

NORA OF EEN POPPENHUIS

TIJDSGEBONDEN PROBLEEMSTUK OF TIJDELOOS DRAMA

Alex BOLCKMANS

Het beroemde stuk van Henrik Ibsen over Nora Helmer die man en kinderen verlaat, omdat ze het samenleven niet kan verderzetten zonder met zichzelf in het reine gekomen te zijn, is het enige stuk van de Noorse dramaturg dat in het buitenland onder twee verschillende titels over de planken pleegt te gaan. De eerste titel Nora of Nora Helmer gebruikt de naam van het hoofdpersonage. Namen van de hoofdpersonages in de titel komen meer voor bij Ibsen, hoewel mannelijke meer dan vrouwelijke: Brand, Peer Gynt, John Gabriel Borkman tegenover Hedda Gabler. De tweede titel behoort ook tot een meer voorkomend type waarin een overdrachtelijk gebruikt woord symbolische betekenis krijgt voor het gebeuren: Steunpilaren der maatschappij, Spoken, Een volksvijand, De wilde eend.

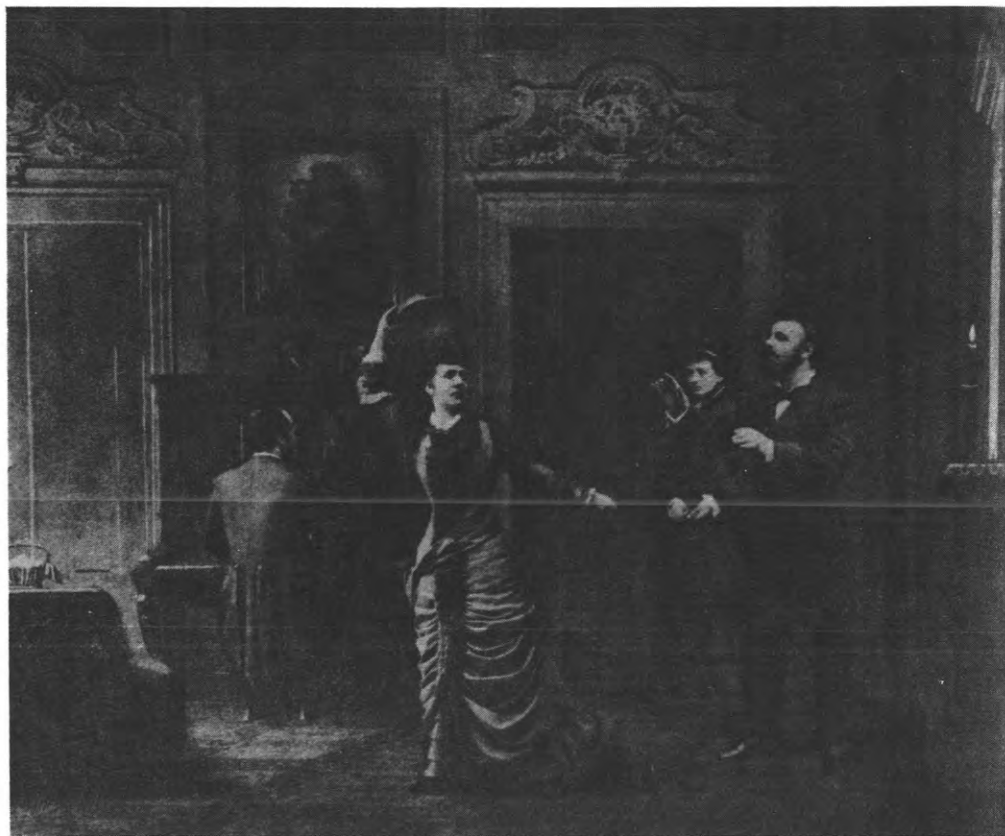
Men kan zich afvragen waarom juist dit stuk onder een dubbele titel het buitenland heeft veroverd. Het antwoord op die vraag is niet makkelijk te geven en hangt samen met de populariteit van het stuk, zoals men die uit de geschiedenis van de opvoering kan aflezen.

In het totale oeuvre van Ibsen zijn er weinig werken die zich onafgebroken op het repertoire hebben weten te houden. Misschien Peer Gynt - het aartsmoeilijke stuk waarop iedere generatie zijn tanden wel eens wil stukbijten. De meeste groepen van Ibsens werken hebben periodes van aandacht en totale vergetelheid gekend. De historische stukken bv. hebben maar een korte tijd van theatersucces gekend en zijn op één uitzondering na (Kroonpretendenten) in de vergetelheid geraakt, zelfs in Noorwegen. Ibsens zg. hoofdwerk, Keizer en Galileër, is nauwelijks opgevoerd.

Ook bij de zg. realistische en de zg. symbolische stukken merkt men die op- en neergang. Elke tijd grijpt blijkbaar naar een toneelstuk waarin affiniteiten met de actualiteit zijn te vinden. En daarmee zij we weer bij Een poppenhuis aangeland. Het stuk heeft furore gemaakt in het laatste kwart van de 19e eeuw. De hoofdrol is een van de grote vrouwenrollen van steractrices geweest doorheen de tijden, en is het gebleven. Van de Deense Betty Hennings en de Noorse Johanne Juell die de rol creëerden in Denemarken en Noorwegen, over de Italiaanse Eleonara Duse, de Française Gabrielle Réjane, de Engelse Janet Achurch en later Ethel Barrymore, Harriet Bosse, Suzanne Desprès tot Maj Zetterling, Danielle Delorme, Käthe Braun, Liv Strömsted, laatst nog Jane Fonda en zovele anderen.

Toch heeft het stuk in het begin van deze eeuw een zekere deemstering meegemaakt. Maar na de tweede wereldoorlog kan men zien dat het in elke decennium her en der een paar maal op de planken wordt gebracht. Blijkbaar zit er naast de sterrol dus nog andere aantrekkingskracht in, de problematiek, de ideeën. De menselijke problematiek van het stuk blijkt actueel te blijven. Maar dit houdt ook in dat het stuk in moderne opvoeringen voortdurend geactualiseerd wordt. Tegen dit normale proces kan men uiteraard geen principiële bezwaren inbrengen. Maar wel praktische.

Enerzijds is het natuurlijk zo dat een realistisch toneelstuk uit 1880 niet in die realistische vorm over de planken kan gaan in 1980. Anderzijds komen een aantal specifiek Ibseniaanse kenmerken in het gedrang bij sterke actualisering. Er is bv. de handeling. Bij Ibsen is de uiterlijke handeling op het toneel sterk gereduceerd, maar is er een dynamische innerlijke handeling. Er ontstaat dus een sterke spanning tussen het statische toneelbeeld (het onveranderlijke decor) en de weinig uitgebouwde uiterlijke toneelactie en het dynamische innerlijke gebeuren van de onthulling van een ideeëncomplex en een psychologisch conflict. Dat innerlijk gebeuren wordt duidelijk gemaakt via



De wereldpremière van “Nora” in het Koninklijk Deens Theater, 1879 : Betty Hennings in de tarantella-scène (Foto ontleend aan F.J. & L.L. Marker, *The Scandinavian Theatre*, Oxford, 1975)

de toneeldialoog en allerlei symbolische elementen die aangebracht door de tekst eventueel ook op het toneel te vinden zijn.

Wanneer dat Ibseniaanse spanningsveld verbroken wordt, gaat dit ten koste van de tekst. En daarmee komt men op een gevaarlijke helling. In een toneelstuk van Ibsen is elk woord en elke uitdrukking van belang voor het geheel, zelfs elk woord in de regieaanwijzingen, zoals John Northam in zijn beroemd boek heeft aangetoond. Begint men eenmaal de taal te "actualiseren", dan riskeert men dat mysterieuze net van sub-linguïstisch semiotische aard te verstoren. Wanneer de aandacht niet meer in de eerste plaats naar de tekst gaat, naar het gebeuren in woorden, dan is het delicate evenwicht van het stuk in gevaar.

Dit is allicht de reden waarom zovele moderniseringën - niet alleen van Ibsen - sterk tegenvallen. De moderne tendens van actualisering richt zich op het theatergebeuren ten koste van de toneeltekst.

Om het gevaar daarvan zo klein mogelijk te maken, geloof ik dat een degelijk inzicht in de historische actualiteit van het stuk nodig is. Pas vanuit de kennis van de actualiteit van 1880 en de samenhang van de ideeën - en levensproblematiek van toen met het geheel van onderliggende symboliek, kan een actualisering anno 1980 een stuk als Een poppenhuis recht laten wedervaren.

Et dukkehjem (Een poppenhuis), dat in december 1879 voor het eerst verscheen in boekvorm en diezelfde maand in oerpremière ging in "Det kongelige Teater" in Kopenhagen, is in feite het eerste stuk van Ibsen waarin hij met slechts enkele personages(zes) en enkele figuranten (in dit geval de kinderen) een realistisch eigentijds drama opbouwt in zijn later beroemd geworden retrospectieve techniek. Het stuk is gecon-

centreerd van bouw: één hoofdhandeling (Helmer - Nora - Krogstad), één nevenhandeling (Krogstad - mevrouw Linde), speelt zich af op één en dezelfde plaats (de huiskamer van de Helmers) gedurende drie opeenvolgende dagen: kerstavond, kerstmis, tweede kerstdag.

Dat het stuk zich op kerstmis afspeelt, heeft uiterlijk zeker iets te maken met de Scandinavische gewoonte van sterk geconcentreerde cultuurproductie tijdens de herfst en speciaal december (nieuwe boeken, premières enz.), een gewoonte die in de 19e eeuw zeer uitgesproken sterk was, maar nu nog bestaat. Maar er is ook meer. De kersttijd (hij wordt aangeduid door de kerstboom, de geschenken) is toch de christelijke plaatsvervanger van het Germaanse winterzonnenevendefeest, het feest van het licht en de eeuwig groene boom. Ook het stuk brengt licht, duidelijkheid in de verhouding Nora-Helmer. Kan een dergelijke verborgen symboliek nog duidelijk worden gemaakt voor een modern publiek?

De kritische toeschouwer vindt in het stuk nog wel overblijfselen van de uiterlijkheden van de Scribe-techniek waarvan Ibsen zoveel heeft geleerd: Krogstad vertoont nogal wat trekken van de toneelschurk, zijn algehele bekering kan wenkbrauwen doen fronsen, er komen misschien een aantal toevaligheden in voor, bv. het bezoek van mevrouw Linde juist op kerstavond enz. Maar daar staat tegenover dat het stuk realistisch psychologische portretten van moderne mensen (van toen) geeft, zoals Ibsen die nog niet had getekend in zijn vorige stukken.

Bij een oppervlakkige kennismaking biedt Een poppenhuis de lezer of toeschouwer een dubbele problematiek aan: de persoonlijke levenservaring van het hoofdpersonage en daarmee eigenlijk nauw verbonden de sociale problematiek van de verhouding der partners in het huwelijk.

Zoals men weet handelt Een poppenhuis over een kindje-vrouwtje Nora Helmer die enkele jaren tevoren zonder medeweten van haar man geld heeft geleend op een valse wissel, om het nodige te hebben voor een herstelkuur van haar man in het buitenland. Wanneer Helmer bankdirecteur wordt, wil hij zich ontdoen van zijn bediende, de hinderlijke jeugdbekende Krogstad - die Nora het geld leende en die zijn sociaal aanzien met moeite poogt te herstellen na gevangenisstraf voor schriftvervalsing. Krogstad dreigt Nora te chanteren maar ziet er uiteindelijk van af. Helmer is echter alles te weten gekomen en zijn gedrag opent Nora's ogen. Ze beseft dat ze maar een speelpop in zijn handen is geweest en verlaat man en kinderen na een lang ophelderend gesprek.

Het stuk eindigt met de regieopmerking "beneden hoort men de slag van een deur die in het slot getrokken wordt". Er is al menigmaal opgemerkt dat die "slag van de deur" aan het einde de beoordeling van het stuk beïnvloed heeft gedurende de eerste tientallen jaren dat het voor het voetlicht kwam.

Dat min of meer raadselachtige open einde van het stuk was één van Ibsens geliefde theatertrucs waarmee hij dramatisch verwezenlijkte wat hij eens formuleerde als: "Jeg spørger kun, mit kall er ei at svare " (Ik stel maar vragen, antwoorden is niet mijn roeping). Men denke nog aan het slot van Spoken dat in het midden laat of Mevrouw Alving euthanasie zal plegen, of bv. aan dat van De wilde eend dat openlaat of Hedwigs dood Hjalmar Ekdal echt tot een ander mens heeft gemaakt .

Die "slag van de deur" stelde in de victoriaanse wereld van de jaren 1880 en 1890 op ruwe wijze het probleem van de verbreekbaarheid van het huwelijk, en eigenlijk van het recht van de vrouw op een eigen leven, gebaseerd op opleiding en economische onafhankelijkheid. Hij bracht als centraal discussiepunt naar voren of Nora het recht had om man en kinde-

ren in de steek te laten. De golven van verontwaardiging over dit einde sloegen zo hoog op, dat de Duitse actrice Hedwig Niemann Raabe een stuk met zulk einde niet wilde spelen. Als reden gaf ze dat zij haar kinderen nooit zou verlaten. Zeer tegen zijn zin maar om geldelijke redenen schreef Ibsen dan zelf een slot waarin hij Nora nog eenmaal haar kinderen laat zien, wat haar de moed ontnemt om weg te gaan.

Het is misschien "petite histoire" maar toch verdient het m.i. enige aandacht, dat een Zweedse actrice net hetzelfde argument gebruikte, wanneer het stuk in de jaren 1950 in Zweden werd opgevoerd met het slot dat Ibsen zelf in een brief een "barbarisk voldshandling" (barbaarse geweldpleging) had genoemd. Er is toen gesuggereerd dat het einde waar Nora blijft (met o.a. de opmerking "O ich versündige mich gegen mich selbst, aber ich kann sie nicht verlassen") de opperste chantage en sociale dwangsituatie aanduidt waardoor de vrouw wordt onderdrukt.

Dat Nora een gevoelloze moeder zou zijn wordt door het ganse stuk tegengesproken. De kinderen worden niet alleen nadrukkelijk getoond bij het begin - dat kan ook als een theatertruc van Ibsen worden gezien waardoor het slot als een nog groter choc overkwam - maar Nora spreekt er geregeld over in zeer affectief geladen uitdrukkingen. Bv. op het einde van het eerste bedrijf durft zij de kinderen niet meer zien als Helmer haar gezegd heeft dat moeders die liegen en huichelen hun kinderen bederven. Bij het begin van de tweede akt denkt ze daar nog steeds aan. Wat later smeekt ze Helmer Krogstad niet te ontslaan omwille van de kinderen en ook tegenover Krogstad doet ze er een beroep op. En wanneer ze aan zelfmoord denkt, staan man en kinderen haar direct voor de ogen.

Nee, Nora is zeker geen slechte moeder. Zij raakt in een existentiële crisis en daarin verdwijnt alles wat niet direct met de eigen persoonlijkheid heeft te maken naar de achtergrond.

Niet alleen de ethische verantwoording van die revolutionerende stap is het voorwerp van discussie geweest. Er is druk gespeculeerd over de reële mogelijkheden die de nieuwe situatie inhielden. M.a.w. welk lot wachtte Nora nadat ze het echtelijk dak verlaten had.

Vooraf moet men opmerken dat Ibsen aan deze problematiek heeft gedacht. Men kan zeggen dat Nora's vriendin, Mevrouw Linde, die haar komt opzoeken voor hulp, een soort prefiguratie is van wat Nora te wachten staat. Mevrouw Linde is een onbemiddelde weduwe zonder speciale opleiding die wanhopig naar een slecht betaald baantje zoekt en die in feite maar vlug weer een huwelijk aangaat, waarvan het goede verloop - gezien haar eerste liefdeloze berekeningshuwelijk en de gekozen partner, de sociaal geostraceerde, met een crimineel verleden beladen Krogstad - zeker niet gewaarborgd is.

Nora staat een gelijkaardig lot te wachten. Ze heeft geen opleiding gehad, weet niet hoe de maatschappij in elkaar zit, heeft geen financiële middelen - ze weigert alle hulp van Helmer. Wat blijft haar als feitelijk gescheiden, dus sociaal geostraceerde vrouw eigenlijk te doen? De moderne Deense dramaturg Ernst Bruun Olsen, die daar een stuk heeft over geschreven (1968), laat haar tot de socialistische partij toetreden. In feite waren haar mogelijkheden in de mannenmaatschappij waarin ze zou moeten overleven, uiterst beperkt. Ze kon gouvernante of huishoudster worden - een type dat Ibsen in Rebecca West uit Rosmersholm heeft laten optreden - en dan eventueel via haar charmes een nieuw huwelijk aangaan, zoals Rebecca West. In het slechtste geval zou ze in de prostitutie belanden, vrijwillig of onvrijwillig. Gezien de duidelijk seksuele ondertonen van het toneelstuk is deze veronderstelling zeker niet uit de lucht gegrepen. Nora speelt het ganse stuk door met haar lichamelijke charmes om Helmer te behagen. Ze koketteert en flirt met dr. Rank van wie ze goed weet dat hij smoorverliefd op haar is. Dat alles, dat in

het stuk onderdrukt onder de oppervlakte aanwezig is, kan in andere omstandigheden en in noodsituaties uitslaan naar excessen en maatschappelijk randgedrag.

In het verlengde van het drama ligt dus een stuk kritiek op de patriarchale maatschappij dat verder gaat dan de kritiek die in het stuk aan de orde is : de kritiek op het burgerlijk huwelijk zoals het toen de grondslag van de maatschappij vormde.

Men kan vooreerst stellen dat het stuk geen aanklacht is tegen het huwelijk als maatschappelijke instelling of als samenlevingsvorm van twee partners. Wel tegen een huwelijk zoals dat van Helmer en Nora uit het stuk, dat als prototype van het burgerlijke, victoriaanse of Biedermeier - huwelijk kan gelden.

Dat wordt duidelijk uit de slotscène. Nora zegt dat Helmer een vreemde voor haar is met wie ze acht jaar heeft geleefd en drie kinderen gehad. Er is een afgrond tussen hen en dus geen samenleven meer mogelijk. Bij Helmers aandringen zegt ze, met de reistas in de hand: " Ach, Torvald, dan zou het wonder der wonderen moeten gebeuren " en wanneer Helmer wil weten wat dat is, zegt ze dat beiden zouden moeten veranderen zodat "samenleven tussen ons beiden een huwelijk zou kunnen worden". De laatste repliek van het stuk is dan Helmers vragende uitroep: "Het wonder der wonderen -?", begeleid door de regieopmerking: "een hoopvolle gedachte komt in hem op".

De samenlevingsvorm van twee getrouwde mensen die Ibsen in het stuk onder vuur neemt, is de patriarchale vorm die een volledige scheiding voorziet van de intieme en de openbare sfeer - om met Habermas te spreken - waarbij de vrouw enkel in de intieme sfeer thuishoort, niets behoeft te weten over de openbare sfeer, er dus uit geweerd wordt, dus ook geen opleiding nodig heeft. De man daarentegen komt in de intieme sfeer verpozen van zijn werk in de openbare sfeer, dat hij buiten de intieme sfeer wil houden waar hij samenzijn met

zijn vrouw als verademing beschouwt - zoals Helmer Nora in het stuk als pop behandelt - zangvogel en eekhoorn noemt, de-gene die opvrolijkt en die eten verzamelt maar geen enkele verantwoordelijkheid draagt. De sociale verantwoordelijkhe-den - in het stuk is in feite enkel sprake van de economische, de financiële aspecten: geld leden (wat Helmer in het eer-ste bedrijf krachtig afwijst), een valse wissel schrijven (Krogstads misdrijf dat hij geboet heeft), een bank leiden - worden alleen door de mannen gedragen en volgens een stricte ge-dragscode geregeld die zich buiten de intieme sfeer afspeelt en waarvan de vrouw dan ook geen weet heeft.

Ibsens contestatie van het burgerlijke huwelijk wekte in de eerste jaren na 1880 niet alleen de verontwaardiging en afschuw van de behoudsgezinde vleugel van de maatschappij, ge-orchestreerd door een goed georganiseerde perscampagne, maar werd ook in de rangen van de progressief denkenden niet vol-ledig gunstig onthaald.

De meest ruchtbare tegenstander van Ibsens standpunt was de Zweed August Strindberg die als tegenhanger van Een poppen-huis zijn historisch toneelstuk Herr Bengts hustru (De vrouw van Heer Bengt) schreef, waarin hij de vrouw na een emotioneel pleidooi bij de man laat terugkeren - want de plaats van de vrouw is bij man en kinderen thuis, zij is daartoe biologisch bepaald, volgens Strindberg. Jammer voor de Zweed heeft het stuk de tijd niet overleefd, het is nu enkel gekend door spe-cialisten en wordt gezien als een vroege illustratie van Strindbergs latere monomane ideeën over de verhouding man-vrouw.

De kritiek op het huwelijk in het stuk betreft in de eerste plaats wat men uiterlijkheden zou kunnen noemen : de vrouw als kinderverzorgster, de vrouw als dienstmeid, bedgenoot, speelpop van de man. Dat aspect begeleidt de innerlijke hande-ling gedurende de hele tijd, valt het meest op en geeft aanlei-

ding tot een veroordeling van het stuk als verouderd. Er is inderdaad heel wat veranderd in de meer dan honderd jaar die verlopen zijn sedert het stuk voor het eerst werd opgevoerd. Er is een vrouwenbeweging die in verschillende fazen allerlei veranderingen in de maatschappelijke positie van de vrouw en haar rol in het leven heeft aangebracht. Het stuk heeft historisch gezien daarin een rol als animator gespeeld, die nu als uitgespeeld kan worden beschouwd.

Maar er is in dat verband meer. Wanneer men Ibsens nota's over het stuk leest, merkt men dat de auteur in de ontstaansfase heeft nagedacht over het feit of er een typisch mannelijke en een typisch vrouwelijke wijze van benadering van de menselijke en sociale problemen bestaat of niet. Hij noemt het "geestelijke wetten".

In die nota's uit 1878 schrijft Ibsen o.a. "Een vrouw kan zichzelf niet zijn in de moderne maatschappij, die een uitsluitend mannelijke maatschappij is, met wetten geschreven door mannen en met aanklagers en rechters die de vrouwelijke gedragingen beoordelen vanuit een mannelijk standpunt".

In het stuk zelf komt dit duidelijk tot uiting in het gesprek tussen Krogstad en Nora aan het eind van het eerste bedrijf. Wanneer Krogstad haar zegt dat de wetten niet naar beweegredenen vragen, antwoordt Nora: "Dan moeten dat zeer slechte wetten zijn" en voegt eraan toe bij Krogstads opmerking dat ze zal veroordeeld worden volgens die wetten, wanneer hij de valse wissel voorlegt: "Dat geloof ik absoluut niet. Een dochter zou het recht niet hebben om haar oude doodzieke vader te behoeden voor angst en bekommring? Een vrouw zou het recht niet hebben haar man het leven te redden? Ik ken de wetten niet zo goed; maar ik ben er zeker van dat er ergens moet instaan dat zoiets toegelaten is". In de grote slotdiscussie komt Nora daarop nogmaals terug: "Een vrouw zou dus niet het recht hebben om haar oude stervende vader te ontzien, of om

het leven van haar man te redden! Zoiets geloof ik niet". Waarop Helmer antwoordt: "Je praat als een kind. Je begrijpt de maatschappij niet waarin je leeft".

Nora wil erachter komen, wie gelijk heeft, de maatschappij of zichzelf. Daarom moet ze weggaan. Om die reden is dat geconstateerd slot dus van een absolute dramatische consequentie waar men niet onderuit kan zonder de zin van het stuk geweld aan te doen.

Deze drang om erachter te komen wie het bij het juiste eind heeft, kan men het zoeken naar de vrouwelijke identiteit noemen maar in feite gaat het dieper. De vrouwenemancipatie heeft duidelijk gemaakt dat een vrouwelijke identiteit inderdaad bestaat. In die zin kan men dan ook zeggen dat dit aspect van het stuk verouderd is. Maar daarachter ligt dan de vraag of de verschillende opvattingen van mannen en vrouwen voortkomen uit een verschillende identiteit. Zoals Jette Lundby Levy het formuleert in haar nawoord bij een recente Deense uitgave van het stuk (1984): "Hebben vrouwen een andere opvatting dan mannen over die zaken (ze bedoelt: actuele discussies over atoombewapening en nieuwe technologie), omdat ze andere ervaringen en waarden hebben?". Het stuk beklemtoont dan de zeer moderne gedachtentrend dat er twee soorten waardenormen leven in de maatschappij, de vrouwelijke en de mannelijke. De discussies daarover zijn zeker niet ten einde. We worden immers als het ware dagelijks geconfronteerd met een polarisering man-vrouw.

Het lijkt mij dat het duidelijk maken van deze dimensie in de toneelrol Nora de essentiële moeilijkheid is. Wegens de dramatische concentratie in de tijd moet de doorbraak van dit inzicht in een zeer kort tijdsverloop worden duidelijk gemaakt. Het kindje-vrouwtje, speelpop van haar man, die bij het begin van het stuk door Krogstad verrast wordt bij het verstoptje spelen met haar kinderen, moet op het eind van het stuk -



“Nora, een poppenhuis” door Arca–Gent

wat meer dan 48 uur later - de vastberaden vrouw zijn die om geestelijk inzicht te verwerven haar ganse vroegere leven verlaat voor een onzekere toekomst.

Dit kan niet als een plotse ommekeer aan het eind van het stuk komen. M.a.w. de vastberaden vrouw moet er bij het begin ook reeds zijn. Ze is er trouwens en moet in de verf gezet worden. Nora heeft immers in moeilijke omstandigheden zelfstandig gehandeld, geld geleend, een valse wissel geschreven. Ze heeft vastberadenheid getoond en doorzettingsvermogen bij de afbetaling van de schulden. M.a.w. zij speelt slechts de rol van kindje-vrouwtje en pop, zij is het niet. Dat is de symbolische betekenis van het maskarade-motief in het stuk. Bij het begin van het tweede bedrijf komt het kindermeisje binnen met een doos maskaradekleren waarvan ze zegt dat ze erg gehavend zijn. Daarop antwoordt Nora: "Kon ik ze maar in honderdduizend stukken scheuren". Haar sociale rol-kindje-vrouwtje, speelpop- is maskarade waarvan ze wil verlost zijn. Dit zegt zij op het ogenblik dat de eigenlijke crisis zich pas aankondigt.

In deze visie speelt Nora dus haar leven terwijl de andere personages hun leven beleven, zowel Helmer als Rank, Krogstad als mevrouw Linde. Daardoor staat de toneelrol Nora helemaal los van de andere rollen. Ongetwijfeld draagt dit aspect ertoe bij om er zulk een glansrol van te maken.

Er zit trouwens meer symboliek in het stuk. Het maskarade-motief hangt homogeen samen met het tarantella-motief dat het einde van het tweede bedrijf inhoudt. Nora danst een tarantella tijdens het feestje bij de bovenburen op tweede kerstdag. Op het einde van het tweede bedrijf oefent ze hem in met eerst Helmer, dan Rank aan de piano.

De tarantella is een vrij snelle dans uit Zuid-Italië, feitelijk genoemd naar de Stad Tarente op Sicilië. In de volks-

mond is de dans verbonden met de naam van de giftige spin tarantulla, wier beet dodelijk is. De dans is in het volksgeloof een bezwering tegen die dodelijke beet. Daarmee zijn we aan de betekenis van het motief hier. Nora wil het noodlot bezweren met haar dans. Mevrouw Linde komt binnen tijdens de dans en zegt verwonderd: "Maar mijn beste Nora, je danst alsof je leven ervan afhing" en Nora antwoordt: "Dat is ook zo". De repetitie van de dans heeft zij afgedwongen om Helmer te beletten zijn brieven te lezen. De bezwering legt als het ware de tijd stil voor eenendertig uren - zoals Nora zelf zegt aan het einde van de tweede akt. En dan zal het vreselijke gebeuren ("det forfærdelige") dat verschillende keren wordt genoemd - maar ook het wonder ("det vidunderlige"). Nora zal zelfmoord plegen (het vreselijke) om Helmer te beletten de schuld op zich te nemen (het wonder). Deze twee woorden ("het vreselijke" en "het wonder") zijn twee sleutelwoorden in het stuk.

Het zelfmoord-motief komt ter sprake in het gesprek tussen Nora en Krogstad en is de aanleiding tot de bezwering in de daarop volgende scène van de dans begeleid door de twee heren. In een tijd zoals nu dat de piano geen normaal geïntegreerd element meer is in het interieur, kan deze scène moeilijkheden opleveren. Actualiseren naar meer eigentijdse vormen van muziek maken? Het gevaar is dan dat het verschil tussen Helmer en Rank de mist ingaat. Helmer zit eerst aan de piano, maar kan Nora niet volgen bij de dans. Rank neemt de begeleiding over en kan wel volgen: ook hij zit met doodsgedachten in het hoofd. Hij is immers door de erfelijkheid getekend en zal spoedig sterven. Het zelfmoordmotief komt nogmaals ter sprake als inleiding van het grote slotgesprek tussen Helmer en Nora in het derde bedrijf. In beide gevallen is er sprake van het koude zwarte water.

Doctor Rank is een merkwaardige figuur in het stuk. Hij is de huisvriend van de familie, komt er dagelijks over de

vloer en is smoorverliefd op het jonge vrouwtje. Hijzelf is getekend door de erfelijkheid en weet dat hij spoedig zal sterven: hij boet, zoals hij zegt, voor de vrolijke dagen van zijn vader, die luitenant was.

Net als mevrouw Linde heeft dokter Rank in het stuk een soort spiegel functie tegenover de hoofdpersoon. Beiden zijn erfelijk belast. Waar Rank fysisch belast is, met tering in het ruggemerg, is Nora geestelijk belast met een erfenis van lichtzinnigheid, zoals Helmer het uitdrukt bij het begin van het stuk: geld "glijdt als het ware tussen jouw handen door; jij weet nooit wat je er mee doet ... Dat ligt in het bloed. Ja, ja, zoiets is erfelijk, Nora". En wanneer hij de hele toedracht kent, bij het begin van de grote afrekeningsscène in het derde bedrijf, komt hij er nog eens op terug: "Al de lichtzinnige principes van je vader heb je geërfd. Geen godsdienst, geen moraal, geen plichtsgevoel-".

Wat Helmer tweemaal "lichtzinnigheid" noemt, heeft voor moderne beoordelaars een veel positiever klank. Waar Helmer enkel vaste, dogmatische principes heeft over de maatschappelijke orde en voor de rest leeft voor ambitie en materieel gewin - de typisch reactionaire houding van onze westerse maatschappij, neemt Nora een relativerende houding aan tegenover die principes terwijl het materiële de welgekomen veraan genaming is van het leven. Daarom kan ze op het einde zeggen: "Ik kan mij niet langer tevreden stellen met wat de meesten zeggen en wat er in de boeken staat. Ik moet zelf over die dingen nadenken en ermee in het reine zien te komen". En wat verder over godsdienst: "Ik weet er niets anders over dan wat dominee Hansen zei, toen ik geconfirmeerd werd. Hij zei dat godsdienst dat en dat was ... Ik wil zien, of het juist is wat dominee Hansen zei, of in elk geval, of het juist is voor mij". Zij neemt de houding aan van een modern, vrijdenkend progressief mens.

Voor de consistentie van de hoofdrol moeten deze aspecten de nodige nadruk krijgen. Dat is allicht makkelijker dan de subtiliteiten van de relatie Nora-Rank voor een modern toeschouwer duidelijk en aanvaardbaar te maken.

Helmer en Rank jijjouwen elkaar, maar de huisvriend Rank spreekt Nora aan met U, en Nora noemt hem altijd dokter Rank en U. Rank gebruikt Nora's voornaam slechts eenmaal, namelijk nadat hij haar een onrechtstreekse liefdesverklaring heeft afgelegd in het tweede bedrijf. En dan blijft hij nog "U" zeggen. Na de terechtwijzing spreekt hij haar nog eenmaal aan met "Nora" maar verbetert zichzelf dadelijk en zegt " mevrouw Helmer". Dit zijn ongetwijfeld tijdsgebonden omgangsvormen, die door Ibsens tijdgenoten als normaal werden gevoeld, maar die nu als subtiliteiten overkomen en misschien zelfs in bepaalde samenhang als belachelijk.

Verder is er het subtiele geflirt in het gesprek tussen Nora en Rank, waarin voor de tijdgenoten duidelijke, zelfs gewaagde seksuele ondertonen lagen : dansen voor een vreemde man; vleeskleurige zijden dameskousen; enkel de voetzool ervan laten zien en als grote toegeving de ganse kous; slag om de oren met de kousen omdat Rank iets "onfatsoenlijks" heeft gezegd. In een moderne maatschappij met openlijk seksueel vertoon gaan dergelijke subtiliteiten allicht verloren of worden als belachelijk en zelfs grotesk gevoeld. Nochtans zijn ze essentieel voor het karakter van de hoofdrol. De seksuele elementen spelen op elk ogenblik in het stuk een belangrijke rol: Nora's fantasieën over een rijke aanbieder die geld schenkt in het eerste bedrijf, de flirt met Rank en de dans in het tweede bedrijf; de opdringerigheid van Helmer tegenover Nora in het laatste bedrijf enz. Hoever dit alles in de verf moet gezet worden tegenover een modern publiek is een regievraag. Actualiseren door de seksuele ondertonen te beklemtonen brengt de ingehouden dynamiek in gevaar daar de subtiliteiten vervallen en het evenwicht verdwijnt.

Het tweede sleutelwoord van het stuk is "det vidunderlige", het wonder, dat reeds ter sprake kwam als "het wonder der wonderen", het samenzijn van twee partners dat een echt huwelijk vormt. Het wonder waarover Nora spreekt en waarop zij enerzijds wacht en waarvoor zij anderzijds bang is, bestaat erin dat zij verwacht dat Helmer bij dreigend gevaar alle schuld voor fouten op zich zal nemen. Zij ziet hem als haar ridder zonder vaar of vrees die zich voor haar zal opofferen, wat zij natuurlijk niet wil. Dan zal ze nog eerder zelfmoord plegen.

Maar Torvald Helmer is die ridder niet. Helmer is een bekrompen kleinburgerlijk mannetje, die bevreesd is voor het oordeel der mensen, die het uitgestippelde pad bewandelt en vermijdt na te denken. Hij vergenoegt zich met het herkauwen van alle overgeleverde gemeenplaatsen. Hij heeft wel de mond vol met holle frazen. Op twee cruciale momenten zegt hij dat hij man is om alles op zich te nemen : in het tweede bedrijf nadat Helmer Krogstads ontslagbrief heeft weggezonden, en in het derde bedrijf wanneer hij bij zijn brieven het doodsbericht van Rank vindt.

Helmer is een frazeur. Hij spreekt over Nora als over zijn "leeuwerik", zijn "zangvogel", zijn "eekhoorn", hij spreekt van haar "verschrikte duiveogen". Hij doet zich voor als een estheet à la Kierkegaard die niets onschoons kan zien. Een vrouw moet niet breien, zegt hij in het begin van de derde akt aan mevrouw Linde: "breien - dat kan nooit anders dan lelijk zijn; kijk, de samengeklemden armen, - de breinaalden die op en neer gaan - dat heeft iets Chinees". De vrouw moet veel liever borduren, "want dat is veel mooier. Kijk eens hier; men houdt het borduurwerk zo met de linkerhand, en dan steekt men met de rechterhand de naald - zo - in een lichte, langgerekte boog; niet waar? ". Hij bedoelt: een vrouw moet niet iets nuttigs doen (breien), maar iets decoratiefs (borduren).

Helmer is ook een poseur: de tarantella was enkel een gelegenheid om zijn vrouw aan de gasten te "show-en" - "maar dat kan ik Nora onmogelijk aan haar verstand brengen", vertrouwt hij mevrouw Linde nadien toe.

Helmer heeft geen innerlijke beschaving. De eigenlijke reden dat hij Krogstad ontslaat in de bank is dat die hem als jeugdbekende en studiegenoot met jij aanspreekt. Dat gebrek aan beschaving wordt duidelijk wanneer hij de waarheid hoort over Nora's valse wissel. Dan laat hij het masker vallen, wordt brutaal en ruw en tegelijk vol zelfbeklag. Maar alles is weer honing en zoetekoek wanneer hij merkt dat Krogstad van zijn chantage afziet.

Helmer is dus helemaal niet de ridder zonder blaam, de redder in nood die Nora zich de hele tijd heeft ingebeeld. Bij de laatste scène uit het derde bedrijf vallen al haar verwachtingen en mooie dromen in duigen. Zij is ontgoocheld in haar diepste zijn: dat wat zij als de heldendaad van haar leven beschouwt, wordt door de betrokkene als een vulgaire misdaad afgedaan. Haar diepste verwachtingen, haar mooiste vertrouwen in een mens worden ontgoocheld. Het omgevallen kaartenhuis van haar vroeger leven laat geen andere mogelijkheid open dan het definitieve afscheid om te onderzoeken waar het gelijk te vinden is.

Wat het stuk brengt is niet alleen het zeer genuanceerde psychologische portret van een sterk contrasterend mensenvaar, begeleid door enkele nevenfiguren: een laf, oppervlakkig conventioneel denkend en oninteressant, zelfs antipathiek man en een moedige, zelfstandige, persoonlijk denkende mooie jonge vrouw. Waar men kan zeggen dat de nevenfiguren (Dr. Rank, mevrouw Linde, Krogstad) tamelijk sterk gedateerd aandoen, daar gaat dit zeker niet op voor de twee hoofdfiguren. Zij zijn wel degelijk ook nog moderne figuren, zoals wij allen er kennen.

Maar er is meer. De ideeënproblematiek van het stuk ligt op verschillende niveaus en daar stelt men hetzelfde vast. Het oppervlakkige niveau, de sociale problematiek van de huwelijkspartners, het recht van de vrouw op gelijke behandeling, op ontwikkeling en op economische onafhankelijkheid, is gedateerd en voor een groot deel door de tijd achterhaald. Het diepere niveau dat daaraan vastzit, de strijd voor de eigen identiteit van de vrouw en de conflictsituatie van verschillende waardenormen bij de man en de vrouw is zeker niet achterhaald. Het is integendeel een modern probleem, dat in deze jaren van heropflakkerend sociaal conformisme, van fundamentalisme en van libertarisme een extra dimensie krijgt en zeker een boodschap heeft.

Eveneens niet verouderd en van alle tijden is het levensdrama van de teleurgestelde hoge verwachtingen, de ontgoocheling van het vertrouwen in een ander mens die vereerd en geliefd toch niet blijkt te beantwoorden aan dat vertrouwen en die zich laf, klein en zielig toont.

Men kan zelfs verder gaan. Dit levensdrama is niet alleen een individueel drama van twee mensen. Het is in feite het drama van de onmondige mens die door de machthebbers wordt gemanipuleerd en wiens vertrouwen in en hoop op die macht beschaamd wordt en die gaat nadenken over zijn eigen onmondigheid en over de samenhang van de grote levensproblemen. Dit is een probleem van alle tijden, maar het krijgt ook extra dimensie in onze tijd van groeiend machtsmisbruik en van sociale manipulatie.

NOTEN EN BIBLIOGRAFIE

Alle fragmenten worden geciteerd in een eigen vertaling van de originele tekst uit 1879.

H. Bien, Henrik Ibsens Realismus. Berlin, Rütten & Loening, 1970.

- A. Bolckmans, "De constellatie der personages in Ibsens "Een poppenhuis"..." in Tijdschrift voor Skandinavistiek (Gent), 4e jg., nr. 1, pp. 35-51.
- Dichter über ihre Dichtungen, Henrik Ibsen. Munchen, Heimeran, 1972, Band 10/II
- D. Haakonson, "Tarantella-motivet i Et dukkehjem", in Edda, 1948, pp. 263-274.
- A. Haaland, Ibsens verden. Oslo, Gyldendal, 1978.
- E. Høst, "Nora", in Edda, 1946, pp. 13-28.
- H. Ibsen, Samlede verker. Hundreårsutgave. Oslo, Gyldendal, 1933, dl. 8.
- H. Ibsen, Et dukkehjem. Skuespil i tre akter. Med efterskrift af Jette Lundby Levy. Dansklærerforeningen/Skov, 1984.
- H. Noreng, "Et dukkehjem" in Edda, 1956, pp. 350-63.
- J. Northam, Ibsens Dramatic method. Oslo, Universitetsforlaget 1971-2
- Cl. Stuyver, Ibsens dramatische Gestalten. Amsterdam, North-Holland Publishing Company, 1952.
- D. Thomas, Henrik Ibsen. London, Macmillan, 1983. Macmillan Modern Dramatists.