

КОМПРОМИСЪТ И ПРАВСТВЕНИЯТ МАКСИМАЛИЗЪМ (Отново за „Куклен дом“ и „Призраци“ на Хенрик Ибсен)

РОСИЦА КЮЧУКОВА

Несъмнено драматургията на Ибсен крие загадка, и то не само една. Преди всичко какво кара хората от края на ХХ в. да пълнят залите при постановки на негови пиеси, да търсят контакт с този мълчалив и странен норвежец. Същият този, който и в края на миналия век предизвиква истински шок в Европа, мъчително прощъваща се с минали културни епохи и в напрегнато очакване на необещаващото нищо хубаво ново време; в Европа, разтърсвана от противоречия, търсения и лутания; в континента на кръстопът между два века. Промените тотално настъпват във всички сфери на живота — бързо, властно и категорично. Те не дават възможност на „малкия човек“, както и на „доброто буржоазно семейство“ да се опомни от сътресенията, които изживяват. Човекът постепенно губи себе си, средният европейец губи чувството си за ориентир в мощните идейни течения, които завладяват света. Остава само чувството, че губи себе си. На власт са нищожествата, цари бездуховност и търгашество; това е времето на *големия компромис* със себе си, когато всичко се превръща в стока. Навсякъде господства духовно мъртвило на ръба на двата века — „романтичния“ ХІХ и „модерния“ ХХ, — когато цивилизацията се възправя срещу човека, срещу неговата личност и така се поражда проблемът за индивида, за неговата стойност и ролята му в обществото. Променят се изцяло възгледите и ценностната система. Няма и следа от ренесансовия антропоцентризъм; формулировката „човекът е мярка за всички неща“ се изменя в „човекът е средство“. Оттук и появата на бездушието. То се корени в бесния стремеж към трупане на материалното. Тогава се създава и култът към преуспялата личност, моралните критерии за добро и зло губят своя смисъл. Според новите представи преуспяващият е добър, а неуспяващият — лош. Именно така се ражда духовният вакуум. Ибсен го установява, концентрира мисълта си в него и се стреми да измъкне човека оттам. Големият драматург се бори за самоосъзнаване на човешката личност и издига идеята за максимализма като реакция на компромисите, наложени от системата, която деформира индивида. Обществото не позволява, то забранява изявяването на личността с възможности, които остават неин потенциал, или ги насочва към сфера, в която човешкото се погубва. Срещу нищожеството на средата, която го заобикаля, и ограниченията на обществото се възправя Ибсен — самотникът, несрещнал никъде разбиране, объркан от безкрупулността и дребнавостта на хората, от които очаква много; човекът, в чиято драматургия се срещат две епохи и който е голямата загадка за съвременниците си. Въпреки хулите му се кланят като на бог и въпреки това той последователно ги отбягва — може би смята, че не са го открили такъв, какъвто е. Предпочита да е колкото може по-далеч от литературните котерни. Той е „извън тази тъй наречена република на книжовността, която всъщност не е нищо друго освен панаир на лъжци и търгаши“ (Унамуну)¹. В Германия заедно с Толстой

¹ Мигел де Унамуну. Есеистика. С., 1983, с. 443.

и Зола е увековечен като натуралист, същевременно там го смятат за индивидуалист и социалист. В Англия се прекланят пред психолога Ибсен, но го критикуват като неразбираем материалист, за Франция той е символист (символизмът господства в дикторката на световната мода Франция), а също там Ибсен е смятан за анархист. Различните страни виждат отделни единични аспекти от многостранността на този изключителен автор, у когото се срещат традиционната театрална система и новаторството като качествено различно обобщение на всички тези елементи. А всъщност това е човекът, който никога не се примирява, и драматургът, който е измъчван от вечно безпокойство — дали ще успее някога да изрази в литературно произведение това рядко и мъчително щастие, каквото е борбата за постигане на непостижимото“ (Г. Брандес)². За него е свойствен нравственият максимализъм, който автоматически изключва всякакъв компромис със съвестта. Ибсен е толкова сложна фигура, колкото е сложно и противоречиво времето, в което живее; сложните конфликти на епохата стават основни конфликти в неговата драматургия. Но доминантата е Ибсен хуманистът, претърпял много разочарования и негубещ вяра. Той притежава изключителна чувствителност, затова безогледността на обществото нанася тежки удари върху лесно ранимото му сърце; същевременно това е човекът — твърд и суров, отрицащ всякакво малодушие и всякакъв компромис, чиято цена познава. Неговата основна концепция е максимализмът. Драматургът, излъчващ голямо човешко благородство, изпитва дълбоко състрадание към нещастните на хората. То го засяга дълбоко. Той навлиза с проникновение и в микрокосмоса, и в макрокосмоса. Ибсен умее да разглежда космополитно човека. Най-характерната черта на писателя е неговата непримиримост с недъзите на обществото, които безпощадно критикува. В цялото си творчество той последователно прокарва идеята, че трябва нещо да се направи, но не знае какво, за което не може да бъде упрекван. Ибсен е авторът, който при целия си пессимизъм в късния си символистичен период, прерастващ в мистицизъм, не престава да гледа с безкрайно любопитство на човека; това е драматургът, който обобщава всичко онова гравивно преди него в драмата (затова причинява толкова трудности на съвременните си критици и създава „новата драма“, от която тръгват всички автори след него).

Характерните ѝ особености я отличават от старата театрална система и определят развитието на цялата европейска драма по-нататък. *Конфликтът* у Ибсен е сблъсък между високите стремежи на личността, желанието ѝ да се изяви и невъзможността за реализация в обществото. *Фабулата* е в миналото на героя, неговата минала постъпка, която се превръща в мотор на действието и чинто следствия и причини са обект на драмата. Така в нея заляга принципът на *аналитичната композиция*. *Характерите* са повече типове (дори архитипове — Ялмар Екдал в „Дивата патица“), но са индивидуализирани чрез някаква важна тяхна особеност, богато се разкрива тяхната психика; чрез тях Ибсен казва някаква голяма истина. Най-изразителните им черти са: тяхната *биографичност* (героят разказва при отдал се повод нужните части от своята биография, които след това зрителят съединява в едно) и силно *реалистични детайли* (дошли под влиянието на романа — лулата на Усвал в „Призраци“ например). Ибсен защитава индивидуалността на личността, като показва пагубните последици от индивидуализма; усилията са насочени към разкриване на вътрешния свят на личността. Появява се нов фактор — *дискусията*. Това, което преди е „добре направена пиеса“, има експозиция, ситуация и развързка, а сега — експозиция, ситуация и дискусия, която Шоу ще доведе до доминиращ компонент. Големи промени настъпват в *диалога* — той е близък до обикновен разговор, до беседа. Отделната реплика има само едно точно определено място — нито по-напред, нито по-назад, макар че, отделно взета, би изглеждала като част от разговор. *Антипое-*

² Георг Брандес. Литературата на XIX век. С., 1980, с. 41.

на, конфликтът — идеен, поставените проблеми разтърсват. Един от тях е проблемът за компромиса и нравствения максимализъм, който винаги присъства в творчеството на писателя. Този въпрос е вечен и постоянно вълнува човека, като е в пряка връзка с неговата обществена позиция.

Блестящ драматург, изключителен психолог, с траен интерес към етичното — ето разковничето на непрестанния интерес към него, ето решението на „загадката Ибсен“ — „човекът, който не се поддава на никакви класификации“ (Шоу).

Моралните стойности винаги са вълнували хората; те са и постоянен мотив в творчеството на Ибсен. Въпросът, кога да се допусне компромис, може ли да се живее в лъжа; проблемът за търсенето на истината, духовното извисяване и нравствената непримиримост с пошлото пронизват всички негови драми, като намират различно разрешение по законите на еволюцията на драматурга. От бездушния максимализъм на Бранд, нямащ алтернатива (Киркегоровото „или всичко, или нищо“) и егонистичния максимализъм на Пер Гинт; от максимализма на Юлиян, недоловил перспективата на времето и лишен от историческа необходимост, към големия компромис със съвестта на консула Берник и най-сетне към малкия компромис на Нора, прозряла чрез него нищожеството на Хелмер и осъзнала се като човек, който не може да направи голям компромис — да остане да живее с този чужд за нея мъж. В „Призраци“ е обратното — от големия компромис на фру Алвинг към последствията му, като чрез страданието ѝ се внушава идеята за нравствен максимализъм (големият компромис е недопустим). В по-късните пиеси кръгът се затваря — майстор Солнес е направил компромиса, не е останал верен на себе си. Той е осъден така, както Рюбек, който умира, изкачвайки се с Ирене (но уви, твърде късно — заедно с нея) по високите върхове на планината — символ на стремежа към извисяване и покоряване на все по-високи върхове в изкуството, изобщо символната техника е много развита тук. Така Ибсен осъжда максимализма на Бранд и Пер Гинт, компромиса на Солнес и Рюбек и най-точно се открива съотношението им в „Куклен дом“ и „Призраци“, и по-специално в образите на Нора и фру Алвинг. Именно в тези две пиеси, върхове в Ибсеновата драматургия (в тях частният конфликт е реален и придобива общочовешко звучене), и в тези две героини проблемът, детайлно изследван, най-пълно намира разрешението си.

В „Куклен дом“ има пълно тържество на нравствения максимализъм, чието внушение е пряко и пълно — чрез напускането на дома той достига своя пълен израз в категоричното отричане на големия компромис. „Нора“ е по-идейна, по-тезисна драма. В „Призраци“ проблемът звучи по-приглушено. Там е налице обратната ситуация — големият компромис е факт, някъде в миналото се крие изходната точка, обект на изображение са само последиците от него. Те са непоправими и пагубни и пронизват докрай сърцето на една жена с пълното съзнание за направената от нея грешка. Така чрез неумолимите закони на следствията, които са неизбежни, се достига до пълното отричане на големия компромис на фру Алвинг (да остане да живее с камерхера) и косвено се стига до идеята за нравствения максимализъм. В „Куклен дом“ доминанта е нравственият максимализъм, а в „Призраци“ — компромисът.

Нора чрез малкия компромис (фалшификацията на подписа в името на съпруга), и по-точно чрез неговите последици и борбата ѝ с тях (те съставят драмата), достига бавно и постепенно, като отбранява с всички сили и докрай своята илюзия, но твърдо и категорично до истината за човека, с когото е живяла цели осем години. Това е нейният неосъзнат голям компромис, който тя, след като го проумява, отхвърля. Под това понятие се разбира отстъпление, предателство на принципите, на нещо много свято, а всяко предателство — спрямо себе си, близките или обществото — е подлост. Това е големият компромис, който Нора не приема, а за фру Алвинг той е преломен момент в живота ѝ. „Катеричката“ много добре познава цената на малкия компромис — малки нарушения в името на написаните закони и затова толкова човешки, че без тях един човешки живот е невъзможен. Малкият

компромис е оправдан — Нора го извършва в името на своя болен съпруг, а фалшификацията е грижа и за двамата най-близки хора — Хелмер и баща ѝ. Нещо повече — това „голямо“ прегрешение в очите на обществото се превръща в мярка за човечност. Малкият компромис на Нора е свободен — направила го е по своя воля, и принудителен — чрез обстоятелствата, а големият е неосъзнат — когато го проумява, той се превръща в наложителен. Него Нора не приема; такава е нейната реакция. Големият компромис на фру Алвинг е осъзнат, свободен — чрез волята ѝ е възможно той да бъде предотвратен, но опитът ѝ не успява, защото компромисът е преди всичко наложителен. Тя е притисната отвсякъде и главно от общественото мнение (най-жестоката и рафинирана форма на натиск на обществото върху индивида). Нора успява да го преодолее, фру Алвинг — не, но никога не се примирява; нейната участ е много по-реална. Тя е с пълното съзнание за това, което прави, за фалша и пошлостта, в които живее. Всички усилия на тази храбра жена със свободолюбив дух са да предотврати последиците от своя голям компромис; така реагира тя. Бори се докрай, отчаяно и неистово, макар да знае, че те рано или късно ще дойдат: „Винаги съм се страхувала, че е невъзможно истината да не излезе на бял свят и да не повярват в нея“³ — затова дава пари за сиропиталището; „Не исках Усвал, моят собствен син, да наследи каквото и да е от баща си“⁴ — затова го изпраща далеч от този скверен дом. Тази нейна борба превръща живота ѝ в „истинско изпитание“, в което тя осъзнава себе си като човек и стойността на своята личност чрез страданието — следствие от невъзможността да поеме риска. Пречи ѝ обществото.

Компромисът притежава голям резонанс, той има широко поле на действие и отеква в различна степен в душите на останалите герои. Наложен е по рождение на Усвал и Регине (при нея той има относителна свобода); те са негови жертви. За него допринасят Мандерш и Хелмер (косвено чрез илюзията на Нора за него) — това са персонажи, които по силата на своята ограниченост не могат да участвуват в духовния живот, със своята закостенялост те не разбират значимостта на „малките неща“. Доктор Ранк вижда компромиса, но нищо не може да промени така, както и Усвал — обща е тяхната обреченост. Причините са различни при двамата така, както горчивият скепсис на Усвал е много по-голям в сравнение с жестоката жизненост на доктора. Кристине се стреми към истината, за да премахне лъжата. Тя допринася за разкриване на малкото прегрешение на Нора, макар че съвсем не е подходяща за функцията на съдник. Характерът ѝ е банален. Съизмерим е с характера на Регине в „Призраци“ — повърхността е тяхната баналност. Личните компромиси на Кристине и Кронгстад, чийто образ има функцията на двигател на интригата, са наложителни.

Наложителният компромис (компромисът отвън, по предписание на обществото) играе съществена роля в Ибсеновата драматургия, и особено в „Куклен дом“ и „Призраци“, където е представен с цялото си разнообразие и е пречупен през погледа на различни по характер действащи лица, които в двете пиеси са сравнително малко на брой. Така действието се концентрира и се достига по-големи психологически дълбочини, още повече, че пред зрителя се разиграват последиците от някогашните грешки на персонажите и драматизмът е по-силен. Малкият компромис на Нора е някъде далече в миналото, както и големият компромис на Алвинг; драмите са изградени по законите на аналитичната композиция. Вниманието се съсредоточава върху следствията и извисяването на личността — така внушението е изключително силно.

Компромисът се осъзнава чрез последиците от него. Преодоляването му е свързано със страданието, осмислянето му и неговата оценка. В този сложен процес ин-

³ Х. Ибсен. Драми. С., 1981, к. 392.

⁴ Пак там.

дивидът търси истината, осъзнава човешкото си достойнство (като реакция на унижението), открива себе си като личност.

Прегрешението на Нора с подписа, нейният малък компромис ѝ разкрива същността на Хелмер, пълния му егоизъм, неговото отношение към нея. В началото тя е красива и мила кукличка — подобие на човек, играчка с човешки облик, но бездушна; прави това, каквото поискат от нея („Живях, за да те забавлявам с фокусите си“)⁵; служи за украса, развлечение и игра. Няма нищо по-презрително от това човек да бъде кукла; и Нора го осъзнава. Когато играе в името на любимия си човек една невероятна комедия, тя смята, че си заслужава жертвата. Макар че сърцето ѝ чувствава друго, тя докрай защитава своя Хелмер, своята илюзия, която накрая се саморазпада. Самоизматата също е компромис. От епизода с бадемите се вижда колко е пресметлив съпругът ѝ и Нора, щедра по природа, не може да не знае това. Ранк долавя пукнатината между тях, „Чучулигата“ я чувства, но не позволява на доктора дори и най-малкия намек. Тя чува преценката на Кронгстад — на Хелмер му липсва мъжество — и не я понася, изгонва дребния банков служител. Незаинтересоваността на Турвал към нея нарича ревност. Непрекъснато прави всичко възможно да забави развързката, неуверена в чудото, което трябва да стане. Удължението ѝ е необходимо, за да убеди преди всичко себе си в него. Тарантелата е емоционален израз на душевните ѝ преживявания, на страданието ѝ. В тези тридесет и един часа живот Нора прави своята равностетка и разбира, че тя непрекъснато е играела, нейната маска е всекидневнието, тя никога не е била истинската Нора, а чучулига, кукла или някаква „малка женичка“. Във върховния момент тя очаква висше благородство и жертвоготовност, а среща грубия практицизъм и отвращаващото себелюбие на Хелмер; изведнъж „птичката“, „катеричката“ и „чучулигата“ се превръщат в „лицемерка“, „лъжкия“ и „престъпница“. От този момент той е духовно мъртъв за нея, всички колебания на героинята намират отговор, тя изведнъж проумява истината — живяла е в лъжа и фалш. (Фалшът също е компромис.) Така разбира компромиса и неговата цена — собственото си унижение, осъзнава нищожеството на съпруга си и своето човешко достойнство, илюзорността на нейните представи се сблъсква с действителността. Тя трябва да я опознае, както трябва и да воюва за себе си; да се „самовъзпита“. Човешката личност стои твърде високо за Нора, за да си позволи каквато и да е отстъпка. Затова напуска Хелмер с „бистър и трезв“ разсъдък. Тя не може да се примири с мисълта, че е живяла с „чужд човек“ и има деца от него: „Иде ми сама да се разкъсам на хиляди парчета!“⁶ — полуфразата и недомлъвката преминават в открити и категорични признания. Нора отхвърля всякаква възможност за връщане назад, за отстъпка при сегашните обстоятелства, когато бракът е само съжителство. Тя нищо не желае от съпруга си — нито вест, нито средства; нито сега, нито за в бъдеще. В живота иска да се отърве от всякакво влияние и подаянието е обида, тя трябва сама да намери себе си и своя път в живота, да си вярва и да се уважава в собствените си очи като човешко същество. Нищо не може да я спре — нито заплахите с обществото, нито религията, нито децата. „Такава, каквато съм, не мога да бъда нищо за тях.“⁷ *Тя не може да остане нито минута повече при мъжа, когото не обича. Нравственият максимализъм като отрицание на компромиса със съвестта — ето изхода от него за Нора, нейната реакция е воля за нов живот, така грешката е преодоляна.*

При фру Алвинг този процес е бавен и мъчителен, но затова пък с пълно отричане. Тя изпива до дъно отровната чаша с горчивините, позора и угризенията. Унижението за двете героини е общо, но за Нора първо се струпват последните на компромиса, а след това настъпва осъзнаването, и то внезапно наглед. При фру Алвинг е обратното — тя знае, че следствие ще има. Умът ѝ го приема, а сърцето отхвърля и тя прави всичко възможно да го предотврати, да спре неизбежното; такава е ней-

⁵ Х. Ибсен. Драми. С., 1981, с. 283.

⁶ Х. Ибсен. Драми. С., 1981, с. 289.

⁷ Пак там.

ната реакция на големия компромис — противоположна на Нора. Ако тя си отива, фру Алвинг остава. Всички нейни усилия обаче са обречени на провал — пламва сиропиталището (което ѝ служи за оправдание пред себе си); пред очите ѝ си отива единственият ѝ син, когото, оказва се, напрасно е изпратила в Париж, далеч от тук. Върху този свободен в духовния си живот човек и художник, който вижда красотата, а заедно с това и фалша, лежи проклятието на компромиса, на призраците на миналото. Осъзнаването на собствената си личност и нейното погубване у фру Алвинг са свързани с откриването на призраците, които превръщат бъдещето в призрачно. Това са грешките на човека, неговите грехове, които не му дават покой, неговите минали компромиси, които превръщат в кошмар нощите му. Те са негова постоянна сянка. Както тя неотлъчно следва човека, така призракът непрекъснато гнети своята жертва. Нещо повече — така се вкоренява в неговата невротизирана психика, че самият той става призрак. „Всички ние сме призраци“ — до този извод стига Хелене Алвинг. Тя отдавна се е превърнала във видение — точно тогава, когато отстъпва пред обществото, като остава да живее при камерхера. В онези безумни нощи на унижение и страдание тя осмисля това, което е направила; тогава, когато трябва да бъде партньор в извратения живот на камерхера с единствената мисъл да спаси своя син. „Трябваше да понасям заради момченцето си“, преценява тя и не се спира пред нищо — майсторски играе, крие всичко от малкия Усвал. Позорът на капитана се прехвърля и върху нея, но опустошеността му не успява да хвърли сянка върху прехвърлената ѝ чистота. След кошмарите на нощта тя работи усилено целия ден — всичко в името на своя син. Тя се бори, за нея е характерна духовната непримиримост. „Никога не се примирявахте с никакъв хомот“⁸ — тези думи на упрек, отправени от пастор Мандерш към фру Алвинг, са чудесна характеристика за тази слаба и толкова силна жена. Борейки се, тя става личност. Накрая като че ли е постигнала щастието, но изведнъж се прокрадват съмненията: с дулата Усвал удивително напomnia баща си, детайлът е изключително точно уловен; тя му придава призракен силует. Фру Алвинг се съпротивлява: „Усвал прилича изцяло на мен“⁹, непрекъснато измисля доводи, за да отклонява въпросите на пастора и Усвал и най-много — атаките на собствената си гузна съвест. Търсенето на истината в пиесата е представено чрез множеството разкрития — първите две са тайни на фру Алвинг. Това е признанието за бързпътния живот на мъжи ѝ и Регине като негово следствие. Втората тайна излиза наяве post factum, когато фру Алвинг с ужас вижда връзката между Усвал и храненицата си. Жестоки са заблуденията, че тайните са само нейна привилегия, и илюзията, че тази „безобразна комедия“ най-после ще свърши. Идва най-страшното откритие за болестта на сина ѝ — Усвал е възпаление на компромиса. Разкритието е подготвено много богато чрез подтекста и намека. Недвусмислено и определено: „Няма да остане нищо, което да напомним за баща ми. Аз също ще изгоря. . . Идва час, когато ще спя достатъчно.“¹⁰ Цената на компромиса е много висока — смъртта на Усвал, което е нещо много повече за фру Алвинг, отколкото собствената ѝ смърт. Така отпада единственият ѝ довод за допускането му. Когато държи в ръцете си умираещия си син, когато безизходно страдаше стиска гърлото ѝ, проумява истината — никога не трябва да се допуска компромис със себе си. Душевното просветление в най-трагичния момент, когато губи Усвал, е изразено чрез промяна в настроението — декорът се обновява, „искряща утринна светлина“ облива сцената.

Такава е равнотежката на брака, в който всичко е фалш. Той е или „куклен дом“ („Нора“), или прикритая бездна („Призраци“). Бракът като компромис е осъден („Нора“) и обречен („Призраци“). Той е лъжа, която децата с широко отворените си към света очи (за разлика от възрастните, които често ги затварят), от които

⁸ Х. Ибсен. Драми. С., 1981, с. 327.

⁹ Пак там, с. 319.

¹⁰ Пак там, с. 380.

нищо не убягва, най-лесно откриват. Към фалша те са особено чувствителни; могат да уважават и да се възпитават само от хора-личности. Това знае Нора и напуска семейството си, за да може да отговори на високите изисквания на децата си, да бъде достойна за тях. При фру Алвинг ситуацията е обратната — тя се жертвува в името на сина си и много късно разбира, че това не е било нужно. Всичките ѝ страдания и унижения, чрез които тя изкупува своето прозрение, загубват смисъл чрез присъдата, изразена с думите на Усвал: „Аз не съм те молил за живот и какъв живот си ми дарила? Не го искам. Трябва да си го вземеш обратно!“¹¹ В тези думи се съдържа оценката за компромиса — той е немислим. На такава страшна цена фру Алвинг го преодолява, така в борбата с него тя се превръща в личност. Нейната съдба има много по-трагичен резонанс в сравнение с Нора, защото ѝ е необходима огромна духовна енергия, за да преодолее своята грешка, като заплаща с живота на сина си. В търсенето на истината тя преминава през всички непоносими унижения и устоява себе си и своето човешко достойнство, като осъзнава стойността на собствената си личност така, както и Нора — в противопоставянето на компромиса. И в двете пиеси неговите последици са гибелни, и от двете героини той се преценява чрез дискусиата като грешка със съдбоносно значение. Изходът от него за Нора е оптимистичен, но необикновен, и затова по-нереален. За фру Алвинг той е песимистичен, но по-реален, защото повечето хора не си дават сметка (като Нора в началото) — или не искат да осъзнаят истината и компромиса, който извършват (като фру Алвинг). Но и двете героини не се примирият с фалша, те търсят истината и я намират. Тяхното нравствено безпокойство, проявено в този мъчителен процес, е най-силна и висша проява на нравствения максимализъм; именно в тази борба намират най-пълен израз тяхната духовна сила и непримиримост с оковите на лицемерното обществено мнение. Реакцията срещу компромиса и при двете е категорична и открита; това е противопоставянето на свободни, осъзнали своето достойнство и своята сила самостоятелни хора. Тези черти са загатнати от Ибсен като белези на новата личност — истински **ЧОВЕК** с изключителна активност и богат интелект; действителен и енергичен, чито отличителни черти са духовната непримиримост и нравственото безпокойство; човек, верен на себе си, свободомислещ и освободен от предрасъдъци. Тази личност няма нищо общо с индивидуализма на Бранд — неговият максимализъм е абстрактен и студен, — нито с Пер Гинт, у когото той носи отрицателния знак на егоизма. Нравственият максимализъм има нещо общо с този на Нора — индивидуалността, която търси своите измерения както в своя личен живот, така и в духовния живот на обществото. На него са потребни точно такива личности. Иначе нравственият максимализъм е немислим, невъзможен за индивида, затворен в себе си. Той е свързан със себераздаването и високата възискателност и безкомпромисност към себе си и другите. Това показват „Куклен дом“ и „Призраци“.

Търсенето на истината, осъзнаването на себе си като личност (като реакция на унижението) и извисяването на човека чрез духовната непримиримост съдържат в по-малка или в по-голяма степен идеята за нравствения максимализъм и същевременно отрицанието на идеята за компромиса със съвестта. И двете героини преминават през този мъчителен път, макар и по различен начин. Така фру Алвинг достига до преодоляването на компромиса, а Нора — до отричането му. Но и в двете крайни точки се съдържа нравствена непримиримост с него. Нейна изява е и малкият компромис на Нора като отхвърляне на фалшивите закони на обществото. Често той е проява на етичност. Границата на този компромис започва от човешкото и опира до човешкото достойнство; това е неговата ограничена и далеч немалка територия.

Компромисът и нравственият максимализъм не се изключват. От компромиса и преодоляването му се стига до духовно извисяване, до максимализма, който изгражда личността и който се изразява с понятието за етично.

¹¹ Х. Ибсен. Драми. С., 1981, с. 393.

Цялото творчество на Ибсен е реакция на пошлостта. Той няма очи да види перспективата поради страшното духовно мъртвило, което го заобикаля и го предизвиква да се затвори в себе си. Но то не може да направи бездеен и безучастен този горд самотник и аристократ на духа, който остава непримирим. През целия му неспокоен и сложен живот „благородството оставаше“¹².

Пялата Ибсенова драматургия е проникната от хуманизма. Той има очи за човека, за неговото страдание, за неговата вътрешна драма, породена от конфликта между красивото, което носи в себе си и за което мечтае, и всичко ретроградно, което му предлага действителността.

Творчеството на Ибсен е тържество на максимализма. Той открива и показва личността в целия ѝ духовен ръст и извисяването ѝ над дребното, нищожното и бездуховното. Той отправя непрекъснато предизвикателства към този свят, който го отблъсква с низостта си: „Не съм от тези, които се задоволяват да местят пионките: да обърквам играта, такъв е моят ход.“

Хенрик Ибсен е чуженец в обществото, в което живее, „изгнаник, изпълнен с вяра в себе си и в бъдещето“¹³. Това бъдеще го приема като един от най-големите драматурзи. С високите си критерии за човека той става негов гражданин.

¹² Георг Брандес. Литературата на XIX век. С., 1980, с. 30.

¹³ Мигел де Унамуно. Есеистика. С., 1983, с. 443.