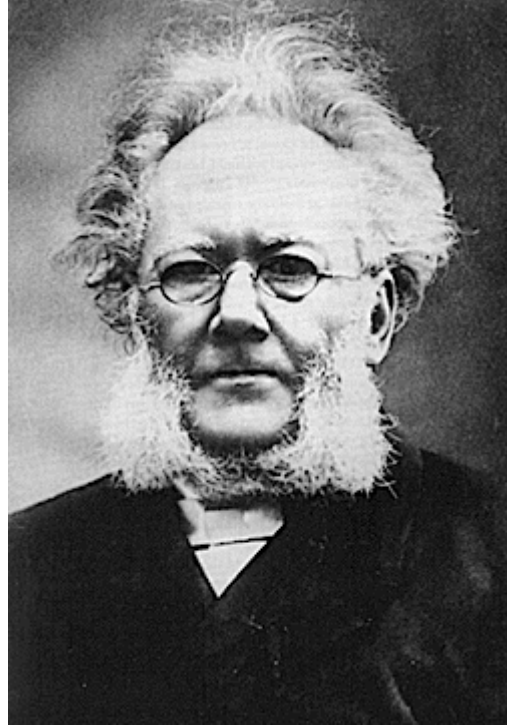


Hugir og hjörtu

eftir Þorvald Gylfason

Þegar George Bernard Shaw var að reyna að hasla sér völl í bókmenntalífi Lundúna á síðasta fjórðungi 19. aldar, gekk honum heldur hægt og illa framan af. Hann hafði hætt í skóla í Dýflinni fjórtán ára að aldri, þóttist geta aflað sér meiri, betri og skjótari menntunar á eigin spýtur. Hann eyddi unglingsárum sínum í söfnum Dýflinnar og drakk í sig allt, sem hann komst yfir: bókmenntir, stjórnmál, myndlist, tónlist. Hann fluttist síðan til Lundúna um tvítugt ásamt móður sinni og lá þar yfir bókum í British Museum frá morgni til kvölds. Hann skrifaði reiðinnar býsn af ritdómum, leikdómum og þess háttar; óperugagnrýni hans geta menn ennþá lesið sér til gagns og gamans, enda hefur verkefnaskrá óperuhúsanna ekki breytt mjög verulega síðan þá. Shaw safnaði ritdómum sínum og leikdómum einnig saman í bækur á efri árum. Hann fór eins og eldibrandur um allar jarðir og hélt þrungna fyrirlestra um félagsmál flesta daga vikunnar, stundum oft á dag. Hann skrifaði einar fimm skáldsögur fyrstu árin sín á Englandi, en þær náðu ekki mikilli hylli. Honum þóttu leikhúsin í Lundúnum á þessum árum alveg ofboðslega léleg yfirleitt – ekki leikararnir, þeir voru prýðilegir, heldur leikritin. Þau voru gersamlega innihaldslaus, að honum fannst, og órafjarri brauðstriti almennings og aðskiljanlegum meinsemdum samfélagsins á uppvaxtarárum iðnríkisins. Þetta voru ekki auðveldir tímar. Leikhússtjórnarnir þóttust samt vita, hvað þeir voru að gera. Fólk fer ekki í leikhús til að heyja – heldur til

að flýja! – baráttuna um brauðið, hugsuðu þeir; áhorfendur langar til að gleyma sér við hugþekkar ástarsögur með ánægjulegum endi. Þetta þótti Shaw vera þunnur þrettánda.



Henrik Ibsen

Þá gerðist það. Þegar *Afturgöngurnar* eftir Henrik Ibsen voru fyrst settar á svið í Lundúnum 1891, átta árum eftir frumflutninginn í Helsingjaborg í Svíþjóð, þá tók Shaw verkinu tveim höndum og skrifaði umsvifalaust bók um Ibsen og verk hans (*The Quintessence of Ibsenism*, 1891), klassískt rit. Það var engin konfektikassaáferð á verkum Ibsens, öðru nær, því að hér kvað við nýjan, harðan, djúpan tón. Ibsen ruddist inn í státsstofur borgarastéttarinnar og svipti hulunni af ýmsum áður ósnertanlegum umtalsefnum (geðveiki, kvenfrelsi, kynsjúkdómum, sjálfsvígum o.s.frv.) og kafaði djúpt í sálarlíf leikpersónanna á leið sinni – og lét ekki þar við sitja, heldur hélt hann hugmyndum sínum um siðferði og samfélagsmál óspart að áhorfendum. Þessi óvægni afhjúpunarstíll mæltist

misvel fyrir heima í Noregi, enda beindi Ibsen spjótum sínum í fyrsta lagi gegn landlægum tvískinnungi heima fyrir og bjó reyndar mestan hluta starfsævinnar sunnar í álfunni (Dresden, München og Róm) og skrifaði flest leikritin sín þar, af því að þar hafði hann næði. *Afturgöngurnar* komust ekki á svið í Kristjaníu (nú Osló) fyrr en 1899, vígsluár Þjóðleikhússins þar (Ibsen var þá kominn yfir sjötugt), og hafði verkið þá þegar verið fært upp víða í Evrópu og Ameríku. Hvað um það, þessi beinskeytti predikunartónn Ibsens var Bernard Shaw mjög að skapi. Shaw var sósíalisti að lífsskoðun og ódeigur umbótamaður á flestum sviðum og lét sér fátt manlegt óviðkomandi. Honum fannst beinlínis illa farið með kvöldstund í leikhúsi, væri hún ekki notuð til að tala rækilega yfir hausamótunum á áhorfendum og tuska þá til. Shaw átti mikinn þátt í því að leiða Ibsen til öndvegis í ensku leikhúslífi.



George Bernard Shaw

Árið eftir frumsýninguna á *Afturgöngunum* í Lundúnum var fyrsta leikrit Shaws frumsýnt þar í borg í sama leikhúsi. Síðan rak hvert verkið annað: þegar hann féll frá háltíræður að aldri árið 1950, hafði Shaw skrifað rösklega fimmtíu leikrit (Ibsen skrifaði innan við tuttugu), sneisafull af eldheitri þjóðfélagsumbótaástríðu. Shaw varð lengi framan af að láta sér duga að gefa leikritin sín út á prenti á frummálinu, því að ýmist fengust þau ekki sýnd á sviði eða komust ekki í gegn um ritskoðun hennar hátígnar, drottningarinnar. Þannig var, að Viktoría (hver man eftirnafnið?) var ennþá drottning um aldamótin 1900 og hafði verið drottning síðan 1837; hún var holdgervingur tvöfalda siðgæðis í heimsveldinu, þar sem sólin hné aldrei til viðar – þess einskæra tvískinnungs, sem þeir Ibsen og Shaw risu gegn með offorsi. Shaw skrifaði yfirleitt langa formála að verkum sínum til að setja þau í sem ljósast samhengi við þjóðfélagsmál líðandi stundar. Stundum voru formálarnir lengri en leikritin. Það var þó ekki fyrr en árin eftir aldamót og fyrir heimsstyrjöldina fyrri, þegar Shaw var kominn á sextugsaldur (hann fæddist 1856), að leikrit hans náðu óskiptri hylli meðal enskra leikhússtjóra og áhorfenda. Þau voru þá þegar í miklum metum á meginlandinu, einkum í Þýskalandi, og einnig í Ameríku. Gengi Shaws reis og féll á víxl eftir þetta. Hann lagðist mjög gegn heimsstyrjöldinni 1914-1918, hann var friðarsinni og var sakaður um hollustu við Þjóðverja fyrir vikið. Honum voru veitt bókmenntaverðlaun Nobels árið 1925. Hann gaf verðlaunaféð.

Sum leikritin hans eru þægileg, eins og Shaw lýsti þeim sjálfur, önnur óþægileg. *Pygmalion* frá 1913 er kannski kunnast af þeim öllum, því að verkið er fyrirmynd söngleiksins

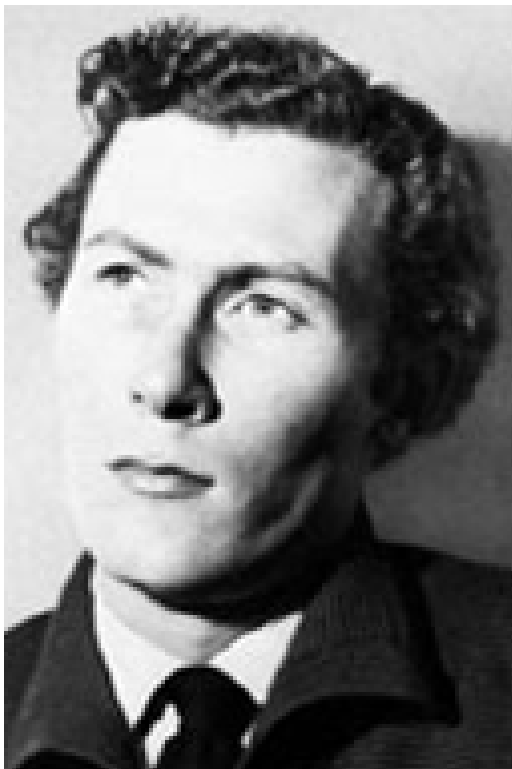
fræga, *My Fair Lady*: þetta er sagan um hljóðfræðiprófessorinn, sem veðjar við vin sinn um það, að hann geti kennt almúgastelpu að tala ensku eins og hefðarmær. Þetta er þægilegt verk, þótt boðskapurinn sé að vísu óvæginn: þetta er auðvitað harkaleg árás á stéttaskiptingu á Englandi. Shaw lenti í vandræðum með endinn: leikhússtjórar og áhorfendur heimtuðu, að prófessorinn giftist nemandanum í leikslök, Shaw streittist á móti. Annað þægilegt verk er *Major Barbara* frá 1905. Þar er sögð saga af ungri hugsjónakonunni í Hjálpræðishernum. Hún gerir uppreisn gegn forríkum föður sínum, hergagnaframleiðanda, og hann svarar henni í sömu mynt með því að veita mikilli fúlgju fjár til Hersins og bjóða unnusta hennar, prófessor í klassískum fræðum, gull og græna skóga fyrir að taka við rekstrinum – og viti menn: hún sannfærir fyrir leikslök um það fyrir fortölur unnustans, að hugsjónastarf hennar í Hernum og auðhyggja föður hennar og sú samfélagsskipan, sem hún er sprottin úr, eru ekki endilega ósættanlegar andstæður, enda eru þau bæði í sama bransanum feðginin, þegar öllu er á botninn hvolft. Bæði leikritin hafa verið fest á filmu: Rex Harrison leikur prófessorinn í báðum myndum. Annars var Shaw yfirleitt tregur til að leyfa framleiðendum í Hollywood að gera kvikmyndir eftir leikritunum. Einu sinni hafnaði hann tilboði Metro-Goldwyn-Mayer-samsteypunnar með orðunum: „Vandinn er sá, herra Goldwyn, að yður er umhugað um list, en mér um peninga.”

Óþægilegu verkin taka miskunnarlaust á ýmsum málum, sem enginn hafði áður látið sér koma til hugar eða vogað sér að setja á svið nema Ibsen, til dæmis framferði leigukóna í fátækrahverfum Lundúna (*Widowers' Houses*, fyrsta verk Shaws, frumsýnt

1892). Þessi óþægilegu verk voru þó engin æskuverk: Shaw var kominn fram undir fertugt, þegar þetta var. Þriðja verk Shaws fjallaði um fátækt og vændi (*Mrs. Warren's Profession*, skrifað 1894, prentað 1898, en fékkst ekki sýnt í Lundúnum fyrr en 1924, hafði verið sýnt í New York 1905, lögreglan lokaði leikhúsinu, gagnrýnendur studdu lögregluna). Þvílík yrkisefni þykja vitaskuld ekki tiltökumál á okkar dögum, en þóttu þá mjög djörf. Shaw dugði ekki að gleðja hjörtu leikhúsgesta, þótt hann kynni þá list mætavel; hann langaði einnig að hvessa vilja þeirra, hvetja þá til að hrista af sér slenið – til að hugsa. Aðalsmerki Shaws sem leikskálds er það, að átökin, sem knýja dramað áfram, eru ekki í fyrsta lagi átök milli einstaklinga og ekki heldur innri átök eins og hjá Anton Chekhov, heldur skoðanaskipti: átök milli ólíkra hugmynda og hugarheima. Sálfræðin, pælingin, djúpskyggnin, sem var driffjöðrin í verkum Ibsens, situr í aftursætinu hjá Shaw til að rýma fyrir líflegum orðræðum um hugmyndir og samfélagsmál. „Orð, orð, orð,” sagði Shaw einu sinni, þegar hann var beðinn að lýsa nýju verki sínu. Og Shaw spriklaði af gáfnafjöri og fyndni umfram flesta aðra menn nema kannski Oscar Wilde. Stundum tók hann nafnlaus viðtöl við sjálfan sig í blöðunum fyrir frumsýningu til að vara fólk við því, sem í vændum var. Í einu slíku opnuviðtali spurði hann sjálfan sig að því, hvað vekti fyrir honum í leikritinu (ég man ekki lengur, hvert verkið var). Svárið: „Það, sem fyrir mér vakir, er að reyta sem allra flest atkvæði af íhaldinu í kosningunum í vor.” Þannig var Shaw.

Svo fór samt um síðir, að verk hans féllu út af verkefnaskrá leikhúsa. Þau eru frekar sjaldan sýnd á okkar dögum, þótt yfirleitt sé Shaw talinn vera mesta leikskáld Englendinga frá öndverðu að Shakespeare einum undanskildum

(Shaw var sjálfur þessarar skoðunar, nema hann tók sjálfan sig fram yfir Shakespeare). Vandinn er sá, að ýmsum þykir vanta „drama” í verkin: það er ekki nóg að stinga á kýlum á leiksviði og skiptast á skoðunum, segja menn. John Osborne, höfundur *Horfðu reiður um öxl* (1957), skóf ekki utan af því: hann sagði um Shaw, að hann skrifaði leikrit eins og Pakistani, sem hefði lært ensku við tólf ára aldur til að búa sig undir að verða löggiltur endurskoðandi.



John Osborne

Öðrum sýnist, að Shaw hafi ef til vill galdið þess, að sjónvarps- og kvikmyndamenningin hefur rutt sér til rúms í leikhúsunum, kannski um of, og kallar á „show” og „action.” Þessu hefur verið lýst þannig, að leiksýningar hafi leyst leikritin af hólmi. Eigi að síður sjást verk Shaws við og við í Lundúnum, New York og annars staðar. Í Kanada, nálægt Niagara-fossum (bærinn heitir Niagara-on-the-Lake), bara steinsnar frá landamærum

Bandaríkjanna, tveggja tíma ferð frá Torontó, var stofnað leikfélag um verk Shaws árið 1962, The Shaw Festival. Þar hafa verk hans verið sýnd á hverju ári æ síðan við góðar undirtektir. Þessu félagi hefur vaxið svo ásmegin, að það er nú orðið eitt af öflugustu leikfélögum Norður-Ameríku. Það rekur þrjú leikhús í þessum litla bæ. Verkefnaskrá félagsins er ekki lengur einskorðuð við Shaw, heldur sýnir það einnig verk ýmissa annarra leikskálda, einkum samtíðarmanna Shaws; þessi verk eru stundum kölluð leikrit um upphaf nútímans. Síðustu ár hefur félagið einnig tekið nýrri verk til sýningar. Hvað um það, þarna geta menn gengið að leikritum Shaws frá apríl fram í nóvember, nokkrum nýjum uppfærslum á hverju ári.

Shaw er því ekki dauður úr öllum æðum, langt frá því, þótt hin dramasneyddu samræðuverk, sem hann innleiddi á leiksvið, eigi á brattann að sækja á okkar dögum. Mér sýnist hann raunar eiga sér álitlegan arftaka í Tom Stoppard, einu skemmtilegasta leikskáldi Breta og heimsins. Stoppard var á flækingi fyrstu ár ævinnar, fæddist í Tékkóslóvakíu, hraktist þaðan fyrst til Singapúr með móður sinni og síðan til Indlands, faðirinn dó í stríðinu, og loks til Englands, eftir að stríðinu lauk. Hann hefur alið aldur sinn þar, hætti í skóla sautján ára, gerðist þá blaðamaður og leikdómari og síðan leikskáld, sló í gegn um þrítugt 1967 með leikritinu um Rósinkrans og Gullinstjörnu og er nú hálfstjötugur, iðandi af óbilandi æskufjöri. Hann var aðlaður fyrir nokkrum árum – krossfestur, eins og það er kallað – og gegnir nú ávarpinu Sir Tom. Hann er að segja má ekki mikið fyrir drama í eiginlegum skilningi, ekki frekar en Shaw var, heldur leikur hann sér að hugmyndum og orðum af mikilli list

með margvíslegum leikhúsbrellum í ofanálag. Leikrit Stoppards þjóta sum fram og aftur um tímann og af einum stað á annan, svo að áhorfandinn á stundum fullt í fangi með að fylgja honum eftir: hann segir stundum tvær sögur í einu – aðra til dæmis frá Indlandi árið 1930 og hina frá Englandi hálfri öld síðar, eins og í *Indian Ink* (1995) – og fléttar þær saman eins og hann sé að semja sinfóníu. Leikritin eru yfirleitt lagskipt að auki, og eitt lagið er þá iðulega eitthvert ákveðið umræðuefni, eitt eða fleiri, til dæmis garðyrkja eða eðlisfræði, sem rennur eins og rauður þráður í gegn um verkið. Þannig gerist *Arcadia* (1993) á ensku sveitasetri, ýmist 1809-1813 eða í nútímanum, árin renna að endingu saman í eina órofa heild, dauðir hlutir eins og bréf og bækur á borði – og lifandi skjaldbaka! – binda skeiðin saman, og persónurnar ganga inn og út og ræða fram og aftur um það, hver gerði hvað við hvern og hvenær og hvar og hvers vegna ekki? – og síðasta setning Fermats, annað lögmál varmafræðinnar og stærðfræðileg fuglafræði og ringulreið blandast inn í ræðurnar, ein persónan er mállaus, og þannig líður leikurinn aftur á bak og áfram; *Scientific American* birti lærðan og lofsamlegan dóm um leikritið. Sem sagt: orð, orð, orð, eins og hjá Shaw, leiftrandi samtöl og tilsvör, en engar predikanir.

Travesties (1974) gerist öðrum þræði á almenningsbókasafninu í Zürich 1917. Þar sitja þeir sveittir við lestur og skriftir Lenín, James Joyce og Tristan Tzara, upphafsmaður dadaismans, og hafa ýmislegt um að ræða út og suður, sumpart í limrum. Eiginkona Leníns, Nadya, kemur einnig við sögu; þau hjónin ræðast við á rússnesku. Aðalpersónan í verkinu er Henry Carr, ýmist með hinum í Zürich 1917 eða heima í stofu á Englandi 1974, þar sem hann rifjar upp löngu liðna atburði og man þá illa. Stoppard

vissi ekkert um Carr annað en það, að Carr var hæglátur skrifstofumaður og hafði ráðið sig í lítið hlutverk í leikhúsi í Zürich, fjármálastjóri hússins var enginn annar en Joyce, Carr hafði keypt sér buxur til að leika í fyrir eigin reikning, og svo sinnaðist þeim, Carr og Joyce, af því að Joyce hafði hreytt í hann lúsarlaunum eins og þau væru þjófnefni, og Carr krafðist þess þá, særður, að Joyce borgaði honum buxurnar, málið fór fyrir dómstól, Carr tapaði buxnamálinu, en vann meðfylgjandi meiðyrðamál á hendur Joyce, sem svaraði fyrir sig með því að salla Carr niður nokkrum árum síðar í *Ódysseifi*. Eftir frumsýninguna 1974 fékk Stoppard innilegt þakkarbréf frá ekkju Carrs, Noel að nafni, og kynntist þessari söguhetju sinni þá fyrst af frásögnum hennar.



Tom Stoppard

Sum verkin eru allt öðruvísi og gerólík innbyrðis. *Night and Day* (1975) er nýlenduleikrit eins og *Indian Ink* og fjallar á einfaldan hátt um enska blaðamenn og alls kyns

vandamál í Afríku. *Every Good Boy Deserves Favour* (1977) er pólitískt verk og segir frá samvizkufanga og geðsjúklingi, sem heita sama nafni og eru geymdir í sama klefa á sovétsku geðveikrahæli; verkið er skrifað handa fimm leikurum og sinfóníuhljómsveit, tónlistin er eftir André Previn, sem átti frumkvæðið að samstarfinu. *The Real Thing* (1982) er rómantísk hjónabandasaga: sumar persónurnar eru leikarar, atriðin eru ýmist leikrit í leikritinu eða ekki, og áhorfandinn þarf að hafa svólítið fyrir því að átta sig á því, hvað er hvað hverju sinni. Í *The Invention of Love* (1997) er Stoppard aftur líkur sjálfum sér. Leikritið er næstum þráðlaust, þetta er falleg saga um ævilanga, óendurgoldna ást Alfreds Housman prófessors á einum nemanda sínum í Oxford og gerist ýmist á æskuárum Housmans eða að honum látnum (verkið hefst, þegar hann er að bíða eftir bátnum, sem á að ferja hann yfir móðuna miklu), og aðalumræðuefnið er grískur og rómverskur skáldskapur, textafræði, þýðingarvandamál og því um líkt. Það er mikið vitnað í Oscar Wilde, sem birtist sjálfur á endanum. Stoppard leikur sér að því að búa til sviðshæfan texta úr svo ólíklegum efnivið. Það er ekki gott að vita, hvernig þessum verkum myndi reiða af í lélegum uppfærslum, en Stoppard hefur aldrei þurft að hafa áhyggjur af því: í verkum hans er ævinlega valinn maður í hverju rúmi.

Nú er Konunglega þjóðleikhúsið í Lundúnum nýbúið að frumsýna metnaðarfyllsta verk Stoppards til þessa, þríleikinn *The Coast of Utopia* (Strönd draumalandsins). Þetta er tæplega tólf tíma stím með matarhléum – og þá á laugardögum; það er einnig hægt að sjá sýningarnar eina og eina í senn á lengri tíma, til dæmis þrjá daga í röð í miðri

víku. Fyrsta leikritið heitir *Voyage* (Sjóferð), annað *Shipwreck* (Skipbrot), þriðja *Salvage* (Björgun): þrjú sjálfstæð, en samhangandi verk. Þríleikurinn segir frá rússneskum hugsjónamönnum og útlægum skáldum og fjölskyldum þeirra og þrotlausum rökræðum þeirra um heimspeki, Rússland og stjórnmál yfir rösklega þrjátíu ára tímabil, frá 1833 til 1868. Sögusviðið er ýmist Moskva, Sankti Pétursborg, Saxland, París, Dresden, Nissa, sem þá var ítalskur bær, London eða Genf – og nærsveitir: staðirnir eru flestir auðþekkjanlegir í bakgrunni, sem er varpað úr vélum á bogatjald og breytist í sífellu og gnæfir yfir sviðsmyndina. Aðferðin er svo vel útfærð og áhrifarík, að hún hlýtur að breiðast út um heiminn. Söguhetjurnar færast stað úr stað, stundum án þess að stinga niður fæti: verönd á skógsælu rússnesku sveitasetri breytist skyndilega í Place de la Concorde í París, og rökræðan heldur áfram óslitið. Sagan er ekki sögð í tímaröð, heldur flyzt hún einnig fram og aftur í tíma. Þannig þarf persóna ekki endilega að vera úr leik, þótt hún deyi: hún getur birt aftur síðar, þar er að segja fyrr. Eitt atriðið er tvítekið: fyrst hljóðlaust, eins og það horfir við einni persónunni, heyrnarlausu barni, og síðan aftur nokkru síðar og þá þannig, að áhorfendur fá að heyra, hvað fólkið á sviðinu er að segja. Leikstjórinn er Trevor Nunn þjóðleikhússtjóri, og leikmyndahönnuðurinn, leikararnir og ljósameistarinn gefa honum lítið eftir. Þrjátíu leikarar túlka sjötíu hlutverk með miklum brag.

Aðalpersóna verksins frá því um miðbik upphafsins til endaloka er Alexander Herzen (1812-1870), frjálslyndur félagshugsuður, sem hafði vantrú á allsherjarlausnum í þjóðfélagsmálum: fyrsti rússneski sósíalístitinn hefur hann verið kallaður. Meðal annarra, sem koma við sögu, eru Mikael Búkanín (1814-1876), sem var

útlagi frá heimalandi sínu langtímum saman eins og Herzen, og einnig foreldrar Búkaníns og fjórar systur, rithöfundurinn Ivan Túrgenév (1818-1883, frægastur fyrir *Fæður og syni*, 1862) og bókmenntagagnrýnandinn Vissarion Belinsky (1810-1848). Herzen segir á einum stað: „Það er hægt að leiða heila kynslóð í ógöngur, byrgja henni sýn, svipta hana ráði og rænu, beina henni að röngu marki. Þetta gerði Napóleon.“ Segja má, að Herzen sé málpípa höfundarins, og Stoppard er auðvitað ekki að gera upp sakirnar við Napóleon Bónaparte, hann er að hugsa um annað. Stoppard talar einnig í gegn um Túrgenév: „Eina von okkar [Rússa] hefur einlægt verið vestræn siðmenning fyrir atbeina menntaðs minni hluta.“ Hvað er um að vera? Stoppard hefur ekki áður stuðzt við málpípur í verkum sínum, hann hefur ekki tekið afstöðu, ekki þurft þess, ekki frekar en til að mynda Chekhov.

Þannig var, að Stoppard langaði einmitt til að spreyta sig á því að skrifa leikrit eins og Chekhov, hann var nýbúinn að þýða *Mávinn* upp á nýtt og þyrsti í meira – hann langaði sem sagt að skrifa leikrit, þar sem stofustemmningin er í aðalhlutverki og átökin, sem knýja verkið áfram, eiga sér stað innst inni með hverjum og einum (Shaw gat reyndar ekki stillt sig um að skrifa eitt slíkt leikrit, *Heartbreak House*, 1920). Stoppard viðaði að sér efni hér og þar í þessu skyni, sótti til að mynda margt nýtilegt í ritgerðasafnið *Russian Thinkers* eftir Isaiah Berlin, einn helzta hugsuð 20. aldar, prófessor í Oxford. Endurminningar Herzens (*My Past and Thoughts*) komu honum einnig að góðu gagni. Og nú þykkar þráðurinn: efnið náði þvílíkum heljartökum á Stoppard, að honum dugði ekki minna en þrjú leikrit til að koma því öllu til skila; þau taka þrjá tíma í flutningi hvert fyrir sig. Orð, orð, orð – og fyndni Stoppards

leikur á vörum byltingarseggjanna á víxl. Sumum finnst, að hann hefði mátt hafa leikritin færri og styttri, því að þá væri slagkrafturinn meiri, en ekki finnst mér það: þau mættu varla vera mínútu styttri. Hvað sem því líður, þá er auðvitað engin leið að gera efni sem þessu góð skil upp á önnur býti en þau að láta persónurnar – nema hvað? – skiptast á skoðunum af lífi og sál.



Anton Chekhov

Og þannig gerðist það, eða svo sýnist mér, að Tom Stoppard, sem ætlaði sér í upphafi að skrifa leikrit eins og Chekhov, skrifaði heldur leikrit, sem sver sig í ætt við báða tvo, Bernard Shaw og Chekhov, svo að vart má á milli sjá – leikrit, þar sem rökræðurnar, fyndnin og stemmningin kallast á.