώνεται από την Anna Agerholt στην *Ιστορία του νορβηγικού κινήματος γυναικών* (1937). (Finney, 1994, p. 91) Ένα χρόνο μετά τη συγγραφή του *Κουκλόσπιτου*, μια Σκανδιναβή ήρθε στη Ρώμη όπου ζούσαν οι Ίψεν, είχε αφήσει τον άντρα της και τη μικρή της κόρη και το είχε σκάσει με τον εραστή της. Η γυναίκα, επηρεασμένη απ' το *Κουκλόσπιτο*, θέλησε να μιλήσει στον Ίψεν: «Λοιπόν, έκανα το ίδιο που έκανε η Νόρα σου», του είπε με ενθουσιασμό, για να πάρει την περιφρονητική απάντηση «Η Νόρα μου, έφυγε μόνη». (Zucker, 1972, p. 166)

Στον αντίποδα όμως του θερμού κλίματος αποτέλεσε συνήθη τακτική των κριτικών του Ίψεν, η συστηματική προσπάθεια διάσωσης του από τη «μόλυνση» του φεμινισμού. Ο Meyer είπε ότι το *Κουκλόσπιτο* αφορά τα δικαιώματα των γυναικών όσο ο *Ριχάρδος ο Β'* αφορά τα δικαιώματα των βασιλιάδων και οι *Βρικόλακες* τη σύφιλη. Επίσης τόνισε ότι η ομιλία του δραματουργού το 1898, στο Συμπόσιο για τα Δικαιώματα των Γυναικών: «[...]Είναι αλήθεια ότι επιθυμώ να λυθεί το πρόβλημα των γυναικών μαζί με όλα τα υπόλοιπα, αλλά δεν ήταν αυτός ο σκοπός μου. Το καθήκον μου είναι η περιγραφή της ανθρωπότητας[...]» (Ibsen H. , 1964, σ. 337) πρέπει να γίνει το ευαγγέλιο όλων των κριτικών και των αναβιώσεων του Ίψεν. (Meyer, 1971, σσ. 457,774) Ο James McFarlane, εκδότης του *The Oxford Ibsen*, αποκλείει το θέμα του φεμινισμού από το ιστορικό και κριτικό του υλικό για το *Κουκλόσπιτο*, αλλά περιλαμβάνει την παραπάνω ομιλία του Ίψεν (J.W. McFarlane, G. Orton, 1960-1977, σ. 5:456) Ο RM Adams, το 1957, σ' ένα άρθρο του για τον μισό αιώνα από τον θάνατο του Ίψεν εξήγησε ότι στην πραγματικότητα το θέμα του *Κουκλόσπιτου* δεν έχει καμία σχέση με τα δυο φύλα. (Hudson, 1957)

Για πάνω από εκατό χρόνια, η Νόρα δέχτηκε ανελέητη επίθεση ως ένα είδος αστικής Μήδειας, καθώς παρουσίαζε τα πιο αποκρουστικά χαρακτηριστικά του φύλου της: ανώμαλη, υστερική, ματαιόδοξη, εγωίστρια που εγκαταλείπει τα ίδια της τα παιδιά, με τον συγγραφέα να κατηγορείται για παραλογισμό, επιπολαιότητα και ναρκισσισμό. Την 21^η Νοεμβρίου του 1879 όταν η ηθοποιός Μπέτυ Χένινγκς, η πρώτη Νόρα, έκλεισε την πόρτα στο Βασιλικό Θέατρο της Κοπεγχάγης, οι σύγχρονοί της ταρακουνήθηκαν βαθιά. Το κοινό έφυγε από το θέατρο αναψοκοκκινισμένο από τον ενθουσιασμό, διαφωνώντας έντονα μεταξύ του. (Ibsen H. , 1917, σ. 13:132) Η πρώτη Γερμανίδα Νόρα αρνήθηκε να υποδυθεί τον ρόλο, με το σκεπτικό ότι δεν θα άφηνε

ποτέ τα παιδιά της. Συμφώνησε τελικά σε ένα εναλλακτικό τέλος, επιμένοντας να το γράψει ο ίδιος ο Ίψεν. (Ibsen H. , 1964, σ. 183) Ακολούθησαν και άλλες αποτυχημένες διασκευές στα αγγλικά όπως το «The child wife», το 1882, στο Μιλγουόκι του Ουσκόνσιν και το «Breaking a Butterfly» του Henry Arthur Jones, το 1886, στο Λονδίνο. Η αγγλική κριτική δια στόματος Granville Barker έκανε λόγο για τον «ερχομό της καταστροφής», μέσω της καταστροφής της οικογένειας και της ηθικής και ο Clement Scott επινόησε τον απαξιωτικό όρο «Ίψενίτης». Ο Ίψεν ουσιαστικά εξερράγη στην αγγλική σκηνή και στη βικτοριανή ηθική ως εξωγήινος πύραυλος. (Templeton, 2015, σ. 149)

Είκοσι χρόνια αργότερα, όταν ο φεμινισμός επανεμφανίστηκε ως διεθνές κίνημα, ο Einar Haugen ο πρόεδρος των Αμερικανικών Σκανδιναβικών σπουδών, επέμεινε ότι η Νόρα δεν είναι απλά μια γυναίκα που αντιπροσωπεύει τη γυναικεία απελευθέρωση, αλλά την κωμωδία και την τραγωδία της σύγχρονης ζωής. (Haugen, 1979) Η αντίληψη ότι ο στόχος του Ίψεν στο *Κουκλόσπιτο* είναι μη- φεμινιστικός ή υπέρ-φεμινιστικός έγινε τόσο διαδεδομένος που ακόμα και οι φεμινίστριες κριτικοί θεωρούσαν απαραίτητο να το αναφέρουν. Η Elaine Hoffman Baruch στο *Ibsen's Doll's house: A Myth for Our Time* και η Miriam Schneir στην τελευταία σκηνή της ανθολογίας της *Feminism: The essential historical writings* επίσης αναφέρθηκαν στη συγκεκριμένη ομιλία του Ίψεν. Η Νόρα του Matsui Sumako επηρέασε δραστικά τη χειραφέτηση των γυναικών στην Ιαπωνία και το Seitosha, το ιαπωνικό φεμινιστικό κίνημα, αλλά αποδείχτηκε πολύ ριζοσπαστική για τις πρώτες Γιαπωνέζες φεμινίστριες. Η Hiratsuka Raicho, ιδρύτρια του κινήματος, υποστήριξε ότι η αποχώρησή της Νόρας ήταν άκρως εγωιστική γιατί εντέλει ο σύζυγός της δεν την έδειρε, ωστόσο αναθεώρησε μετά από χρόνια την αντίληψή της για το έργο και απέδωσε την πρώτη της θεωρία ως ανώριμη, λόγω του νεαρού της ηλικίας. (Toshihiko, 1981)

Οι κριτικοί που αρνούνταν ότι το *Κουκλόσπιτο* είναι ένα φεμινιστικό έργο, στην πραγματικότητα θέλησαν να σώσουν τον Ίψεν από την εσφαλμένη φήμη του συγγραφέα που καταπιανόταν με συγκεκριμένα θέματα, διότι θεωρούσαν ότι ήταν κάτι ανώτερο «ένας ποιητής της αλήθειας της ανθρώπινης ψυχής», όπως είπε ο Swaw, αναθεωρώντας τις απόψεις του από το βιβλίο του *Η Πεμπτουσία του Ιψενισμού*. (Templeton, 2015, σ. 147) Ο Koht συνόψισε έγκυρα τη σχέση του έργου με τον φεμινισμό λέγοντας ότι η διαμάχη κάποια στιγμή τελείωσε και τελικά απέμεινε ένα έργο τέχνης με την απαίτησή του για αλήθεια σε κάθε ανθρώπινη σχέση. (Koht, 1971, σ. 323)

Η πιο αδυσώπητη απόπειρα ευτελισμού της Νόρας που έχει καταγραφεί είναι η επιδραστική μελέτη του Herman Weigand, *Modern Ibsen*, η οποία αποτέλεσε αγαπημένη πηγή για τους επικριτές της. Ο Weigand προσπαθεί μέσα σε 49 σελίδες να αποδείξει ότι το δημιούργημα του Ίψεν είναι μια αφελής, χαριτωμένη γυναίκα που είναι δεδομένο ότι θα επιστρέψει στον σύζυγό της και για αυτόν τον λόγο το μόνο που μπορεί να μας προκαλέσει η τρίτη πράξη είναι άφθονο γέλιο. (Weigand, 1925) Για τον Maurice Valency, η Νόρα είναι ένα προσεκτικά μελετημένο παράδειγμα του όρου «υστερική προσωπικότητα», χωρίς ίχνος θηλυκότητας. Η ανάγνωσή του είναι σύμφωνη με τη διάγνωση των ευρωπαϊών γιατρών της αλλαγής του αιώνα, για τους οποίους η Νόρα αποτέλεσε αγαπημένο παράδειγμα της «γυναικείας υστερίας» (Valency, 1982) Το 1980, εκατό χρόνια αργότερα, η Νόρα εξακολουθούσε να είναι ένα ναρκισσιστικό όν που φλερτάρει βάνουσα και προκαλεί σεξουαλικά τον Δρ. Ρανκ, προκειμένου να του αποσπάσει χρήματα. Ο Sprinchorn, έγινε υπερασπιστής του Τόρβαλντ και επέκρινε τη Νόρα ως ψυχαναγκαστική και ανίκανη να τον καταλάβει. (Sprinchorn, 2021)

Οι κριτικοί του 20^{ου} αι., δεδομένου ότι η λογοκρισία ήταν ντεμοντέ, πήραν τις απαραίτητες αποστάσεις, θεωρώντας ότι όλη αυτή η φασαρία ήταν περιττή καθώς η Νόρα αυτοαναιρείται λόγω των ελλείψεών της και καταστρέφει την αξίωση της για αυθεντικότητα. Κι όμως ακόμα και στους ισχυρισμούς τους, είτε έκριναν τη Νόρα ως αφελή, νευρωτική, είτε χωρίς ηθικές αρχές ή σοβαρότητα, ο σκοπός πίσω από την αποκαθήλωσή της παρέμεινε ο ίδιος: **η καταβαράθρωσή της αξιοπιστίας και της δυναμικής της ως εκπροσώπου των γυναικών**. Αλλά και ο σύγχρονος «μισογύνης» Στρίνμπεργκ στον πρόλογο της *Miss Julie* ανέφερε ότι το Κουκλόσπιτο πρέπει να αναδυθεί ως ένα κλασικό έργο, απαλλαγμένο από τον φεμινισμό και ο Ίψεν να καταλάβει τη θέση που του αξίζει στο πάνθεον των αληθινών καλλιτεχνών, αμόλυντος από το «φεμινιστικό ζήτημα» και την πρόσκαιρη απόχρωση της ιστορίας. (Strindberg, 1986)

Οι αναγνώστες του έργου παγκοσμίως τείνουν να υιοθετούν την κοινή άποψη ότι το *Κουκλόσπιτο* αφορά εξίσου τις γυναίκες και τους άνδρες, ότι το φύλο είναι άσχετο με το θέμα του έργου, το οποίο έχει πανανθρώπινη διάσταση και ότι το δράμα της Νόρας είναι αληθινή λογοτεχνία, μόνο εάν υπερβεί το φεμινιστικό ζήτημα. Σχετικά λοιπόν με αυτό το επιχείρημα μπορεί να εξαχθεί το συμπέρασμα ότι εφόσον η αληθινή λογοτεχνία δεν είναι στρατευμένη και επομένως δεν είναι φεμινιστική, το *Κουκλόσπιτο* δεν μπορεί να είναι φεμινιστικό. Συμπέρασμα που εκπορεύεται από την πεποίθηση ότι ο αγώνας των γυναικών για ισότητα αλλά και όλοι οι αγώνες για τα ανθρώπινα

δικαιώματα στους οποίους η βιολογική και κοινωνική ταυτότητα έχει εξέχοντα ρόλο, είναι μονοδιάστατοι για να αποτελέσουν λογοτεχνία. Ο φεμινισμός ενδείκνυται μόνο για επίπεδους γυναικείους χαρακτήρες, με ανδροπρεπή εμφάνιση που μοιράζουν φυλλάδια σε πορείες και που δύνανται να υπηρετήσουν μόνο έργα προπαγάνδας. Η ισότητα των δυο φύλων είναι ένα θέμα που βρίσκεται έξω από τη σφαίρα της τέχνης, δεν αποτελεί κατάλληλο θέμα για την τραγωδία και την ποίηση, επειδή δεν είναι αντιπροσωπευτικό και λογοτεχνικά πανανθρώπινο. (Templeton, 2015, σ. 155)

Εάν λοιπόν ισχύουν τα ανωτέρω, ισχύουν στον βαθμό που τα ανθρώπινα όντα δεν είναι αποκλειστικά γυναίκες αλλά και άντρες που έχουν ήδη κατοχυρωμένα τα δικαιώματα, για τα οποία αγωνίζονται οι γυναίκες. Δηλαδή η επιθυμία της γυναίκας για ισότητα δεν μπορεί να είναι αντιπροσωπευτική επειδή είναι άνιση. Η αστοχία των παραπάνω ισχυρισμών διπλασιάζεται όταν η συλλογιστική τους εφαρμόζεται σε ένα λογοτεχνικό κείμενο, γιατί αν η ζωή της Νόρας είναι άξια κριτικής και προσοχής μόνο στον βαθμό που δεν σχετίζεται με την κατώτερη θέση των γυναικών και υπερβαίνει το φύλο της, τότε αυτό που της συμβαίνει είναι σημαντική λογοτεχνία μόνο στον βαθμό που θα μπορούσε να συμβεί και σε έναν άντρα. Αυτό σημαίνει ότι η Νόρα (και ότι της συμβαίνει) θα μπορούσε να ήταν κάλλιστα άντρας, αν εξαιρέσουμε βέβαια το φύλο της. Συνεπώς η θεωρία ότι «η Νόρα αντιπροσωπεύει το άτομο σε αναζήτηση του εαυτού του, εκτός από μια άχρηστη γενίκευση, είναι παράλογη, διότι αυτόματα σημαίνει ότι η σύγκρουση της Νόρας δεν έχει ουσιαστικά καμία σχέση με την ταυτότητά της, ως παντρεμένης γυναίκας του 19^{ου} αιώνα.» (Templeton, 2015, σσ. 155-157)

Εάν αφαιρέσουμε το γυναικείο ζήτημα από το *Κουκλόσπιτο* και δώσουμε στη Νόρα υποθετικά τα ίδια ακριβώς δικαιώματα με τον Τόρβαλντ, ο οποίος θα τη θεωρεί ισάξιά του, τι τελικά θα απομείνει από το έργο; Μάλλον τίποτα, διότι δεν υπάρχει πλέον κίνητρο, δράση, πλοκή, λύση. Όπως άλλωστε εξήγησε ο ίδιος ο Ίψεν: «Ειλικρινά θα μπορούσα να πω ότι ήταν για χάρη της τελευταίας σκηνής που γράφτηκε ολόκληρο το έργο» (Ibsen H. , 1964, σ. 300)

Η κατηγορία της Νόρας ότι ο πατέρας και ο σύζυγός της διέπραξαν μεγάλο αμάρτημα εναντίον της, αποτελεί την επιτομή όλων όσων κατήγγειλε ο πρώιμος φεμινισμός, ότι οι γυναίκες ανατρέφονται ώστε να είναι ευχάριστες, σε βάρος της προσωπικής τους αξίας. (Goulianos, 1974, p. 142) «Μου κάνετε μεγάλο κακό , Τόρβαλντ. Πρώτα ο μπαμπάς κι ύστερα εσύ.» (Ίψεν E. , 2011, σ. 110)

Η περιγραφή της Νόρας ως μια σύζυγο-κούκλα αποτελεί ακριβές παράδειγμα της Margaret Fuller, ότι ο άντρας δεν θέλει μια ισότιμη σύντροφο αλλά ένα κορίτσι για να παίζει. (Rossi, 1988, p. 167) «Ήμουν εδώ πέρα η κουκλογυναίκα σου, καθώς ήμουν για τον μπαμπά το κουκλόπαιδό του. Και τα παιδιά μας πάλι ήταν οι δικές μου κούκλες.» (Ίψεν Ε. , 2011, σ. 111)

Η συνειδητοποίηση της Νόρας ότι χρειάζεται εκπαίδευση πλέον για να μπορέσει να ζήσει ουσιαστικά «Ένα άλλο χρέος πρέπει να ξεπληρώσω πρωτότερα. Πρέπει να κοιτάξω να διαπλάσω τον εαυτό μου.» (Ίψεν Ε. , 2011, σ. 112) αποτελεί την καθολικά αποδεκτή βάση του φεμινισμού του 19^{ου} αι. για τη χειραφέτηση των γυναικών και ουσιαστικά η Νόρα παραφράζει τη Camilla Collet, τη Fredrika Bremer και τη Harriet Martineau που επισήμαναν την αναγκαιότητα εκπαίδευσης των γυναικών. (Rossi, 1988, σ. 186)

Αλλά και όταν ανακαλύπτει ότι έχει υψηλότερα καθήκοντα από αυτά της συζύγου και της μητέρας «Έχω κι ένα άλλο καθήκον που είναι εξίσου ιερό.[...] Το καθήκον απέναντι στον εαυτό μου» (Ίψεν Ε. , 2011, σ. 113) δίνει φωνή στις πιο βασικές φεμινιστικές αρχές: ότι οι γυναίκες διαθέτουν εξίσου ηθικό και πνευματικό χαρακτήρα και έχουν όχι μόνο δικαίωμα, αλλά καθήκον να το καλλιεργήσουν. (Wollstonecraft, 1967, p. 149)

Όσον αφορά τον χαρακτηρισμό της ως επιπόλαιας, οι επικριτές της, παραλείπουν το γεγονός ότι εάν η Νόρα δεν είχε δανειστεί, πλαστογραφώντας την υπογραφή του πατέρα της, ο σύζυγός της θα ήταν νεκρός. Το ότι η σωτήρια πράξη της αποτελεί έγκλημα, αποτελεί το θεμέλιο της σύγκρουσης του Ίψεν μεταξύ νόμου και αγάπης, ως μια σύγχρονης Αντιγόνης. «Είναι απερίσκεψία να σώσεις τη ζωή του άντρα σου;» (Ίψεν Ε. , 2011, σ. 34)

Το επιχείρημα ότι η Νόρα δεν εκτιμά επαρκώς την προσοχή και τα συναισθήματα του συζύγου της αντιπαρέρχεται από το κοινό παράπονο της «Νέας Γυναίκας», δηλαδή ότι το γεγονός ότι η σύζυγος είναι υπερβολικά προστατευμένη και χαϊδεμένη από τον σύζυγό της δεν εισπράττεται τελικά ως πλεονέκτημα από εκείνη, αλλά ως παράπονο. (Veblen, 2016, pp. 357-358)

Το επιχείρημα ότι ο Ίψεν διασύρει τη Νόρα στη σκηνή με τη μεταξωτή κάλτσα με τον Δρ. Ρανκ, φαίνεται να τον αδικεί κατάφορα. Η Νόρα προτιμά τη συντροφιά του γιατρού διότι την κατανοεί περισσότερο και της παρέχει μεγαλύτερη αίσθηση ελευθερίας και διασκέδασης. «Να, βλέπετε; Υπάρχουν άνθρωποι που τους αγαπάμε, πάνω απ' όλα κι άλλοι που δεν κάνουμε χωρίς τη συντροφιά τους» (Ίψεν Ε. , 2011, σ.

77). Είναι το πραγματικό της κοινό στην παράσταση της ταραντέλας και ο ιδανικός συνοδός της στη ξέφρενη πρακτική της εξάσκηση με το πιάνο, που σοκάρει τον Τόρβαλντ «Πάψε Ρανκ, αυτό εδώ είναι καθαρή τρέλα. Πάψε σου λέω!» (Ίψεν Ε. , 2011, σ. 87) Είναι εμφανές ότι ο Δρ. Ρανκ δεν απειλείται από τη σεξουαλική εκδήλωση της Νόρας μέσα από τον παρορμητικό χορό, όπως ο Τόρβαλντ. Αλλά και η απόρριψη εκ μέρους της της οικονομικής βοήθειας που έχει απεγνωσμένα ανάγκη, μετά την ερωτική του εξομολόγηση, μόνο ανεντιμότητα δεν φανερώνει «Τώρα πια δεν μπορείτε να κάνετε τίποτα για μένα» (Ίψεν Ε. , 2011, σ. 76)

Ένα ακόμα επιχείρημα που προτάσσεται, είναι ότι για να είναι εκπρόσωπος του φεμινιστικού κινήματος η Νόρα δεν πρέπει να έχει αδυναμίες και ελαττώματα, αλλά να είναι μια απολύτως ισορροπημένη, ήρεμη και πιστή στον νόμο γυναίκα ακόμα και αν αυτό θα σήμαινε τον θάνατο του συζύγου της, δηλαδή σχεδόν μια αγία και όχι μια ευερέθιστη, μπερδεμένη κλπ., εν ολίγοις ανθρώπινη γυναίκα, καθίσταται εντελώς παράλογο, διότι δεν είναι κατανοητό πως μια γυναίκα με ανθρωπιά δεν μπορεί να εκπροσωπεί το γυναικείο φύλο, αλλά ταυτόχρονα σύμφωνα με το ίδιο επιχείρημα να εκπροσωπεί όλους τους ανθρώπους, άντρες και γυναίκες. Για να καταφέρουν οι κριτικοί να αποδομήσουν τη Νόρα θα πρέπει πρώτα να αποδομήσουν το κείμενο: Εάν η Νόρα είναι υστερική τότε το έργο αποτελεί νατουραλιστική μελέτη ενός ψυχωτικού περιστατικού, εάν η Νόρα είναι εγωίστρια και ματαιόδοξη, τότε το έργο είναι μελόδραμα και η τρίτη πράξη το πιο αποτυχημένο παράδειγμα δραματικής ειρωνείας στην ιστορία του θεάτρου. Όμως κανένας κριτικός δεν ισχυρίστηκε ότι το έργο ανήκει σε κάποιο λογοτεχνικό υποείδος. (Templeton, 2015, σσ. 158-160)

Την άνοιξη του 1879, ο Ίψεν έκανε δυο προτάσεις στη Σκανδιναβική Λέσχη της Ρώμης: Να ανοίξει η θέση της βιβλιοθηκονόμου για υποψήφιες γυναίκες και να αποκτήσουν δικαίωμα ψήφου και οι γυναίκες στις συνελεύσεις. Για να πείσει τα μέλη, έβγαλε μια μακροσκελή ομιλία:

«Υπάρχει κάποιος σε αυτήν τη συνέλευση που θα μπορούσε να ισχυριστεί ότι οι γυναίκες μας είναι κατώτερες σε πολιτισμό, ευφυΐα, γνώση ή καλλιτεχνικό ταλέντο; Δεν νομίζω ότι υπάρχουν πολλοί άντρες που θα μπορούσαν να ισχυριστούν κάτι τέτοιο. Τότε τι φοβάστε λοιπόν; Ακούω ότι επικρατεί ακόμα η παρωχημένη αντίληψη ότι οι γυναίκες είναι έξυπνες και ραδιούργες και εξαιτίας αυτού τις κρατάμε απέξω. Ε, λοιπόν έχω συναντήσει λίγη ανδρική ίντριγκα στη διάρκεια

της ζωής μου...Αυτό που τρομάζει εμένα είναι οι άντρες με μικρές φιλοδοξίες και μικρές σκέψεις, μικρούς ενδοιασμούς και μικρούς φόβους, εκείνοι οι άντρες που αφιερώνουν όλες τους τις ιδέες και όλες τους τις ενέργειές τους, για ν' αποκτήσουν ορισμένα μικρά πλεονεκτήματα για τον δικό τους μικρό, δουλοπρεπή εαυτό.» (Ibsen H. , 1928-57, pp. 15:402-3)

Η πρώτη πρότασή του έγινε δεκτή, η δεύτερη απορρίφθηκε για μια ψήφο. Ο Ίψεν έφυγε οργισμένος και αμίλητος. Λίγες μέρες αργότερα εμφανίστηκε σε μια βραδιά γκαλά όπου ετοίμαζε μια έκπληξη στους παρευρισκόμενους: σταμάτησε βίαια την ορχήστρα και τα χορευτικά ζευγάρια και άρχισε να εκτοξεύει ένα έξαλλο υβρεολόγιο. Οι γυναίκες ήταν ιδιαίτερα περιφρονητικές απέναντί του, ενώ για αυτές είχε αγωνιστεί. Όταν είπε αυτά που ήθελε πήρε το παλτό του και αποχώρησε από την αίθουσα. Δυο μήνες μετά έγραψε το *Κουκλόσπιτο*. (Meyer, 1971, σ. 450)

Το 1884, πέντε χρόνια αργότερα μετά τη δημοσίευση του *Κουκλόσπιτου*, ιδρύθηκε η Νορβηγική Ένωση για τα Δικαιώματα των Γυναικών. Ο Ίψεν συναίνεσε μεταξύ άλλων στην υπογραφή ενός αιτήματος προς το Νορβηγικό Κοινοβούλιο για την ψήφιση ενός νομοσχεδίου που καθιστούσε υποχρεωτικά, ξεχωριστά δικαιώματα ιδιοκτησίας για τις παντρεμένες γυναίκες. Σχολίασε ειρωνικά ότι δεν πρέπει να τους ενδιαφέρει η γνώμη των άλλων αντρών, γιατί «το να συμβουλευέσαι τους άντρες για ένα τέτοιο θέμα, είναι σαν να ρωτάς τους λύκους, εάν θέλουν καλύτερη προστασία για τα πρόβατα». (Ibsen H. , 1964, σ. 228)

Συνεπώς ο Ίψεν, όχι μόνο ενδιαφέρθηκε για τα δικαιώματα των γυναικών, αλλά έδωσε μάχη για αυτά, αρνούμενος ταυτόχρονα να ταυτιστεί με οργανωμένα σωματεία και κινήματα, συμπεριλαμβανόμενου και του Συνδέσμου για τα Δικαιώματα των Γυναικών. Ήταν «γεννημένος αγωνιστής» (Brandes, 1899, σ. 47) και βαθιά προσηλωμένος στην εποχή του, όπως κάθε συγγραφέας. Έξι μήνες μετά από τη συγγραφή του *Κουκλόσπιτου*, έγραψε στον Γερμανό μεταφραστή του έργου: «Κάθε καινούργιο έργο, μου προσφέρει ανεξαρτησία και κάθαρση, γιατί κανένας μας δεν μπορεί να ξεφύγει από την ευθύνη και την ενοχή της κοινωνίας, στην οποία ανήκουμε. (Ibsen H. , 1928-57, σ. 17:434)

4.2. Αρρενωπότητα και θηλυκότητα. Οι δυο ξεχωριστές σφαίρες μέσα στο Κουκλόσπιτο

Ο Ίψεν δεν ασχολείται πουθενά στο έργο του με τον «ρόλο της γυναίκας στην κοινωνία», επειδή η κοινωνία είναι εχθρός του. Η επιμονή του στις γυναίκες, ως αυτόνομα ανθρώπινα όντα, είναι η πιο εντυπωσιακή εκδήλωσή του ριζοσπαστισμού που τον καθιστά σημαιοφόρο του μοντερνισμού. Όποια κι αν είναι η ιδιαίτερη σημασία της έννοιας του «μοντερνισμού», όταν χρησιμοποιείται για την κατηγοριοποίηση συγγραφέων ή ειδών, οι μελετητές του κινήματος συμφωνούν ότι το κύριο χαρακτηριστικό ήταν μια ενδεδειγμένη εξέγερση ενάντια στην επικρατούσα άποψη πραγμάτων. Από τη δεκαετία του 1870 έως το τέλος του αιώνα, ο «Ίψενισμός» ήταν συνώνυμος με τον μοντερνισμό, επειδή ο Ίψεν ήταν ο πιο ατρόμητος απομυθοποιητής των ειδώλων της δυτικής κουλτούρας. (Gay, 1984, p. 172)

Χαρακτηριστική συνήθεια του Ίψεν ήταν να διερευνά την πηγή των πραγμάτων, έτσι η αναπαράσταση των γυναικών αντανάκλαζε τη διαμάχη μεταξύ παλιού και σύγχρονου, την άρνησή του στη διαχρονική και καθολική πραγματικότητα της γυναικείας υποταγής στην πατριαρχία. Η κατώτερη θέση της γυναίκας, είναι τυπικό παράδειγμα «μόνιμης ανισότητας», σύμφωνα με τους κοινωνιολόγους βάσει του οποίου, μια ομάδα ανθρώπων θεωρείται εκ φύσεως κατώτερη λόγω φυλής, τάξης, φύλου, θρησκείας, εθνικότητας και άλλων χαρακτηριστικών που καθορίζονται κατά τη γέννηση. Η άνιση αυτή σχέση νομιμοποιείται, καθιστώντας την, μέρος των φυσικών νόμων της κοινωνίας π.χ. η θέση της γυναίκας είναι στο σπίτι, ενώ του άντρα στον κόσμο. Έτσι οι υφιστάμενοι αναγκάζονται να ενεργούν με κρυφούς ή έμμεσους τρόπους (η Νόρα ενεργεί κρυφά και σώζει τη ζωή του άντρα της). Οι υφιστάμενοι εφόσον είναι προσαρμοσμένοι και δεν αντιδρούν στους κυρίαρχους, θεωρούνται φυσιολογικοί, εάν επαναστατήσουν θεωρούνται ανισόρροποι ή ανώμαλοι (η κρίση του Τόρβαλντ για τη Νόρα που εγκαταλείπει την οικογένειά της). Οι υφιστάμενοι γνωρίζουν συνήθως καλύτερα τους κυρίαρχους, από ότι το αντίθετο (η Νόρα έχει βρει τον τρόπο, ώστε να παίρνει αυτό που θέλει από τον Τόρβαλντ, κολακεύοντάς τον). Οι υφιστάμενοι γνωρίζουν επίσης περισσότερα για τους άλλους παρά για τους εαυτούς τους, γιατί ο ρόλος τους είναι να υπηρετούν τους άλλους και όχι να αναπτυχθούν οι ίδιοι. Το πιο απλό παράδειγμα της άρνησης της διχοτόμησης της κοινωνίας στα δυο φύλα από τον Ίψεν, είναι η δημιουργία «ανδρόγυνων» χαρακτήρων. (Templeton, 2015, pp. 180-184)

Παραδοσιακά η αρρενωπότητα συνδέεται με την επιθετικότητα, την περιπέτεια, την αποφασιστικότητα, τη δύναμη, τη φιλοδοξία, την επιτυχία, τη σεξουαλικότητα, τη γνώση, την κοσμικότητα, ενώ η θηλυκότητα με την ευγένεια, τη συνεργατικότητα, την περιποιητικότητα, την ευαισθησία, την αφέλεια, την τρυφερότητα, την εκφραστικότητα, τη διαισθητικότητα (Η αντίληψη του αδύναμου Τόρβαλντ για τον εαυτό του ως ισχυρού αρσενικού αποδεικνύεται αυταπάτη, από τη σχεδόν υστερική αντίδρασή του στην είδηση της πλαστογραφίας της Νόρας). Οι άνδρες είναι «εκ φύσεως» δυνατοί και λογικοί, άρα ικανοί να πολιτευτούν και να εκπροσωπήσουν το πολίτευμα. Οι γυναίκες είναι ασταθείς συναισθηματικά, ανίκανες να πάρουν λογικές αποφάσεις, ως εκ τούτου ανίκανες για ενεργή πολιτική συμμετοχή. Έτσι στέκονται έξω από την πολιτεία και περιορίζονται στο σπίτι τους. Ενώ και οι δυο λειτουργίες είναι σημαντικές η πρώτη, θεωρείται ανώτερη. (Lerner, 1993, p. 4)

Το *Κουκλόσπιτο* δεν απορρίπτει απλώς την έννοια του πολωμένου αρσενικού και της γυναικείας φύσης, λόγω της αμφισβήτησης του στην ιδεολογία του 19^{ου} αι. των **δυο ξεχωριστών σφαιρών**, αλλά αποτελεί το μεγαλύτερο λογοτεχνικό επιχείρημα εναντίον της. (Cott, 1997) (Ο αφελής Τόρβαλντ οφείλει τη ζωή του στην κρυμμένη επινοητικότητα της συζύγου του)²⁸. Από τη μια πλευρά το σπίτι, ο χώρος της γυναίκας, είναι ένας ασφαλής κόσμος, κατάλληλος για «κούκλες». Από την άλλη το παλιό δόγμα των αρσενικών «ιπποτών» υποχρεώνει τον Τόρβαλντ να πει: «Μετά χαράς θα δούλευα μέρα και νύχτα για σένα, Νόρα. Θα υπόμενα λύπες και στενοχώριες για χάρη σου. Ωστόσο κανένας δε θυσιάζει την τιμή του σε κείνους που αγαπά» (Ίψεν Ε. , 2011, σ.

²⁸ Η ιδεολογία των ξεχωριστών σφαιρών, κυριαρχούσε στη σκέψη για τους ρόλους των φύλων, από τα τέλη του 18ου αιώνα έως τον 19ο αιώνα, στις Ηνωμένες Πολιτείες και στην Ευρώπη. Η έννοια των χωριστών σφαιρών συνεχίζει να επηρεάζει τη σκέψη για τους «σωστούς» ρόλους του φύλου και σήμερα. Κατά τον διαχωρισμό των ρόλων του φύλου σε ξεχωριστές σφαίρες, η θέση της γυναίκας ήταν στην ιδιωτική σφαίρα, η οποία περιλάμβανε την οικογενειακή ζωή και το σπίτι. Η θέση του άντρα ήταν στη δημόσια σφαίρα, είτε στην πολιτική, στον οικονομικό κόσμο που γινόταν όλο και πιο ξεχωριστός από την οικιακή ζωή, καθώς προχώρησε η Βιομηχανική Επανάσταση ή στη δημόσια κοινωνική και πολιτιστική δραστηριότητα. (Cott, 1997) Ο Ίψεν έγραψε στο πρόλογο του *Κουκλόσπιτου*, το 1879 «Υπάρχουν δύο είδη ηθικών νόμων, δύο είδη συνείδησης, ένα στον άνδρα και ένα εντελώς διαφορετικό στη γυναίκα. Δεν καταλαβαίνουν ο ένας τον άλλον. αλλά σε θέματα πρακτικής ζωής η γυναίκα κρίνεται από τον ανδρικό νόμο, σαν να μην ήταν γυναίκα αλλά άντρας.» <https://bookishjourneys.wordpress.com/2012/04/23/henrik-ibsen-preliminary-notes-for-a-dolls-house-1878/>

116) Κι εκείνη που του έσωσε τη ζωή, δουλεύοντας σκληρά και παριστάνοντας την «κούκλα», έρχεται αντιμέτωπη πλέον με το μέγεθος της απερισκεψίας της «Αυτό το έκαναν χιλιάδες χιλιάδων γυναίκες» (Ίψεν Ε. , 2011, σ. 116)

Κανένα άλλο έργο δεν απεικόνισε τόσο δυναμικά την αλήθεια που ανακαλύφθηκε από τη σύγχρονη φεμινιστική επιστήμη, ότι η σύλληψη των δυο ξεχωριστών σφαιρών, ήταν τελικά ένα ιδεολογικό κατασκεύασμα που δικαιολογούσε την ανισότητα και τον διαχωρισμό βάσει φύλου και ουδεμία σχέση είχε με τις φυσικές ικανότητες και την πραγματική υπόσταση αντρών και γυναικών. (Kelly, 2014, pp. 51-64)

Το αντρόγυνο του Ίψεν στο *Κουκλόσπιτο* είναι η επιτομή της παρωδίας του αστικού παντρεμένου ζευγαριού, του παγκόσμιου ιδεώδους του γάμου, ως σχέσης μεταξύ ανώτερου και κατώτερου, στο οποίο η σύζυγος είναι ένα άτομο με χαμηλή πνευματική και ηθική ικανότητα, του οποίου η ορθότητα έγκειται στην υποταγή στον σύζυγό της. (Ruskin, 2015)

Στην πρώτη σκηνή ο «κουβαλητής» του σπιτιού αποκαλεί τη Νόρα τρεις φορές «γαλιάντρα», μια φορά «βερβερίτσα», μια φορά «ελαφρόμυαλη» και τρεις φορές «σπάταλο πουλί», καταλήγοντας στη διαπίστωση «Αδύνατο να φανταστεί κανένας τι στοιχίζει σ' έναν άντρα ένα τέτοιο πουλάκι.» (Ίψεν Ε. , 2011, σ. 23) Παίζοντας το κατοικίδιο στο ευγενικό αφεντικό της, η Νόρα και πίσω από την χαριτωμένη κουβεντούλα, κρύβει επιτήδεια την ακεραιότητα και την προσήλωση στον στόχο της. «Να 'ξέρες Τόρβαλντ, τι υποχρεώσεις έχουμε εμείς οι γαλιάντρες και οι βερβερίτσες!» (Ίψεν Ε. , 2011, σ. 23) Περιθωριοποιημένη από την κοινωνία λόγω του φύλου της δεν μπορεί να δανειστεί, υπογράφοντας η ίδια για τον εαυτό της. Η εγκληματικότητά της είναι αντίδραση αλλά και αποτέλεσμα του κοινωνικού αποκλεισμού της, είναι μια σιωπηλή, κρυφή εξέγερση που εγκυμονεί την παταγώδη εξέγερση της τελευταίας σκηνής.

Ο Ίψεν αναποδογυρίζει τους στερεοτυπικούς ρόλους βάζοντας την αδύναμη προστατευόμενη να αναδεικνύεται σε πάροχο προστασίας και χρημάτων, σώζοντας τον σύζυγο απ' τον θάνατο. Αλλά και τον προστατευτικό, δυνατό σύζυγο να αποδεικνύεται λιπόψυχος και αδύναμος, με θηλυκά και ευαίσθητα στοιχεία που αναγκάζουν τον Δρ. Ρανκ να του αποκρύπτει οτιδήποτε άσχημο σχετικά με την υγεία του. Αλλά ακόμα και στην έσχατη στιγμή, όχι μόνο δεν θα προστατεύσει τη γυναίκα του, αλλά θα δηλώσει ότι εκείνος είναι το θύμα και εκείνη ο θύτης. Έτσι η στάση του ανδρικού ιπποτισμού αναδεικνύεται ως σαθρή και γελοία: «Και να ξεπέσω έτσι ελεεινά και να χαντακωθώ

για το χατίρι μιας ελαφρόμυαλης γυναίκας», «Ίσως να νομίζει ο κόσμος πως είμαι ανακατεμένος κι εγώ κι ότι εγώ σε παρακίνησα!» (Ίψεν Ε. , 2011, σσ. 105-106)

Η απάντηση στη θλιβερή φαντασία της Νόρας για την υποτιθέμενη ιπποτική πράξη διάσωσής του, ενάντια σε κάθε λογική , την οποία την είχε ονομάσει «το θαύμα», είναι η κραυγή ανακούφισής του με την άφιξη της σωτήριας επιστολής του Κρόγκσταντ, σε πρώτο ενικό πρόσωπο: «Σώθηκα. Νόρα, σώθηκα.» Με τη Νόρα να απαντά με δυο λέξεις που συνοψίζουν «τη θεμελιώδη κραυγή των υποτιμημένων»: (Chevrel, 1989, p. 93) «Κι εγώ;» (Ίψεν Ε. , 2011, p. 107) Ασφαλώς πλέον, επιστρέφει στο ρόλο του ιπποτικού προστάτη, επιδιώκοντας για άλλη μια φορά στις αγαπημένες του μεταφορές με πουλιά: «Έτσι μπράβο, κοίταξε να συνεφέρεις και να ξαναβρείς την ισορροπία σου, μικρό και φοβισμένο μου πουλάκι. Αναπάψου άφοβα, εγώ θα σε προστατέψω με τις δυνατές φτερούγες μου [...] Εδώ είσαι καλά προφυλαγμένη, θα σε κρατήσω σαν μια κυνηγημένη περιστέρα που την άρπαξα από τα φονικά νύχια του γερακιού.» (Ίψεν Ε. , 2011, σ. 108)

Η Νόρα αφού δώσει την τελευταία της παράσταση ως «κούκλα», αλλάζει ρούχα και αποχωρεί αφυπνισμένη και συνειδητοποιημένη για τη ματαιότητα της γενναιοδωρία της: Οι άντρες περιμένουν από τις γυναίκες να ζουν και να θυσιάζονται για την αγάπη, ενώ εκείνοι δεν θα το έκαναν ποτέ. Ο Ίψεν αναγάγει το προσωπικό σε πολιτικό και συνδιαμορφώνει την «ουσιαστική φεμινιστική αντίληψη.» (Kelly, 2014, σ. 60)

Ο Ίψεν παρουσιάζει μια ζοφερή εικόνα του ρόλου της προσφοράς και εκούσιας θυσίας που κατέχουν οι γυναίκες όλων των οικονομικών τάξεων στην κοινωνία του. Οι γυναικείοι χαρακτήρες του έργου αποτελούν παράδειγμα του ισχυρισμού της Νόρα (στην τρίτη πράξη) ότι παρόλο που οι άνδρες αρνούνται να θυσιάσουν την ακεραιότητά τους, «αυτό το έκαναν χιλιάδες χιλιάδων γυναίκες». (Ίψεν Ε. , 2011, σ. 116) Για να στηρίξει τη μητέρα της και τα δύο αδέρφια της, η κ. Λίντε θεώρησε απαραίτητο να εγκαταλείψει τον αγαπημένο της Κρόγκσταντ, και να παντρευτεί έναν πλουσιότερο άντρα. Η γκουβερνάντα έπρεπε να εγκαταλείψει το δικό της παιδί για να συντηρήσει τον εαυτό της δουλεύοντας ως γκουβερνάντα στη Νόρα και εν συνεχεία στα παιδιά της.

Παρόλο που η Νόρα είναι σε οικονομικά πλεονεκτική θέση σε σύγκριση με τους άλλους γυναικείους χαρακτήρες του έργου, ωστόσο, ζει μια δύσκολη ζωή, επειδή η κοινωνία της υπαγορεύει τον Τόρβαλντ, ως κυρίαρχο σύντροφο του γάμου. Ενώ ο σύζυγός της παραδίδει κηρύγματα ηθικής και σωστής συμπεριφοράς, εκείνη πρέπει να

του κρύψει το δάνειό της επειδή ξέρει ότι δεν θα μπορούσε ποτέ να δεχτεί την ιδέα ότι η γυναίκα του (ή οποιαδήποτε άλλη γυναίκα), είχε συντελέσει στη σωτηρία του. Επιπλέον, πρέπει να εργαστεί κρυφά για να εξοφλήσει το δάνειό της, γιατί είναι παράνομο για μια γυναίκα να πάρει δάνειο χωρίς την άδεια του συζύγου της. Εν τέλει, είναι οι συμπεριφορές του Τόρβαλντ και της κοινωνίας που αφήνουν τη Νόρα ευάλωτη στον εκβιασμό του Κρόγκσταντ. Ακόμα και η εγκατάλειψη των παιδιών της μπορεί να ερμηνευθεί ως πράξη αυτοθυσίας. Παρά τη μεγάλη αγάπη της για τα παιδιά της επιλέγει να τα αφήσει, προκειμένου να μην τα βλάψει ως ανίκανη μητέρα. (Murk, 2021)

Η κοινωνικοποίηση των γυναικών από την πατριαρχία σε πλάσματα εκπαιδευμένα να υπηρετούν, είναι το βασικό θέμα στην οδυνηρή αφήγηση της Νόρας στον Τόρβαλντ, για τον τρόπο που πρώτα ο πατέρας της και μετά αυτός τη χρησιμοποίησαν για τη διασκέδασή τους, «έπαιζαν» μαζί της. Αποκλεισμένη από οποιαδήποτε αυτοπραγμάτωση, χωρίς δικόν της τρόπο σκέψης, δεν υπήρξε ποτέ υποκείμενο, αλλά αντικείμενο, σεξουαλική ιδιοκτησία. Τα λόγια της Νόρας, ηχηρά πολιτικά, εκφράζουν την εσωτερική αλήθεια μιας ανώνυμης Νορβηγίδας νοικοκυράς, στην οποία αναγνωρίζουν τον εαυτό τους όλες οι γυναίκες που θυσίασαν τη ζωή της για έναν σύζυγο και σύμφωνα με τη Νόρα είναι εκατομμύρια. (Koht, 1971, σ. 323) «Πιστεύω πως πάνω απ' όλα είμαι άνθρωπος, άνθρωπος όπως εσύ ή καλύτερα θα προσπαθίσω να γίνω.» (Ίψεν Ε. , 2011, σ. 113)

Η καθολικότητα του *Κουκλόσπιτου* δεν προέρχεται από το αίτημα του για αλήθεια σε κάθε ανθρώπινη σχέση (Koht, 1971, σ. 323) αλλά από το αίτημά του για ισότητα μεταξύ γυναικών και ανδρών. Η έλλειψη ισότητας και σοβαρότητας στον γάμο και ειδικότερα στη σχέση των Χέλμερ θα αποδειχτεί ένας από τους κυριότερους παράγοντες χωρισμού. Ο Τόρβαλντ αντιμετωπίζει τη γυναίκα τους ως κατοικίδιο ζώο, χρησιμοποιώντας εικόνες και φράσεις από το ζωικό βασίλειο για να απευθυνθεί σ' εκείνη. Η αρρενωπή υπερηφάνεια και ο εγωισμός μέσα στο βικτοριανό αρσενικό τον εμποδίζει να καταλάβει τι πραγματικά χρειάζεται και περιμένει από τον σύζυγό της και όχι από το σπιτικό τους, το φαγητό, τα παιδιά και το σεξ. Η Νόρα δέχεται αυτές τις προσφωνήσεις ως κάτι το φυσιολογικό και τις ενθαρρύνει με τον τρόπο της, απαντάει σαν μικρό παιδί που περιμένει την τιμωρία. Η σχέση τους δεν αποτελείται από τίποτα πραγματικά αληθινό. Αυτός ο τύπος επικοινωνίας δεν μπορεί να είναι υγιής σε καμία σχέση ή γάμο. Όταν η Νόρα συνειδητοποιεί ότι πρέπει να μιλήσουν σοβαρά, είναι πλέον πολύ αργά. «Είμαστε οχτώ χρόνια παντρεμένοι. Δε σου κάνει εντύπωση πως

εμείς οι δυο -σαν αντρόγυνο- για πρώτη φορά απόψε κουβεντιάζουμε σοβαρά;» (Ίψεν E. , 2011, σ. 110) Ωστόσο, καθώς οι χαρακτήρες και οι καταστάσεις διαμορφώνονται στο έργο αναπτύσσεται μια γενικότερη, αφηρημένη θέση, με το *Κουκλόσπιτο* να αμφισβητεί ολόκληρο τον ιστό των συζυγικών σχέσεων, να διερευνά την ανάπτυξη της αυτογνωσίας στον χαρακτήρα και τελικά να καταδεικνύει όλες τις ψευδείς αξίες της σύγχρονης κοινωνίας που αρνείται την αξία της ατομικής προσωπικότητας. (Sturman, 2004, σ. 32)

Η δραματοποίηση του δίπολου φυλάκιση/απόδραση είναι διάχυτη και αντιπροσωπευτική της γυναικείας παράδοσης στη λογοτεχνία του 19ου αι. (Sandra M. Gilbert, Susan Gubar, 2020, p. 60) Όμως η Νόρα δεν προβαίνει απλά σε υπονοημένες πράξεις απεγκλωβισμού, όπως οι υπόλοιπες ηρωίδες των γυναικών συγγραφέων, αλλά βγαίνει με σάρκα και οστά από μια πραγματική πόρτα, χτυπώντας εκκωφαντικά την κλειδαριά πίσω της. Το 1879, μόνο ένας άντρας θα μπορούσε να ονειρευτεί ένα τέτοιο είδος ελευθερίας. (Templeton, 2015, σσ. 183-184)

Το θέμα της ελευθερίας θίγεται με διάφορους υπαινιγμούς. Η κατανόηση της Νόρας για το νόημα της ελευθερίας εξελίσσεται σε όλο το έργο. Στην πρώτη πράξη ελευθερία σημαίνει η εξόφληση του χρέους και η αμέριμνη πλέον ενασχόληση με την οικογένειά της, μετά τον εκβιασμό του Κρόγκσταντ όμως επανεξετάζει την αντίληψή της περί ελευθερίας και διερωτάται εάν είναι ευτυχισμένη στο σπίτι του Τόρβαλντ που υπόκειται στις εντολές και τα διατάγματά του. Με το τέλος του έργου αναζητά ένα νέο είδος ελευθερίας, απαλλαγμένη από τις οικογενειακές της υποχρεώσεις προκειμένου να ακολουθήσει τον προσωπικό της δρόμο. Για τη Νόρα πλέον και κατ' επέκταση για τον Ίψεν μόνο η απόλυτη ελευθερία μπορεί να δημιουργήσει έναν πραγματικό δεσμό μεταξύ άντρα και γυναίκας. (Suleiman, 2010, σ. 11) Συνεπώς σκοπός του γάμου είναι να αναδείξει κάθε ανθρώπινη προσωπικότητα, ελεύθερη. (Lord, 1882)

4.3. Η Νόρα από το φεμινιστικό κίνημα του 19ου αι. στην πραγματικότητα του #MeToo

Στα προηγούμενα κεφάλαια αναλύθηκε εκτενώς ότι το αίτημα του *Κουκλόσπιτου* για ισότητα μεταξύ γυναικών και ανδρών, αποτελεί την πεμπτούσια του έργου. Σε αυτό το κεφάλαιο θα αναλυθεί η διαχρονικότητα του έργου και τα στοιχεία που το καθιστούν επίκαιρο στη σημερινή εποχή. Εφόσον θεωρούμε δεδομένο ότι συνιστά ένα φεμινιστικό έργο, μένει να αναζητήσουμε, εάν συνιστά κι ένα σύγχρονο δράμα, δηλαδή κατ' επέκταση, εάν υφίσταται φεμινιστικό ζήτημα στην εποχή μας και σε τι συνίσταται αλλά και πως συνάδει με την ουσία του έργου.

Όταν η Νόρα έκλεισε την πόρτα του σπιτιού της, εγκαταλείποντας την οικογένειά της, το κοινωνικό πλαίσιο που την καθόριζε ως παντρεμένη γυναίκα, ήταν το εξής: Δεν είχε κανένα ρόλο στην κοινωνική ζωή, ήταν περιορισμένη στο σπίτι και αναγκαζόταν να αποδεχτεί τον παθητικό της ρόλο και την εξάρτησή της από την κυριαρχία του συζύγου της. Δεν είχε δικαίωμα συμμετοχής στα κέντρα λήψης αποφάσεων στην πολιτική και σε οποιαδήποτε έκφανση του δημόσιου βίου, αφού δεν είχαν καν δικαίωμα ψήφου. Δεν είχε κανένα ρόλο στην οικονομική ζωή και δεν υπήρχε η επιλογή για εργασία, ώστε να είναι οικονομικά και ψυχολογικά ανεξάρτητη από τον σύζυγό της. Δεν είχε ιδιοκτησιακά δικαιώματα και ο σύζυγός της είχε νομική εξουσία και ευθύνη για εκείνη. Συνεπώς η θέση της μέσα στην οικογένεια και στην κοινωνία, ήταν ιδιαιτέρως περιθωριοποιημένη.

Η γυναικεία καταπίεση, επιχειρώντας να κάνουμε μια σύντομη διαδρομή στις ρίζες της, συμπίπτει με την εμφάνιση της ταξικής κοινωνίας. Η ατομική ιδιοκτησία αλλάζει δραματικά τη μορφή της οικογένειας σε ιδιωτική σφαίρα κάθε ιδιοκτήτη. Γίνεται μονογαμικός θεσμός για τη γυναίκα, γιατί ο άντρας πρέπει να γνωρίζει τους κληρονόμους του και η σεξουαλικότητα καθορίζεται από το τι θεωρείται «φυσιολογικό» στην κοινωνία. Οι ανθρώπινες σχέσεις πλέον καθορίζονται από τον τρόπο οργάνωσης της κοινωνίας, προκειμένου να καλύψει τις βασικές της ανάγκες. Η οικογένεια παίρνει διάφορες μορφές, αλλά η καταπίεση των γυναικών αποτελεί κοινό χαρακτηριστικό στη διαχρονική ιστορία των ταξικών κοινωνιών.

Ενδεικτικά, στην Αθηναϊκή Δημοκρατία, οι γυναίκες περιορίζονταν στο σπίτι. Διαζύγιο μπορούσαν να πάρουν μόνο οι άντρες, ενώ οι γυναίκες μόνο εάν συμφωνούσε ο πατέρας τους. Στη φεουδαρχία, επικεφαλής στην αγροτική κοινωνία ήταν ο άντρας, ο «πατριάρχης». Το πέρασμα από τη φεουδαρχία στον καπιταλισμό, με τη βιομηχανική

επανάσταση, σήμαινε τη διάλυση της πατριαρχικής οικογένειας και τη μετατροπή όλων (αντρών, γυναικών και παιδιών) αφού ξεριζώθηκαν από τα χωράφια τους, σε εργάτες που δούλευαν νυχθημερόν για να επιβιώσουν. Μετά την αρχική συσσώρευση όμως, οι εργοδότες συνειδητοποίησαν ότι η αναπαραγωγή της εργατικής τάξης, άρχισε ένα γεννάει προβλήματα στον αριθμό συσσώρευσης. Έτσι το βάρος της αναπαραγωγής, δηλ. το μέγιστο των παιδιών και το κράτημα του σπιτιού – που για ένα διάστημα δεν γινόταν από την οικογένεια, αλλά μέσα από ιδρύματα- πέρασε πάλι μέσα στην οικογένεια και συγκεκριμένα στη γυναίκα, με τη δημιουργία μιας «πυρηνικής» εργατικής οικογένειας, με τον άντρα στη δουλειά και τη γυναίκα και τα παιδιά στο σπίτι. Εμφανίστηκαν τα οικογενειακά επιδόματα και προσαρμόστηκαν οι μισθοί, ώστε ο μισθός του εργάτη να συντηρεί όλη την οικογένεια και η γυναίκα έμεινε στο σπίτι, άμεσα εξαρτώμενη από το μεροκάματο του άντρα της. Αναβίωσαν ταυτόχρονα προκαταλήψεις με ψευδοεπιστημονικές έρευνες περί βιολογικής διαφοράς του άντρα με τη γυναίκα. Ο άντρας άρχισε να θεωρεί τον εαυτό του ανώτερο, παρόλο που δεν είχε κανένα κέρδος από αυτήν τη συνθήκη, αυτοί που καρπώνονταν το κέρδος ήταν οι φορείς του καπιταλισμού. (Στύλλου, 2018, σσ. 33-41) Η ιδεολογία της καταπίεσης δεν ξεπήδησε γενικά από τους άντρες αλλά από την κυρίαρχη τάξη, σύμφωνα με τον Μαρξ: «Οι κυρίαρχες ιδέες είναι οι ιδέες της κυρίαρχης τάξης». (Μαρξ-Ενγκελς, 1989)

Από τα τέλη του 19^{ου} αι. μέχρι το κύμα των εργατικών επαναστάσεων που ξέσπασε με τη Ρωσική επανάσταση το 1917, επέρχεται μια ποιοτική αλλαγή. Οι αγώνες των εργατριών για συνδικαλισμό, για το δικαίωμα της ψήφου και η δράση τους στο αντιπολεμικό κίνημα βάζουν στο προσκήνιο την πάλη για την απελευθέρωση των γυναικών με νέες διαστάσεις που σημαδεύουν την ιστορία των τελευταίων εκατό χρόνων. Το σοσιαλιστικό κίνημα καθιέρωσε την 8^η Μαρτίου ως παγκόσμια μέρα των γυναικών, τονίζοντας τη σημασία των αγώνων που έδωσαν οι γυναίκες εκείνη την περίοδο. Στο τέλος του 19^{ου} αι. και στις αρχές του 20^{ου} ξέσπασε ένα γύρος από μεγάλες απεργίες από την Ευρώπη έως την Αμερική, ξεκινώντας από τα *Κλωστήρια στο Λόρενς* της Μασαχουσέτης, με το σύνθημα «Παλεύουμε για ψωμί και τριαντάφυλλα», που καθιερώθηκε ως παγκόσμιο σύνθημα των απεργιών. Στην Ελλάδα, στην απεργία του εργοστασίου *Ρετσίνα του Πειραιά*, πρωτοστατούσαν γυναίκες. Πρόκειται για την περίοδο άνθισης των συνδικάτων σε καινούργιους κλάδους και χώρους με τις γυναίκες να διαδραματίζουν ενεργό ρόλο.

Τα κινήματα διεκδίκησης της γυναικείας ψήφου, φούντωσαν στις αρχές του 20^{ου} αι., με πιο γνωστή τη μάχη που έδωσαν οι «σουφραζέτες» στη Βρετανία,

κερδίζοντας την ψήφο το 1918. Ήταν ένας αγώνας που κερδήθηκε με θυσίες, φυλάκιση και απεργίες πείνας. Η περίοδος εκείνη χαρακτηρίστηκε από τη μαζική είσοδο των γυναικών στην παραγωγή -ιδιαίτερα με το ξέσπασμα του Πρώτου Παγκοσμίου πολέμου, αλλά και τη Ρωσική επανάσταση και την ενεργή συμμετοχή των γυναικών- με αποτέλεσμα την ριζοσπαστικοποίηση του κινήματος, δημιουργώντας και πολιτικές συζητήσεις και αντιπαραθέσεις στο εσωτερικό του. Στις ΗΠΑ, για παράδειγμα, τέθηκε το ερώτημα εάν το αίτημα της ψήφου θα κάλυπτε και τις μαύρες γυναίκες. (Davis, 1983). Αλλά η αντιμετώπιση του ρατσισμού δεν ήταν το μόνο ζήτημα. Κυρίαρχο ήταν το ζήτημα των ταξικών διαφορών.

Η απόκτηση της ψήφου για τις αστές ήταν ένα βήμα για να γκρεμίσουν τα εμπόδια στην εκπαίδευση και στην καριέρα, ενώ για τις εργάτριες ένα όπλο για να παλέψουν την εκμετάλλευση και τον έλεγχο της κυρίαρχης τάξης. Εν τέλει, το Διεθνές Σοσιαλιστικό Συνέδριο το 1907 πήρε την απόφαση της διεκδίκησης καθολικού δικαιώματος ψήφου, ανεξάρτητα από την καταγωγή, την εκπαίδευση και την οικονομική κατάσταση. Στην Ελλάδα η αναγνώριση του δικαιώματος ψήφου όλων των γυναικών έγινε το 1952 και η αναγνώριση ισότητας των δυο φύλων το 1975, μετά την κατάρρευση της δικτατορίας και το κίνημα της Μεταπολίτευσης. (Στύλλου, 2018, σσ. 27-56)

Το νήμα ξαναπιάνεται μετά από τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο, όπου οι γυναίκες βγαίνουν από το σπίτι και μπαίνουν μαζικά στην παραγωγή και στα Πανεπιστήμια. Οι συντηρητικές νοοτροπίες του '50 περνούν κρίση, αντιμετωπίζονται με νέες προσδοκίες και κινήματα. Βασικά αιτήματα γίνονται η ίση αμοιβή, η δημιουργία παιδικών σταθμών 24ώρου βάσης, το τέλος των σεξουαλικών διακρίσεων, το δικαίωμα στην αντισύλληψη και στην άμβλωση. Οι αγώνες κορυφώνονται με τον Μάη του '68, ο οποίος θα αλλάξει ριζικά το τοπίο, με τις κατακτήσεις να μην περιορίζονται στην Αμερική, αλλά να απλώνονται σε όλον τον κόσμο. (Cameron, 2020, σσ. 177-190)

Οι δεκαετίες του '80 και '90 σηματοδοτούν την προσπάθεια της κυρίαρχης τάξης να ποδοπατήσει το κίνημα και να πάρει πίσω τις κατακτήσεις, με επιθέσεις φανατικών χριστιανών ενάντια σε κέντρα οικογενειακού προγραμματισμού και κλινικών που πραγματοποιούσαν αμβλώσεις, με την κάλυψη των κυβερνήσεων του Ρέιγκαν και εν συνεχεία του Μπους. (Faludi, 1992, p. 450) Η ιδεολογική επίθεση ξεδιπλώνεται μέσα από άρθρα και περιοδικά που προσπαθούσαν να πείσουν τις γυναίκες ότι η επιτυχία τους συνάδει με τη σεξουαλικοποίησή τους, δημιουργώντας ένα σεξουαλικό πρότυπο κοινωνικής αποδοχής, με μαζική απήχηση. Ενδεικτικό

γεγονός αποτελεί η αύξηση ποσοστού 700% μεταξύ του 1992 και 2004 των επεμβάσεων προσθετικής στήθους στις ΗΠΑ. (Levy, 2005)

Στα χρόνια που ακολούθησαν τη χρηματοπιστωτική κρίση του 2008, η κατάσταση των γυναικών σε πολλές χώρες χειροτέρεψε, τόσο οικονομικά, εξαιτίας των προγραμμάτων λιτότητας που εφάρμοσαν οι κυβερνήσεις, όσο και πολιτικά λόγω της αναζωπύρωσης του εθνικισμού και του ακροδεξιού αυταρχισμού. Για παράδειγμα στην Πολωνία προσπάθησαν να απαγορεύσουν εντελώς τις αμβλώσεις, ενώ στη Ρωσία αποποινικοποίησαν αρκετές μορφές ενδοοικογενειακή βίας κλπ. Έτσι προκύπτει εκ νέου και επιτακτικά η ανάγκη να αναγνωριστούν και να διευθετηθούν οι σχέσεις εξουσίας και ανισότητας που υφίστανται μεταξύ των γυναικών. Η αφοσίωση στην αρχή της διαθεματικότητας αποτελεί ένα από τα ειδοποιά γνωρίσματα του «τέταρτου κύματος»²⁹ του φεμινιστικού κινήματος. (Abrahams, 2017) Οι πορείες των γυναικών που διοργανώθηκαν σε ένδειξη διαμαρτυρίας για την ανάδειξη του Donald Trump σε πρόεδρο των ΗΠΑ, αφενός, αποτέλεσαν σημαντικό δείγμα φεμινιστικής ενότητας, αφετέρου έγιναν αφορμή για να έρθουν στην επιφάνεια διάφορες συγκρούσεις σχετικά με τον αποκλεισμό ή την περιθωριοποίηση ορισμένων ομάδων γυναικών (μαύρων ή διεμφυλικών ακτιβιστριών) από άλλες ομάδες. (Cameron, 2020, σσ. 177-190)

Ο φεμινισμός του τέταρτου κύματος αναφέρεται σε μια νέα φεμινιστική τάση, που ξεκίνησε γύρω στο 2012 και συνδέεται με τη χρήση των μέσων κοινωνικής δικτύωσης. Σύμφωνα με τη φεμινίστρια ερευνήτρια Prudence Chamberlain, το επίκεντρο του τέταρτου κύματος είναι η απόδοση δικαιοσύνης για τις γυναίκες και η αντίθεσή τους στη σεξουαλική παρενόχληση και τη βία κατά των γυναικών. Η ουσία

²⁹ Ο φεμινισμός του τέταρτου κύματος αναφέρεται σε μια νέα φεμινιστική τάση, που ξεκίνησε γύρω στο 2012 και συνδέεται με τη χρήση των μέσων κοινωνικής δικτύωσης. Επίκεντρο του τέταρτου κύματος είναι η απόδοση δικαιοσύνης για τις γυναίκες και η αντίθεσή τους στη σεξουαλική παρενόχληση και τη βία κατά των γυναικών.

<https://tomov.gr/2018/01/12/to-tetarto-kyma-feminismoy/#:~:text=>

Πρώτο κύμα φεμινισμού (19ος αιώνας-αρχές 20ού): οι επιρροές του Διαφωτισμού, Δεύτερο κύμα φεμινισμού (δεκαετίες 1960-1980): ο φεμινισμός των δικαιωμάτων, Τρίτο κύμα φεμινισμού (1980-2012): σύγχρονα ζητήματα <https://www.maxmag.gr/fotografia/feminismos-ta-tria-kymata-kai-i-apotyposi-toys/#:~:text=>

της, γράφει, είναι «η δυσπιστία ότι ορισμένες συμπεριφορές υφίστανται ακόμα». Το τέταρτο κύμα «ορίζεται από την τεχνολογία», σύμφωνα με την Kira Cochrane, και χαρακτηρίζεται ιδιαίτερα από τη χρήση του μέσων κοινωνικής δικτύωσης και των blogs όπως το Feministing για την αμφισβήτηση του μισογυνισμού και της ισότητας των φύλων. Τα θέματα στα οποία επικεντρώνεται περιλαμβάνουν την παρενόχληση στο δρόμο και στο χώρο εργασίας, την κουλτούρα του βιασμού και τη σεξουαλική επίθεση στις πανεπιστημιούπολεις.³⁰ Τα σκάνδαλα παρενόχλησης και κακοποίησης γυναικών που περιφρούρησαν το κίνημα περιλαμβάνουν: την συμμορία βιασμών του Δελχί (2012), την υπόθεση Jimmy Savile σχετικά με τα θύματα σεξουαλικής εκμετάλλευσης (2012), την υπόθεση του ηθοποιού Bill Cosby, τις δολοφονίες του Isla Vista (2012), τη δίκη του Jian Ghomeshi (2016), την υπόθεση Harvey Weinstein (2017) και την επακόλουθη επίδραση του Weinstein και τα σεξουαλικά σκάνδαλα του 2017 στο Westminster. (Σιατερλή, 2018)

Το κίνημα #MeToo ξεκινά το 2016, από την Tarana Burke με στόχο να βοηθήσει τις «επιζώσες» σεξουαλικής βίας (ειδικότερα τις μαύρες νεαρές γυναίκες) Το κίνημα χρησιμοποιεί την ιδέα της «ενδυνάμωσης μέσω της ενσυναίσθησης» και έχει δημιουργήσει μια κοινότητα επιζώντων από διαφορετικά υπόβαθρα και διαφορετικά μέρη. Είναι ευρέως αποδεκτό από τους θεσμούς που έχουν την εξουσία να παρέμβουν και να δημιουργήσουν τις προϋποθέσεις, ώστε τέτοιου είδους συμπεριφορές να μην γίνονται αποδεκτές. Οι ιστορίες #hashtag φανερώνουν τη ζοφερή πραγματικότητα, ότι οι γυναίκες ειδικότερα, πέφτουν θύματα παρενόχλησης, διακρίσεων, βίας και ανεπιθύμητων αγγιγμάτων σχεδόν σε κάθε ηλικία και στάδιο της ζωής τους. Η σεξουαλική κακοποίηση συμβαίνει παντού, στη δουλειά, στο σπίτι, στους δρόμους, στο σχολείο, στα μέσα μαζικής μεταφοράς, στην παιδική χαρά. Όταν οι επιζώσες βρουν το κουράγιο να μιλήσουν και να παρουσιάσουν την ιστορία τους, δεν γίνονται απαραίτητα πιστευτές. Οι περισσότερες λοιδορούνται, εξευτελίζονται, κατηγορούνται. Γεγονός που δεν προκαλεί έκπληξη, καθώς ο βιασμός εξακολουθεί να είναι το πιο ατιμώρητο έγκλημα στις Ηνωμένες Πολιτείες.

Η σεξουαλική κακοποίηση και παρενόχληση ήταν ένα πάγιο και πανανθρώπινο πρόβλημα, αλλά με το κίνημα #MeToo απογειώθηκε τον Οκτώβριο, του 2017. Το Twitter αναφέρει ότι περισσότερες από 1,7 εκατομμύρια γυναίκες και άνδρες έχουν χρησιμοποιήσει το #MeToo, σε ογδόντα πέντε χώρες. Η ιστορία που έφερε αυτό το

³⁰ Οι βιασμοί στα πάρτι των αμερικάνικων πανεπιστημίων.

κίνημα στο κοινό ήταν η ιστορία της Heather Graham για τον Harvey Weinstein, ιδιοκτήτη επιχείρησης πολυμέσων και παραγωγό ταινιών του Χόλυγουντ, ο οποίος εργάστηκε σε πολλές διαφορετικές ταινίες και σύμφωνα με ισχυρισμούς, έκανε ανεπιθύμητες σεξουαλικές επιθέσεις προς τις γυναίκες με τις οποίες συνεργάστηκε. Συνολικά, έχουν υπάρξει περίπου πενήντα γυναίκες που έχουν καταγγείλει ιστορίες σεξουαλικής παρενόχλησης για τον Weinstein. Η συντριπτική πλειοψηφία, άλλωστε των καταγγελιών αφορούν άνδρες, συνήθως σε θέση εξουσίας που κάνουν ανεπιθύμητες σεξουαλικές επιθέσεις προς τις γυναίκες. (Boyle, 2019) Στην Ελλάδα το κίνημα έκανε την εμφάνισή του, στις 25 Νοεμβρίου 2021, Παγκόσμια Ημέρα για την Εξάλειψη της Βίας Κατά των Γυναικών, σε μια διαδικτυακή συζήτηση, όπου η Σοφία Μπεκατώρου κατήγγειλε δημοσίως βιασμό από παράγοντα στον αθλητισμό, με στόχο να προστατέψει άλλες αθλήτριες. (Τσιβόλα, 2021)

Ενώ το κίνημα #MeToo φέρνει τη συζήτηση για τη σεξουαλική ασέβεια και τη βία στο προσκήνιο εγείροντας ανοιχτές συζητήσεις σχετικά με το θέμα, το *Κουκλόσπιτο* ενάμιση αιώνα πριν, στη Σκανδιναβία, αποδεικνύει ότι δεν είναι κάτι καινούργιο. Η σεξουαλική παρενόχληση είναι μια μορφή σεξουαλικής διάκρισης. Είναι απρόσκλητη λεκτική ή σωματική συμπεριφορά σεξουαλικής φύσης, ειδικά από ένα άτομο στην εξουσία, προς έναν υφιστάμενο. Υπό αυτήν την έννοια υπάρχουν ενδείξεις σεξουαλικής παρενόχλησης στο έργο του Ίψεν. Είναι εμφανές όπως αναλύθηκε σε προηγούμενα κεφάλαια ότι αφενός η Νόρα αντιμετωπίζεται σαν ένα αντικείμενο προορισμένο μόνο για τη σεξουαλική απόλαυση του Χέλμερ. Αφετέρου η μεμονωμένη επαναστατική πράξη της, θυμίζει τις αντίστοιχες πράξεις των γυναικών που ουσιαστικά δημιούργησαν και διαμόρφωσαν το κίνημα #MeToo: «Έγινε hashtag, κίνημα, ξεκαθάρισμα, ξεκινώντας - όπως κάνει σχεδόν πάντα μια μεγάλη κοινωνική αλλαγή- με μεμονωμένες πράξεις θάρρους», γράφει ο Edward Felsenthal στο άρθρο «Το πρόσωπο της χρονιάς- Αυτές που έσπασαν τη σιωπή», στις Times. (Felsenthal, 2017)³¹

Όταν γράφτηκε το *Κουκλόσπιτο*, οι γυναίκες δεν εξομολογούνταν τις ιστορίες τους για βία, καταπίεση ή σεξουαλική παρενόχληση, αντίθετα, τις κρατούσαν για τον εαυτό τους φοβούμενες τους συζύγους τους. Η Νόρα βρήκε το κουράγιο να αντισταθεί απέναντι στον άντρα της και στην κοινωνία, αφού συνειδητοποίησε ότι ο άντρας της

³¹The choice by Edward Felsenthal: Time's editor-in-chief on why the silence breakers are the person of the year (<https://time.com/time-person-of-the-year-2017-silence-breakers-choice/>)

είναι εντελώς ξένος και πως της φέρεται σαν κούκλα. Πολλές γυναίκες αισθάνονται ότι πρέπει να στραφεί η προσοχή από τις γυναίκες- θύματα στους άνδρες-θύτες: «Έχω κουραστεί να μιλάω για τις γυναίκες», δήλωσε η Toni Van Pelt, πρόεδρος της Εθνικής Ένωσης Γυναικών. «Πρέπει να επικεντρωθούμε στους άνδρες. Πρέπει να απαιτήσουμε από τους άνδρες να κάνουν ένα βήμα μπροστά και να αναλάβουν την ευθύνη, είτε νομίζουν ότι ανήκουν στα καλά παιδιά, είτε όχι». «Σχεδόν κάθε κορίτσι ή γυναίκα αυτού του πλανήτη, έχει μια #MeToo ιστορία να διηγηθεί» «Το ξεκαθάρισμα φαίνεται να έχει ξεπηδήσει μέσα σε μια νύχτα. Αλλά στην πραγματικότητα σιγοβράζει εδώ και χρόνια, δεκαετίες, αιώνες», γράφουν η Stephanie Zacharek, Eliana Dockterman, και η Haley Sweetland, (Boyle, 2019) και είναι βέβαιο ότι ψήγματα αυτού του μεγάλου ξεκαθαρίσματος, βρίσκονται στη Νόρα του Ίψεν.

Το 2017 το Statista αντλώντας στοιχεία από την έρευνα της Ipsos Mori (Global Trends, 2017) παρουσίασε ένα ενδιαφέρον infographic με τις απαντήσεις που έδωσαν οι συμμετέχοντες, σε μια έρευνα σε 15 διαφορετικές χώρες, σχετικά με το «Τι περιμένει ο κόσμος από τις γυναίκες στον 21ο αιώνα;» Το ενδιαφέρον στην συγκεκριμένη έρευνα, είναι το πόσο διαφορετικές και σε κάποιες περιπτώσεις αναχρονιστικές είναι οι απόψεις για τον ρόλο της γυναίκας στις σύγχρονες κοινωνίες, αλλά και το πόσο διχασμένοι είναι οι πολίτες σε κάποιες άλλες, σχετικά με τις προσδοκίες τους από το γυναικείο φύλο. Στους συμμετέχοντες στην έρευνα ζητήθηκε να δηλώσουν εάν συμφωνούν με δύο προτάσεις: «Τα πράγματα θα ήταν καλύτερα εάν περισσότερες γυναίκες βρίσκονταν σε θέσεις ευθύνης σε επίπεδο κυβερνήσεων ή επιχειρήσεων;» και «Ο ρόλος της γυναίκας στην κοινωνία είναι να είναι καλές μητέρες και σύζυγοι;». Εντυπωσιακό είναι μεταξύ άλλων, το υψηλό ποσοστό των Ρώσων πολιτών που συμφωνούν με τη δεύτερη πρόταση αφού πλησιάζει το 70% ενώ ακολουθεί η Ινδία με 64%. Αυτές είναι και οι δύο μόνες χώρες που βλέπουμε οι πολίτες να συμφωνούν σε ποσοστά άνω του 50%, με την Τουρκία να πλησιάζει με ποσοστό 47%. Εντυπωσιακό όμως είναι και το 41% των Αμερικανών και των Γερμανών που συμφωνούν επίσης με το στερεότυπο «γυναίκα-μητέρα-σύζυγος». (Πρίφτη, 2017) Από το 1879 που γράφτηκε το *Κουκλόσπιτο* έως το 2017 που πραγματοποιήθηκε η παραπάνω έρευνα, έχουν μεσολαβήσει 120 χρόνια.

Για να γίνει κατανοητή η ανδρική κυριαρχία και οι επιπτώσεις της, απαραίτητη προϋπόθεση είναι η κατανόηση της θεωρίας του Πιερ Μπουρντιέ περί κυκλικότητας των σχέσεων συμβολικής κυριαρχίας. Η ένταξη στην κοινωνία που προϋποθέτει και συνεπάγεται τον αυτονόητο χαρακτήρα της γυναικείας κατάστασης και συνεπώς της

ανδρικής κυριαρχίας, απορρέει από το γεγονός ότι «οι κοινωνικές διαφορές και κατηγοριοποιήσεις είναι θεσμοθετημένες στην αντικειμενικότητα του δικαίου με τη μορφή κανονισμών και απαγορεύσεων, ενσωματωμένες στα σώματα με τη μορφή διαθέσεων και συναισθημάτων και εσωτερικευμένες στην υποκειμενικότητα με τη μορφή γνωστικών δομών» (Bourdieu, 2002) και με τη μορφή αρχών αντίληψης του σώματος των άλλων, οι οποίοι οργανώνουν την αντίληψη αυτών των αντικειμενικών διαφορών και διαιρέσεων. (Παναγιωτόπουλος, 2021, σσ. 53-54)

Όντως η ανδρική τάξη είναι τόσο βαθιά εγκατεστημένη ώστε δεν χρειάζεται καν δικαιολόγηση, επιβάλλεται ως προφανής και καθολική με τον άντρα να έχει το μονοπώλιο της ανθρώπινης ύπαρξης (ο homo) εξαιτίας της συμφωνίας που καθίσταται ανάμεσα στις κοινωνικές δομές, στον καταμερισμό της εργασίας μεταξύ των δυο φύλων και στις καταγεγραμμένες εγκεφαλικά και σωματικά, γνωστικές δομές. Οι κυριαρχούμενοι, στην προκειμένη περίπτωση οι γυναίκες εφαρμόζουν, κυρίως στη σχέση κυριαρχίας που βρίσκονται, ασυνείδητα σχήματα σκέψης, τα οποία εκπορεύονται από τη συγκεκριμένη σχέση εξουσίας και τα οποία συντείνουν στην κατασκευή της σχέσης σύμφωνα με την άποψη των κυρίαρχων, σαν να είναι απολύτως φυσική. (Παναγιωτόπουλος, 2021)

Όσοι θεωρούν λοιπόν ότι το *Κουκλόσπιτο* είναι ένα έργο που αφορά μόνο την εποχή του, θα πρέπει να επανεξετάσουν τι άφησε η Νόρα πίσω της χτυπώντας την πόρτα. Το να εγκαταλείψει μια σύζυγος τον σύζυγο είναι ένα θέμα που ακόμα και τότε, -πόσο μάλλον σήμερα- μπορεί ο καθένας να αιτιολογήσει. Ο Ίψεν όμως, έδωσε στη Νόρα και τρία μικρά παιδιά. Η Elizabeth Hardwick σχολιάζει «Ο Ίψεν έθεσε την εγκατάλειψη των παιδιών της Νόρας στο ίδιο συναισθηματικό και ηθικό επίπεδο με την εγκατάλειψη του συζύγου της και δεν μπορούμε να συναινέσουμε βαθιά μέσα στην καρδιά μας σ' αυτό [...] Έχει υιοθετήσει τη στάση του άντρα όσον αφορά την αυτοπραγμάτωση, όπου τα παιδιά δεν αποτελούν εμπόδιο». (Hardwick, 1975, pp. 48-49)

Εάν όμως εμείς στη σύγχρονη εποχή δεν μπορούμε να δικαιολογήσουμε την εγκατάλειψη των παιδιών της Νόρας, είναι γιατί δεν έχουμε καταφέρει να προλάβουμε τον Ίψεν, ο οποίος έναν αιώνα πριν αρνείται να καταστήσει το θέμα των παιδιών ως ξεχωριστό. Ενώ ο Τόρβαλντ χρησιμοποιεί ξεχωριστές λέξεις «Είναι τα καθήκοντα που έχεις απέναντι στον άντρα σου και στα παιδιά σου», (Ίψεν Ε. , 2011, σ. 113) και χαρακτηρίζει την αποχώρηση της Νόρας αδιανόητη και αφύσικη σύμφωνα με τα κοινωνικά στερεότυπα και τις ηθικές αξίες του τότε και του σήμερα -«τι

παραφροσύνη», «αυτά εδώ είναι πρωτάκουστα στο στόμα μιας νέας γυναίκας», «Πριν απ' όλα είσαι σύζυγος και μητέρα» (Ίψεν Ε. , 2011, σσ. 112-114) - ο Ίψεν αρνείται να τα διαχωρίσει, επειδή ο διαχωρισμός της Νόρας ως μητέρας, ανεξάρτητα από τον διαχωρισμό της ως σύζυγο, εμπερικλείει ολόκληρη την πηγή της γυναικείας καταπίεσης, την αμετάβλητη πίστη ότι ο φυσικός ρόλος της γυναίκας είναι ο γάμος με σκοπό την αναπαραγωγή.

Ο Ίψεν απομυθοποιεί τη μητρότητα και τη διαχωρίζει από την απλή αναπαραγωγή «Κι εγώ, είμαι τάχα ώριμη για την ανατροφή των παιδιών;» (Ίψεν Ε. , 2011, σ. 112) Ξεκαθαρίζει ότι η μητρότητα είναι επιλογή και όχι πεπωμένο που καθορίζεται από βιολογικούς παράγοντες και δεν ταρακουνάει μόνο τα κοινωνικά στερεότυπα της εποχής του, αλλά και τα σύγχρονα. (Templeton, 2015, σσ. 183-185)

Η ποίηση της αποχώρησης της Νόρας βρίσκεται στον υπαινιγμό της δύναμης και της βεβαιότητας του αγώνα, καθώς κλείνει την πόρτα του *Κουκλόσπιτου* για να ανοίξει την πόρτα του αληθινού, ελεύθερου και επικίνδυνου κόσμου και δημιουργεί συνειρμούς με τις «επιζώσεις» του #MeToo, οι οποίες αποφασίζουν να εκτεθούν δημοσίως και να καταγγείλουν τη βία που έχουν υποστεί, με οποιοδήποτε κόστος. Ο Errol Durbach στη μελέτη του για το έργο αναφέρει «Αν είμαστε υπερήφανοι που δεν ζούμε πλέον σε κουκλόσπιτα, είναι επειδή έργα όπως του Ίψεν έχουν υπονομεύσει τόσο διεξοδικά τα βικτοριανά θεμέλια του "σπιτιού" και της "οικογένειας, εκθέτοντάς τα ως κενές και καταπιεστικές απάτες σε έναν κόσμο όπου τέτοια ιδανικά διατηρούνται μόνο εις βάρος της αυτοάρνησης και της εξαπάτησης. (Durbach, 1991, σ. 79)

5. Συγγραφή θεατρικού έργου με κοινή δραματουργική και κοινωνιολογική βάση.

5.1. Το κουκλόσπιτο ως πηγή νέας θεατρικής δημιουργίας

Όταν τελείωσε το *Κουκλόσπιτο*, ο Ίψεν έγραψε στον εκδότη του «Δεν θυμάμαι να υπήρξε άλλο έργο που να έχω γράψει που να μου έδωσε τόση ικανοποίηση όταν το δούλευα στις λεπτομέρειές του». (Ibsen H. , 1964, σ. 180) Γι' αυτό άλλωστε, εκτός από τη μόνιμη θέση που κατέχει το έργο, στο ρεπερτόριο των θιάσων παγκοσμίως, επιχειρήθηκε αρκετές φορές η διασκευή του με μια πιο σύγχρονη ματιά.

Ενδεικτικά αναφέρονται οι παραστάσεις: *Nora: A Doll's House*, στο London Young Vic Theatre, το 2020, από την Αγγλο-νορβηγίδα συγγραφέα Sue Prideaux, σε σκηνοθεσία Stef Smith, όπου στη σκηνή δεν υπάρχει η πόρτα που χτυπάει η Νόρα φεύγοντας, αλλά τρία ειδικά κουφώματα, χωρίς πόρτες, μέσω των οποίων οι ηθοποιοί έρχονται και φεύγουν μέσα από έναν συμβολικό χωροχρόνο. Ενώ το έργο ακολουθεί πιστά την πλοκή του Ίψεν, η διανομή της Νόρας, έχει μοιραστεί σε τρεις ηθοποιούς, ώστε να παρουσιάσει τη φεμινιστική κατάσταση ανά πενήνταετία μετά το έργο του Ίψεν. Η Νόρα 3, ζει το 1918 και εκφράζει τη γενιά των γυναικών που έδωσε τη ζωή της για να κερδίσει το δικαίωμα στην ψήφο. Πενήντα χρόνια μετά, η Νόρα 2, εμφανίζεται στο 1968, έτος έντονης σύγχυσης σχετικά με το γυναικείο φύλο, όταν νομιμοποιήθηκε η άμβλωση, υιοθετήθηκε η αντισύλληψη, αποποινικοποιήθηκε η ομοφυλοφιλία ενώ παράλληλα το τραγούδι *Stand by your Man* ήταν στην κορυφή των charts.³² Η τρίτη και τελευταία Νόρα, ζει στο 2018, στην εποχή του #MeToo. Είναι κρυφό-αλκοολική και παντρεμένη με έναν τραπεζίτη στο Έσσεξ, ο οποίος παίζει τον σύζυγο και των τριών «εκδοχών» της Νόρας. Το έργο εμβαθύνει στο αέναο

³² Το "**Stand by Your Man**" είναι ένα τραγούδι που ηχογραφήθηκε από την Αμερικανίδα καλλιτέχνη country μουσικής Tammy Wynette, σε συνεργασία με τον Billy Sherrill. Κυκλοφόρησε στις 20 Σεπτεμβρίου 1968, ως το πρώτο single και κομμάτι τίτλου από το άλμπουμ *Stand by Your Man*. Αποδείχθηκε ο πιο επιτυχημένος δίσκος της καριέρας του Wynette και ένα από τα πιο γνωστά τραγούδια στην ιστορία της country μουσικής. Το τραγούδι τοποθετήθηκε στο νούμερο ένα στη λίστα του CMT με τα κορυφαία 100 τραγούδια μουσικής κάντρι. Επικρίθηκε έντονα όμως, από το γυναικείο κίνημα στα τέλη της δεκαετίας του 1960 και στις αρχές της δεκαετίας του 1970, για τη δήλωσή του ότι «μια γυναίκα πρέπει να μείνει με τον σύζυγό της κάτω από οποιαδήποτε συνθήκη» (https://web.archive.org/web/20111006033123/http://countrymusic.about.com/od/history/p/IW_TammyWynette)

χρονοδιάγραμμα της έλλειψης κατανόησης των ανδρών για τις γυναικείες ανάγκες. (Prideaux, 2020).

Μια διαφορετική διασκευή ήταν και η παράσταση "A Doll's House" από την Emily Dendinger και την «The Acting Company», το 2020, στη Νέα Υόρκη, η οποία επαναπροσδιορίζει τους Helmers ως Νορβηγούς μετανάστες στη Νεμπράσκα του 19ου αιώνα. Η κλασική ιστορία του Ίψεν έχει νέα τοποθεσία και ιδιόλεκτο, αλλά το συγκρουσιακό πεδίο της Νόρας Χέλμερ παραμένει το ίδιο. (National New Play Network, 2020).

Αλλά και η ταινία "A Doll's House" του Charles Huddleston, το 2018 βασισμένη στο δράμα του Ίψεν, η οποία επικεντρώνεται σε μια γυναίκα παντρεμένη με έναν αυταρχικό σύζυγο, εν μέσω της σύγχρονης οικονομικής κρίσης.

Η παράσταση «Το Κουκλόσπιτο- Μέρος Δεύτερο, του Lucas Hnath έκανε παγκόσμια πρεμιέρα στις 9-4-2017, στο South Coast Repertory, στην Costa Mesa, σε σκηνοθεσία Shelley Butler. Στην Ελλάδα ανέβηκε τον χειμώνα του 2021 στο θέατρο ANEΣΙΣ, σε μετάφραση-σκηνοθεσία Μανώλη Δούνια. Πρόκειται για μια κωμωδία-σπουδή πάνω στις συνέπειες της γυναικείας χειραφέτησης και στην εξέλιξή της διαχρονικά. Ο τρόπος που θίγει τα φεμινιστικά ζητήματα είναι κωμικός, χωρίς να παίρνει συγκεκριμένη θέση, αλλά αφήνοντας τους ήρωές του να εκθέτουν τα επιχειρήματά τους. (Δούνιας, 2020)

Στην Ελλάδα χαρακτηριστική είναι η διασκευή «Η Νόρα μετά» του Νίκου Καμτσή που ανέβηκε τη χειμερινή περίοδο 2009-2010 στο θέατρο «Τόπος Αλλού», σε μετάφραση-διασκευή Νίκου Καμτσή και Eric Larson, η Νόρα εμφανίζεται μ' ένα χάρτινο φουστάνι μέσα σ' ένα σκηνικό που ταυτίζεται με την ηθοποιό, αφού συναρμολογεί κουκλόσπιτα σαν μηχανική κούκλα-ρομπότ, στα οποία τοποθετεί μέσα μινιατούρες έπιπλα και ανθρωπάκια και παίζει με μεγάλα ομοιώματα των άλλων ηρώων του έργου. Το έργο αρχίζει και κλείνει με τη Νόρα να παίζει ένα παιχνίδι με την τράπουλα, μέσα σε μια παραισθησιογόνα ατμόσφαιρα, θέτοντας προβληματισμούς για τη ζωή και τη μίμηση της, ξεδιπλώνοντας την παγιδευμένη αθωότητα της ηρωίδας. (Ν. Καμτσή, Π. Πολυκάρπου, 2010)

Στην παρούσα συγγραφική προσπάθεια θα επιχειρηθεί η δημιουργία του δραματικού ρόλου της Γαβριέλας, μιας μελλοντικής εκδοχής της Νόρας, σ' ένα δυστοπικό, φανταστικό σύμπαν για τις γυναίκες, κατόπιν της επικράτησης ενός απολυταρχικού, θρησκόληπτου καθεστώτος καθώς και η αντίστοιχη μετάβασή της από την άγνοια στη γνώση, πληρώνοντας το ανάλογο τίμημα.

5.2. Καμία πατρίδα για τις γυναίκες

Δράμα σε τρεις πράξεις

Μαρία Μανωλοπούλου

Πρόσωπα:

Γαβριέλα

Μάξιμος (Μαξ)

Λέων (Λείο)

Ρέα

Άγγελος

ΠΡΩΤΗ ΠΡΑΞΗ

Α΄ ΣΚΗΝΗ

Μετά από τριάντα χρόνια, στην Αθήνα. Μια σκηνή θεάτρου-καμπαρέ. Μαύρες επιφάνειες, ένα πιάνο στο βάθος, δεξιά ένα βελούδινο κάθισμα φθαρμένο και ένα αναλόγιο με μια παρτιτούρα. Διάσπαρτα κηροπήγια με λιωμένα κεριά, σβηστά. Στην άκρη της σκηνής βρίσκεται ένα τραπέζι με καρέκλες ένα μπουκάλι και δυο ποτήρια από τη μια πλευρά και από την άλλη ένα μικρό καμαρίνι με έναν καθρέφτη, μερικά είδη μακιγιάζ και κάποια σκόρπια ρούχα σε κρεμάστρες. Οι χώροι οριοθετούνται ως ξεχωριστοί ανάλογα με τον φωτισμό.

Η Γαβριέλα κάθεται στο τραπεζάκι με τον Μαξ. Στο βάθος ο Άγγελος, ο πιανίστας, μ' ένα ποτό στο ένα χέρι, παίζει κάποιες νότες.

ΓΑΒΡΙΕΛΑ

Σε πόση ώρα αρχίζουμε;

ΜΑΞ

Σε μισή ώρα περίπου... Έχεις άγχος;

ΓΑΒΡΙΕΛΑ

Πάντα... Δεν θα τελειώσει ποτέ αυτό!

ΜΑΞ

Αρκεί να μην σε καταβάλλει. Δεν υπάρχει λόγος ανησυχίας πάντως. Εάν υπήρχε θα με είχαν ακούσει όλοι εδώ μέσα!

ΓΑΒΡΙΕΛΑ

Η σκηνή με το μαχαίρι πως πήγε;

ΜΑΞ

Καλά πήγε. Τα διορθώσατε, όλα όσα σας είπα... Τη φωνή σου θέλω να προσέξεις μόνο σήμερα, γιατί μου φάνηκε λίγο κουρασμένη.

ΓΑΒΡΙΕΛΑ

Το ξέρω. Να τελειώσουμε τη Γενική με το καλό και μετά αφωνία και τσάι μέχρι αύριο...

Χτυπάει το κουδούνι. Ο Άγγελος πηγαίνει ν' ανοίξει.

ΜΑΞ

Ακριβώς! *(Με περιπαιχτικό ύφος)* Οπότε... να σε ρωτήσω τώρα κάτι που θέλω... γιατί μετά δεν θα μπορείς να μου μιλήσεις;

ΓΑΒΡΙΕΛΑ

Ε, όχι κι έτσι...

ΜΑΞ

Καλύτερα τώρα... να είμαι σίγουρος...

ΓΑΒΡΙΕΛΑ

Συμβαίνει κάτι;

ΜΑΞ

Μην ανησυχείς... Δεν θα χρειαστεί να πεις πολλά... Ένα ναι ή ένα όχι...

Η Γαβριέλα τον κοιτάζει σαστισμένη.

ΜΑΞ

(Ανοίγει ένα κουτάκι με ένα μονόπετρο δαχτυλίδι) Γαβριέλα θέλεις να γίνεις κι επίσημα γυναίκα μου;

ΓΑΒΡΙΕΛΑ

(Η Γαβριέλα ξαφνιάζεται) Θεέ μου... Μαξ... *(Κοιτάζοντας το λαμπερό δαχτυλίδι με μεγάλο ενθουσιασμό)* Τι όμορφο!

ΜΑΞ

Είναι οικογενειακό κειμήλιο... Θα με παντρευτείς;

ΓΑΒΡΙΕΛΑ

Ναι!!! Αγάπη μου!!!

ΜΑΞ

(Της φοράει το δαχτυλίδι. Φιλιούνται.) Είσαι ευτυχισμένη;

ΓΑΒΡΙΕΛΑ

Νομίζω ότι δεν πατάω στη γη αυτήν τη στιγμή... Το δαχτυλίδι, η πρεμιέρα!... Ζαλίζομαι!

ΜΑΞ

Από ευτυχία είναι. Μας αξίζει Γαβριέλα... μετά από τόση ταλαιπωρία όλα αυτά τα χρόνια!

ΓΑΒΡΙΕΛΑ

Σ' αγαπώ Μαξ! *(Τον κοιτάζει με τρυφερότητα και ευγνωμοσύνη)*

ΜΑΞ

Κι εγώ σ' αγαπώ!

Πλησιάζει ο Άγγελος.

ΑΓΓΕΛΟΣ

Είναι μια κυρία έξω. Επιμένει να σε δει Γαβριέλα. Λέει ότι είναι φίλη σου...

Ρωτάει εάν μπορεί να παρακολουθήσει τη Γενική...

ΓΑΒΡΙΕΛΑ

Φίλη μου;... Πες της να περάσει Άγγελε...

Ο Άγγελος αποχωρεί.

Εμφανίζεται μια συνομήλικη γυναίκα με ένα μαύρο ταγιέρ.. Η Γαβριέλα προσπαθεί να καταλάβει ποια είναι καθώς πλησιάζει.

ΡΕΑ

Καλησπέρα Γαβριέλα.

ΓΑΒΡΙΕΛΑ

Καλησπέρα...

ΡΕΑ

Μα...αλήθεια...δεν με γνώρισες;

ΓΑΒΡΙΕΛΑ

Ρέα...Εσύ;

ΡΕΑ

Πόσο χαίρομαι που σε βλέπω!

Η Γαβριέλα σηκώνεται και την αγκαλιάζει.

ΓΑΒΡΙΕΛΑ

Μα πώς; Πότε ήρθες;... Πάνε τόσα χρόνια... Απίστευτο...

ΡΕΑ

Ναι, φίλη μου. Κι όμως δεν άλλαξες καθόλου!

ΓΑΒΡΙΕΛΑ

(Κάθονται στο τραπεζάκι) Απίστευτο!... Να σου συστήσω τον Μαξ. Ο Μαξ ο παραγωγός του θεάτρου και σύντροφός μου, η Ρέα, παιδική μου φίλη...

Ανταλλάσσουν χειραψία.

ΡΕΑ

Συγνώμη που ήρθα σε τόσο ακατάλληλη ώρα. Ήθελα τόσο πολύ να σε δω και με την ευκαιρία να παρακολουθήσω και την πιο πολυσυζητημένη παράσταση της πόλης! Μπορώ αλήθεια να σε απολαύσω απόψε; Μου είπαν ότι έχετε πρόβα τζενεράλε...

ΜΑΞ

Βεβαίως και μπορείς. Απλά έχετε στο νου σας ότι σε μισή ώρα περίπου ξεκινάμε. Εγώ σας αφήνω να τα πείτε. Πρέπει να μιλήσω με τον φωτιστή...

ΡΕΑ

Ευχαριστώ... Μην ανησυχείς. Δεν θα την κρατήσω πολύ...

ΓΑΒΡΙΕΛΑ

Να σου βάλω ένα τσάι;

ΡΕΑ

Ευχαριστώ...

ΓΑΒΡΙΕΛΑ

(Η Γαβριέλα βάζει τσάι σε δυο ποτήρια) Λοιπόν, τι σ' έφερε στην πόλη μας μετά από την πολύχρονη εξαφάνισή σου;

ΡΕΑ

Δεν ξέρω από που να πιάσω το νήμα... Πάνε σχεδόν δεκαπέντε χρόνια...

ΓΑΒΡΙΕΛΑ

Πέρασαν τόσα ε;

ΡΕΑ

Ναι... Γαβριέλα... Τότε που μου πρότειναν εκείνη τη δουλειά στη Γερμανία έφυγα χωρίς να αποχαιρετήσω κανέναν... Είχα μεγάλη ανάγκη τα χρήματα. Μ' αυτά συντηρούσα τη μητέρα μου, με όλα τα προβλήματα που είχε με την υγεία της...

ΓΑΒΡΙΕΛΑ

Ναι θυμάμαι...

ΡΕΑ

Έμεινα όλα αυτά τα χρόνια εκεί, δουλεύοντας σαν το σκυλί... ειδικά μετά τον θάνατο της μητέρας μου... Πολύ κρύο και μοναξιά...

ΓΑΒΡΙΕΛΑ

Λυπάμαι για τη μητέρα σου... Γιατί δεν επικοινωνήσες ποτέ μαζί μου;

ΡΕΑ

Γιατί δεν έβρισκα νόημα να κρατήσω επαφή με κανέναν εδώ, εφόσον είχα αποφασίσει να μεν επιστρέψω ποτέ. Άλλωστε εσύ ήσουν ανέκαθεν τόσο απασχολημένη με την καριέρα σου, με τη ζωή σου. Δεν με χρειαζόσουν...

ΓΑΒΡΙΕΛΑ

Ήμουν και είμαι. Αλλά πάντα σε σκεφτόμουν με νοσταλγία! Μας συνδέουν όλα εκείνα τα χρόνια της αθωότητας, πριν τον πόλεμο και ότι ακολούθησε...

ΡΕΑ

Κι εγώ σε σκεφτόμουν... Αλλά...

ΓΑΒΡΙΕΛΑ

Συμβαίνει κάτι;

ΡΕΑ

Τίποτα κακό... Το αντίθετο Γαβριέλα... Παντρεύτηκα πρόσφατα... και μετακόμισα πλέον μόνιμα στην Αθήνα... Περιμένω και παιδί... Έγιναν όλα τόσο γρήγορα... Ούτε εγώ δεν έχω καταλάβει πως άλλαξε έτσι ξαφνικά η ζωή μου...

ΓΑΒΡΙΕΛΑ

Συγχαρητήρια λοιπόν! Με το καλό!

ΡΕΑ

Τον άντρα μου Γαβριέλα τον συνάντησα τυχαία εκεί στη Δρέσδη που βρισκόταν για δουλειά. Ήταν παλιός μου γνώριμος από την Αθήνα... Έχει πλέον μεγάλο αξίωμα. Έγινε Αρχηγός της Αστυνομίας... και αύριο θα ορκιστεί Υπουργός της Επιτροπής Γεννήσεων! *(Παύση)* Κι εσύ τον γνωρίζεις...

ΓΑΒΡΙΕΛΑ

Εγώ; Από που; Δεν έχω πάρει δώσε με το κυβερνητικούς...

ΡΕΑ

Έλειπε κι αυτός χρόνια... Είναι ο Λείο...

ΓΑΒΡΙΕΛΑ

(Σοκαρισμένη) Ο Λείο;

Έρχεται απότομα ο Μαξ.

ΜΑΞ

Ποιος Λείο;

ΡΕΑ

Έλεγα στη Γαβριέλα ότι ο σύζυγός μου, ο Λείο είναι Αρχηγός της Αστυνομίας και την άλλη εβδομάδα θα ορκιστεί Υπουργός της Επιτροπής Γεννήσεων. Ξεκινάει κι εδώ η εφαρμογή του Νόμου για την υποχρεωτική τεκνοποίηση τριών παιδιών που έχει ψηφιστεί σχεδόν σε όλη την Ευρώπη ...

ΜΑΞ

Ας ξεκινήσει...

ΡΕΑ

Θα γίνει αναστολή εργασίας σε όσες γυναίκες δεν συμμορφωθούν. Μου το είπε ο Λείο... Είστε παντρεμένοι; Από ενδιαφέρον ρωτάω, όχι από αδιακρισία...

ΜΑΞ

Όχι ακόμα. Σήμερα της έκανα πρόταση! Δεν προλαβαίνουμε αυτήν την εβδομάδα. Έχουμε πρεμιέρα! *(Γελώντας)*

ΡΕΑ

Αυτό είναι πολύ ευχάριστο! Δεν το γνώριζα και ανησυχούσα για σένα Γαβριέλα. Σκεφτόμουν ότι σε λίγες μέρες δεν θα μπορείς να δουλέψεις και ότι θ' αναγκαζόσασταν να κλείσετε το θέατρο! Για αυτό και ήρθα άρον άρον σήμερα!

ΓΑΒΡΙΕΛΑ

Είναι σίγουρο αυτό; Θα γίνει αναστολή εργασίας;

ΜΑΞ

Κι έπεται και συνέχεια απ' ότι ακούγεται... Αυτό είναι το πρώτο μέτρο που θα εφαρμοστεί... Ευχαριστούμε για το ενδιαφέρον σου Ρέα, αλλά δεν υπάρχει πρόβλημα... Ετοιμαζόμαστε για γάμο και θα βάλουμε μπρος και για τα παιδιά αμέσως... Μην ανησυχείς για εμάς...

ΡΕΑ

Πιέζει ο χρόνος πλέον για όλες μας. Πρέπει να κάνουμε τρία παιδιά μέσα σε μια πενταετία... Δεν είμαστε είκοσι χρονών πια Γαβριέλα...*(χαμογελώντας)*

Η Γαβριέλα είναι χαμένη στις σκέψεις της. Έρχεται ο Άγγελος.

ΑΓΓΕΛΟΣ

Γαβριέλα πρέπει να αρχίσεις ζέσταμα.

ΓΑΒΡΙΕΛΑ

Συγγνώμη Ρέα, πρέπει να σε αφήσω.

ΡΕΑ

Ναι, βεβαίως. Εγώ θα πάω στη θέση μου.

ΜΑΞ

Έλα μαζί μου Ρέα, θα καθίσεις δίπλα μου.

Κλείνουν τα φώτα.

Η Γαβριέλα βρίσκεται στη σκηνή φορώντας μια μαύρη στενή τουαλέτα, κοσμήματα και βάγκ χτένισμα και τραγουδάει ένα ερωτικό τραγούδι σε ύφος καμπαρέ του μεσοπολέμου.

ΓΑΒΡΙΕΛΑ

Δέκα χρόνια είναι αρκετά
για να κοιμίσουν έναν πόνο;
Είναι η συνήθεια,
σορντίνα³³ της αλήθειας;
Γεννήθηκα μια μέρα
σαν τις άλλες
καβάλα σε μια κρύπτη
που άστραφτε από φως
για μια στιγμή
κι ύστερα πάλι σκοτάδι.
Ξύπνησα μες τα χέρια σου,
το ωραιότερο πρωινό του κόσμου
τυφλή σαν τη μοίρα
κι αναρωτιέμαι
αν ζω ή κοιμάμαι ακόμα;

Πότε θα πάνεις επιτέλους
να με βασανίζεις Τσάρλι;
Ποιος είναι πιο απάνθρωπος Τσάρλι;
Εσύ ή ο χρόνος;
(Ξαφνικά σταματάει, σαν να έχει γρέζι η φωνή της. Ο Άγγελος την κοιτάζει με αγωνία και προσπαθεί να καλύψει το κενό, παίζοντας)
Περίμενα ακίνητη,
ο χρόνος είχε σταματήσει
Κι όταν φάνηκες,
σε άφησα να χαθείς για πάντα.
Γεννιόμαστε όλοι τρελοί
κι εγώ πιο τρελή
από όλους τους τρελούς.
Ο ουρανός απόψε

³³ Σιγαστήρας

είναι αγνός και φωτεινός
 όπως όλοι οι ουρανοί
 την ίδια ώρα
 Οι ώρες ατελείωτες
 και στερέψαν τα καμώματα
 για να τις σκοτώνω
(Σταματάει πάλι για μερικά δευτερόλεπτα..)

Πότε θα πάψεις επιτέλους
 να με βασανίζεις Τσάρλι;
 Ποιος είναι πιο απάνθρωπος Τσάρλι;
 Εσύ ή ο χρόνος;

ΜΑΞ

Μα τι συνέβη;

ΓΑΒΡΙΕΛΑ

Δεν ξέρω. Αισθάνθηκα ένα πνίξιμο... Σαν να μην έβγαινε η φωνή μου...

ΜΑΞ

Ψυχολογικό είναι. Έχεις αγχωθεί υπερβολικά μ' αυτόν τον ρόλο, χωρίς λόγο.

ΑΓΓΕΛΟΣ

Μήπως να σταματήσουμε λίγο; Γαβριέλα;

ΜΑΞ

Όχι. Πιες λίγο νερό και συνεχίζουμε κανονικά. *(Ο Άγγελος τρέχει και της φέρνει ένα ποτήρι νερό)* Γαβριέλα κάνε οικονομία δυνάμεων σήμερα. Αύριο τα δίνεις όλα! Άγγελε, ακολούθησέ την με το πιάνο. Έναν τόνο πιο κάτω.. Μην ζοριστεί άλλο σήμερα...

Ο Άγγελος παίζει πιάνο. Τα φώτα κλείνουν.

Β' ΣΚΗΝΗ

Το επόμενο βράδυ η Γαβριέλα βάφεται στο καμαρίνι της. Ο Λείο χτυπάει την πόρτα της.

ΓΑΒΡΙΕΛΑ

Ποιος είναι;

ΛΕΙΟ

(Μπαίνει ο Λείο με μια ανθοδέσμη με κόκκινα τριαντάφυλλα) Καλησπέρα
Γαβριέλα...

ΓΑΒΡΙΕΛΑ

Καλησπέρα Λείο...

ΛΕΙΟ

Αυτά είναι για σένα... Πάντα επιτυχίες!

ΓΑΒΡΙΕΛΑ

Σ' ευχαριστώ! Κόκκινα τριαντάφυλλα! Που τα βρήκες; Μετά τον πόλεμο
έγιναν δυσεύρετα! *(Τα μυρίζει και τα τοποθετεί σ' ένα βάζο)*

ΛΕΙΟ

Μπορώ να βρω οτιδήποτε θελήσω... Ειδικά για μια γυναίκα σαν εσένα...

ΓΑΒΡΙΕΛΑ

Ευχαριστώ... Συγχαρητήρια για την προαγωγή σου... και για τον γάμο σου...

ΛΕΙΟ

Και σ' εσένα. Μου είπε η Ρέα ότι παντρεύεσαι. Ευτυχώς γιατί θα ερχόμασταν
όλοι σε δυσάρεστη θέση... Είναι δύσκολα τα πράγματα με τον νέο Νόμο και
θα γίνουν ακόμα δυσκολότερα...

ΓΑΒΡΙΕΛΑ

Ναι... το γνωρίζω...

ΛΕΙΟ

Δεν άλλαξες καθόλου. Όσο σε κοιτάζω συνειδητοποιώ πόσο πολύ μου
έλειψες... Πόσες αναμνήσεις... Ποτέ δεν θα ξαναζήσουμε ποτέ ότι ζήσαμε
μαζί εκείνα τα χρόνια, όσο κι αν προσπαθήσουμε...

ΓΑΒΡΙΕΛΑ

Όλα αυτά ανήκουν στο παρελθόν. Δεν κοιτάζω ποτέ πίσω... Άλλωστε δεν μας
ενώνουν μόνο ευχάριστες αναμνήσεις εμάς τους δυο Λείο... Αλλά και
πράγματα που δεν θα θέλαμε να βγουν ποτέ στο φως...

ΛΕΙΟ

Ας μην τα σκαλίζουμε αυτά... Καλύτερα να προσποιηθούμε ότι δεν έγιναν
ποτέ... Άλλωστε ήρθα για καλό λόγο... Έχω μια πρόταση να σου κάνω...

ΓΑΒΡΙΕΛΑ

Πρόταση;

ΛΕΙΟ

Σκέφτομαι εφόσον ανέλαβα την Υπουργία της Επιτροπής Γεννήσεων να κάνω μια διαφημιστική καμπάνια για την τεκνοποίηση, ώστε να φανεί πιο... δελεαστική για τις γυναίκες... πιο μοντέρνα... Να μην δείχνει υποχρεωτική... Έτσι ώστε να πειστούν όλο και περισσότερες από τις αρνήτριες και να μη δημιουργηθούν περαιτέρω προβλήματα που θα με αναγκάσουν να προχωρήσω σε αναγκαστικά μέτρα... Καταλαβαίνεις τι εννοώ...

ΓΑΒΡΙΕΛΑ

Καταλαβαίνω...

ΛΕΙΟ

Θα κυκλοφορήσει αρχικά μια αφίσα, η οποία θα μπει παντού. Σε όλα τα κτίρια, σε όλα τα μέσα μεταφοράς, σε όλα τα κανάλια και τα κοινωνικά δίκτυα. Ψάχνουμε ένα λαμπερό γυναικείο πρότυπο, ευρείας αποδοχής και νομίζω ότι εσύ είσαι το πιο κατάλληλο! Και επιπλέον θα πληρωθείς αδρά!

ΓΑΒΡΙΕΛΑ

Με τιμάει ιδιαιτέρως η πρότασή σου... Όμως θέλω να κρατήσω ανέπαφη την καλλιτεχνική μου ιδιότητα από πολιτικές σκοπιμότητες... όπως έκανα πάντα... Η τέχνη μου, είναι για μένα ιερή...

ΛΕΙΟ

Μην το βλέπεις έτσι. Θα συνεργαστείς για την επίλυση του δημογραφικού προβλήματος της πατρίδας μας, για την επιβίωση του έθνους! Δεν υπάρχει ιερότητα σε αυτό;

ΓΑΒΡΙΕΛΑ

Υπάρχει όμως κι ένα μεγάλο κύμα αντίδρασης που θεωρεί ότι το δημογραφικό χρησιμοποιείται ως εργαλείο για να ελέγξει για ακόμα μια φορά τις γυναίκες. Ειδικά όσες δεν συμμορφώνονται με τα ηθικά και κοινωνικά πρότυπα της Κυβέρνησης...

ΛΕΙΟ

Απορώ πως μετά από τον πόλεμο, υπάρχουν κάποιοι που πρεσβεύουν τέτοιου είδους απόψεις... Δεν έχουν ίχνος πατριωτισμού; Διάβασε σε παρακαλώ καλύτερα όλο το κυβερνητικό μας πρόγραμμα και θα καταλάβεις πόσο ανθρωπιστικός είναι ο στόχος μας...

ΓΑΒΡΙΕΛΑ

Η οποιαδήποτε ανάμιξη με το κυβερνητικό καθεστώς όμως θα διχάσει το κοινό μου... Σε όλη τη μέχρι τώρα πορεία μου, υπήρξα πολύ προσεκτική με τις επιλογές μου...

ΛΕΙΟ

Μα γι' αυτό και σε επέλεξα κι εγώ και το επιτελείο μου... Είσαι μια καλλιτεχνική προσωπικότητα που έχει επάξια κερδίσει τον σεβασμό του κοινού...

ΓΑΒΡΙΕΛΑ

Και έτσι θέλω να παραμείνω... Εάν ενδώσω στην πρόταση σου, πιθανότατα για αρκετές γυναίκες θα γίνω ένα μισητό, δακτυλοδεικτούμενο πρόσωπο...

ΛΕΙΟ

Καταλαβαίνω τους ενδοιασμούς σου. Δεν χρειάζεται να μου απαντήσεις απόψε. Άλλωστε έχεις και το άγχος της πρεμιέρας. Όμως θα σου πρότεινα να το ξανασκεφτείς καλά πριν μου πεις την οριστική σου απάντηση...

Μπαίνει ο Μαξ.

ΜΑΞ

Που είναι ο Άγγελος; Σε πήρε κανένα τηλέφωνο;... *(Βλέποντας τον Λείο)*
Καλησπέρα... Δεν το ήξερα ότι είχες παρέα...

ΛΕΙΟ

Καλησπέρα...

ΓΑΒΡΙΕΛΑ

Να σας συστήσω: Ο Μαξ ο παραγωγός του Θεάτρου και σύντροφός μου. Ο Λείο, ο Αρχηγός της Αστυνομίας, Υπουργός της Επιτροπής Γεννήσεων και σύζυγος της φίλης μου της Ρέας.

Δίνουν χειραψία.

ΜΑΞ

Τιμή μας κ. Υπουργέ. Θα δείτε την παράσταση;

ΛΕΙΟ

Δική μου η τιμή. Δυστυχώς απόψε έχω μια υποχρέωση γι' αυτό και ήρθα νωρίτερα να σας συγχαρώ για την παράσταση που περιμένει με αγωνία όλη η Αθήνα!... Επιφυλάσσομαι όμως για κάποιο άλλο βράδυ... με τον όρο ότι θα πάμε για φαγητό μετά οι τέσσερείς μας...

ΜΑΞ

Βεβαίως. Όποτε θέλετε... Γαβριέλα τι λες;

ΓΑΒΡΙΕΛΑ

Ναι... θα το κανονίσουμε... Θα μιλήσω με τη Ρέα...

ΛΕΙΟ

Καλή επιτυχία λοιπόν! Να σκίσετε!

ΓΑΒΡΙΕΛΑ

Ευχαριστούμε...

ΜΑΞ

Ευχαριστούμε κ. Υπουργέ...

ΛΕΙΟ

Λείο. Δεν χρειάζεται να κρατάμε μεταξύ μας τους τύπους...

Την κοιτάζει έντονα και αποχωρεί. Η Γαβριέλα παίρνει μια βαθιά ανάσα και φωνάζει τον Άγγελο.

ΓΑΒΡΙΕΛΑ

Άγγελε!!!... Δεν ήρθε ακόμα;

ΜΑΞ

Δεν έχω ιδέα! Τώρα θα φταίω εγώ ν' αρχίσω τις φωνές;

Έρχεται ο Άγγελος λαχανιασμένος.

ΑΓΓΕΛΟΣ

Με συγχωρείτε! Μου συνέβη κάτι πολύ σοβαρό!

ΓΑΒΡΙΕΛΑ

Μα τι έγινε;

ΜΑΞ

Πόσο σοβαρό δηλαδή, για να αργήσεις στην πρεμιέρα;

ΑΓΓΕΛΟΣ

Ήμουν στην πορεία κατά του νέου Νόμου για την υποχρεωτική τεκνοποίηση. Έπεσε πολύ ξύλο και δακρυγόνα. Πήγα μαζί με την αδερφή μου και μια φίλη της. Σε κάποια φάση επικράτησε χάος, τις έχασα... Περιπλανήθηκα για αρκετή ώρα και βρήκα έναν φίλο. Μου είπε ότι τις συνέλαβαν μαζί με δυο φίλες του. Βρίσκονται στα κρατητήρια αυτήν τη στιγμή και δεν μπορώ να μάθω τίποτα... Ανησυχώ... Αυτοί οι άνθρωποι είναι αδίστακτοι...

ΜΑΞ

Ψυχραιμία. Δεν έπρεπε να πάτε στην πορεία. Είναι επικίνδυνα τα πράγματα.
Καλύτερα να κρατήσουμε όλοι χαμηλό προφίλ... Σκέφτηκες ότι μπορούσαν
να συλλάβουν κι εσένα και να τινάξεις στον αέρα την παράσταση;

ΑΓΓΕΛΟΣ

Τις γυναίκες έχουν βάλει στον στόχο... Αλλά μας αφορά όλους. Είναι
καθήκον μας να συμμετέχουμε στον αγώνα τους...

ΜΑΞ

Πρέπει να σκεφτείς και τις υποχρεώσεις σου Άγγελε. Έχουμε επενδύσει σ'
εσένα... Θα μάθουμε νέα τους. Έχουμε κάποιες γνωριμίες με τη Γαβριέλα
από την Κυβέρνηση...

ΓΑΒΡΙΕΛΑ

Θα τις εντοπίσουμε... Στο υπόσχομαι... Αμέσως μετά την πρεμιέρα θα το
λύσουμε το θέμα.

ΑΓΓΕΛΟΣ

Εντάξει. Ας ελπίσουμε ότι όλα θα πάνε καλά...

ΜΑΞ

Καλά θα πάνε. Πηγαίνετε τώρα για ζέσταμα. Δεν έχουμε άλλο χρόνο!
Πηγαίνουν στη σκηνή. Ο Άγγελος παίζει στο πιάνο και η Γαβριέλα τραγουδάει.

ΓΑΒΡΙΕΛΑ

Πάμε. Ξεκινάμε.

(Τραγουδάει. Ο Άγγελος παίζει πιάνο.)

Υπάρχει ένα μπαρ

στην άκρη του κόσμου

Κι ένα κορίτσι

μέσα σ' αυτό...

που πίνει

και περιμένει

Σχεδόν είκοσι χρόνια...

Ο Άγγελος την κοιτάζει τρυφερά και σταματάει να παίζει.

ΓΑΒΡΙΕΛΑ

Γιατί σταμάτησες;

ΑΓΓΕΛΟΣ

Θυμήθηκα από που ξεκινήσαμε οι δυο μας και που βρισκόμαστε τώρα...

ΓΑΒΡΙΕΛΑ

Το σκέφτομαι κι εγώ τώρα τελευταία...

ΑΓΓΕΛΟΣ

Ταξιδεύοντας σ' όλον τον κόσμο. Εγώ στα πλήκτρα κι εσύ στο τραγούδι...

Ελεύθεροι και τόσο νέοι...

ΓΑΒΡΙΕΛΑ

Δεν μπορούσαμε να φανταστούμε ούτε «φτιαγμένοι» όλα αυτά που θα ακολουθούσαν... τον πόλεμο... τον φασισμό... Απορώ πως αντέχουμε ακόμα...

ΑΓΓΕΛΟΣ

Αντέχουμε γιατί αγαπάμε την τέχνη μας, αλλά κυρίως γιατί είμαστε μαζί Γαβριέλα!

ΓΑΒΡΙΕΛΑ

«One heart»³⁴ Η απόλυτη μπάντα!

ΑΓΓΕΛΟΣ

Το καλύτερο ντουέτο στον κόσμο!

Η Γαβριέλα χαμογελά και του πιάνει το χέρι με τρυφερότητα.

ΜΑΞ

Σε δεκαπέντε λεπτά ξεκινάμε! Στις θέσεις σας όλοι!

Κλείνουν τα φώτα.

³⁴ Μια καρδιά

ΔΕΥΤΕΡΗ ΠΡΑΞΗ

Α΄ ΣΚΗΝΗ

Έναν μήνα μετά. Η Γαβριέλα τραγουδάει στη σκηνή του θεάτρου, φορώντας μια κόκκινη τουαλέτα.

Απόψε
δεν ακούγονται τραγούδια
μονάχα βήματα
μέσα απ' τις φυλλωσιές.

Ασφυκτικά
αγκαλιάζουνε οι ώρες
κι η κάνη σημαδεύει
στο ψαχνό.

Επάνω σου σκοντάφτεις
μ' αγριεμένα μάτια
κι ανάστατο μυαλό.

Να ζήσεις όμως πρέπει
δίχως υποψία
πως το τρομακτικότερο φεγγάρι
μες την καρδιά σου ανατέλλει.
Κι άλλα δεινά,
πρωτόγνωρα θα φέρει.

Σκληροί οι Θεοί,
αλλόκοτα τα πάθη
κι εσύ δυστυχής αναρωτιέσαι
αν είναι αυτό το τέλος
ή όνειρο μέσα στα τόσα όνειρα.
Ανίδα άνοιξες διάπλατα την πόρτα
οι φονιάδες σαν πλακώσαν

Χωρίς μια νύξη
νόμιμα τα κλειδιά
στα λεκιασμένα χέρια τους
παρέδωσες.

Να ζήσεις όμως πρέπει
δίχως υποψία
πως το τρομακτικότερο φεγγάρι
μες την καρδιά σου ανατέλλει.
Κι άλλα δεινά,
πρωτόγνωρα θα φέρει...

Ακούγονται χειροκροτήματα. Τα φώτα σβήνουν.

*Ανοίγουν τα φώτα. Στο τραπεζάκι που βρίσκεται στην άκρη της σκηνής του Θεάτρου
κάθονται η Γαβριέλα με τον Μαξ, τον Λείο και τη Ρέα. Πίνουν και τρώνε.*

ΜΑΞ

Σας ευχαριστούμε που φέρατε πιάτα. Είναι δυσεύρετα πλέον. Ελάχιστα
εστιατόρια ανέκτησαν ένα μέρος του εξοπλισμού τους, μετά τον πόλεμο...

ΓΑΒΡΙΕΛΑ

Κι εμείς που σερβίρουμε ποτά στο καμπαρέ έχουμε μεγάλο πρόβλημα με τα
ποτήρια...

ΛΕΙΟ

Θα φτιάξουν όλα σιγά- σιγά. Ο πόλεμος έφερε πολλά δεινά αλλά μας βοήθησε
να συνειδητοποιήσουμε πόσο πρέπει να περιφρουρήσουμε και να
ενισχύσουμε το Έθνος μας. Ό,τι χρειάζεστε, να μου το λέτε...

ΡΕΑ

Ο Λείο έχει τρόπους να βρει ο,τιδήποτε βρίσκεται σε έλλειψη...

ΜΑΞ

Ακούγονται όμως φήμες ότι η κατάσταση είναι έκρυθμη με τη νέα
Κυβέρνηση. Υπάρχουν φόβοι ότι μπορεί να ξεσπάσει κανένας Εμφύλιος και
να πάνε όλα κατά διαόλου...

ΛΕΙΟ

Δεν θα το επιτρέψουμε. Μια μειονότητα διαδίδει αυτές τις φήμες για να δημιουργεί αρνητικό κλίμα. Μην ανησυχείς. Εσύ κοίτα να επιτελέσεις το καθήκον σου προς το Έθνος το συντομότερο δυνατόν! *(Γελώντας)*

ΜΑΞ

Εννοείται. Έχουμε αρχίσει εντατικές προσπάθειες με τη Γαβριέλα πολύ καιρό πριν της κάνω την πρόταση γάμου. Είναι ζήτημα χρόνου! *(Γελάνε όλοι εκτός από τη Γαβριέλα)*

ΡΕΑ

Αλήθεια Γαβριέλα; Θα ακούσουμε σύντομα ευχάριστα νέα; Θα είναι ευλογία να κυοφορούμε την ίδια περίοδο!

ΓΑΒΡΙΕΛΑ

(Ενοχλημένη) Ανοησίες. Τι είναι αυτά που λες στους ανθρώπους Μαξ; Μην τον ακούτε... Απλά ζούμε τον έρωτά μας!

ΛΕΙΟ

Εύχομαι λοιπόν ο έρωτάς σας να αποδώσει καρπούς!... Αμέσως μετά την παράσταση της χρονιάς! Μέχρι τότε θα πάει Μαξ;

ΜΑΞ

Με τέτοια ανταπόκριση μάλλον θα πάει και του χρόνου!

ΛΕΙΟ

Μα ούτε στη μαύρη αγορά δεν βρίσκεις εισιτήρια. Ένα μήνα, τριάντα συνεχόμενα sold out. Ξέρεις πόσοι φίλοι και γνωστοί με παίρνουν και με ρωτούν εάν έχω άκρη να τους βρω εισιτήρια; Κάνω ότι δεν σας ξέρω για να τους αποφύγω!

ΜΑΞ

Εάν θέλεις να εξυπηρετήσεις κάποιους να μου το πεις να σου βρω.

ΛΕΙΟ

Έχω τόσες αρμοδιότητες που δεν μπορώ να ασχοληθώ και με αυτό, ειλικρινά. Εγώ κάτι άλλο θέλω να συζητήσουμε. Τις θέσεις της Γαβριέλας τις γνωρίζω. Για αυτό απευθύνομαι σ' εσένα πλέον...

ΜΑΞ

Σε ακούω...

ΛΕΙΟ

Πως θα σου φαινόταν να αναλάβεις την καλλιτεχνική διεύθυνση του νέου Εθνικού Θεάτρου; Θα ήταν μεγάλη χαρά και τιμή για μένα να συνεργαστώ με έναν θεατράνθρωπο σαν κι εσένα που γνωρίζει καλά τη μαγική συνταγή της επιτυχίας!

ΜΑΞ

Τι να πω; Με τιμάει πολύ η πρότασή σου.

ΛΕΙΟ

Δεσμεύομαι ότι θα κάνω τα πάντα για να έχεις τις επιχορηγήσεις που θέλεις ώστε να αφοσιωθείς απερίσπαστος από το άγχος των οικονομικών στο Θέατρο...

ΜΑΞ

Πως θα μπορούσα να αρνηθώ μια τόσο δελεαστική πρόταση; Τόσα χρόνια βάζουμε από την τσέπη μας για να ανεβάσουμε μια παράσταση που να κρατάει κάποια ποιοτικά standards.³⁵ Και όλα τα έσοδα πάλι στο θέατρο πηγαίνουν. Τίποτα δεν μπαίνει στη τσέπη μας... Έχουμε συνηθίσει πλέον σ' έναν πολύ λιτό τρόπο ζωής για να μπορέσουμε να επιβιώσουμε καλλιτεχνικά...

Ακούγεται ο ήχος εισερχόμενου μηνύματος στο κινητό. Η Γαβριέλα κοιτάζει το κινητό της και ανήσυχη σηκώνεται.

ΓΑΒΡΙΕΛΑ

Με συγχωρείται. Πρέπει να πάω στην τουαλέτα.

Ο Μαξ σηκώνεται ευγενικά για να της κάνει χώρο.

ΛΕΙΟ

Λίγο ανήσυχη την είδα ή ήταν η ιδέα μου;

ΡΕΑ

Δεν υποσιάζεστε τι μπορεί να συμβαίνει;... Μαξ... οι εντατικές προσπάθειες μάλλον έπιασαν τόπο...

ΛΕΙΟ

Μην μου πεις! Άντε με το καλό!

ΜΑΞ

Λέτε; Θα δούμε...

³⁵ πρότυπα

Η Γαβριέλα μπαίνει στο καμαρίνι της προσπαθώντας να μην γίνει αντιληπτή και συναντάει τον Άγγελο.

ΓΑΒΡΙΕΛΑ

Από που μπήκες;

ΑΓΓΕΛΟΣ

Από το παραθυράκι της τουαλέτας. Δεν έχουμε καιρό. Σε λίγα λεπτά θα με αναζητήσουν.

ΓΑΒΡΙΕΛΑ

Τι συμβαίνει; Με τρομάζεις!

ΑΓΓΕΛΟΣ

Ήμουν πάλι στη διαδήλωση. Έγιναν φοβερά επεισόδια. Πήγαμε έξω από τα κρατητήρια και απαιτήσαμε να μας αφήσουν να δούμε τις γυναίκες που κρατάνε παράνομα. Έπρεπε να βρω την αδερφή μου! Αρχισαν να χτυπάνε στο ψαχνό. Ανταποδώσαμε όσο μπορούσαμε τα χτυπήματα. Τραυμάτισα έναν μπάτσο. Με κυνήγησαν, αλλά τους ξέφυγα... Κινδυνεύω αν πέσω στα χέρια τους... Πρέπει να βρω έναν δικηγόρο...

ΓΑΒΡΙΕΛΑ

Λυπάμαι που δεν κατάφερα να σε φέρω σε επαφή ακόμα. Μας είπε ο Υπουργός ότι απλά κρατείται προς σωφρονισμό και παραδειγματισμό και δεν κινδυνεύει. Μας διαβεβαίωσε ότι είναι καλά... αλλά αρνήθηκε να μας πει που την έχουν... Θα πάω τώρα αμέσως και θα του μιλήσω πάλι!... Εντωμεταξύ πάρε αυτά για να μπορέσεις να κινηθείς όπως νομίζεις καλύτερα... *(Ανοίγει ένα μικρό χρηματοκιβώτιο και του δίνει τα χρήματα.)* Είναι οι σημερινές εισπράξεις. Θα προσπαθήσω να τις αποκαταστήσω μέχρι να το ανοίξει ο Μαξ.

ΑΓΓΕΛΟΣ

Σ' ευχαριστώ Γαβριέλα. Δεν θέλω να σου δημιουργήσω προβλήματα...

ΓΑΒΡΙΕΛΑ

Τι είναι αυτά που λες; Φύγε γρήγορα μην σε πιάσουν και θα κάνω ότι μπορώ να βρούμε την αδερφή σου. *(Αγκαλιάζονται)* Καλή τύχη!

Η Γαβριέλα επιστρέφει στο τραπέζι και βλέπει ότι όλοι έχουν σηκωθεί από τις θέσεις τους.

ΓΑΒΡΙΕΛΑ

Τι συμβαίνει; Θα το διαλύσουμε κιόλας;

ΡΕΑ

Δυστυχώς προέκυψε κάτι επείγον στον Λείο. Αυτά έχει η δουλειά του.

ΜΑΞ

Μα δεν υπάρχει πρόβλημα. Θα κανονίσουμε κι άλλη συνάντηση σύντομα!

ΛΕΙΟ

Βεβαίως. Τώρα που ξεκινάει και η συνεργασία μας... θα τα λέμε συνέχεια!

Η Ρέα φιλάει τη Γαβριέλα. Ο Λείο δίνει τα χέρια με τον Μαξ.

ΜΑΞ

Στο καλό να πάτε.

Η Γαβριέλα κοιτάζει σκεφτική. Σβήνουν τα φώτα.

Β' ΣΚΗΝΗ

Ανάβουν τα φώτα. Η Γαβριέλα με τον Μαξ κάθονται στο τραπέζάκι.

ΜΑΞ

Πάρ' τον πάλι!

ΓΑΒΡΙΕΛΑ

Δεν έχει νόημα. Είναι ξεκάθαρο ότι κάτι σοβαρό του συμβαίνει.

Γνωρίζομαστε από παιδιά. Ποτέ δεν θα συμπεριφερόταν έτσι ο Άγγελος, εάν ήταν καλά. Είναι πολύ υπεύθυνος στη δουλειά του...

ΜΑΞ

Μην τον δικαιολογείς γιατί εκνευρίζομαι περισσότερο! Μετά τη συνεχόμενη επιτυχία... ένα μήνα τώρα... να πάθουμε ξαφνικά τέτοιο φιάσκο; Αυτό το Θέατρο δεν έχει κλείσει ποτέ εξαιτίας κανενός καλλιτέχνη! Μόνο όταν έπεφταν βόμβες πάνω από τα κεφάλια μας αναγκαστήκαμε να το κλείσουμε!

ΓΑΒΡΙΕΛΑ

Γι' αυτό επιμένω ότι σίγουρα κάτι του συμβαίνει... Μήπως να επικοινωνήσουμε με τον Λείο; Μήπως έμπλεξε πάλι σε καμία πορεία και τον συνέλαβαν...

ΜΑΞ

Δεν θα καταστρέψω εγώ την ευκαιρία που μου έδωσε ο Λείο εξαιτίας του Άγγελου! Τι θα του πω δηλαδή; Ότι έχουμε έναν μουσικό στην παράσταση που πάει και πετάει μολότοφ στους δικούς του κάθε μέρα; Αρκετά το

ρискάρουμε να εκτεθούμε ανεπανόρθωτα ρωτώντας επανειλημμένα για την αδερφή του. Έως εδώ μ' αυτόν τον κύριο!

ΓΑΒΡΙΕΛΑ

Πολύ καλά. Ας προφασιστούμε σοβαρούς λόγους υγείας για σήμερα και ας επιστρέψουμε τα εισιτήρια στον κόσμο ή μπορούμε να τους δώσουμε τη δυνατότητα να τ' αλλάξουν με κάποια άλλη ημερομηνία...

ΜΑΞ

Τι λες; Πώς το ξέρεις ότι αύριο-μεθαύριο θα μας κάνει τη χάρη να έρθει ο φιλαράκος σου;

ΓΑΒΡΙΕΛΑ

Θέλω να ελπίζω ότι θα έρθει...

ΜΑΞ

Έχεις καταλάβει το μέγεθος του προβλήματος που αντιμετωπίζουμε αυτήν τη στιγμή; Πρέπει να γίνει άμεσα αντικατάσταση με κάποιον καλό μουσικό που θα μπορέσει σε ελάχιστο χρόνο να ανταπεξέλθει στις ανάγκες της παράστασης! Εγώ με τον φίλο σου δεν συνεργάζομαι ξανά. Ένα τον ξαναδείς να του πεις ότι απολύεται! Δεν θα κάνω πειράματα με τους συνεργάτες μου! Ειδικά τώρα που θα αναλάβω το Εθνικό Θέατρο! Έπαιξε κι έχασε! Ήθελε να παριστάνει τον Τσε Γκεβέρα! Δεν καθότανε στ' αυγά του, όπως τον συμβούλεψα!

ΓΑΒΡΙΕΛΑ

Δεν χρειάζεται να είσαι τόσο σκληρός Μαξ. Ο Άγγελος είναι σαν οικογένειά μου...

ΜΑΞ

Σαν οικογένειά σου; Μάλλον γι' αυτό άδειασε και το ταμείο φεύγοντας! Είμαι σίγουρος ότι τόσο συχνά που πηγαινοερχόταν στο καμαρίνι σου, είχε πάρει μάτι τον κωδικό! Ωραία σου την έφερε η οικογένειά σου Γαβριέλα! Να τη χαίρεσαι! Η τέχνη μας θέλει απόλυτη πειθαρχία. Δεν κάναμε έτσι τυχαία όνομα! Δεν θα επιτρέψω σε κανέναν να το σπιλώσει!

ΓΑΒΡΙΕΛΑ

Δεν το ξέρεις αυτό! Δεν μπορείς να τον κατηγορείς χωρίς αποδείξεις!

ΜΑΞ

Α, ναι; Και τι έγιναν τα λεφτά; Πέταξαν; Ποιος άλλος ξέρει τον κωδικό;

ΓΑΒΡΙΕΛΑ

Έλα τώρα Μαξ. Ο καθένας μπορεί να διαρρήξει αυτό το χρηματοκιβώτιο. Της πλάκας είναι...

ΜΑΞ

Ο μόνος λόγος που δεν έχω φέρει την Αστυνομία είναι επειδή δεν θέλω να γίνει σκάνδαλο γύρω απ' το Θέατρο. Παραμονεύουν τα αρπακτικά του κίτρινου τύπου να μας ξεσκίσουν με τόσο ντόρο που 'χει γίνει με την παράσταση!... Λοιπόν... δεν μπορούμε ν' ασχοληθούμε άλλο μ' αυτόν τον τύπο, έχουμε ένα σωρό θέματα να διευθετήσουμε... Εγώ θα αναλάβω την επιστροφή των εισιτηρίων. Εσύ πρέπει να στείλεις σε όλα τα κοινωνικά δίκτυα την ανακοίνωση της αναβολής της παράστασης.

ΓΑΒΡΙΕΛΑ

Ναι βεβαίως. Θα το κάνω άμεσα. Μην ανησυχείς. Δεν ξέρουμε όμως σίγουρα τη νέα ημερομηνία. Θα γράψω ότι θα επιστρέψουμε με νέα ανακοίνωση για την ημερομηνία.

ΜΑΞ

Το επόμενο Σάββατο η παράσταση θα γίνει ο κόσμος να χαλάσει! Με ή χωρίς μουσικό!

ΓΑΒΡΙΕΛΑ

Εντάξει Μαξ. Πηγαίνω να το ανακοινώσω.

Σβήνουν τα φώτα

Γ' ΣΚΗΝΗ

Ανάβουν τα φώτα. Η Γαβριέλα βρίσκεται στο καμαρίνι της και προσπαθεί να στείλει όσο περισσότερες ανακοινώσεις ηλεκτρονικά για την αναβολή της παράστασης. Ξαφνικά βλέπει ένα μήνυμα που της προκαλεί μεγάλη έκπληξη.

ΓΑΒΡΙΕΛΑ

Τι είναι αυτό πάλι; Ερωτηματολόγιο από το Ιατρικό Τμήμα του Υπουργείου Εθνικών Γεννήσεων; (Το ανοίγει και το διαβάζει)

«Ακολουθείστε τα βήματα 1, 2, 3 για να εγγραφείτε στην πλατφόρμα gon.births.gr... Συμπληρώστε τα κάτωθι στοιχεία στην πλατφόρμα:

1) πότε είχατε την τελευταία σας περίοδο;

2) Πόσες φορές συνενευθήκατε με τον σύζυγό σας τις τελευταίες 30 ημέρες;

3) Χρησιμοποιήσατε κάποια μέθοδο αντισύλληψης Εάν, ναι ποια;

Σημειώστε με X στο κουτάκι:

α. διακεκομμένη συνουσία

β. χάπι

γ. προφυλακτικό...

5) Έχετε κάνει ποτέ άμβλωση είτε στην Ελλάδα, είτε στο εξωτερικό; Εάν ναι, πόσες φορές;»

Ε, αυτό πια ξεπερνά κάθε όριο! *(Επιχειρεί θυμωμένη να διαγράψει το μήνυμα.*

Πατάει παρατεταμένα το κουμπί)...

«Είστε σίγουρη ότι θέλετε να διαγράψετε το παρόν μήνυμα; Η απάντηση του ερωτηματολογίου είναι υποχρεωτική για όλες τις γυναίκες άνω των 18 ετών!»

(Κλείνει με δύναμη το laptop)

Σβήνουν τα φώτα.

ΤΡΙΤΗ ΠΡΑΞΗ

Α΄ ΣΚΗΝΗ

Μια εβδομάδα μετά στο Θέατρο γίνεται audition για πιανίστες. Ο Μαξ με τη Γαβριέλα κάθονται στο τραπέζάκι.

ΜΑΞ

Στο είπα ότι τελικά θα μας κρεμάσει...

ΓΑΒΡΙΕΛΑ

Δεν το πιστεύω. Είμαι σίγουρη πλέον ότι κάτι του έχει συμβεί...

ΜΑΞ

Και έτσι να είναι, τελείωσε οριστικά με εμάς. Μέχρι αύριο θα έχει γίνει η αντικατάστασή του. Κοίτα να το συνηθίσεις... Η ακρόαση πηγαίνει πολύ καλά. Έχω ακούσει καμία πενηνταριά πιανίστες μέχρι στιγμής. Οι είκοσι απ' αυτούς ήταν πολύ καλοί και δυο-τρεις εξαιρετικά καλοί. Δεν έχω χρόνο να ακούσω άλλους. Θα επιλέξω ανάμεσα σ' αυτούς...

ΓΑΒΡΙΕΛΑ

Δεν αντιλέγω ότι θα βρεις τον καλύτερο... Για μένα όμως κανείς δεν θα είναι ποτέ σαν τον Άγγελο...

ΜΑΞ

Δεν μας χρειάζονται τώρα αυτοί οι συναισθηματισμοί. Είμαστε επαγγελματίες καλλιτέχνες μην το ξεχνάς!

ΓΑΒΡΙΕΛΑ

Ίσως αν πειραματιζόμασταν με καμία γυναίκα να ήταν πιο εύκολο για μένα . Οποιοδήποτε άλλος άντρας απλά θα μου θυμίζει τον Άγγελο... Οι γυναίκες έχουν αύριο ακρόαση;

ΜΑΞ

Μια μέρα είναι η ακρόαση... Απλά δεν ήρθε καμία γυναίκα υποψήφια για τον ρόλο...

ΓΑΒΡΙΕΛΑ

Μα πως είναι δυνατόν;

ΜΑΞ

Η πρόσκληση απευθυνόταν σε νέες ηλικίες... Καταρχάς αυτές που δεν έχουν παντρευτεί και τεκνοποιήσει απαγορεύεται να εργαστούν... Και οι υπόλοιπες που είναι σε φάση τεκνοποίησης και με μικρά παιδιά και βρέφη δεν μπορούν ν' ανταποκριθούν στο πρόγραμμα των παραστάσεων... διπλές καθημερινές παραστάσεις, περιοδεία το καλοκαίρι σε Ελλάδα και εξωτερικό...

ΓΑΒΡΙΕΛΑ

Δεν είναι δυνατόν να έχουν εγκλωβιστεί όλες οι γυναίκες που βρίσκονται σε παραγωγική ηλικία κατ' αυτόν τον τρόπο! Είναι κατάφορη αδικία! Έχουν επενδύσει χρόνια σπουδών, μελέτης και δουλειάς για μην έχουν πλέον καμία ευκαιρία να εργαστούν;

ΜΑΞ

Γαβριέλα, έχεις συνειδητοποιήσει ότι κι εσύ ολοκληρώνοντας αυτήν την παράσταση δεν θα μπορείς να συνεχίσεις άλλο; Θα πρέπει να τεκνοποιήσεις και όχι μια φορά, αλλά τρεις. Πώς θ' ανταπεξέλθεις; Θα κουβαλάς το παιδί στις παραστάσεις; Που θα θηλάζεις; Στα καμαρίνια; Ή θα το σέρνεις στις περιοδείες από δω κι από κει λες και θα είναι κανένα σακίδιο;

ΓΑΒΡΙΕΛΑ

Εγώ να εγκαταλείψω την τέχνη μου και να μείνω σπίτι; Τι είναι αυτά που λες; Δεν γνωρίζω καν αυτόν τον τρόπο ζωής. Θα μαραζώσω...

ΜΑΞ

Μα αγάπη μου, όταν γεννήσεις θ' αλλάξεις διάθεση. Θα δεις... θα σε γεμίζουν άλλα πράγματα... Το μωρό σου θα είναι η προτεραιότητά σου...

ΓΑΒΡΙΕΛΑ

Εύκολο να το λες, όταν δεν έχεις τίποτα να χάσεις...

Έρχεται η Ρέα

ΡΕΑ

Καλησπέρα σας. Τι γίνεται σήμερα εδώ; Γιατί περιμένει τόσος κόσμος;

ΜΑΞ

Γίνεται audition³⁶ για τον ρόλο του Άγγελου που μας έδωσε μεγάλη λαχτάρα! Πρέπει να πάω να ακούσω κάποιους υποψήφιους που ξεχώρισα. Δεν υπάρχει καθόλου χρόνος με το Θέατρο κλειστό και τις τόσες προπωλήσεις εισιτηρίων που είχαν γίνει...

³⁶ Ακρόαση

ΡΕΑ

Βέβαια να πας... Ήταν η παράσταση της χρονιάς. Είναι κρίμα που κατέβηκε έτσι ξαφνικά. Το κοινό περιμένει εναγωνίως τον νέο κύκλο παραστάσεων...

Γαβριέλα πώς είσαι;

ΓΑΒΡΙΕΛΑ

(Απορροφημένη από τις σκέψεις της) Καλά... Κάθισε... Θα πιείς κάτι;

ΜΑΞ

Εγώ σας αφήνω να τα πείτε... *(Φεύγει)*

ΡΕΑ

Θέλω να σου μιλήσω. Είναι επείγον...

ΓΑΒΡΙΕΛΑ

Τι συμβαίνει πάλι;

ΡΕΑ

Πήρες ένα ερωτηματολόγιο από το Υπουργείο Γεννήσεων για συμπλήρωση;

ΓΑΒΡΙΕΛΑ

(Με θυμό) Ποιο αυτό που ζητούσε στοιχεία για το πότε και πως κάνω σεξ με τον άντρα μου;

ΡΕΑ

Ναι, αυτό! Γιατί δεν το συμπλήρωσες;

ΓΑΒΡΙΕΛΑ

Θα αστειεύεσαι βέβαια... Ούτε πρόκειται!...

Εσύ πως το ξέρεις ότι δεν το συμπλήρωσα;

ΡΕΑ

Ψάχνω τα αρχεία του Λείο. Έχει εγκαταστήσει υπηρεσιακό υπολογιστή στο σπίτι και τον έχει μονίμως ανοιχτό... Όλα παρακολουθούνται Γαβριέλα!

Πρέπει να το συμπληρώσεις άμεσα! Φοβάμαι ότι δεν θα μπορέσω να σε βοηθήσω... Τα πράγματα είναι πολύ επικίνδυνα...

ΓΑΒΡΙΕΛΑ

Τι εννοείς;

ΡΕΑ

(Βγάζει ένα στικάκι από την τσάντα της) Το βλέπεις αυτό;

ΓΑΒΡΙΕΛΑ

Τι είναι αυτό;

ΡΕΑ

Ντοκουμέντα Γαβριέλα! Ότι πρόλαβα ν' αντιγράψω από τον υπολογιστή. Τον φώναξαν εκτάκτως για μια υπόθεση χθες και τον ξέχασε ανοιχτό... Έχω στα χέρια μου στοιχεία που θα σου προκαλέσουν φρίκη... Δεν μπορούμε να μείνουμε με σταυρωμένα χέρια! Κινδυνεύουμε...

ΓΑΒΡΙΕΛΑ

(Εντρομη) Τι έχει μέσα αυτό το στικάκι Ρέα;

ΡΕΑ

Θες να μάθεις τι απέγινε ο φίλος σου ο Άγγελος... και η αδερφή του; Εδώ μέσα τα λέει όλα! Είναι καταχωρημένοι σε αρχεία!

ΓΑΒΡΙΕΛΑ

Τι είδους αρχεία;

ΡΕΑ

Αρχεία με λίστες σύλληψης... *(κομπιάζει και βάζει τα κλάματα)* Αρχεία με λίστες θανάτου!

ΓΑΒΡΙΕΛΑ

(Την πιάνει και την ταρακουνάει) Τι λες; Είσαι με τα καλά σου;

ΡΕΑ

Όλα εδώ είναι σου λέω! Βάλτο στον υπολογιστή σου να το δεις και με τα μάτια σου!

ΓΑΒΡΙΕΛΑ

(Την τραβάει με δύναμη) Πάμε μέσα στο καμαρίνι μου, μη μας πάρουνε χαμπάρι!

Μπαίνουν γρήγορα μες το καμαρίνι της Γαβριέλας. Η Γαβριέλα παίρνει το στικάκι και το τοποθετεί μέσα στο laptop της. Ανοίγει τα αρχεία.

ΓΑΒΡΙΕΛΑ

Άγγελος Λαζάρου του Δημητρίου. Ημερομηνία σύλληψης 15/2/2052.

Ημερομηνία θανάτου 5/3/2052. Αιτία θανάτου: Ανακοπή.

ΡΕΑ

Κατάλαβες; Έτσι τους εξαφανίζουν όσους αντιστέκονται! Τους συλλαμβάνουν και τους τακτοποιούν στη φυλακή! Δήθεν ότι ενεπλάκησαν σε κάποιον καυγά με άλλους κρατούμενους ή επιτέθηκαν σε αστυνομικό!

ΓΑΒΡΙΕΛΑ

Καημένο μου αγόρι! Ήσουν το πιο γλυκό, το πιο ευαίσθητο αγόρι στον κόσμο. Δεν σου άξιζε τέτοιο τέλος... *(ξεσπά σε κλάματα)*

ΡΕΑ

(Τη χαιδεύει στον ώμο) Λυπάμαι πολύ για την απώλειά σου Γαβριέλα...

Κλάψε να τον πενήσεις...

ΓΑΒΡΙΕΛΑ

(Ξαφνικά συνειδητοποιώντας) Γιατί όμως Ρέα; Γιατί μου δίνεις όλα αυτά στα στοιχεία που καίνε τον Λείο; Είσαι γυναίκα του, περιμένεις το παιδί του! Για ποιο λόγο το κάνεις αυτό;

ΡΕΑ

Υπάρχουν κάποια πράγματα που δεν γνωρίζεις Γαβριέλα...

ΓΑΒΡΙΕΛΑ

Εδώ που φτάσαμε πρέπει να μου τα πεις όλα!

ΡΕΑ

Θέλω να στα πω... πίστεψέ με... αλλά ντρέπομαι...

ΓΑΒΡΙΕΛΑ

Δεν είναι ώρα για ντροπές Ρέα... είναι ώρα για δράση!

ΡΕΑ

Ψέματα... είναι όλα ψέματα...

ΓΑΒΡΙΕΛΑ

Δηλαδή;

ΡΕΑ

Δεν περιμένω παιδί... Είχα κάποιες μέρες καθυστέρηση, όταν πρωτοβγαίναμε με τον Λείο και του το είπα... Διαπίστωσα με μεγάλη μου χαρά ότι ήταν πρόθυμος να με αποκαταστήσει και να μου λύσει ως δια μαγείας όλα μου τα προβλήματα μου... Να με προστατεύσει από τους κινδύνους που παραμόνευαν με τη θέσπιση του νέου Νόμου... όταν εφαρμόστηκε στη Γερμανία. Μέχρι να πάω στο ραντεβού που είχα με τον γιατρό, μου ήρθε περίοδος και αισθάνθηκα μεγάλη απογοήτευση... γιατί χωρίς την εγκυμοσύνη δεν νομίζω ότι θα εξακολουθούσε να θέλει να με παντρευτεί. Άλλωστε ο Λείο μια φορά ερωτεύτηκε στη ζωή του, όπως καλά γνωρίζεις... Εσένα... Έτσι προσποιούνται ότι ήμουν έγκυος, επιδιώκοντας να καταφέρω να μείνω σε σύντομο χρονικό διάστημα και στην πραγματικότητα... ώστε ν' αποκατασταθεί όλο αυτό το χάος που δημιούργησα... Όμως δεν συνέβη έως

τώρα και σε μια εβδομάδα θα πάμε μαζί για τον πρώτο μεγάλο έλεγχο.
 Επιμένει να με πάει σε έναν δικό του γιατρό από την Επιτροπή Γεννήσεων.
 Καταλαβαίνεις τι έχει να γίνει όταν αποκαλυφθεί ότι δεν υπάρχει
 εγκυμοσύνη... Φοβάμαι Γαβριέλα... Τρέμω ότι θα έχω την ίδια τύχη με όλες
 αυτές τις γυναίκες που χάνονται μυστηριωδώς μέσα στα κελιά τους...
(Αγκαλιάζονται σφιχτά.)

ΓΑΒΡΙΕΛΑ

Καλή μου Ρέα. Πώς γίναμε έτσι;...

ΡΕΑ

Φοβάμαι Γαβριέλα...

ΓΑΒΡΙΕΛΑ

Μη φοβάσαι... Θα βρούμε κάποια λύση...

ΡΕΑ

Τι λύση;

ΓΑΒΡΙΕΛΑ

Αυτή η φασιστική κυβέρνηση πρέπει να πέσει! Κάποιος πρέπει να
 δημοσιοποιήσει σε όλον τον κόσμο τα εγκλήματα που κρύβουν κάτω από το
 τραπέζι!

ΡΕΑ

Είναι πολύ επικίνδυνο αυτό... Ποιος θα πάρει τέτοιο ρίσκο;

ΓΑΒΡΙΕΛΑ

Εγώ Ρέα... Όχι μόνη μου... Με τη βοήθεια του Μαξ...

ΜΑΞ

Ο Μαξ που είναι έτοιμος να συνεργαστεί στενά μαζί του και ν' αναλάβει τη
 διεύθυνση του Εθνικού... Θα ρισκάρει να τα χάσει όλα; Είσαι βέβαιη;

ΓΑΒΡΙΕΛΑ

Όταν μάθει ότι θα συνεργαστεί μ' έναν εγκληματία, μ' έναν κατά συρροή
 δολοφόνο και με το συνάφι του, ναι! Ξέρω τον άντρα που παντρεύομαι.
 Μπορεί να είναι ορθολογιστής και φιλόδοξος, αλλά ανήθικος δεν είναι!

ΡΕΑ

Και πώς θα γίνει; Πώς θα το κάνετε αυτό;

ΓΑΒΡΙΕΛΑ

Το Σάββατο η παράσταση θα προβληθεί εκτός από το κοινό του Θεάτρου και σε live streaming³⁷ και θα έχουν πρόσβαση μ' ένα σχετικό αντίτιμο, όλοι. Από κάθε μέρος της Ελλάδας και του εξωτερικού! Εκεί... σε ανύποπτο χρόνο, στο τέλος της παράστασης θα τα βγάλουμε όλα στη φόρα! Με τα αποδεικτικά στοιχεία που μου έφερες από την Ασφάλεια! Θα περάσουμε στην αντεπίθεση Ρέα! Με τον φόβο δεν πήγε κανένας μπροστά! Έχε μου εμπιστοσύνη... Σύντομα θα απαλλαγούμε όλοι και κυρίως οι γυναίκες, απ' αυτό το μαρτύριο...

ΡΕΑ

Μακάρι Γαβριέλα να τα καταφέρεις. Γιατί αν δεν τα καταφέρεις... αλίμονο μας... Μας περιμένει κυριολεκτικά το απόσπασμα!

ΓΑΒΡΙΕΛΑ

Έτσι κι αλλιώς χαμένες είμαστε ... Ζωή χωρίς ελευθερία, δεν είναι ζωή...

Έρχεται ο Μαξ.

ΜΑΞ

Λοιπόν, έχουμε καινούργιο πιανίστα! Έκλεισε! Δώσαμε τα χέρια...

ΓΑΒΡΙΕΛΑ

Μαξ, πρέπει να μιλήσουμε...

ΜΑΞ

Δεν θέλεις να τον γνωρίσεις;

ΓΑΒΡΙΕΛΑ

Μετά... υπάρχουν σπουδαιότερα θέματα αυτήν τη στιγμή...

ΜΑΞ

Σπουδαιότερα απ' την παράσταση;

ΓΑΒΡΙΕΛΑ

Ναι Μαξ! Θέματα ζωής και θανάτου...

ΡΕΑ

Εγώ να πηγαίνω... Να σας αφήσω να τα πείτε...

ΓΑΒΡΙΕΛΑ

Ναι Ρέα... πήγαινε... όλα θα γίνουν όπως πρέπει...

ΜΑΞ

(Απορημένος) Στο καλό Ρέα...

³⁷ Ζωντανή μετάδοση

Η Ρέα τους γνώφει και αποχωρεί.

ΜΑΞ

Τι συμβαίνει Γαβριέλα;

ΓΑΒΡΙΕΛΑ

Έλα να δεις με τα μάτια σου... *(Του δείχνει τα αρχεία από το laptop της).*

ΜΑΞ

(Κοιτάζει σαστισμένος) Τι είναι αυτά; Πώς βρέθηκαν στα χέρια σου; Έχεις ιδέα πόσο επικίνδυνο είναι αυτό;

ΓΑΒΡΙΕΛΑ

Αυτό έχεις μόνο να πεις; Ορίστε *(του δείχνει)* Ο Άγγελος... ο ανεύθυνος... που κρέμασε την παράσταση... Τον βλέπεις που είναι;

ΜΑΞ

Λέγε που τα βρήκες!

ΓΑΒΡΙΕΛΑ

Η Ρέα μου τα έδωσε.

ΜΑΞ

Δεν καταλαβαίνω. Για ποιο λόγο; Τι ρόλο παίζει; Είναι βαλτή;

ΓΑΒΡΙΕΛΑ

Όχι. Δεν μπορώ να σου πω τον λόγο. Είναι πολύ προσωπικός. Η ουσία είναι ότι κινδυνεύει κι αυτή, όπως κινδυνεύουμε όλοι μας, εάν δεν χορέψουμε όπως μας βαράνε το ταμπούρλο!

ΜΑΞ

Και τι σκοπεύεις να κάνεις μ' αυτά τα στοιχεία;

ΓΑΒΡΙΕΛΑ

Άκουσέ με! Εμείς έχουμε τη δύναμη να δώσουμε το έναυσμα να ανατραπεί αυτή η αρρωστημένη κατάσταση. Σε λίγο θα βρωμάει η αποφορά θανάτου από παντού... Το Σάββατο Μαξ... στη live streaming παράσταση... μπορούμε... τα τελευταία λεπτά της παράστασης, εκεί που κανένας δεν θα το περιμένει... να γνωστοποιήσουμε αυτά τα στοιχεία σε όλον τον κόσμο...

ΜΑΞ

(Εξάλλος) Τι λες; Είσαι με τα καλά σου; Και τι θα καταφέρουμε μ' αυτό; Να χάσουμε τα πάντα και να καταλήξουμε σε μια λίστα νεκρών σαν κι αυτή που μπήκε ο Άγγελος... Άκουσέ με καλά. Δεν θα σώσουμε εμείς αυτόν τον πλανήτη από την αδικία! Εξαφάνισε αυτά τα στοιχεία και εκμεταλλεύσου την

ευκαιρία που μας δίνεται! Σε λίγο καιρό θα είμαστε κι επίσημα τα πιο προβεβλημένα άτομα στον καλλιτεχνικό χώρο με όλα όσα ονειρευόμασταν πάντα. Επιχορηγήσεις, ώστε να κάνουμε απρόσκοπτα την τέχνη μας!

ΓΑΒΡΙΕΛΑ

Δεν μπορώ να πιστέψω αυτά που λες! Σκότωσαν τον πιο στενό μας συνεργάτη, την αδερφή του και τόσες άλλες! Πως το αντέχεις να συνεργαστείς με δολοφόνους και να πάρεις τα χρήματά τους για έναν ιερό σκοπό όπως η τέχνη μας; Έχουμε ηθικό χρέος ως καλλιτέχνες και ως άνθρωποι να σταθούμε στη σωστή πλευρά της ιστορίας!

ΜΑΞ

Πόσο αφελής μπορεί να είσαι; Πώς σου πέρασε από το μυαλό ότι θα υποκινήσεις μόνη σου μια επανάσταση ενάντια σε όλο αυτό το σύστημα που έχει απλώσει τα πλοκάμια του σε όλη την Ευρώπη και την Αμερική κι ότι θα είμαι κι εγώ συνεργάτης σου σ' αυτό; Εάν δεν μας σκοτώσουν επιτόπου θα το κάνουν λίγο αργότερα... Κι εγώ θέλω να ζήσω και να δημιουργήσω... Η συνεισφορά μου σ' αυτόν τον κόσμο είναι μέσα από την τέχνη μου. Δεν αισθάνομαι λοιπόν ότι δεν είμαι στη σωστή πλευρά της ιστορίας. Θα κάνω κι εγώ την επανάστασή μου αλλά όχι με όπλα και μάταιες θυσίες, αλλά μ' έναν υπόγειο, ακήρυχτο πνευματικό πόλεμο!

ΓΑΒΡΙΕΛΑ

Εγώ είμαι αφελής ή εσύ; ; Αλήθεια, τι νόμισες;... Ότι θα σου επιτρέψουν ν' ανεβάζεις τα έργα που θέλεις και με τον τρόπο που θέλεις; Θα σε λογοκρίνουν σε τέτοιο σημείο που θα χάσεις πλέον κάθε νόημα ύπαρξης...

ΜΑΞ

Έχω τον τρόπο να περάσω τα μηνύματά μου χωρίς καν να με πάρουνε χαμπάρι... Είμαι πολύ πιο έξυπνος απ' αυτούς! Κάποιος πρέπει να το κάνει κι αυτό! Και θεωρώ ότι τώρα είναι η ευκαιρία μου!

ΓΑΒΡΙΕΛΑ

Το γεγονός ότι εγώ θα βρίσκομαι στο περιθώριο γιατί θα γεννοβολάω για την πατρίδα... δεν σου λέει τίποτα; Μόνο η υπέρμετρη φιλοδοξία σου έχει σημασία τελικά;

ΜΑΞ

Θα βρούμε τον τρόπο... Μπορεί να λείψεις για κάποια χρόνια από τη σκηνή αλλά μπορείς να συμμετέχεις με άλλους τρόπους στο Θέατρο... Έχεις τόσες

γνώσεις... Μπορείς να ασχοληθείς με το δραματολόγιο, να σκηνοθετείς και πολλά άλλα...

ΓΑΒΡΙΕΛΑ

Και να προσποιούμαι ότι όλα είναι καλά, να συνεργάζομαι μαζί τους ενώ σκότωσαν τον καλύτερο μου φίλο και τόσες γυναίκες! Να τους χαμογελάω και να τους δίνω τα χέρια, όταν θα ξέρω ότι *(Με μανία)* Καλύτερα να ξεσκίσω τις σάρκες μου σε χίλια κομμάτια!

ΜΑΞ

(Συγκαταβατικά) Γαβριέλα... αγάπη μου... Ηρέμησε... Θέλω να μείνεις σήμερα σπίτι... Να ξεκουραστείς... Καταλαβαίνω ότι όλες αυτές οι αλλαγές, η πίεση, ο θάνατος του φίλου σου, η αναβολή της παράστασης έχουν πειράξει τα νεύρα σου και κάνεις αλλόκοτες σκέψεις. Σε παρακαλώ λοιπόν πήγαινε κάνε ένα ζεστό μπάνιο, πάρε ένα ηρεμιστικό και κοιμήσου... Είμαι σίγουρος ότι αύριο το πρωί θα δεις τα πράγματα διαφορετικά... Άντε και αύριο με το καλό πρέπει να καταστρέψουμε κάθε στοιχείο που να μας αναμιγνύει σ' αυτήν την υπόθεση! Και τη φίλη σου τη Ρέα άστη σ' εμένα... Θα την περιποιηθώ αναλόγως...

ΓΑΒΡΙΕΛΑ

(Ψυχρά) Εντάξει Μαξ. Έχεις δίκιο. Θα πάω να ξεκουραστώ...

ΜΑΞ

(Την αγκαλιάζει και τη φιλάει. Εκείνη το δέχεται παθητικά) Ειλικρινά λυπάμαι για τον Άγγελο. Εάν με είχε ακούσει, τώρα θα ήταν εδώ μαζί μας και θα είχε ένα λαμπρό μέλλον μπροστά του. Κρίμα ήταν σπουδαίος καλλιτέχνης... Μην ανησυχείς αγάπη μου... Όλα θα πάνε καλά από δω και πέρα... Στο υπόσχομαι...

Σβήνουν τα φώτα

Β' ΣΚΗΝΗ

Μετά από μια εβδομάδα, πραγματοποιείται η παράσταση ζωντανά για το κοινό και σε live streaming. Η Γαβριέλα τραγουδάει στη σκηνή του θεάτρου. Ένας προβολέας τη φωτίζει. Στον υπόλοιπο χώρο επικρατεί σκοτάδι.

Ωρα να φεύγω
 Ή μήπως
 να φεύγεις εσύ;
 Πίσω κοιτάζω
 με συμπόνια
 Κι αναρωτιέμαι
 ήτανε πράγματι
 η ζωή μου αληθινή;
 Άραγε θα είναι
 η έξοδος μια πλάνη
 Ή μια παράφορη γιορτή;
 Υπάρχει μια γωνιά
 που με περιμένει
 με λυγισμένα κάγκελα
 από μάταιους αγώνες
 κι έναν Θεό
 με υπομονή κι ελπίδα.
 Δεν θα χαθώ
 Καινούργιες ρίζες
 θ' απλώσω
 σε κάθε πρόσφορη γη.
 Άραγε θα είναι
 η έξοδος μια πλάνη
 Ή μια παράφορη γιορτή;

Η Γαβριέλα κάνει παύση για μερικά δευτερόλεπτα. Όλα τα μάτια είναι στραμμένα επάνω της. Επικρατεί απόλυτη ησυχία.

ΓΑΒΡΙΕΛΑ

Κυρίες και Κύριοι καλησπέρα σας. Σας ευχαριστώ που παρακολουθήσατε
 αυτήν την παράσταση που μιλάει για το υπέρτατο ιδανικό, την ελευθερία.
 Δεν μπορώ όμως να συνεχίσω να υπηρετώ την τέχνη μου, όταν αυτό το
 ιδανικό καταπατείται βάνανυσα στη χώρα μου και σε όλες σχεδόν τις χώρες
 του Δυτικού κόσμου. Εδώ και δύο χρόνια η νέα Κυβέρνηση με πρόφαση τη

δημόσια υγεία, το δημογραφικό πρόβλημα και την επιβίωση του Έθνους έχει κηρύξει έναν ανελέητο πόλεμο κατά των γυναικών. Πρώτα με τα συνέδρια γονιμότητας, κατόπιν με την απαγόρευση των αμβλώσεων και πρόσφατα με τον Νόμο της αναγκαστικής τεκνοποίησης. Αυτά όμως είναι γνωστά σε όλους σας, ανεξάρτητα από το αν σας βρίσκουν σύμφωνους ή εκ διαμέτρου αντίθετους. Όπως πιθανότατα σας είναι γνωστό ότι εκατοντάδες γυναίκες που συμμετείχαν στις διαδηλώσεις κατά των νέων μέτρων φυλακίστηκαν και έκτοτε αγνοούνται.

(Ακούγεται σούσουρο. Η Γαβριέλα υψώνει κι άλλο τη φωνή της.)

Αυτό που δεν γνωρίζετε όμως είναι ότι οι γυναίκες αυτές αλλά και όσοι άντρες τις υπερασπίστηκαν δολοφονήθηκαν στυγνά από την Κυβέρνηση μέσα στα κρατητήρια!!!

(Δημιουργείται μεγαλύτερο σούσουρο και κάποιες αντιδράσεις από το κοινό.)

Ακούγεται η φωνή του Μαξ.

Παίξτε μουσική! Παίξτε μουσική! Κλείστε τον προβολέα!

(Ακούγεται δυνατή μουσική σε συνδυασμό με φωνές και αντιδράσεις. Η Γαβριέλα μέσα στο σκοτάδι, προσπαθεί να ακουστεί πάνω από τις φωνές.)

Έχω στα χέρια μου αποδεικτικά στοιχεία από τα αρχεία της Ασφάλειας με τα ονόματα όλων όσων δολοφονήθηκαν από τους στυγνούς εγκληματίες της Κυβέρνησης!!!

(Η μουσική και η φασαρία δυναμώνει ακόμα περισσότερο. Η Γαβριέλα φωνάζει ακόμα πιο δυνατά.)

Τα στοιχεία αυτά είναι στη διάθεση του Τύπου οποιουδήποτε κράτους που βρίσκεται ακόμα σε καθεστώς δημοκρατίας!!!

Οι πολίτες της Ελλάδας και ειδικότερα οι γυναίκες εκπέμπουμε σήμα κινδύνου και ζητάμε τη βοήθεια σας, προκειμένου να μπορέσουμε να ανατρέψουμε το εγκληματικό καθεστώς του φασισμού και να ανακτήσουμε την... *(Ακούγεται ο ήχος τριών πυροβολισμών.)*

Απόλυτη σιωπή και σκοτάδι.

6. Επίλογος

Στην παρούσα εργασία αναλύθηκε το έργο *Ένα Κουκλόσπιτο* του Ίψεν. Ξεκινώντας από την αναζήτηση της πρωτογενούς σύλληψης του χαρακτήρα της Νόρας, στη σκέψη του Ίψεν, αναλύοντας διεξοδικά το έργο δραματουργικά και κοινωνιολογικά και καταλήγοντας στην πεμπτουσία του και τη διαδραστικότητά του στη σύγχρονη εποχή.

Το ειδικό πρόβλημα αυτού του δράματος, όπως αναλύθηκε εκτενώς, αφορά τη δυσκολία διατήρησης μιας ατομικής προσωπικότητας -στην προκειμένη περίπτωση μιας γυναικείας προσωπικότητας- εντός των ορίων ενός στερεοτυπικού κοινωνικού ρόλου. (Lord, 1882) Η θέση αυτή ενισχύεται από **το ζήτημα της μητρότητας**, το οποίο ήταν και είναι κεντρικό σε κάθε φεμινιστικό κίνημα ή πρόγραμμα. Η μητέρα και όχι η γυναίκα είναι καταπιεσμένη από την πατριαρχία. (Kristeva, 1974, p. 453) Η θυματοποίηση της μητέρας εκπορεύεται από έναν κοινωνικό κανόνα που εξισώνει την ανατομία με το πεπρωμένο. Ο Ίψεν είχε μελετήσει την κοινωνική θεωρία που είχε επικρατήσει τον 19^ο αι. που ήθελε τις γυναίκες ταυτισμένες με την αναπαραγωγική τους λειτουργία. (Foucault, 1978, σσ. 104-105) Η Νόρα επιτυγχάνει την αυτοπραγμάτωσή της γυρίζοντας την πλάτη της στον σύζυγο και τα παιδιά της. (Finney, 1994, σσ. 97-98)

Το ζήτημα που προέκυψε αθροιστικά είναι ότι η γυναίκα αν δεν απαρνηθεί τη «γυναικοπρέπειά» της, δηλαδή το καθήκον της απέναντι στον άντρα της, στα παιδιά της, στην κοινωνία, στον νόμο, και σε οποιονδήποτε άλλον εκτός από τον εαυτό της, δεν μπορεί να χειραφετηθεί. Συνεπώς η γυναίκα πρέπει να απαρνηθεί το καθήκον εντελώς. (Σω, 1993, σ. 82)

Βάσει των κύριων δραματουργικών στοιχείων του Ίψεν, αλλά και του κοινωνιολογικού του υπόβαθρου, που προτάσσει το ζήτημα της μητρότητας ως μείζων διαχρονικό φεμινιστικό ζήτημα, πραγματοποιήθηκε η συγγραφή του έργου «Καμία πατρίδα για τις γυναίκες».

Οι βασικές του ομοιότητες με το *Κουκλόσπιτο*, επικεντρώθηκαν δραματουργικά στο μοντέλο της τρίπρακτης δομής, στις επιμέρους σκηνές, στο ίδιο περίπου μοτίβο σκηνικού χωροχρόνου (αστικό σαλόνι- θέατρο, μερικά εικοσιτετράωρα δράσης). Επιπλέον, στην εισαγωγή ενός προσώπου από το παρελθόν που συντελεί στην αποκάλυψη του παρελθόντος της ηρωίδας (κ. Λίντε – Ρέα), αλλά

και στο «φάντασμα» της ηρωίδας. Το καταλυτικό γεγονός και το έναυσμα της δράσης ξεκινάει με την επίσκεψη ενός προσώπου από το παρελθόν στην ηρωίδα (Κρόγκσταντ-Λείο). Η πλάνη των ηρωίδων και στις δυο περιπτώσεις έγκειται στη ψευδαίσθηση ότι οι σύντροφοί τους τις αγαπούν, άνευ όρων και θα τις υπερασπιστούν ακόμα και ενάντια στις ηθικές τους αρχές, γεγονός που διαψεύδεται οικτρά και στις δυο περιπτώσεις, αλλά και στη συνειδητοποίηση των πραγματικών τους αναγκών.

Το βασικό θέμα και στις δυο περιπτώσεις είναι το ζήτημα της μητρότητας από διαφορετική σκοπιά. Στη Νόρα όπως αναλύθηκε εκτενώς ανωτέρω, η «αφύσικη» εγκατάλειψη των παιδιών της, προκειμένου να αναζητήσει την προσωπική της ταυτότητα και στη Γαβριέλα η άρνηση συμμόρφωσης στην υποχρεωτική μητρότητα ενός παράλογου φασιστικού, θεοκρατικού Νόμου, ως πράξη ύψιστης γενναιότητας και προσωπικής ελευθερίας. Και οι δυο βρίσκονται αντιμέτωπες με το δίλλημα και οι δυο δεν διστάζουν να πάρουν την πιο ριψοκίνδυνη απόφαση, πληρώνοντας η καθεμία βαρύ τίμημα.

Βεβαίως υπάρχουν και ουσιώδεις διαφορές στα δυο έργα όπως η εποχή του έργου. Ενώ στο Κουκλόσπιτο το έργο διαδραματίζεται στην εποχή του Ίψεν, στο «Καμία πατρίδα για τις γυναίκες» επιλέγεται σκόπιμα μια δυστοπική, φανταστική, μελλοντική εποχή, που όμως ενισχύει τη διαχρονικότητα του φαινομένου της ταύτισης της μητρότητας με τη γυναικεία φύση και την κυκλική πορεία ιστορικά των φασιστικών θεοκρατικών καθεστώτων.

Αφενός, ακροδεξιές κυβερνήσεις του Δυτικού κόσμου τολμούν ακόμα και στις μέρες μου να προβαίνουν σε δημιουργία σεμιναρίων γονιμότητας και προάσπισης των δικαιωμάτων των αγέννητων τέκνων καθώς και σε θέσπιση νόμων απαγόρευσης των αμβλώσεων. Αφετέρου ακόμα και στη σύγχρονη εποχή κάθε γυναίκα που σκέφτεται να μη γίνει μητέρα αντιμετωπίζει έναν συνεχόμενο πόλεμο απ' ολόκληρη την κοινωνία με στόχο να συμμορφωθεί στο επικρατές κοινωνικό πρότυπο και να εκπληρώσει τη «φύση» της. Η κυριαρχική αντίληψη περί μητρότητας απορρέει από το ριζωμένο πατριαρχικό κατεστημένο, που καθορίζει το πως πρέπει να ζουν οι γυναίκες. (Καλοβυρνάς, 2022, σσ. 15-16) Στις σύγχρονες δυτικές κοινωνίες, δεν χρειάζονται καθόλου λόγοι για να κάνει κάποιος παιδιά. Ο κανονιστικός προσανατολισμός είναι βαθιά παγιωμένος στις κοινωνικές δομές και η μητρότητα δομείται ως αναπόφευκτη και παθητική απόφαση για τη γυναίκα. Η ατεκνία, από την άλλη πλευρά, συχνά αμφισβητείται, ενώ όσες γυναίκες δεν έχουν παιδιά θεωρούνται στείρες, υπερβολικά εγωκεντρικές ή ότι σίγουρα κάποια στιγμή θα αλλάξουν γνώμη. Ακόμα και σήμερα, το

να είσαι γυναίκα θεωρείται συνώνυμο του να είσαι μητέρα. Σαν το ένα να συνεπάγεται το άλλο αυτόματα, εκτός αν κάτι πάει πολύ στραβά και αυτή η απόλυτη ταύτιση ακυρωθεί.. Η μητρότητα θεωρείται φυσικό και αναπόφευκτο στάδιο στη ζωή μιας γυναίκας, και καθίσταται εξαιρετικά δύσκολο για μια γυναίκα να διανοηθεί, πόσο μάλλον να χαράξει, ένα άλλο μονοπάτι ζωής. Το να μην μπορεί μια γυναίκα να κάνει παιδιά θεωρείται ατυχές πεπρωμένο και προσωπική αποτυχία. Το να μη θέλει να κάνει παιδιά θεωρείται κάτι που καταργεί τους νόμους της φύσης, δεν υφίσταται σαν πραγματική ελεύθερη επιλογή αλλά ερμηνεύεται ως μια ύποπτη προβληματική ψυχολογική κατάσταση η οποία χρήζει ανάλυσης και διόρθωσης. (Καλοβυρνάς, 2022, σ. 26)

Εντέλει και για τη Γαβριέλα, όπως και για τη Νόρα ο δρόμος προς την προσωπική ελευθερία και την αυτοπραγμάτωση, όσους κινδύνους και μοναξιά κι αν εμπεριέχει, είναι ο μόνος δρόμος._

Βιβλιογραφία

1. ΜΕΛΕΤΗΜΑΤΑ

- Abrahams, J. (2017). "Όλα όσα θα θέλατε να μάθετε για το τέταρτο κύμα του φεμινισμού, αλλά φοβάστε να ρωτήσετε". Prospect, Magazine. Ανάκτηση Μάρτιος 8, 2022, από <https://www.prospectmagazine.co.uk/magazine/everything-wanted-know-fourth-wave-feminism>
- Bourdieu, P. (2002). *Η ανδρική κυριαρχία*. (Ν. Παναγιωτόπουλος, Επιμ., & Έ. Γιαννοπούλου, Μεταφρ.) Αθήνα: Πατάκης.
- Boyle, K. (2019). *#MeToo, Weinstein and Feminism*. New York: Palgrave Pivot.
- Brandes, G. (1899). *Henrik Ibsen and Bjornstjerne Bjornson*. (W. Archer, Επιμ., & J. Muir, Μεταφρ.) London: Heineman.
- Britain, I. (1983). 'A Transplanted Doll's House: Ibsenism, Feminism and Socialism in Late-Victorian and Edwardian England in Transformations in Modern European Drama'. (I. Donaldson, Επιμ.) London.
- Brown, S. (2018). *Sarah Grand*. Orlando Project. : Cambridge University Press.
- Cameron, D. (2020). *Φεμινισμός: παρελθόν και παρόν ενός κινήματος*. (Φ. Δήτσας, Μεταφρ.) Ηράκλειο: ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΚΡΗΤΗΣ: ο κοινός λόγος.
- Chevrel, Y. (1989). *Maison de poupée, Henrik Ibsen*. Paris: Presses universitaires de France.
- Clement, H. C. (1986). *The Newly Born Woman*. (B. Wing, Μεταφρ.) Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Cott, N. F. (1997). *The Bonds of Womanhood: "Woman's Sphere" in New England, 1780-1835*. UK, Europe & Overseas: Yale University Press; 2nd edition.
- David Letwin, J. S. (2008). *The architecture of drama*. Lanham, Maryland,: Scarecrow Press.
- Davis, A. Y. (1983). *Women, race and class*. New York : Knopf Doubleday Publishing Group.
- Due, C. (1909). *Reminiscences from Henrik Ibsen's Youth*. Copenhagen: Grabes.
- Dunne, W. (2009). *The dramatic writer's companion*. London: University of Chicago Press.
- Durbach, E. (1991). *A Doll's House: Ibsen's Myth of Transformation*. Boston: Twayne.
- Ebbel, C. T. (1966). *In the town of Henrik Ibsen's Youth*. Grimstad: Ibsenhouse and Grimstad City Museum.
- Egri, L. (1960). *The art of dramatic writing*. New York : Simon & Schuster.
- F.Bull, H. Koht, D.A. Seip. (1928-1957). *Centenary edition. Henrik Ibsen's Collected Works*. Oslo: Gyndendal.
- Faludi, S. (1992). *Backlash*. London: Chato and Windus.

- Felsenthal, E. (2017). *TIME'S EDITOR-IN-CHIEF ON Why the silence brakers are the person of the year*. Ανάκτηση Μάρτιος 8, 2022, από <https://time.com/time-person-of-the-year-2017-silence-breakers-choice/>
- Finney, G. (1994). *The Cambridge Companion to Ibsen, Ibsen and feminism*. (J. McFarlane, Επιμ.) New York: Cambridge University Press.
- Foucault, M. (1978). *The History of Sexuality, vol. I, An Introduction*. (R. Hurley, Μεταφρ.) New York: Penguin.
- Gay, P. (1984). *Offensive women and defensive men. The education of the senses*. New York: Oxford University Press.
- Gosse, E. (1917). *Henrik Ibsen. The works of Henrik Ibsen* (Τόμ. 13). (W. Archer, Επιμ., & W. Archer, Μεταφρ.) New York: Scribner's.
- Goulianos, J. (1974). *By a Woman Writ*. London: Penguin.
- Hardwick, E. (1975). *Seduction and Betrayal: Women and Literature*. New York: Vintage.
- Haugen, E. (1979). *Ibsen's drama: Author to Audience*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Hemmer, B. (1994). *The Cambridge Companion to Ibsen, Ibsen and the realistic problem drama*. (J. McFarlane, Επιμ.) New York: Cambridge University Press.
- Hornby, A. (2010). *Oxford dvanced Learner's Dictionary new 8rd edition*. (J. Turnbull, Επιμ.) Oxford University Press.
- Hudson. (1957). *The fifty first anniversary (Review 10)*. Ανάκτηση 3 8, 2022, από <https://hudsonreview.com/1957/10/henrik-ibsen-the-fifty-first-anniversary/>
- Ibsen, B. (1951). *The three Ibsens*. (GerikShjeldemp, Μεταφρ.) London: Hutchinson.
- Ibsen, H. (1928-57). *Hundrearsutgave: Samlede verker (Ibsen's Collected Works)*. Oslo: Gyldendal.
- Ibsen, H. (1964). *Letters and Speeches*. (E. Sprinchorm, Επιμ., & E. Sprinchorm, Μεταφρ.) New York: Hill.
- Ibsen, H. (1972). *Speeches and New Letters, 1909*. (A. Kilda, Μεταφρ.) New York,.
- Ibsen, H. (1979). *Letters, 1905 (New Collection)*. (O. A. Ed, Επιμ.) Oslo: Universitets Forlaget.
- J.W. McFarlane, G. Orton. (1960-1977). *The Oxford Ibsen*. London: Oxford University Press.
- Joyce, J. (1972). *Ibsen's New Drama, The Critical Heritage*. (M. Egan, Επιμ.) London & New York: B.C. Southam.
- Kahle, B. (1908). *Henrik Ibsen, Björnstjerne Björnson und ihre Zeitg*. German edition.
- Kelly, J. (2014). *The Doubled vison ofe feminist theory: Women, History and Theory*. Chicago: University of Chicago Press.
- Koht, H. (1971). *Life of Ibsen*. New York: Blom.
- Kristeva, J. (1974). *La Revolution du langage poetique*. Paris: Seuil.

- Lerner, G. (1993). *The creation of feminist consciousness*. New York: Oxford University Press.
- Levy, A. (2005). *Female chauvinist pigs*. New York: Pocket books.
- Lexigram Λεξικά, Γλώσσα, Παιδεία. (2022). Ανάκτηση Φεβρουάριος 25, 2022, από <https://www.lexigram.gr/>
- Lord, H. F. (1882). *The Life of Henrik Ibsen*. London: Griffith and Farran.
- Mayer, M. (1980). *IBSEN AND THE THEATRE, Ibsen: A biographical aproach*. (E. Durbach, Επιμ.) London and Basingstoke: THE MACMILLAN PRESS LTD.
- Metzger, S. (1997). "An overview of A Doll's House." *Drama for Students*. Detroit: Gale: Literature Resource Center.
- Meyer, M. (1971). *Ibsen*. Garden City: Doubleday.
- Morison, M. (1970). *The Correspondence of Henrik Ibsen*. New York.
- Mosfjeld, O. (1949). *Ibsen Og (and) Skien*. Oslo: Gyldendal.
- Murb, B. (2021). *Synopsis and Summary of Acts -A Doll's House Study Guide*. Ανάκτηση Φεβρουάριος 25, 2022, από <https://a.academia-assets.com/images/academia-logo-2021.svg>
- National New Play Network. (2020). *A Doll's House (new adaptation) by Emily Dendinger*. Ανάκτηση Μάρτιος 11, 2022, από A Doll's House (new adaptation) by Emily Dendinger
- Popperwell, R. G. (1980). *Ibsen's Female Characters*. Scandinavica 19.
- Prideaux, S. (2020). *A Doll's House for the #MeToo Era- Norwegian culture and events in the UK*. Ανάκτηση Μάρτιος 11, 2022, από <https://norwegianarts.org.uk/a-dolls-house-for-the-metoo-era/>
- Rossi, A. (1988). *The Feminist Papers: From Adams to de Beauvoir*. Boston: Northeastern University Press.
- Ruskin, J. (2015). *Sesame and Lilies*. Scotts Valley, California: CreateSpace Independent Publishing Platform.
- Sam Smiley. (2005). *Playwriting the structure of action*. New Heaven and London: Yale University press.
- Sandra M. Gilbert, Susan Gubar. (2020). *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven, Connecticut: Yale University Press.
- Sprinchorn, E. (2021). *Ibsen's KingdomThe Man and His Works*. UK, Europe and Overseas: Yale University Press.
- Stevens, H. (2008). *Henry James and Sexuality*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Strindberg, A. (1986). *Selected Plays*. (E. Sprinchorn, Μεταφρ.) Minnesota: University of Minnesota Press.

- Sturman, M. (2004). *Cliffs Notes Ibsen's A doll's house & Hedda Gabler*. New York: Wiley Publishing Inc.
- Suleiman, D. A. (2010). *Henrik Ibsen: The father of modern drama*. Ανάκτηση Φεβρουάριος 25, 2022, από <http://www.pdfactory.com/>
- Templeton, J. (1989). *The Doll House Backlash: Criticism, Feminism, and Ibsen*. PMLA.
- Templeton, J. (2015). *Ibsen's Women*. <http://www.plunkettlakepress.com/>: Plunkett Lake Press.
- Toshihiko, S. (1981). *Ibsen's drama and the Japanese bluestockings*. Stockholm: Edda.
- Valency, M. (1982). *The Flower and the Castle*. New York : Schocken Books.
- Veblen, T. (2016). *The Theory of the Leisure Class*. South Carolina : CreateSpace Independent Publishing Platform.
- Weigand, H. J. (1925). *The Modern Ibsen: A Reconsideration*. New York: Henry Holt.
- Wollstonecraft, M. (1967). *A Vindication of The Rights of Woman*. . New York: W. W. Norton.
- Zucker, A. (1972). *Ibsen and Master Builder*. New York: Octagon Books.
- Αριστοτέλους. (1982). *Ποιητική*. (Σ. Ι. Δρομάζος, Επιμ., & Σ. Ι. Δρομάζος, Μεταφρ.) Αθήνα: Κέδρος.
- Γεωργάκη, Ε. (2020). *Η θεατρική γραφή ως οδηγός διδασκαλίας*. Πάτρα: ΕΑΠ.
- Δούνιας, Μ. (2020). *Το κουκλόσπιτο - Μέρος δεύτερο*. Αθήνα: Πρόγραμμα Παράστασης-Παραγωγή Kart Productions.
- Η Πύλη για την ελληνική γλώσσα*. (χ.χ.). Ανάκτηση Μάρτιος 10, 2022, από <https://www.greek-language.gr/greekLang/index.html>
- Καλοβυρνάς, Λ. (2022). *Μητέρα μηδέν παιδιών*. Αθήνα: Gutenberg.
- Μάντης, Κ. (χ.χ.). *Αφηγηματολογία: Αφηγηματικές τεχνικές*. Ανάκτηση 06 12, 2022, από <https://latistor.blogspot.com/>
- Μαρξ-Ένγκελς. (1989). *Η Γερμανική ιδεολογία*. Αθήνα: Gutenberg.
- Ν. Καμτσής, Π. Πολυκάρπου. (2010). *Η Νόρα μετά*. (Τ. ARTE, Επιμ.) Αθήνα.
- Παναγιωτόπουλος, Ν. (2021). *η δε γυνή ινα...#metoo και Me and you*. Αθήνα: Πατάκης.
- Πασχάλης, Σ. (2019). *Η ΓΛΩΣΣΑ ΤΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ*. ΕΑΠ.
- Πέγκα, Έ. (2018). *Αρχή-μέση-τέλος*. Πάτρα: ΕΑΠ.
- Πρίφτη, Κ. (2017). *Τι περιμένει ο κόσμος από τις γυναίκες στον 21ο αιώνα; Οι απαντήσεις 15 χωρών δεν θα ικανοποιήσουν κανέναν*. Ανάκτηση Μάρτιος 8, 2022, από https://www.huffingtonpost.gr/2017/06/27/life-gynaika-kosmos-perimenei-gynaikes_n_
- Ρίτσος, Β. (2011). *Ερρίκος Ίψεν: Η ζωή και το έργο του*. Ανάκτηση Φεβρουάριος 15, 2021, από <https://24grammata.com/>

- Σιατερλή, Β. (2018). *Για το τέταρτο κύμα φεμινισμού*. Ανάκτηση Μάρτιος 8, 2022, από <https://tomon.gr/>
- Στύλλου, Μ. (2018). *Η πάλη για την απελευθέρωση των γυναικών*. Αθήνα: Μαρξιστικό Βιβλιοπωλείο.
- Σω, Μ. (1993). *Η πεμπτουσία του Ιψενισμού*. (Ε. Ζάρα, Επιμ., & Γ. Χριστοιάννης, Μεταφρ.) Ιωάννινα: Δωδώνη.
- Τσιβόλα, Π. (2021). *Ελληνικό MeToo : Η καταγγελία της Σοφίας Μπεκατώρου ήταν η σπίθα – Το χρονικό της έκρηξης των καταγγελιών*. Ανάκτηση Μάρτιος 8, 2022, από <https://www.in.gr/2021/02/26/greece/eleliniko-metoo-kataggelia-tis-sofias-mpektorou-itan-spitha-xroniko-tis-ekriksis-ton-kataggelion/>
- Χάρμαν, Κ. (2009). *Μαρξισμός και Ιστορία - Βάση και Επικοδόμημα*. Αθήνα: Μαρξιστικό Βιβλιοπωλείο.

2. ΕΡΓΑ

- Ibsen, H. (1917). *The works of Henrik Ibsen*. (W. Archer, Επιμ., & W. Archer, Μεταφρ.) New York: Scribner's.
- Ίψεν, Ε. (2005). *Τα στηρίγματα της κοινωνίας*. (Λ. Κουκούλας, Μεταφρ.) Αθήνα: Γκοβόστη.
- Ίψεν, Ε. (2011). *Το κουκλόσπιτο*. (Λέων Κακούλας, Επιμ., & Λ. Κακούλας, Μεταφρ.) Αθήνα: Γκοβόστη.
- Ίψεν, Ε. (2016). *Πέερ Γκυντ*. (Η. Αποστολίδης, Επιμ., & Θ. Παπαδημητρόπουλος, Μεταφρ.) Αθήνα: Gutenberg.
- Ίψεν, Χ. (1975). *Μνηστήρες του θρόνου*. (Κ. Κάστρο, Μεταφρ.) Ιωάννινα: Δωδώνη.
- Ίψεν, Χ. (1977). *Αυτοκράτορας και Γαλιλαίος*. (Μ. Π. Λάζου, Επιμ., & Ά. Β. Τζόγια, Μεταφρ.) Ιωάννινα: Δωδώνη.
- Ίψεν, Χ. (1993). *Τα παλικάρια του Χέλγκελαντ*. (Μ. Λάζου, Επιμ., & Φ. Ντιτζόρτζιο, Μεταφρ.) Ιωάννινα: Δωδώνη.
- Ίψεν, Χ. (2003). *Μπραντ*. (Ε. Ρομπάκη, Μεταφρ.) Ιωάννινα: Δωδώνη.