

**DE ZOMER BESCHRIJF JE HET BEST
OP EEN WINTERDAG
REFLECTIES OVER DE RECEPTIE VAN IBSEN
IN HET FRANSE THEATER**

Christel STALPAERT

In 2011 werd onder de titel *De zomer beschrijf je het best op een winterdag* een bloemlezing brieven van de Noorse toneel auteur Henrik Ibsen voor het Nederlandstalige publiek ontsloten in *Privé-domein*. Deze prestigieuze en populaire autobiografische verzamelreeks van De Arbeiderspers biedt al sinds 1966 bijzondere aandacht aan egodocumenten van literaire auteurs of markante culturele figuren. De brieven van Ibsen komen – onder nummer 273 – te staan naast de ondertussen klassiek geworden brieven van onder andere Marcel Proust en Jean-Paul Sartre en teksten zoals Salvador Dalí's memoires *Mijn leven als genie*, Walter Benjamins herinneringen aan zijn *Berlijnse jeugd*, het *Schrijversdagboek* van Virginia Woolf en de *Dagboeken* van Bertolt Brecht. Deze publicatie vormt een mooie aanvulling binnen *Privé-domein*, dat zich zo profileert als een reeks die het cultuurhistorische belang van egodocumenten naar waarde weet te schatten.

Uit de duizenden brieven van Ibsen selecteerden Suze van der Poll en Rob van der Zalm in samenwerking met Jeanne Dullaert-van Tol en Sjoukje Marsman er bijna tweehonderd. De eerste brief dateert uit 1846, de laatste uit 1901. Deze periode van 55 jaar omvat de eerste pennenvruchten van Ibsen, als apothekersleerling in Grimstad, tot de laatste brief die het teruggetrokken en geïsoleerde bestaan van de auteur inleidt tijdens zijn laatste levensjaren. De zorgvuldig vertaalde, geannoteerde en gecontextualiseerde brieven werpen een licht op vele facetten van Ibsens persoonlijkheid en schrijverschap; zijn noeste arbeid, zijn koppige ambitie, zijn artistieke beslommingen en verzuchtingen en zijn politieke en filosofische gedachtegoed. Mede dankzij de lijvige inleiding van Rob van der Zalm, theaterwetenschapper en specialist op het gebied van de Nederlandse theatergeschiedenis, krijgt de lezer een helder en genuanceerd beeld van een van de invloedrijkste toneelschrijvers uit de negentiende eeuw.

De brieven van Ibsen hebben niet alleen een hoge literaire kwaliteit, ze hebben ook ontegensprekelijk een grote theaterwetenschappelijke waarde. Deze documenten bieden immers een inzicht in het wordingsproces van dramateksten die

de burgerlijke samenleving in de negentiende eeuw genadeloos portretteerden. Die teksten ontstaan in dialoog met de gebeurtenissen in het leven van de auteur, maar ook met de politieke context in Noorwegen en de rest van Europa. Ibsen schrijft herhaaldelijk dat alles wat hij geschreven heeft niet zozeer nauw samenhangt met wat hij heeft *be*-leefd, maar met wat hij heeft *door*-leefd; elk nieuw werk betekent voor hem “een proces van geestelijke bevrijding en reiniging. Men kan zich in de samenleving waartoe men behoort”, aldus Ibsen, “nu eenmaal nooit helemaal onttrekken aan een gevoel van medeverantwoordelijkheid, van medeplichtigheid.”¹

De brieven genereren zo niet alleen weetjes – zoals het feit dat Ibsen de fascinatie voor de zee deelt met het hoofdpersonage uit zijn *De vrouw van de zee* – ze bieden ook belangrijke inzichten in de artistieke evoluties in het oeuvre van Ibsen. Zo geven de brieven aan dat de artistieke overgang van verheven verzen over krijgshaftige Noormannen (*De Vikingen op Helgeland*, 1858) naar zijn hedendaags – of beter: alledaags – proza niet toevallig plaatsvindt in het Noorse politieke tijdsgewricht van de jaren zestig van de negentiende eeuw. De groeiende onafhankelijkheid van de Noren ten opzichte van de Denen, en het daarmee gepaard gaande nationale bewustzijn, vormt in die periode immers een complex breukvlak met de steeds populairder wordende idee van het ‘scandinavisme’. Ook Ibsen is de gedachte genegen dat Noorwegen, Zweden en Denemarken, gezien hun culturele verwantschap, perfect zouden aarden in een eenheidsstaat. Wanneer Zweden en Noorwegen deze Scandinavische droom aan flarden schieten door Denemarken niet bij te staan in zijn conflict met de Duitse Bond over Sleeswijk-Holstein (1862), keert een teleurgestelde Ibsen zijn vaderland resoluut de rug toe. Hij schrijft misprijzend: “de Noren van nu hebben evenveel met ons roemrijke verleden gemeen als de huidige Griekse piraten met de Grieken uit de Oudheid” (13). Het lijkt hem dan ook zinloos zelfs maar de indruk te wekken van een roemrijk Noors verleden, omdat dit niet aansluit bij de huichelachtige en individualistische burgerlijke maatschappij die hij zo verafschuwt. Zijn misprijzen is zo groot dat hij in 1864 beslist om Noorwegen te verlaten en in vrijwillige ballingschap te leven en te schrijven, afwisselend in Italië en Duitsland.

De briefwisseling van Ibsen biedt bovendien, door de niet-aflatende bemoeizucht van Ibsen, inzicht in de opvoeringspraktijk van Ibsens drama’s. Op dit vlak resoneert vooral de correspondentie uit de jaren 1870-1885 met de inleiding van Rob van der Zalm. De stukken van Ibsen werden dan wel “overal in Europa heel snel op het repertoire genomen” (8), het is duidelijk dat de samenstellers een voorkeur hebben voor de brieven die gerelateerd kunnen worden aan de theatergeschiedenis in Duitsland en Nederland. Dit geeft de weloverwogen selectie in de briefwisseling aan, maar ook de grenzen van de invalshoek die

de selectie grotendeels bepaalde. Zo is er – begrijpelijkerwijze – aandacht voor een klein telegram betreffende de “uiterst succesvolle modelvoorstelling” (9) – lees: “een voor Nederland ongeziene realistische encenering” (259) – van *Een poppenhuis* (onder de titel *Nora*) door de nieuw opgerichte Toneelvereniging in Amsterdam op 29 maart 1898. Ook wat *Spoken*, *De wilde eend* en *Hedda Gabler* betreft, is er veel aandacht voor de Nederlandse première. De selectie van een telegram aan Kreukbiet, de directeur van het Salon des Variétés in Amsterdam en brieven aan de Nederlandse vertaler van *Hedda Gabler*, Cornelis Honingh, is perfect verdedigbaar in wat de vertalers en editors expliciet “een bloemlezing” noemen (31), maar het verklaart niet waarom de publicatie grotendeels voorbijgaat aan de toch niet onbelangrijke Franse Ibsen-enceneringen in het Théâtre Libre van André Antoine en het Théâtre de l'Œuvre van Lugné-Poe. Nochtans bestaat er wel degelijk een briefwisseling die licht werpt op deze opmerkelijke periode in het Franse theaterlandschap.

De “zoete droom” van Ibsen dat zijn “toneelwerk toegang krijgt tot Frankrijk” wordt in de selectie brieven eerder zijdelings belicht (248). In 1889 toont Ibsen zich nochtans bijzonder opgetogen over de Franse vertalingen van *Een poppenhuis* en *Spoken*, iets wat de zaak in Frankrijk inderdaad aan het rollen brengt. In 1894, amper zevenentwintig bladzijden verder, is Ibsens “mooiste droom werkelijkheid geworden” en uit de auteur zijn “diepe erkentelijkheid” aan de Franse actrice Gabrielle Réjane, die de rol van Nora vertolkte in de Franse première van *Hedda Gabler* (275). Nochtans gebeurt er in die tussentijd veel, zo niet alles op het vlak van de Franse Ibsen-receptie. André Antoine verzorgt rond de eeuwwisseling op advies van Emile Zola de Franse première van *Les Revenants* (mei 1890) en *Le Canard Sauvage* (april 1891) in het naturalistische Théâtre Libre. Vanaf 1892 volgen talrijke symbolistische enceneringen van Ibsen door Lugné-Poe met de Cercle des Escholiers enerzijds en zijn Théâtre de l'Œuvre anderzijds.

(Naturalistische) Franse droom in vervulling

De eer Ibsen geïntroduceerd te hebben in Frankrijk, valt het naturalistische Théâtre Libre te beurt. De voorstelling van *Les Revenants* laat een diepe indruk na, ook bij de niet-naturalistisch gezinde theatermakers van het pas opgerichte Théâtre d'Art. Lugné-Poe, toentertijd acteur bij het uitgesproken experimentele theater, merkt terecht op: “quel service il [André Antoine] a rendu au théâtre!”²

Le 20 mai 1890 coup de tonnerre dans la vie de la scène de France. On ne dira jamais assez comme notre théâtre se trouva bouleversé, bousculé ce jour-là. [...] Personne chez nous n'a véritablement envisagé les répercussions que la soirée du 20 mai 1890, au Théâtre Libre, détermina dans le théâtre contemporain.³

De aanvankelijke naturalistische oriëntatie van Ibsen hoeft niet te verbazen. In zijn inleiding beschouwt Van der Zalm Ibsens dramateksten als “de apotheose van het toneelrealisme” (8). Hij geeft zo te kennen dat Ibsens streven naar “de volmaakte illusie” (24) naadloos aansluit bij de verzuchtingen van het naturalistische theater. In een brief aan Edmund Grosse schrijft Ibsen op 15 januari 1874 inderdaad dat de illusie die hij wil scheppen “die van de werkelijkheid” is (127). Ook de werking van *De wilde eend* hangt volgens de Noorse toneelschrijver voor een groot deel daarvan af, “dat de toeschouwers het gevoel hebben dat ze naar iets zitten te kijken en te luisteren wat in het echte leven plaatsvindt” (208).⁴

De Franse theatermaker André Antoine en Ibsen delen de hang naar natuurlijkheid in het acteren. Ibsen wil bijvoorbeeld dat in de encenering van zijn drama's de gesprekken “licht en levendig en vooral zo natuurlijk mogelijk” klinken (117). De dialogen van zijn stuk zitten dan wel vol pointes en stille aanwijzingen, een nauwkeurige studie van de subtiele informatie die zo meegegeven wordt, mag volgens hem nooit de organische samenhang met de rest van de dialoog in de weg staan. Het “natuurlijk variëren van het spreektempo” is een primaire bezorgdheid (117). Aan Sophie Reimers, de actrice die in 1887 vorm geeft aan het personage van Rebekka in *Rosmersholm*, vraagt hij bijvoorbeeld uitdrukkelijk om gebruik te maken van haar “studies en observaties van het werkelijke leven. Geen declamatie. Geen toneeltoontjes. Helemaal geen plechtstatigheden! Geef aan iedere stemming een geloofwaardige, natuurlijke uitdrukking. [...] Speel een echt, levend mens” (232-233).

Deze woorden resoneren met het pleidooi van Antoine voor een natuurlijkheid in het acteren. Deze is gekant tegen de op dat moment gangbare declamatorische stijl in het Franse theaterlandschap – de zogenoemde “tirade à effet”.⁵ De declamatorische, breedsprakerige mimiek moet volgens hem plaats ruimen voor een verfijnd en genuanceerd acteerspel, met aandacht voor een natuurlijke dialoog, als was die uit het dagelijkse leven gegrepen, met inbegrip van zijn haperingen, stiltes, indirecte intonaties en zinswendingen.⁶ De acteurs van het Théâtre Libre mogen bijgevolg hun rol niet ‘opzeggen’, maar moeten die ‘(be-) leven’. “Ils ne ‘disent’ pas, mais ils vivent leurs rôles.”⁷

Ils [les personnages] ont des voix comme *les nôtres*, [...] leur langage est celui de notre vie journalière, avec ses élisions, ses tours familiers, et non la rhétorique et le style noble de nos classiques.⁸

Nos personnages modernes [...], vivant notre vie sur la scène, s'assoient, et il leur faut des fauteuils, écrivent, et il leur faut des tables, s'habillent, mangent, se chauffent, et il leur faut un mobilier complet.⁹

Ook in hun afkeer van het gangbare sterrensysteem vinden Ibsen en Antoine elkaar. Volgens beiden wordt de fundamentele eis van het samenspel gefnuikt door het vedettendom. De pronkzucht waaraan de steracteur ten prooi valt op de scène trekt de hele voorstelling uit balans; "le système de vedettes a fait tant de tort à l'art dramatique (et à la caisse des directeurs!)", aldus Antoine.¹⁰

Ibsen beoogt eenzelfde "hoge mate aan goed ingestudeerd ensemblespel" (198). Hij acht het "een absolute voorwaarde dat men zijn rol al bij de eerste repetitie uit het hoofd kent [...], dat iedere acteur het héle stuk kent, niet alleen de scènes waarin hij of zij zelf meespeelt; als dit niet het geval is, dan kunnen de acteurs zich geen volledig beeld vormen van het personage dat ze spelen. [...] het criterium geldt dat een stuk pas echt goed 'zit' wanneer er ook zonder souffleur gespeeld kan worden" (116-117). Ibsen kan zich dan ook mateloos ergeren aan de kapsones van beroemde acteurs en actrices. Tekenend in die context is zijn scherpe kritiek aan het adres van Lucie Wolf, een gevierde actrice van het Kristina Theater, die in 1891 weigert de rol van de dienstmeid in *Hedda Gabler* op te nemen. Ibsen schrijft verontwaardigd:

Met het oog op de gezonde oordeelskracht van mevrouw Wolf wil ik niet echt geloven dat zij het als kunstenaars beneden haar waardigheid acht om een dienstmeid te spelen. Ik heb het in ieder geval niet beneden mijn waardigheid geacht om deze fatsoenlijke, gewone vrouw van middelbare leeftijd te scheppen. (262)

André Antoine wordt in zijn naturalistische verzuchtingen sterk beïnvloed door het gezelschap van Meiningen, het hoftheater dat gefinancierd werd door hertog Georg II van Saksen-Meiningen (1826 – 1914). Ook Ibsen onderhoudt goede contacten met dit hoftheater¹¹ en hij is verrukt over het feit dat de Meiningers *Spoken* zullen insceneren. Vooral het professionele samenspel van de figuranten in de massascènes wordt gewaardeerd door Antoine en Ibsen. "La sensation de la multitude" in de inscenering van *Guillaume Tell*, bijvoorbeeld, wordt door Antoine omschreven als overweldigend en vernieuwend: "Ils nous montraient des choses tout à fait neuves et fort instructives".¹² Het massaspel van de Franse theaters van die tijd, waarbij het gangbaar was om pas vanaf de generale repetitie arbeiders

aan te werven om de rol van figuranten op zich te nemen, verschilt duidelijk van de professionele aanpak van de Meiningers. Deze geven een ervaren acteur de verantwoordelijkheid over een groep (professionele) figuranten en dat komt het *tableau d'ensemble* zeker ten goede. Deze vorm van samenspel is overigens enkel mogelijk doordat hertog Georg II geen hiërarchisch sterrensysteem tolereert bij de acteurs. De contractuele verplichting dat alle acteurs bereid moeten zijn ook als figurant op te treden, is daarbij exemplarisch.

De Meiningers zijn ook van belang voor een ander naturalistisch principe, namelijk het beginsel van authenticiteit en historiciteit. Zij verbinden hun theaterpraktijk aan archeologisch en (kunst-) historisch onderzoek om de naar de (historische) werkelijkheid opgetrokken decors een wetenschappelijk statuut te geven. Enthousiast over de nakende encenering van zijn *Spoken* bij de Meiningers, geeft Ibsen dan ook het 'gepaste' dramaturgische advies en geeft hij de 'juiste' stijl voor de inrichting van de Noorse landhuizen mee:

De woonkamers van dit soort traditionele huizen zijn soms van een donkerblauw gekleurd behang voorzien. Daaronder zijn de muren met eenvoudig houtwerk besloten. Hetzelfde geldt voor het plafond en voor de deuren en kozijnen. De kachels zijn groot, log en meestal van gietijzer. De meubels zijn vaak in empirestijl, maar de kleuren zijn doorgaans donkerder. Ongeveer zoals hier is aangegeven heb ik me de woonkamer in het huis van mevrouw Alving voorgesteld. (228)

Tragedie van de alledaagse werkelijkheid – Samenwerking met de symbolisten

Toch valt Ibsens oeuvre niet te herleiden tot een naturalistisch waarheidsdispositief. Wat Antoine en Zola bij de première van *Les Revenants* in 1890 (nog) niet konden vermoeden, was dat een weinig verder, in het pas opgerichte Théâtre d'Art, de uitgesproken antinaturalistische symbolisten zich ook bijzonder enthousiast uitlieten over het pas ontdekte, nieuwe drama van Ibsen. "Eût-il pu prévoir alors qu'un soir cet Ibsen rallierait les symbolistes et les poètes dans une ruée contre le Théâtre Libre et le naturalisme?"¹³ Dat Ibsen die symbolisten niet vijandig gezind was, wordt duidelijk uit zijn briefwisseling met Lugné-Poe die jammer genoeg niet opgenomen is in de publicatie bij *Privé-domein*.

In het najaar van 1892 enceneert Lugné-Poe, in samenwerking met de Cercle des Escholiers¹⁴ Ibsens *La Dame de la Mer* in het Théâtre Moderne. Lugné-Poe geeft een uitdrukkelijk symbolistische interpretatie aan dit stuk. Volgens hem heeft Ibsen met *La Dame de la Mer* immers "une pièce de poésie" voor ogen.¹⁵

Je pouvais, je pressais les Escholiers vers le théâtre de rêve, de poésie, si séduisant à mon imagination. Quelle ferveur parmi nous ... [...] Ellida est l'âme de cette œuvre si extraordinaire parmi les autres et où la fascination de la mer agit sur l'esprit de l'héroïne, autant que la mer a toujours agi sur l'esprit du poète.¹⁶

De symbolistische speelstijl verschilt sterk van de natuurlijke speelstijl van het naturalisme. Lugné-Poe ontwikkelt een sobere acteerstijl waarin de monotone voordracht en de afwezige actie primeren; een psalmodiërende traagheid zonder berekende stiltes, zonder variatie in tempo, zonder intonaties – “Tout est égal et uni.”¹⁷ Ook het oeuvre van Ibsen wordt op een dergelijke manier gespeeld:

Comment donc jouer Ibsen? Comme effectivement le jouait Lugné-Poe, en donnant à chaque réplique, aussi banale qu'elle fût, un arrière-plan de mystère. Ce sont des fantômes qui s'agitent (le moins possible) sur la scène. Les vrais personnages sont dans la coulisse. Gestes rares, voix blanche et plaintive [...].¹⁸

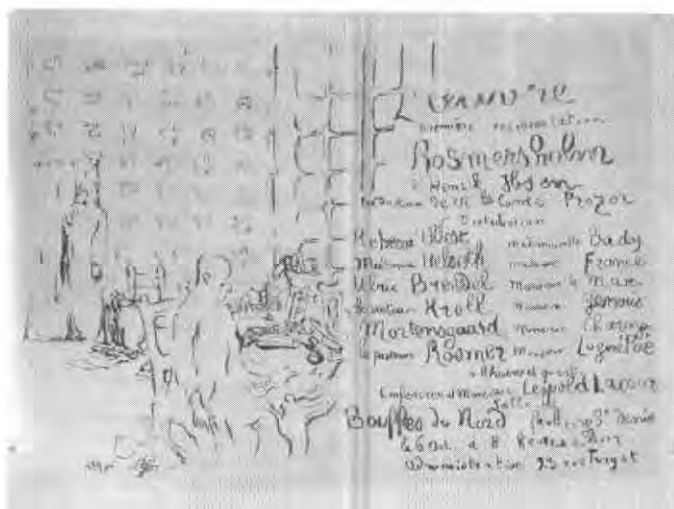
In *La Dame de la Mer* speelt Georgette Camée van het Théâtre d'Art Ellida in haar beproefde hiëratische acteerstijl. Zij geeft gestalte aan het psychologisch gelaagde personage door middel van subtiele nuances in haar stem.¹⁹ Lugné-Poe neemt zelf de rol van Wangel op zich. De vernieuwing mist zijn effect niet. Blanchart spreekt van “un volonté renouvellement scénique et décoratif”²⁰ en de Noorse auteur wordt prompt voor de Franse symbolistische kar gespannen. “Ibsen, en 1892, est donc officiellement agréé à Paris, et [...] grâce à cette *Dame de la Mer* il prend la tête du mouvement symboliste”, schrijft Lugné-Poe.²¹ Maar wat belangrijker is: Ibsen is niet rouwig om deze associatie. Als Lugné-Poe in oktober 1894 naar Noorwegen reist om er (succesvol) te toeren met zijn Ibsen-stukken en er de grootmeester in levenden lijve te ontmoeten, is het wederzijdse respect groot. Ibsen zou naar aanleiding van deze ontmoeting zelfs gezegd hebben dat de Franse acteurs als geen ander vorm weten te geven aan zijn dramateksten en dat hun encensering van *Solness* de wederopstanding van zijn oeuvre betekende.²²



Reproductie van een lithografie van Maurice Denis in het programmaboekje van 'La Dame de la Mer' opgevoerd door de Cercle des Escholiers, Théâtre Moderne, 1892. © Bibliothèque Nationale de France



Édouard Vuillard, scène uit 'La Dame de la Mer' (Ibsen), 1892



**Édouard Vuillard, illustratie voor het programma van 'Rosmersholm' (Ibsen),
Théâtre de l'Œuvre, 10 oktober 1893**

De naturalistische en symbolistische artistieke principes liggen mijlenver uit elkaar. Hoe valt deze schijnbare paradox in het oeuvre van Ibsen te verklaren? Zoals Van der Zalm terecht opmerkt, zijn er in Ibsens drama geen duels of schietpartijen, geen vileine schurken die onschuldige jonge meisjes het leven zuur maken, geen exposés of terzijdes. “In de stukken van Ibsen voerden heel gewone mensen heel gewone gesprekken met elkaar.” (8) Daardoor is het niet meteen duidelijk wat de personages bezielt, wat er in hun verleden allemaal gebeurd is, en wat de (logische) psychologische motivatie is voor hun daden. Het verklarende principe van oorzaak en gevolg in de handeling wordt weggegomd. Daardoor krijgen de stukken van Ibsen een mysterieuze dimensie die enorm gewaardeerd wordt door onder andere Maurice Maeterlinck. In zijn artikel voor *Le Figaro* van 2 april 1894 bewondert deze symbolistische schrijver bijvoorbeeld *Solness le constructeur* in het licht van de verstilde actie en de bevreemdende, mysterieuze sfeer van de alledaagse tragedie. “*Solness* est l’un des premiers d’entre les drames modernes qui nous montrent la gravité et le tragique de la vie ordinaire et immobile”, stelt hij.²³

Het gebrek aan actie en psychologische motivatie van handelingen in wat hij het moderne drama noemt, herijkt volgens Maeterlinck het aristotelische concept van *telos*, dat volgens de *Poetica* de kern is van de Griekse (en de daarop gebaseerde elizabethaanse) tragedie en de klassieke dramatische esthetiek. Maeterlinck is

deze Griekse en elizabethaanse tragedie niet genegen; "l'atmosphère de divinité et de fatalité qui entoure les drames grecs ne semble pas l'atmosphère véritable de l'âme."²⁴ De 'klassieke' tragedies zijn al te zeer doordrongen van oppervlakkige tranen en pijnen; "Si superficiel et si matériel, du sang, des larmes extérieures et de la mort."²⁵ De grootse avonturen en heldendaden zijn op geen enkele manier verbonden met de essentie van het leven. De passies die in de mens huizen en de wraakacties stimuleren, bevinden zich ver weg van de mystieke krachten van de ziel.

Quand un personnage lance un grand cri de passion, quand il se détermine à trahir ou à tuer, à pardonner ou à se sacrifier (les héros de Racine et de Corneille ne font pas autre chose), alors il n'est pas du tout intéressant. Il est absorbé par la violence et, tout en elle, détourné de l'essentiel.²⁶

Het moderne drama, zoals dat van Ibsen, is volgens Maeterlinck niet geïnteresseerd in wat mensen doen (welke gewelddadige acties en handelingen ze uitvoeren) of wat ze tegen elkaar zeggen over hun persoonlijke smarten (verklarende dialogen). Het is geïnteresseerd in wat er zich in stilte ontvouwt tussen de personages, in wat zij op een onbewaakt moment op hun levenspad vinden. Dat is volgens hem de slagkracht van "le tragique quotidien", dat veel sterker en indringender is dan eender welk wapengekletter; "Il y a un tragique quotidien qui est bien plus réel, bien plus profond et bien plus conforme à notre être véritable que le tragique des grandes aventures."²⁷ De Franse theatercriticus Jacques Robichez omschrijft de 'tragedie van het alledaagse' als volgt:

Quand un homme ferme une porte, regarde un nuage par la fenêtre, échange avec un autre des répliques banales, s'assied tout seul et semble ne penser à rien, c'est alors que ses attitudes et ses paroles en apparence les plus insignifiantes se chargent d'une portée insoupçonnée. Son âme est vacante en ce moment, alors elle se livre aux puissances déterminantes qui mènent le monde, elle est en proie aux astres et nous pouvons entrevoir ce que Maeterlinck appelle le *tragique quotidien*.²⁸

Volgens Maeterlinck begint de ware tragedie pas daar waar de wapens van de tragische helden zwijgen; achter de façade van het verhaal, waar het Noodlot zich ontvouwt. Het moderne (symbolistische) drama zoekt dan ook niet naar de psychologische motivatie van de daden van de personages. Met de karige informatie die de onbestemde karakters ons verschaffen, is er overigens geen psychologisch realisme mogelijk. Het gaat hier niet langer om een bepaalde strijd tussen twee personages, een strijd die gevoed wordt door passies, verlangens, plichten of vetes; "Il s'agirait plutôt de faire entendre, par-dessus les dialogues ordinaires de la raison et des sentiments, le dialogue plus solennel et ininterrompu de l'être et sa

destinée.”²⁹ Het is dan ook niet zo vreemd dat de ‘onbestemde’ dramastukken van Ibsen zich goed lenen voor symbolistische interpretaties.

Anarchisme

Ook om een andere reden is het bijzonder jammer dat de briefwisseling van Ibsen met spelers uit het Franse theaterlandschap minder uitgesproken aan bod komt in de bloemlezing, namelijk de wijze waarop Ibsens gedachtegoed resoneert met het anarchistische vertoog in de Franse (theater-) geschiedenis van die tijd.

In de selectie brieven van Ibsen komt duidelijk naar voren dat hij rotsvast gelooft in het belang van de individuele vrijheid en steevast partij kiest voor de minderheid. Aan zijn medestander Georg Brandes schrijft hij op 17 februari 1871: “de Staat is een ramp voor het individu” en “Weg met de Staat! [...] Ondermijn het staatsbestel, laat de vrije wil en de geest het criterium vormen voor het vormen van een gemeenschap, dat is het begin van een vrijheid die echt wat waard is” (102). Naar aanleiding van de ophef die de publicatie van *Spoken* in december 1881 veroorzaakt, herhaalt Ibsen dat de minderheid altijd gelijk heeft en dat vrijheid voor hem de voornaamste levensvoorwaarde is (181). Nog later bevestigt hij: “Voor mij persoonlijk is het duidelijk dat het, wanneer het om vooruitgang gaat, belangrijker is mensen te bevrijden dan instituties” (191).

Deze overtuiging is volgens Van der Zalm in een groot aantal Ibsen-personages te vinden, met name in dokter Stockmann, het hoofdpersonage in *Een vijand van het volk* (1882). Het is dan ook niet te verwonderen dat dit stuk op het programma staat van het anarchistisch gezinde Théâtre de l'Œuvre en daar veel ophef maakt. Ibsens gedachtegoed kent overigens opvallende parallellen met de anarchistische gedachte in Frankrijk, waar ze een bijna spirituele weerklank heeft die vele kunstenaars uit het fin de siècle aanspreekt. Met name de gedachte van revolutie door burgerlijke ongehoorzaamheid en het vurige pleidooi voor individuele vrijheid spreken daarbij tot de (artistieke) verbeelding.³⁰ De anarchisten delen met de decadente kunstenaars de droom van (een geweldloze) samenleving zonder macht of autoriteit. Een individu mag vanuit die optiek onder geen beding ondergeschikt zijn aan een gedachtegoed of een vertegenwoordiger van de macht. Elke vorm van gezag leidt immers tot onderdrukking en tot een beperking van de individuele vrijheid, wat uiteindelijk nefaste gevolgen heeft voor de verbeeldingskracht.

De anarchistische beweging kent in Frankrijk echter ook een gewelddadige tak die elke vorm van institutionalisering (religie, familie, eigendom en staat) afzweert

en bekampt. Joseph Déjacque, bijvoorbeeld, verklaart in zijn verhandeling *La question révolutionnaire* (1854) de oorlog aan de beschaving. Vooral in het laatste decennium van de negentiende eeuw komt het gewelddadig anarchisme in Frankrijk in een stroomversnelling. Verschillende terroristische acties met fatale gevolgen leiden tot een ware bommenpaniek en ontketenen er een storm van verontwaardiging. Er wordt een heuse klopjacht op de anarchisten gehouden; hun persen worden vernield en hun leiders geëxecuteerd. Sommige kunstenaars, zoals Octave Mirbeau, distantiëren zich expliciet van elk geweld dat in naam van het anarchisme gepleegd wordt. Anderen, zoals de dichter Laurent Tailhade, blijven echter uitgesproken anarchistisch en noemen de aanslagen zelfs “een mooie gebeurtenis”.³¹ Het aanhoudende geweld cultiveert niettemin de argwaan voor alles wat enigszins naar anarchie ruikt. Het is in die context dat het Théâtre de l'Œuvre, met de encscenering van Ibsens *Un Ennemi du Peuple* in november 1893, de naam krijgt een anarchistisch nest te zijn. Het feit dat Tailhade de inleidende *conférence* verzorgde, werkt dit zeker in de hand.³²



Édouard Vuillard, lithografie voor het programma van ‘Un Ennemi du Peuple’, voor de première door het Théâtre de l'Œuvre, november 1893.

Deze associatie is niet uit de lucht gegrepen. Het is te begrijpen dat de titel *Un Ennemi du Peuple* een bijzondere bijklank krijgt in een door bomaanslagen geteisterd Frankrijk. Dit land, dat met het socialisme voluit voor het volk gekozen had, krijgt met het gewelddadig anarchisme immers te maken met een naar eigen zeggen gevaarlijk afkooksel van de revolutionaire gedachte. Dokter Stockmann

kies in *L'Ennemi du Peuple* resoluut de kant van het volk als blijkt dat het water van de thermen in zijn dorp besmet is. Hij moet zich daarvoor doorheen een kluwen van corrupte machtsrelaties begeven, met het risico zelf gedood te worden. Ibsens *Un Ennemi du Peuple* hekelt de hypocrisie van de samenleving. Ligné-Poe geeft het zelf toe: "En pleine période de tempête anarchiste, cela grondait."³³

Ibsen zelf vindt het naïef dat men hem probeert verantwoordelijk te stellen voor de opvattingen die enkele personages in zijn dramateksten uitspreken. Als hem een nihilistisch gedachtegoed verweten wordt, antwoordt hij scherp:

Verder heeft men gezegd dat het boek nihilisme verkondigt. Geenszins. Het verkondigt niets, wat dan ook. Het wijst er alleen maar op dat er onder de oppervlakte nihilisme gist, in Noorwegen net zo goed als elders. Zo moet dat noodzakelijkerwijs ook zijn. (183)

Dokter Stockmann kan overigens ook geïnterpreteerd worden als een idealist, zonder dat er sprake is van uitgesproken anarchistische sympathieën. Ook het volk keert zich immers tegen hem. Wat de titel op het eerste gezicht niet laat vermoeden is dat Stockmann, die een groot rechtvaardigheidsgevoel heeft, ook de vijand van het volk wordt. Maar het hek is van de dam. De associatie van het Théâtre de l'Œuvre met het anarchisme neemt mythische proporties aan. Vanaf *Un Ennemi du Peuple* trekt het theaterhuis niet altijd even artistiek gezind 'gespuis' aan dat uit is op confrontatie en de voorstellingen tumultueus laat verlopen.

Depuis l'affaire de *l'Ennemi du Peuple* et les conférences de Laurent Tailhade, une légende s'était répandue que notre boîte était un foyer d'anarchie, ce qui nous rapportait de réunir certains soirs beaucoup de tumultueux invités, et fort peu de souscripteurs. C'est par miracle que nous n'eûmes pas plus de vrais désagréments.³⁴

Ibsens brieven werpen opnieuw een verhelderende blik op het vermeende anarchistische vertoog in *Un Ennemi du Peuple*. Zijn geloof in "de werkelijke vrijheid van geest" (16) valt immers niet te reduceren tot politiek anarchisme. Met de minderheid bedoelt Ibsen de nooit aflatende voorhoede. Dokter Stockmann is in die context te interpreteren als "de minderheid die vooroploopt, daar waar de meesten nog niet zijn aangekomen. Ik bedoel: gelijk heeft degene die het dichtst in de buurt van de toekomst is" (181). Ibsen schrijft aan Georg Brandes:

U hebt natuurlijk gelijk wanneer u zegt dat we allemaal moeten werken aan de verbreiding van onze ideeën, maar ik blijf erbij dat iemand die strijdt aan de voorposten van de geest, nooit een meerderheid om zich heen kan verzamelen. Over tien jaar staat de meerderheid misschien op het standpunt dat dokter Stockmann op

die openbare bijeenkomst verdedigde. Maar in die tien jaar is de dokter natuurlijk niet stil blijven staan. Hij is de meerderheid steeds minstens tien jaar vooruit. De meerderheid, de massa, de menigte haalt hem nooit in. Hij kan de meerderheid nooit achter zich krijgen. (206)

En dit verklaart meteen ook voor een deel de schijnbare paradox in het oeuvre van Ibsen. Als iemand die strijdt aan de voorposten van de geest, wil Ibsen geen meerderheid rond zich verzamelen. Ook hij is de meerderheid steeds minstens tien jaar vooruit. Zijn voortdurende beweging voorwaarts maakt dat hij met gemak het naturalisme achter zich laat op een moment dat het symbolisme de eerste onzekere stappen zet op de theaterscène.

In ieder geval neem ik wat mijzelf betreft zo'n voortdurende beweging voorwaarts waar. Daar waar ik stond toen ik een aantal van mijn stukken schreef, staat nu een tamelijk compacte menigte. Zelf ben ik daar niet meer. Ik ben ergens anders heen, verder naar voren, naar ik hoop. (206)

NOTEN

- ¹ Henrik Ibsen, *De zomer beschrijf je het best op een winterdag. Brieven*, Utrecht: De Arbeiderspers, 2011 (Privé-domein 273), p. 170. Verdere referenties in de tekst verwijzen naar deze uitgave.
- ² Lugné-Poe, *Ibsen*, Paris: Les Editions Rieder, 1936 (*Maîtres des Littératures* 21), p. 13. In een artikel over *Les Revenants* stelt Adrien Wagnon dat Ibsen zijn naturalistische principe overstijgt en dat een idealistische toets meegeeft: "Ibsen est un réaliste, mais aussi un poète qui connaît les vraies sources du tragique. [...] [Il a] idéalisé son principe naturaliste". (Adrien Wagnon, *La revue internationale*, 25 mai 1888, p. 532-541.) Een paar dagen later kondigt *Le Figaro* aan dat André Antoine Ibsens *Les Revenants* zal ensceneren. Zie ook Jacques Robichez, *Le Symbolisme au théâtre: Lugné-Poe et les débuts de l'Œuvre*, Paris: L'Arche, 1957, p. 93.
- ³ Lugné-Poe, *Ibsen*, p. 11.
- ⁴ In een brief aan Hans Schröder, 14 december 1882, formuleert Ibsen een gelijkaardige wens: "Maar boven alles natuurgetrouwheid – de illusie dat alles werkelijkheid is en dat men zit te kijken naar iets wat zich in het leven afspeelt" (198).
- ⁵ André Antoine, "Émile Zola et le théâtre (Août 1924)", in: Jean-Pierre Sarrazac & Philippe Marcerou (ed.), *Antoine, l'invention de la mise en scène. Anthologie des textes d'André Antoine*, Paris: Centre National du Théâtre / Actes-Sud-Papiers, 1999, p. 225.
- ⁶ "la complication, la variété, les nuances, la vie du dialogue moderne, ses tours de phrases, ses intonations indirectes, ses dessous, ses silences éloquentes." (Ibid., p. 118.)
- ⁷ Ibid., p. 119.
- ⁸ Antoine aan Sarcey, 24 november 1890, in: André Antoine, *Mes souvenirs sur le Théâtre-Libre*, Paris: Fayard, 1921, p. 199.

- ⁹ Antoine, "Émile Zola", p. 225.
- ¹⁰ Antoine, "Le Théâtre-Libre (1890)", in: Sarrazac & Marcerou, p. 81.
- ¹¹ In 1876 wordt Ibsen zelfs, naar aanleiding van de vertoning van zijn *De kroonpretendenten* in Berlijn, uitgenodigd door de hertog van Meiningen op kasteel Liebenstein en wordt hij onderscheiden met de Saksisch-Ernestijnse Huisorde (138-139).
- ¹² Antoine aan Sarcey, in Antoine, *Souvenirs sur le Théâtre-Libre*, p. 108.
- ¹³ Lugné-Poe, *Ibsen*, p. 13.
- ¹⁴ De Cercle des Escholiers werd in november 1886 opgericht door Lugné-Poe en Georges Bourdon, beiden op dat moment student retorica aan het Lycée Condorcet. "Les jeunes traversaient alors, eux aussi, leur crise de rénovation théâtrale." (Lugné-Poe, *Ibsen*, p. 29.)
- ¹⁵ Lugné-Poe, *Ibsen*, p. 28.
- ¹⁶ Ibid., p. 30-31.
- ¹⁷ Ibid., p. 52.
- ¹⁸ Robichez, *Le Symbolisme au théâtre*, p. 251.
- ¹⁹ Zie bijvoorbeeld de recensie van Jean Jullien in *Le Paris*, 19 december 1892. Hij spreekt over "leurs gestes hiératiques et le lyrisme de certaines intonations".
- ²⁰ Paul Blanchart, *Histoire de la mise en scène*, Paris: Presses Universitaires de France, 1948, p. 77.
- ²¹ Lugné-Poe, *Ibsen*, p. 32. "Elle [*La Dame de la mer*] devait par sa simplicité lyrique, jamais brutale, initier mieux que tout autre les Français à toute son œuvre. [...] Le poète estimait encore que nous étions très sensible à l'émotion sentimentale et amoureuse." (Ibid., p. 28-29.) Zie ook Charles-Henry Hirsch, "Essai de philosophie symbolique sur *La dame de la mer*", *Mercure de France* 7, no. 38 (Février 1893), p. 124-128.
- ²² "les comédiens français sont plus aptes que bien d'autres à jouer mes pièces. [...] un auteur de passion doit être joué avec passion, point autrement" (Ibsen geciteerd in Lugné-Poe, *Ibsen*, p. 80); en "[la représentation de *Solness* au troisième soir d'Oslo] a été la résurrection de ma pièce" (Ibsen geciteerd in de memoires van Herman Bang, opgenomen ibid., p. 82).
- ²³ Maurice Maeterlinck, "A propos de *Solness le Constructeur*", *Le Figaro*, 2 avril 1894, p. 1.
- ²⁴ Maeterlinck, "Le reveil de l'âme," in: *Le trésor des humbles*, Paris: Mercure de France, 1913 (1896), p. 39.
- ²⁵ Maeterlinck, *Le trésor des humbles*, p. 233.
- ²⁶ Robichez, *Lugné-Poe*, p. 59. Robichez parafraseert Maeterlinck uit drie van zijn artikels; *Le Figaro*, 2 avril 1894, *Le Figaro*, 24 septembre 1894 en *L'Echo de Paris*, 6 novembre 1984.
- ²⁷ Maeterlinck, *Le trésor des humbles*, p. 225.
- ²⁸ Robichez, *Lugné-Poe*, p. 59.
- ²⁹ Maeterlinck, *Le trésor des humbles*, p. 226.
- ³⁰ George Woodcock spreekt zelfs van de 'anarchistische mode' in literair-artistieke kringen vanaf het laatste decennium van de negentiende eeuw. Hij verwijst bijvoorbeeld naar Oscar Wilde, die zichzelf in een interview uit 1893 met het symbolistisch gezinde Franse tijdschrift *L'Hermitage* trots en onomwonden een anarchist noemt. Woodcock

stelt vast: “many of the characteristic figures of the nineties hovered like splendid and fascinated insects around the dangerous flame of anarchism”. (George Woodcock, *Anarchism. A History of Libertarian Ideas and Movements*, Toronto: University of Toronto Press, 2004, p. 254.)

³¹ Woodcock, *Anarchism*, p. 260.

³² Tailhade, die bekend is om zijn anarchistische opinies en uitspraken, spreekt nochtans in relatief neutrale bewoordingen over “l’esprit protestant, la russophile trop [...] poussée” en “le suffrage universel”. “Au cours de sa claire exposition d’*Un Ennemi du Peuple* et de son excellente interprétation d’Ibsen, il ne s’attaqua guère [...] qu’à des abstractions: l’esprit protestant, la russophile trop ... poussée, le suffrage universel, etc. Cela suffit à ‘déchaîner’ le tapage.” (Alfred Vallette, “L’Œuvre: *Un Ennemi du Peuple*”, *Mercure de France* 9, no. 48 (Décembre 1893): 358.)

³³ Lugné-Poe, *Acrobaties. Souvenirs et impressions de théâtre (1894-1902)*, Paris: Gallimard, 1931 (La Parade 2.), p. 59.

³⁴ Lugné-Poe, *Acrobaties*, p. 137.