R.F.M. BOSHOUWERS

DE NEDERLANDSE PREMIÈRE VAN 'ET DUKKEHJEM'

In het onderstaande wordt getracht een beeld te geven van de ontvangst die Ibsen's *Et dukkehjem* ten deel is gevallen bij de eerste opvoering in Nederland (Amsterdam, 1889). In feite betreft het een onderzoek naar de ontvangst door de theatercritici, omdat het bronnenmateriaal vrijwel uitsluitend bestaat uit recensies. Noch van de publieksreakties noch van de instelling van de betrokken acteurs of van de visie van de regisseur is meer bekend dan wat de recensies er terloops over opmerken. Er staat tegenover dat het bewaardgebleven perscommentaar zo omvangrijk is, dat het van de ontvangst waarschijnlijk toch een representatief beeld verschaft. De specifieke aard van dit type materiaal in aanmerking genomen, kon de vraag gesteld worden hoe het stuk bij de eerste voorstelling ervaren is, zowel op zichzelf, als speelbaar gegeven, als in de concrete, bij die gelegenheid tot stand gebrachte scenische realisatie. In beide gevallen diende het oordeel van de critici uiteraard geplaatst te worden tegen de achtergrond van de traditie, resp. die van het conventionele repertoire, nog sterk gedomineerd door het oudere realistische handelingsdrama van de Franse school (Augier, Dumas, Sardou), en die van de in dergelijke stukken gepractiseerde speeltrant.

In 1889 slaagde men er eindelijk ook in Nederland in om een opvoering van Ibsen's *Et dukkehjem* te realiseren. Eindelijk mag men zeggen, want in Duitsland - op dat moment voor ons land nog steeds intermediar bij de introductie van het Skan-

dinavische drama - kon al sinds enige jaren gesproken worden van een tamelijk algemene aanvaarding van dit nieuwe realisme. Ook daar waren er jaren van aarzeling geweest, waaraan alleen die stukken ontsnapten die structureel nog nauw aansloten bij het traditionele, naar het model van het 'pièce-bien-faite' gebouwde Franse handelingsdrama met zedelijke strekking: Ibsen's *Samfundets støtter* en vooral Björnson's *En fallit* (Eller, 21v., Lamm, 89). Maar al in de jaren 1886/7 was er een kentering opgetreden, ingezet door *Gengangere*, waarvan de naturalistische handelingsaspecten ineens bleken te appelleren aan een daarvoor gevoelige tijdgeest. Vanaf dat moment groeide de belangstelling voor Ibsen er verrassend snel. Ook *Et dukkehjem* kreeg nu de aandacht die men er rond 1880 niet voor had opgebracht (Frenzel, 170v.).

Wat in Duitsland aangedurfd werd door het officiële theaterleven, moest in Nederland nog met de grootste moeite en een aanzienlijk zakelijk risico bewerkt worden door mensen die min of meer buiten de eigenlijke toneelwereld stonden, geïnteresseerde intellectuelen, die eerder dan de theatermensen zelf de betekenis van het Skandinavische realisme voor de ontwikkeling van het toneel in de richting van 'waarheid en werkelijkheid' beseften. Een uitzondering moet gemaakt worden voor Rotterdam. In deze stad werd al sinds het midden van de jaren zeventig een veel realistischer speelstijl nagestreefd dan in de toenmalige theaterpraxis gebruikelijk was, en het is zeker geen toeval dat daar het vroegst daadwerkelijke interesse getoond is voor Björnson en Ibsen. Ondermeer werd *En folkefiende* opgevoerd (1884). Het stuk sloeg

echter niet aan, en ook om financiële redenen werden er geen nieuwe pogingen met werk van Ibsen ondernomen. Toch bleef de belangstelling bestaan. Voorzover bekend is in Rotterdam ook het eerst reëel overwogen om *Et dukkehjem* te brengen. Gezien het financiële risico kon dit alleen gebeuren in de vorm van een 'beneficevoorstelling'. De actrice aan wie deze werd aangeboden, de 24-jarige Marie Vink, durfde er haar reputatie echter niet voor op het spel te zetten. De Nora-rol kon haar goede naam schaden (Van Eijsden-Vink, 40), hetzelfde probleem waarmee men te kampen had gehad bij de eerste opvoeringen van het drama in Duitsland en Oostenrijk.

In hetzelfde jaar (1888) werden in Amsterdam stappen ondernomen om het stuk te brengen. Door een tiental personen, onder wie verscheidene competente toneelverslaggevers, werd een vereniging opgericht met het doel om een opvoering te bewerkstelligen van stukken die om de een of andere reden niet aan bod kwamen bij de officiële gezelschappen (Hunningher, 168v., de Leeuwe, 147v.). Ofschoon het complete archief van deze 'Tooneelvereeniging' bewaard is gebleven, weten we niet of er van meet af aan plannen hebben bestaan om *Et dukkehjem* te lanceren. Het is wel waarschijnlijk, want tot de 'inner circle' van de vereniging behoorden J.H. Rössing en L. Simons, critici die al jarenlang de betekenis van Ibsen voor de evolutie van het psychologisch-realistisch drama hadden onderstreept.

Een uit eigen kring geformeerde adviescommissie, waartoe ook Rössing behoorde, kwam in elk geval onmiddellijk met het voorstel om dit stuk van Ibsen te brengen, gevolgd, zoals in die tijd niet ongewoon was, door een contrasterend 'nastuk',

Molière's *Les Précieuses ridicules*. De bedoeling van deze combinatie moet wel geweest zijn, dat men duidelijk wilde laten uitkomen dat niet alleen het meer avantgardistische repertoire aan bod zou komen. Het eindrapport van de commissie is bewaard gebleven, op zichzelf een curieus document uit de geschiedenis van de Ibsen-receptie in ons land:

> De Commissie is erin geslaagd een drama te vinden, dat geheel beantwoordt aan den eisch, aan haar gesteld. Het stuk is van een in het buitenland gevierd schrijver, en werd te onzent nooit vertoond. De roem, die het elders allerwegen heeft verworven is een waarborg voor zijn succes bij 't beschaafd publiek in Nederland. Het stuk telt 3 bedrijven, goed gebouwd en boeiend. 't Aantal personen is gering; uitgenomen de accessoires treden vijf karakters in de handeling op. 't Decoratief is zeer eenvoudig: in elk bedrijf dezelfde kamer. De Commissie beveelt dus ter vertooning aan: het tooneelspel *Nora* van den noorschen dichter Henrik Ibsen. De Commissie heeft gemeend tegenover dit modern-germaansche, het klassiek-fransche te moeten stellen. Het ernstige afgewisseld door het komische vormt een schoon geheel. Molière met Ibsen samen voor 't voetlicht, zullen wis den bijval winnen van het publiek. (Tooneelvereeniging, archief, nr.11).

De vermelding van het eenvoudige 'decoratief' en het kleine aantal personages moet bedoeld zijn om het advies te ondersteunen: de vereniging bezat namelijk geen noemenswaardig startkapitaal en moest acteurs lenen bij de bestaande gezelschappen. Vooral het laatste punt zou grote problemen opleveren. De beste acteurs van Amsterdam waren in dienst van de Koninklijke Vereeniging 'Het Nederlandsch Tooneel', en onder meer uit concurrentie-overwegingen was het presidium van deze voorname groepering de nieuwe theateronderneming niet bijster welgezind. Te elfder ure weigerde men acteurs beschikbaar te stellen, onder wie Anna Rössing-Sablairolles, die uitermate geschikt gevonden werd om de Nora-rol te spelen. Noodgedwongen werd de rol nu toebedeeld aan de 19-jarige Aleida Roelofsen, een actrice die nog pas enkele maanden op de planken had gestaan. Regisseur werd Louis Moor, een man met grote paedago-

gische kwaliteiten en als zodanig in staat geacht om de van alle kanten aangetrokken, veelal jeugdige acteurs (De Leeuwe, 147) in korte tijd te verenigen tot een harmonisch ensemble.

Tussen 28 januari en 29 maart werden niet minder dan 40 repetities gehouden, waarvan 30 alleen voor *Een Poppenhuis* (Tooneelvereeniging, archief, nr.52). Moor werd hierin geassisteerd door leden van de vereniging. Meermaals werden de repetities 's nachts gehouden, omdat de acteurs ook moesten voldoen aan hun normale verplichtingen. Een poging tot reconstructie volgt onder. Hier kan reeds gezegd worden dat de opvoering zelf van een behoorlijk hoog niveau moet zijn geweest, gezien de meer dan gunstige reacties die zij wist op te roepen bij de pers. De voorstelling vond plaats in het Grand Théâtre in de Amstelstraat, een schouwburg die 900 zitplaatsen telde en voor de gelegenheid was afgehuurd. Waarschijnlijk wegens de hoge entreeprijzen, noodzakelijk om de inmiddels sterk gestegen schulden op te vangen, was de zaal niet helemaal vol. Ondanks dat en ondanks de vrij afwijzende houding van een groot deel van de pers tegenover de keuze van het stuk durfde de vereniging nog een tweede voorstelling aan (9 april). Ook nu weer was de toeloop niet zodanig dat er een oplossing kwam. In de loop van het jaar liep de gehele onderneming op het financiële probleem stuk, maar niet zonder krachtige stimulansen gegeven te hebben aan de bevordering van het realistische toneel in het algemeen en aan de waardering over Ibsen's werk in het bijzonder. Het verdere verloop van de Nederlandse theatergeschiedenis toont deze exemplarische werking duidelijk aan (Mendes da Costa, 68, 221v. Hunningher, 168v.).

Niet alleen elk dagblad, maar ook een groot aantal week- en maandbladen hebben aan de opvoering aandacht geschonken. Voor een onderzoek naar de waardering die *Et dukkehjem* hier op dat moment ten deel is gevallen en voor een poging tot reconstructie van de voorstelling zijn de condities dan ook gunstig. Zoals eerder al gesteld is, mag het oordeel van de kritiek niet zonder meer identiek geacht worden aan dat van het publiek. Zo vindt men in de commentaren opvallend weinig blijken van bevreemding over de radikale strekking van het stuk, een kwestie die bij het publiek toch wel een tamelijk grote rol moet hebben gespeeld. Het was nog niet zo lang geleden dat dit aspect in Duitsland grote weerstand opriep. Inmiddels was men wel al weer tien jaar verder, maar het is wel aan te nemen dat met name het slot van het stuk, dat deze strekking zo drastisch onderstreepte, ook nu nog morele verontwaardiging heeft gewekt. Kort tevoren was het stuk in het Théâtre du Parc te Brussel nog opgevoerd met een gewijzigd slot (Recque, 43) en ook de reeds vermelde weigering van een Rotterdamse actrice om de rol van Nora te spelen wijst er op, dat wat dit betreft de problemen nog allerminst voorbij waren. Maar slechts in enkele gevallen vinden we hiervan in de kritiek de sporen. De meeste recensenten hebben zich beperkt tot een strikt dramatisch-technische benadering, al kunnen we de vraag stellen in hoeverre deze mede geconditioneerd is door een onuitgesproken individuele visie op dit aspect van het drama, met name op de ethische implicaties van Nora's gedrag en uiteindelijke besluit.

Het laatste bedrijf heeft in elk geval de grootste moei-

lijkheden opgeleverd. In bondige vorm vinden we hiervan de weerslag in het Haagse weekblad *De Nederlandsche Spectator* van 2 april 1889. De criticus achtte het zelfs voor de beste acteurs ondoenlijk om "de rollen van Nora en Helmer in het 3e bedrijf goed te spelen". "In zulke onnatuurlijke toestanden", zo lezen we, "kan men zich niet geheel indenken. Zulke psychologische onmogelijkheden kan men niet tot realiteit maken. Ze zijn onlogisch en onwaar". Ibsen kon talentvol genoemd worden op grond van tal van "voortreffelijke tooneeltjes", maar "het ontbreekt hem aan menschenkennis, aan studie van het leven. Hij heeft een denkbeeld en schept dan menschen, die niet uit de werkelijkheid gegrepen zijn, maar gekneed en gewrongen naar zijne zonderlinge fantasie. Hij schoot zijn doel voorbij; zijn drama is mislukt. De eindindruk is hoogst onbevredigend".

Uit de meeste kritieken blijkt onverholen bewondering voor het eerste, soms ook voor het tweede bedrijf. Toch mogen we ons afvragen of deze waardering wel zo heel ver is gegaan en zonder voorbehoud beschouwd mag worden als een bewijs van wezenlijk begrip voor deze natuurgetrouwe werkelijkheidskunst.

Steeds weer blijkt dat men allereerst aandacht heeft gehad voor de uitwendige handeling en zich niet duidelijk gerealiseerd heeft dat de eigenlijke dramatische ontwikkeling haar impulsen kreeg uit meer latente handelingslagen. Maar al te vaak wordt Ibsen's realisme getypeerd als een soort gezellige 'Kleinmalerei', op zichzelf levensecht en 'fris', zoals de term steeds is, maar verder van nogal bijkomstige

betekenis. Als voorbeeld citeren we uit de recensie van het weekblad *De Amsterdammer* (7 april 1889):

> Dat Ibsen talent heeft, zal wel niemand ontkennen. Moest men het met een enkel woord karakteriseren, dan zouden we het gelieven te noemen een burgerlijk talent. Kleine tafereeltjes, binnenkamers met een typisch figuurtje, schildert hij zacht, warm en waar. Zeker komt het daarbij voor, dat het kleine in het minutieuse verloopt en de levendigheid ontbreekt, die de voorstelling van het alledaagse moet behoeden voor een zekere mate van eentonigheid, matheid en taaiheid, - maar over het algemeen weet Ibsen zelfs het allereenvoudigste karakteristiek genoeg te geven om de toeschouwers voor verveling te bewaren.

Het gevoel dat hier het 'mouvement' van het traditionele handelsdrama ontbrak heeft deze criticus maar nauwelijks kunnen onderdrukken. Het blijkt ook uit de opmerking dat met name het gesprek tussen mevrouw Linde en Nora te lang duurde, een bezwaar dat ook in andere recensies genoemd wordt. Het probleem lijkt typerend voor een periode die de omschakeling moest maken van gewenning aan het conventionele intrigestuk naar een zich openstellen voor het psychologisch weefsel van het moderne realistische drama. Blijkbaar is er nog niet zoveel echt begrip geweest voor die essentiële eigenschap van dit drama om de innerlijke gemoedstoestand van de personages subtieler tot uitdrukking te brengen, dus niet alleen meer direct, via het gesproken woord, maar ook indirect door de kleur van de dialoog, het tastende ervan, nuances in de woordkeus, kunstpauzen, stil spel e.d. Het in strikte zin informatieve deel van de conversatie werd belangrijker gevonden, wat natuurlijk direct leidde tot het genoemde verwijt van langdradigheid. Afgezien hiervan werd het openingsbedrijf blijkbaar gemakkelijk geaccepteerd. A.C. Loffelt, een Haags criticus, wiens opvatting van het stuk waarschijnlijk symptomatisch is voor de algemene, door

conventies bepaalde visie, had eveneens voor de eerste acte niets dan lof. "De schildering van het huishoudentje, waar de vrouw door haar man als een vroolijk, gezelligmakend fantasiemeubeltje beschouwd wordt, en die vrouw ons wordt voorgesteld als een lichtzinnig snoepziek wezentje, (...) is als expositie meesterlijk. Het scherm valt, en men is geheel onder de bekoring van zulk een ongezochte, frissche, gezond realistische kunst" (*Het Vaderland*, 9 april 1889). Overigens is dit bedrijf in de recensies doorgaans vlot afgehandeld, op zichzelf al een teken dat het geen vragen heeft opgeroepen.

Sommige critici breidden hun gunstige oordeel ook nog uit tot het tweede bedrijf. De grotere actie hierin is zeker als een positieve kwaliteit beschouwd, ook dit in overeenstemming met de vraag naar een bewogen uiterlijke handeling. In de kritiek van *Het Algemeen Handelsblad* (29 maart 1889) werd bijv. de episode van het zo lang mogelijk in de brievenbus houden van het onthullende schrijven van Krogstad een hoogtepunt genoemd, "een boeiende hoog dramatische vinding", zo werd er typerend genoeg aan toegevoegd, "die den besten Franschen tooneelschrijver tot eer zou strekken". Verschillende taferelen - de ontmoeting van Nora met Rank, de tarantella-scène - hebben bovendien door eigen kracht kunnen overtuigen, zoals uit allerlei passages in de kritiek blijkt. Sommigen zijn in deze fase van het dramatisch verloop daarentegen duidelijk gaan twijfelen. Geconstateerd werd dat de auteur hier de vaste lijn in de tekening van zijn karakters losliet, vooral natuurlijk wat Nora zelf betreft. Hier werd blijkbaar toch wel al te ver afgeweken van de eenvoud waar-

aan men op dit punt gewend was. Het duidelijkst en eerlijkst vinden we deze kortsluiting bij Loffelt:

> Het tweede bedrijf bevredigt, ook bij de lezing, veel minder dan het eerste. Wel worden er allerlei verrassende kijkjes gegeven op de karakters van Nora, Torwald, Rank en Krogstad, maar (...) bij die nadere kennismaking winnen geen van allen, terwijl bovendien de schrijver ons voortdurend intrigeert, en zijn bedoelingen verstoppertje met ons spelen. Men gaat soms gelooven, dat 'Nora' oorspronkelijk in novellevorm geschreven moet zijn en bij de latere dramatisering vele verklarende gedeelten, onmisbaar tot het juiste begrip der karakters, weggevallen zijn. Een ervaren tooneeldichter der Fransche school zou als artist hebben ingezien, dat zonder raisonneur, gelijk men in de werken van Dumas en Sardou aantreft, 'Nora' vooral als opvoerbaar drama te weinig aan het doel kon beantwoorden. Wanneer zelfs een man, als de geneesheer en huisvriend Rank, van Nora moet getuigen, 'gij zijt mij een raadsel' en een vrouw van ervaring als mevrouw Linde volstrekt niet weet, wat zij aan Nora heeft, dan kan men het den toeschouwer niet kwalijk nemen, als hij voortdurend in raadselen meent te wandelen, nu Ibsen er niet voor gezorgd heeft, dat een der dramatische personen de bedoelingen van den schrijver kenbaar maakt. (*Het Vaderland*, 9 april 1889).

Nog afgezien van de onomwonden verwijzing naar de methodiek van de Franse realisten, die in hun these stukken de 'raisonneur' invoegden, een figuur die waar nodig de geheimen van het menselijk hart ontraadselt (en aan de toeschouwers uitlegt), blijkt duidelijk dat voor de recensent in dit bedrijf de afstand tot de karaktertekening van deze schrijvers te groot geworden is. Het verschijnsel had zich al doen gelden bij de receptie van eerder opgevoerde stukken (*Samfundets stötter*, *En folkefiende*), maar deze hadden tenslotte nog een vertrouwde structuur vertoond, waarbinnen de geavanceerde karakterisering als een secundaire zaak kon worden beschouwd. Maar in dit drama overheerste de psychologie het gebeuren dermate, dat het ontbreken van een zekere intuïtie voor deze dimensie de waardering voor het gehele stuk moest aantasten. De meeste critici hebben het op dit punt laten afweten, al hebben er weinig hun bevreemding zo geanalyseerd als Loffelt. Uit zijn diverse artikelen over het stuk blijkt dat hij zowel

vóór als na de opvoering het drama bestudeerd heeft om vooral het karakter van de hoofdpersoon te doorgronden, zonder daar overigens in te slagen:

> Nu eens is Nora in ons oog een vulgaire leugenaarster met uitvluchten als een dagmeisje, dan een coquette, of een *enfant terrible*; eens zelfs, waar zij bij het toonen van een paar kousen aan dokter Rank in een gezegde van dezen meer ziet, dan een eerbare vrouw zal zien, meent men, dat Nora niets anders is dan een cocotte, hoewel zij in andere toonelen de naïveteit in persoon schijnt. (ibid.).

Het is wel duidelijk dat de criticus niet in staat is geweest om in deze verscheidenheid een eenheid te ontdekken. Ibsen's psychologische realisme reikte hier te ver. Hoe groot dit probleem was blijkt misschien het meest overtuigend uit een informatief artikel over het stuk van de hand van Simons, op dit moment nog een van de zeldzame critici met werkelijk inzicht in Ibsen's karakteriseringskunst (Hunningher, 167v.). De Nora-figuur is alleen maar goed te begrijpen, schreef hij, als men in zijn oordeel "het eigenaardig-Noorsche" betrekt (*Oprechte Haarlemsche Courant*, 24 maart 1889). "Het vreemde, het ongewone er in, schuilt voor een goed deel in het volkskarakter gelijk dit door de dichter gezien wordt en waarvan hij de hoofdtrekken symboliseerde in zijn twee dramatische gedichten, *Brand* (...) en *Peer Gynt*". Wais heeft dezelfde opvatting geconstateerd in de Franse commentaren op de tekening van Nora: "In der ersten Verblüffung gab man diesen auf der Bühne ungewohnten Frauentyp sogar als eine ethnographische Kuriosität aus: als die Skandinavierin" (Wais, 21).

Met een dergelijk onvermogen om een meer subtiele, complexe karaktertekening te doorzien, kon het eigenlijk niet anders of het derde bedrijf moest op volkomen onbegrip stuiten. Het grote probleem van de contrasterende fasen in Nora's

ontwikkeling, die van het naïeve kindvrouwtje in de eerste bedrijven en van de vastberaden 'nieuwe' Nora in de slotacte, trad bij een dergelijke gebrekkige apperceptie van dit karakter natuurlijk in al zijn scherpte naar voren. Afgezien van de vraag in hoeverre het spel van de actrice tekort geschoten is, en van de werking van morele vooroordelen, moeten we vaststellen dat het overgrote deel van de critiek de discrepantie niet heeft kunnen accepteren. De uitlatingen over deze kwestie zijn dermate eensluidend en nemen in de recensies een zo grote plaats in, dat er geen twijfel over hoeft te bestaan dat men hierin het grootste gebrek van het drama heeft gezien. Het moet grote invloed hebben gehad op de waardering voor het stuk als geheel, omdat de kwaliteit van de slotacte uiteraard de eindindruk bepaalde.

Zoals reeds gezegd, het is moeilijk uit te maken in hoeverre de strikt ethische bevreemding over het slot - het besluit van Nora om man en kinderen te verlaten - in de beoordeling ervan heeft meegespeeld. Het is niet aan te nemen dat men zijn persoonlijke opvatting over deze kwestie geheel buiten beschouwing heeft kunnen laten. Anderzijds hebben we al geconstateerd dat in de meeste recensies over dit punt expliciete uitspraken ontbreken. Een nauwkeurige bestudering van de commentaren wijst uit dat men er naar gestreefd heeft om het stuk zuiver dramatisch-technisch te beoordelen. Van de op basis van een gedegen toneelkennis bevoegd te achten critici is Loffelt de enige geweest, die in zijn visie op het laatste bedrijf iets heeft laten doorschemeren van een ethisch apriorisme. Hij meende dat Ibsen een grote fout gemaakt had met Nora te doen volharden in haar voornemen. Vol-

gens hem had het stuk dienen te eindigen met een tot inkeer gebrachte Nora, een vrouw die, door de gebeurtenissen gelouterd, voortaan "heilzaam werkzaam" zou kunnen zijn "in het belang van man en kinderen. Het 'wonderbare' dat zij zoekt en waarnaar zij verlangt, zou dan weldra uit zichzelf gekomen zijn". (ibid.) Maar zelfs in een geval als dit is het niet uit te maken of het negatieve oordeel bepaald is door een ethisch vooroordeel, gebaseerd op conventionele opvattingen omtrent plaats en functie van de vrouw in het gezin, of door een dramatisch-esthetisch beginsel.. Het kan evengoed zijn dat hij tot een dergelijk oordeel gebracht is door de opvatting dat een zedenstuk als dit diende te eindigen met een positieve afronding. In de traditionele 'comédie de moeurs' van de door hem uitdrukkelijk genoemde Franse realisten was dit nog altijd een van de meest onwrikbare structurele principes.

Wat uit de meeste andere kritieken duidelijk blijkt, is dat de vermeende breuk in het psychisch handelingsverloop de voornaamste oorzaak is geweest van het negatieve oordeel over het laatste bedrijf, en daarmee over het gehele drama. De meest objektieve motivering voor deze zienswijze treffen we aan bij Van Hall (389v.), de kundige theatercriticus van *De Gids*. Hij meende te moeten vaststellen dat juist het laatste bedrijf de oorzaak was geweest van het feit dat velen "pijnlijk aangedaan, geschokt en ontstemd bleken door een oplossing, welke zij bij redeneering voor aannamelijk hielden", zij het dat hij, in tegenstelling tot andere critici, een deel van de schuld wilde zoeken in de z.i. gebrek-

kige tekening van Helmer. "L'art dramatique (...) est l'art des préparations", schreef hij, misschien niet helemaal toevallig citerend uit een van de toneelmanifesten van Dumas.

> Wil men op het toneel een ommekeer, gelijk Ibsen met Nora voorhad, aannemelijk maken, dan moet zij worden voorbereid. Wij hadden, om dit karakter te begrijpen en vrede te kunnen hebben met het slot, uit het zangvogeltje langzaam zich de tweede Nora moeten zien ontwikkelen, of althans: wij hadden onder de lichtzinnige Nora der eerste twee bedrijven een andere moeten zien doorschemeren, die wanneer het er op aan kwam, tot groote dingen in staat zou zijn.(...) Ten opzichte van Helmer, al is deze er minder op aangelegd ons bijzondere belangstelling in te boezemen, gaat het ons evenzoo. Deze voorbeeldige, werkzame man, een man van strenge plichtsbetrachting die vol bewondering is voor zijn vroolijk vrouwtje, die haar aanbidt en bederft, ontmaskert zich plotseling als den verachterlijksten egoïst, harteloos, brutaal en grof tegen haar, die hij heet lief te hebben. Ook hij is een psychologisch raadsel.

Hoewel met een minder exacte aanduiding van het geconstateerde structurele probleem komen we in de meeste recensies hetzelfde bezwaar tegen. Andere citaten kunnen achterwege blijven, hoewel ze een indruk zouden kunnen geven van het grote gewicht dat men er aan gehecht heeft. Ten dele is dit misschien ook veroorzaakt door een zekere aversie tegen het moraliserende element in de slotacte, een element dat zich des te sterker opdrong omdat de psychologische structuur niet overtuigde. Uit diverse kritieken is deze aversie duidelijk op te maken. De scherpste veroordeling werd uitgesproken door het weekblad *De Amsterdammer*. De Nora van de eerste twee bedrijven, "de eenvoudige, trouwe, vroolijke en lieve vrouw en moeder, die het publiek ongemerkt en zeker verovert", bleek door Ibsen's propagandazucht te veranderen in een "non-ens", een "boekjesmensch" en "een vrouwelijke Multatuli". De theorieën waren "moordend" over de kunst gevallen en de eindconclusie luidde dat de auteur eigenlijk niets anders dan een "grof tendenz-stuk" geschreven had. In *Nederland* oor-

deelde F.Z. Mehler (146) in dezelfde geest. Hij had voor het stuk grote waardering gehad tot aan het laatste "groote gesprek". Hierin, zo vervolgde hij, "heeft Nora opgehouden een mensch te zijn, is zij niets dan een phonograaf, die getrouwelijk Ibsen's opiniën omtrent het huwelijk weergeeft". Calisch (*Algemeen Handelsblad*, 31 maart 1889) kritiseerde het onwaarschijnlijke in Nora's plotselinge "ommekeer tot een philosophische levensbeschouwing". Net als bij de kritiek op de gebrekkige consistentie in de tekening van Nora kunnen we ons ook hierbij afvragen, in hoeverre het oordeel medebepaald is door een achterliggend ethisch verwijt. Directe indicaties ontbreken echter ook nu weer geheel.

Dat deze bezwaren tegen de psychologische structuur van het drama zwaar gewogen hebben blijkt ook uit verslagen van de eerste confrontatie in andere landen (Marker, 87v., Eller, 38v., Nyholm, 13). Wat de receptie in Nederland betreft, wordt het behalve door de recensies bevestigd door een nabeschouwing die Simons twee weken na de première publiceerde (*Het Tooneel*, 13 april 1889, 125). Het artikel was zeker een antwoord op de voornaamste punten van kritiek. Significant lijkt dat hij geen gewag maakt van ethische bezwaren, maar uitsluitend van een tekort aan begrip voor het drama zelf. Het slot van zijn artikel wijst erop dat hij dit onbegrip vooral aantrof in de opinies over de karaktertekening: " Omdat hij [Ibsen] de menschen niet ook in licht waarneembare hokjes verdeeld had, maar ze zag in hun oneindige verscheidenheid; omdat hij niet de abstractie van een sympathieke held en eene consequente heldin teekende (...) - daarom

heeft hij geen genade kunnen vinden in de oogen van zooveelen". De abstracte personages waar Simons over spreekt troffen de theaterbezoekers van die dagen aan in het traditionele handelingsdrama, o.a. in de Franse 'comédie de moeurs', die algemeen beschouwd werd als het modernste en uit het oogpunt van werkelijkheidsweergave meest geavanceerde genre. Het vertoonde echter een karaktertekening die nog in hoge mate bepaald werd door de intrige, met als gevolg een steeds herhaalde reeks van dezelfde, geijkte personages zonder veel eigen leven. "Die Gestalten stehen nicht (...) unmittelbar im Leben, (...) sondern dienen lediglich dem Autor als Sprachrohr, als Mittel zum Zweck" (Mueller, 165). In plaats van deze weinig geïndividualiseerde typen confronteerde Ibsen de toeschouwers met levende en dus complexe karakters. Terecht is opgemerkt dat "from the point of view of the critics and actors the realism encountered in the characters of Ibsen's contemporary dramas represented a new challenge" (Erbe, 179). Een groot deel van de Nederlandse kritiek is op dit moment blijkbaar nog niet in staat geweest om voeling te krijgen met een dergelijke karaktertekening en op basis daarvan het dramatisch verloop te volgen naar de intenties van de auteur. Vandaar waarschijnlijk het opvallend zware kritische accent op wat beschouwd werd als psychologisch-structurele tekortkomingen, met name op de inconsistentie in de ontwikkeling der hoofdkarakters. Over de vraag of men in deze benadering gesteund is door bevreemding over het "open einde" als zodanig, dat in de genoemde zedenkomedies nog onbekend was, en over de morele aspecten ervan, geven de kritieken weinig

of geen uitsluitsel.

Een poging tot reconstructie van de voorstelling (vgl. Mendes da Costa, 68v., Uitman, 11v., De Leeuwe, 147v.) stuitte op het probleem dat de recensenten hieraan relatief weinig aandacht hebben geschonken. In de meeste gevallen heeft men de nadruk gelegd op een analyse van het drama zelf en niet op de acteursprestaties en de enscenering. Gedetailleerde observaties zijn hoofdzakelijk te vinden bij een minderheid, die al min of meer vertrouwd was met de eisen die deze dramatiek stelde. Het is natuurlijk niet toevallig dat dit grotendeels dezelfde critici waren als die welke actief betrokken waren bij de Tooneelvereeniging en de opvoering bewerkstelligd hadden. Over het algemeen is dit voor hen geen beletsel geweest om zakelijk en neutraal te oordelen, al kunnen ze de neiging hebben gehad om het succes van de voorstelling als geheel extra te onderstrepen.

De eerste aandacht dient natuurlijk uit te gaan naar het spel van Aleida Roelofsen als Nora. Aan haar de zware opgave om dit nog zo slecht begrepen karakter gestalte te geven. Rössing stelde vast dat haar uiterlijk strijdig was met de persoonlijkheid van Nora (*Het Nieuws van den Dag*, 1 april 1889). Mendes da Costa (77) schreef in zijn jaren later gepubliceerde terugblik op de voorstelling, dat zij een lofwaardige prestatie geleverd had, "haar physiek in aanmerking genomen". Het zijn opmerkingen die erop wijzen dat haar uiterlijke verschijning, die van een 'blozende blondine', fors en rijzig, in veler ogen niet goed overeenstemde met hun voorstelling van Ibsen's 'leeuwerikje'. Misschien is dit

probleem nog vergroot door haar speelstijl, al werd hierover verschillend geoordeeld alnaargelang de individuele instelling van de critici t.a.v. haar rol. Heel duidelijk blijkt dit laatste uit de reacties op haar spel in het zware slotbedrijf. Rössing meende dat ze in de laatste lange dialoog teveel haar toevlucht had genomen tot de "dramatoon" en zelfs tot declamatie verviel, met "als klinkende tirades uitgesproken zinnen" (ibid.). Simons daarentegen noemde haar spel hier "week en hartstochtelijk" en "niet Noorsch" (*Oprechte Haarlemsche Courant*, 2 april 1889). Deze criticus blijkt een groot bewonderaar te zijn geweest van de strenge morele verkondiging in het Skandinavische drama en dit kleurde ook nu zijn oordeel. Volgens hem had ze "eene uiterlijk koele, strenge afrekening moeten houden, waarbij zij zelf hare eigene denkbeelden vernietigt en haar man onder den indruk van haar overwicht brengt". De twee uitspraken dekken elkaar maar ten dele, maar ze wijzen er wel op dat de slotscène gespeeld is op een wat ouderwets-romantische, licht pathetische manier, met nadelige consequenties voor de eindindruk. Het kan ertoe hebben bijgedragen dat de discrepantie tussen de Nora van de eerste bedrijven en die van het laatste zich extra scherp manifesteerde. In elk geval heeft de actrice dit cruciale probleem niet kunnen 'wegspelen', al weten sommigen dit aan het gebrekkige tegenspel. Opgemerkt werd dat haar sterke kant in feite 'het dramatische' was, met als gevolg dat ze noch in het laatste noch in het eerste

bedrijf helemaal op haar plaats bleek; De dartele, kinderlijke aard van de nog onbekommerde Nora van het eerste bedrijf, het "naïeve en câline" en "onbewust onoprechte", zoals C.F. van der Horst, een van de beste verstaanders van dit karakter, het in *Het Tooneel* (13 april 1889, 126v.) noemde, was volgens hem wat gekunsteld overgekomen, zowel door een verkeerd (hard, scherp) taalgebruik als door houding en gesticulatie. "Het luchtige, onnoozele, onschuldige van het eerste bedrijf", aldus Rössing, "ging haar het beste af in het kindertooneel", wat ook door anderen werd opgemerkt. Maar hij vervolgde: "in deze akte zou men haar spel meer gemaakt kinderlijk, te lacherig, te schril, eer druk en woelig dan geestig, naïef en opgewekt kunnen noemen". Unaniem was echter de lof voor haar spel in het middenbedrijf.

Rössing: Daar was zij waar in hare smart, in haar angst en volkomen juist bij het dansen der tarantella. Verlamd door haar vrees en hopeloos besluit, lacht zij door tranen heen, toont een blij gezicht aan haar man en liet den toeschouwer van hare droefheid niet onkundig. Zeer gelukkig slaagde zij in het voorstellen van koortsachtige gejaagdheid, terwijl zij het medelijden wist op te wekken, en haar overgang aan het slot, als zij op Helmer toevliegt, alle schrilheid miste. Dit bedrijf had blijkbaar allen aangegrepen. (*Het Vaderland*, 9 april 1889).

Enkele details uitgezonderd stemde het oordeel van de overige critici hiermee overeen. Dat de actrice in dit bedrijf kennelijk zo goed geslaagd is, zegt toch wel dat haar spel van een behoorlijk niveau geweest moet zijn, gezien de moeilijke en zeer verschillende eisen die de rol hierin stelt. In de slotscène van dit bedrijf zou zij zelfs de beroemde Duitse Nora, Agnes Sorma, hebben overtroffen. Nog jaren later werd dit vastgesteld door Mendes da Costa (75), die beider spel in deze rol vergeleek. Toevallig beschikken we nog over een tweede vergelijking van deze twee vertolkingen, en

wel van Rössing. Afgezien van de creatie van Eleonora Duse meende ook hij dat Aleida Roelofsen de rol het zuiverst speelde, beter dan Agnes Sorma en ook beter dan "alle Nora's die ik in Duitschland, Denemarken, Noorwegen en Hongarije zag" (*Het Nieuws van den Dag*, 8 october 1900).

Van de overige acteurs schijnt alleen de inderhaast aangetrokken Jan Malherbe als Helmer geen succes geweest te zijn, met name niet in de toch al zo problematische laatste acte. Ook in zijn geval moet de macht der traditie zich hebben doen gelden in restanten van de oude pathethiek en in een hinderlijk onvermogen tot ensemblespel. De kritiek accepteerde het minder gemakkelijk dan bij zijn tegenspeelster, vooral omdat hij er haar spel mee verstoorde. Veel lof was er daarentegen voor de bijrollen, vertolkt door Henri Poolman, de enige oudere speler (Krogstad), Betty Holtrop-van Gelder (mevr. Linde) en Willem Royaards (Rank). Vooral de eerste twee werden geprezen om hun sobere spel. Voor de echte Ibsen-kenners is met name mevr. Holtrop de ster van de avond geweest. Simons achtte haar "voor het spelen van die koele, ingehouden Noorsche rollen als geboren" en Rössing sprak van "eene aangeboren kunstenares voor Noorsche tooneelspelen". Van der Horst liet dit ook gelden voor Poolman:

> Hun creaties zijn als menschen, die bij het eerste ontmoeten geen diepen indruk op u maken; maar hebt ge ze eenmaal beter leeren kennen, zijt gij vertrouwd met hen geworden, dan begint ge iets, neen veel voor hen te gevoelen en laat hun wel en wee u geenszins onverschillig. Beiden gaven, en vooral de eerste, mevr. Holtrop, wat men 'intieme kunst' zou kunnen noemen. (*Het Tooneel*)

Het zijn niet toevallig uitspraken van critici die het meeste begrip hadden van Ibsen's psychologische realisme en van de scenische eisen die dit stelde: geen accentuering meer van

de uiterlijke actie, maar een getemperd en genuanceerd manifesteren van de innerlijke handeling. Deze acteurs blijken bij uitstek in staat geweest te zijn om iets te laten zien van het meer verborgen psychologische lijnenspel binnen het drama, reden waarom ze door de echte kenners gewaardeerd waren, maar van de andere kant, d.w.z. van critici die hier nog niet zo op gericht waren, verwijten kregen van mat en langdradig spel. De tegenstelling verraadt iets van de frictie die er op dit moment nog bestaan moet hebben tussen enerzijds een sterk romantisch getint verwachtingspatroon, vragend om een duidelijke afbeelding van smart, wanhoop en hartstocht, kortom om een meer pathetische manifestatie van gevoelens, en anderzijds een meer ingetogen, adequaat bij de psychologische onderstroom aansluitende vertolking.

De rol van Rank is door de 22-jarige Royaards misschien wat gechargeerd gebracht. Volgens Simons had hij zich voorzien van een al te doods uiterlijk en wat te veel werk gemaakt van "eene kleinigheid: het krukkig loopen". Ook werd opgemerkt dat er wat meer humor in zijn spel had moeten zitten; het zou het publiek ervan weerhouden hebben om te lachen bij enkele al te tragisch uitgesproken clausen. Over het algemeen werd zijn creatie echter juist bevonden, zelfs door hen die moeite hadden met dit soort naturalisme. Misschien is er voor deze rol en dit type spel de grootste affiniteit geweest bij de jongeren. Tot deze laatste behoorde de latere naturalistische auteur Frans Coenen, die Royaards' optreden als volgt heeft beschreven (322v.):

Met Aleida Roelofsen in de titelrol, creëerde Willem Royaards daar en toen de rol van Dokter Rank, de zoo pathetische bijfiguur in deze tragedie van individualisme. En ik geloof, nu achteraf gezien, dat hij van alle spelenden (...) het allerbeste was. Thans nog, na zooveel jaren, kan ik voor mijn verbeelding terugroepen deze figuur, aan wie alles gebroken scheen: het gezicht, het gebaar, de houding, de stemklank. Dat holbleeke, ten dode vermoeide, het zwak-gebogene, die heesche stem, leken mij toen niet alleen de Rank-figuur volmaakt te verwerkelijken, maar dat alles scheen mij ook essentieel bij Royaards zelf te behooren. Deze rol moest als voor hem geschapen zijn, doch mij, om zijn fin-de-siècle weemoed in uit te zeggen, de wanhopige afmatting, die over het gansche eeuweinde lag. En zoo kwam het mij dan ook niet buitengewoon voor, dat de jonge Royaards ons hier zoo ontroerde.

Een reconstructie van een historische toneelmanifestatie, zelfs als deze zo goed geregistreerd is als de onderhavige, blijft een moeilijke zaak. In het bijzonder geldt dit voor dè acteursprestaties. Wat uit het materiaal geconcludeerd kan worden is dat het geboden spel over het algemeen zeer bevredigend werd gevonden, zelfs in die gevallen waarin het stuk zelf maar met moeite geaccepteerd werd. Calisch van *Het Algemeen Handelsblad* noemde de voorstelling "af" en zijn collega van *De Portefeuille* gewaagde van "de verwezenlijking van een gedroomd ideaal", twee voorbeelden van critici die van het drama als geheel niet veel heel lieten.

Meer expliciet werd de overtuigende werking van de enscenering toegeschreven aan een intensief en nauwkeurig afgestemd ensemblespel, waarbij alleen Malherbe af en toe uit de toon viel. Hierbij moet wel de overweging betrokken worden, dat het Nederlandse toneel op dit punt over het algemeen nog veel te wensen overliet. Bij de meeste gezelschappen werden de opvoeringen gekenmerkt door een sterke overwaardering van individuele acteursprestaties en weinig begrip voor de noodzaak van ensemblespel. Regisseurs in de moderne zin van het woord waren bij de meeste gezelschappen nog onbekend. Ten

dele zal de uitbundige lof voor de opvoering dan ook moeten worden toegeschreven aan het feit dat de Tooneelvereeniging op dit gebied zo consciëntieus te werk was gegaan. De talrijke opmerkingen hierover wijzen daarop. Als een tweede grote kwaliteit van de voorstelling werd de stijlvolle montering genoemd. Uit diverse informaties van ingewijde critici blijkt dat men zich hierbij heeft laten leiden door buitenlandse opvoeringen. O.a. had Rössing kort tevoren de voorstellingen van *Et dukkehjem* in het Berlijnse Lessingtheater bezocht (vgl. zijn artikelen in *Het Nieuws van den Dag*, 26 febr. en 4 maart 1889). Er is duidelijk naar gestreefd om het decor aan te passen aan de grondstemming van het stuk. Naar tekeningen van de architect Springer, zelf lid van de Tooneelvereeniging, was het toneel voor het Noorse stuk herschapen in "eene kamer, die in haar koel groen-grijs, met mat geel en goud hier en daar verlicht, een rustigen achtergrond vormde. En de portières en gordijnen, het ameublement, de kleine sieradiën vereenigden zich daarmee, en gunden ons een kijkje in eene moderne huiskamer van burgerlijke welgestelde menschen van stand en smaak". Het droeg er allemaal toe bij om de "illusie der werkelijkheid" te versterken (*Oprechte Haarlemsche Courant*, 1 april 1889). Hoe nauwkeurig men hierbij te werk is gegaan blijkt o.m. hieruit, dat er naar gestreefd was om met de aangebrachte meubels, verschillend van vorm en waarde, "aan te geven dat de familie langzamerhand beter gesteld was geworden" (*Het Nieuws van den Dag*, 1 april 1889). Het gebruik van electrisch licht - een noviteit - in gangen en belendende kamers, het tijdstip van dag,

avond of nacht aangevend, in de brandende haard en binnenvallend door de ramen, droeg het zijne bij tot de gewenste 'poppenhuis-sfeer'. Tussen de bedrijven was er geen muziek en de pauzes werden zo kort mogelijk gehouden, ook dit om de sfeer niet te verstoren. Al werd over deze minitieuze verzorging hier en daar ook wel ironisch gesproken, over het algemeen was er waardering voor en werd het een navolgenswaardig voorbeeld genoemd voor andere gezelschappen.

Bij de tweede opvoering is er aan het spel nog heel wat gepolijst. Kennelijk heeft men de uitgebrachte kritiek heel serieus genomen. Royaards' spel vertoonde nu wel de nodige schakering. Hij trof "door den meerderen humor sterker dan tevoren", constateerde Rössing en hij voegde eraan toe: "Zijn dokter Rank wijst hem aan als de persoon, die mettertijd Oswald in *Spoken* zal moeten spelen" (*Het Nieuws van den Dag*, 12 april 1889). Simons merkte op dat de acteur "met behoud van het somber-naargeestige minder eene abstractie geleek" (*Oprechte Haarlemsche Courant*, 11 april 1889). Het laatste bedrijf bleek het meeste gewonnen te hebben. Vooral uit de recensies geschreven door leden van de Tooneelvereeniging zelf blijkt duidelijk dat men zich het verwijt dat Ibsen hier het karakter van de hoofdpersoon 'verwrongen' zou hebben om zijn eigen filosofie te verkondigen, terdege heeft aangetrokken en dat men getracht heeft de vertolking zo overtuigend mogelijk te maken. Zowel door Rössing als door Simons werd opgemerkt dat dit verwijt na de tweede opvoering toch niet meer kon gelden. Simons meende dat de ommekeer in Nora ditmaal vrijwel volmaakt was uitgebeeld. De actrice,

schreef hij, "had elk denkbeeld van een door den schrijver voorgezegd lesje te niet gedaan. Het was inderdaad Nora, die wij tot een ontwakend bewustzijn zagen komen en zich verheffen boven haar echtgenoot. Geen wonder dan ook", zo besloot hij, "dat het slotbedrijf ditmaal een veel dieperen indruk maakte". Alleen het spel van Malherbe is ook deze keer onder de maat gebleven. In zijn geval heeft Moor de traditie van het eigenmachtig acteren niet de baas gekund. Het 'uit de toon' spreken van de acteur bleek ook nu een grote handicap voor de werking van het slotbedrijf. "Ik zal niet beweren", aldus de criticus van de *Nieuwe Rotterdamsche Courant* (11 april 1889), "dat hij sommige dingen niet goed zegt, maar hij houdt geen rekening met het diapason. Zoo verbreekt hij, door de botheid waarmede hij repliceert, de stemming te dikwerf".

Samenvattend kunnen we concluderen dat *Et dukkehjem* bij de eerste ontmoeting met de Nederlandse theaterkritiek als dramatisch product nogal wat bedenkingen heeft opgeroepen, maar door een voor die tijd uitstekende scenische realisatie niettemin een intense confrontatie heeft geboden met het eigene van Ibsen's kunst. Dit ondanks het feit dat men er waarschijnlijk niet helemaal in geslaagd is om door psychologisch overtuigend spel het bezwaar van inconsequenties in de karaktertekening volledig te ondervangen. In de kritiek liepen de meningen hierover uiteen. De recensenten die zelf lid waren van de Tooneelvereeniging betoonden zich het meest enthousiast, maar zij waren door hun actieve medewerking

aan de enscenering uiteraard ook het best op de hoogte van de problemen die dit verscherpte psychologische realisme bood. Hun mening was in elk geval, dat met uizondering van Helmer alle personages goed tot zeer goed vertolkt waren, zeker in de tweede opvoering. Vrijwel unaniem was daarentegen de instemming met het door de regie tot stand gebrachte, goed ineensluitende samenspel en met de tot in de kleinste details doordachte montering. Zowel voor- als tegenstanders van het drama waren van mening dat de Tooneelvereeniging op deze punten een voorbeeldige prestatie geleverd had.

Achteraf kan het een gunstige samenloop van omstandigheden genoemd worden dat de voorstellingen plaats vonden binnen het kader van een meer algemeen theatraal vernieuwingsstreven, zoals de Tooneelvereeniging dat voor ogen stond. Het heeft ertoe geleid dat ze een verzorging hebben gekregen waartoe het Nederlandse toneelleven in zijn geheel op dit moment nog nauwelijks in staat was. Heel duidelijk blijkt dit uit de opvoering van *Vildanden*, op 12 october 1889. Deze vond plaats in de Amsterdamse Stadsschouwburg bij 'Het Nederlandsch Tooneel', dat bij het succes van de Tooneelvereeniging niet wilde, en onder druk van de kritiek ook niet kon achterblijven. Uit de recensies blijkt dat het een inferieure voorstelling is geweest, getuigend van een pijnlijk onbegrip voor het drama zowel bij de regie als bij de acteurs. Het feit alleen al dat men zich zonder deskundige begeleiding en, voorzover valt na te gaan, zonder gedegen studie aan de enscenering van dit moeilijke drama waagde, wijst erop dat het inzicht in de eisen die dergelijk werk stelde nog maar heel miniem

is geweest. Juist in de kwalitatief betere toneelverslaggeving werd het débâcle vanzelfsprekend onderstreept met verwijzingen naar de recente prestatie van de Tooneelvereeniging. Aan de betekenis daarvan, met name wat het geboden spel betreft, gaf de recensie van Simons met terugwerkende kracht nog enig nader reliëf. Als de voornaamste oorzaak van het fiasco met *Vildanden* beschouwde hij het feit dat de acteurs, gewend aan het spelen in de "gewone conversatiestukken", op geen enkele manier in staat bleken tot het aanvoelen van de "fijne detailleering der karakters" (*Oprechte Haarlemsche Courant*, 15 october 1889). "Ibsen stelt (...) de hoogste eischen, en met vals pathos, schijngevoel, loopjes en kunstjes komt men bij hem niet ver. (...) hij ontbolstert den tooneelspeler en laat zien wat deze van den waren artist in zich heeft". De Tooneelvereeniging had het op dit punt z.i. gemakkelijker gehad, omdat men kon beschikken over verscheidene acteurs die nog niet bedorven waren door "sleur en slechte routine".

In kort bestek legde hij hiermee het fundamentele probleem bloot waar de introductie van Ibsen in het toenmalige Nederlandse toneelleven op stuitte: de gewenning aan het oppervlakkige, op direct effect gerichte spel in de traditionele realistische dramatiek van de Franse school. De Tooneelvereeniging slaagde erin om een goede opvoering te realiseren omdat men door omstandigheden in staat was om dit probleem te omzeilen: de beschikbaarheid van jeugdig, nog niet misvormd talent, gelegenheid voor een intensieve instudering en de aanwezigheid van deskundige en consciëntieus werkende

begeleiders. De normale Nederlandse gezelschappen waren hier op dit moment nog bij lange na niet toe in staat. Afgezien van de sterke binding van het publiek aan het conventionele repertoire moet hier ook de voornaamste oorzaak gezocht worden van het feit dat het voorbeeld van de Tooneelvereeniging niet gevolgd werd door de officiële gezelschappen, maar door een nieuwe groepering, die in staat was om de werkwijze van de Tooneelvereeniging te continueren.

LITERATUUR

Coenen, F., 1929, "Enkele herinneringen aan Willem Royaards", *Groot-Nederland*, 27, dl.2.

Eller, W.F., z.j., *Ibsen in Germany 1870-1900*, Boston.

Erbe, B., 1977, "Actors' Problems at the Ibsen Premières", *Contemporary Approaches to Ibsen. Reports from the Third International Ibsen Seminar, Bergen 1975 (Ibsenårboken*, 1975/76), Oslo - Bergen - Tromsö.

Van Eijsden-Vink, M., z.j., *Mijn Tooneelleven*, Utrecht.

Frenzel, F.A., 1942, *Ibsens 'Puppenheim' in Deutschland*, ongepublic.diss., Berlin.

Van Hall, J.N., 1889, "Dramatisch Overzicht", *De Gids*, 53, dl.2.

Hunningher, B., 1931, *Het dramatisch werk van Schimmel in verband met het Amsterdamsche tooneelleven in de negentiende eeuw*, diss., Amsterdam.

Lamm, M., 1964[2], *Det moderna dramat 1830-1930*, Stockholm.

De Leeuwe, H.H.J., 1959, *Meiningen en Nederland. Proeve van vergelijkende toneelgeschiedenis*, Groningen.

Marker, F. & L., 1971, "The first Nora: Notes on the World Première of A Doll's House", *Contemporary Approaches to Ibsen. Proceedings of the Second International Ibsen Seminar, Cambridge 1970 (Ibsenårboken*, 1970/71), Oslo - Bergen - Tromsö.

Mehler, F.Z., 1890, "Acteurs en auteurs", *Nederland*, dl.2.

Mendes da Costa, M.B., 1927, *Toneel-herinneringen*, dl.2., Amsterdam.

Mueller, K., 1930, *Das naturalistische Theater in Frankreich*, München.

Nyholm, K., 1959, "Henrik Ibsen paa den franske scene", *Ibsenårboken*, 1957/59, Skien.

Recque, A.D., 1930, *Trois auteurs scandinaves. Ibsen, Björnson, Strindberg devant la critique française 1889-1901*, Paris.

De Tooneelvereeniging, Archief, UB Amsterdam, sign. I E 15.

Uitman, H., 1964, "Die ersten Ibsenaufführungen in Holland", *Maske und Kothurn*, 10.

Wais, K.K.T., 1933, *Henrik Ibsens Wirkung in Spanien, Frankreich, Italien*, Braunschweig - Berlin - Hamburg.

DAGBLADEN EN PERIODIEKEN

Algemeen Handelsblad.
De Amsterdammer.
De Gids.
Nederland.
De Nederlandsche Spectator.
Nieuwe Rotterdamsche Courant.
Het Nieuws van den Dag.
Oprechte Haarlemsche Courant.
De Portefeuille.
Het Tooneel.
Het Vaderland.

SAMMANFATTNING

Medan Ibsens dramatik vann insteg i Tyskland, ställde sig den nederländska teatervärlden avvaktande. På initiativ av ett tiotal teaterintresserade personer, bl.a. några framstående kritiker, kunde emellertid ridån äntligen gå upp för Ibsens *Et dukkehjem* i Amsterdam mot slutet av säsongen 1888/89. I den tongivande pressen skördade initiativtagarna lovord, men själva stycket framkallade starka reservationer. Vi är dåligt underrättade om hur pjäsen mottogs av publiken men de flesta teaterkritikerna var i varje fall eniga i att betrakta Ibsen som en bristfällig karaktärsskildrare. Dramats psykologiska mönster vållade stora problem, i synnerhet den ofta påpekade inkongruensen mellan de första akternas barnhustru och slutaktens självständiga och stränga moralförkunnerska. I detta sammanhang bör man emellertid räkna med ett omedvetet motstånd mot Ibsens krävande psykologiska realism på grund av traditionsbundna estetiska normer, bestämda av andra kejsardömets populära franska dramatik (Dumas, Augier, Sardou m.fl.) med dess starka framhävande av intrigen och dess ytliga, schablonmässiga karaktärsteckning. Trots detta och trots en svag besättning av Helmer-rollen innebar framförandet ingalunda något fiasko. Insceneringen betraktades tvärtom som en betydande insats och väckte en hel del uppseende. Flera andra teatergrupper beslöt att utnyttja de gynnsamma konjunkturerna. Redan samma år (1889) framfördes bl.a. *Vildanden*, som dock gjorde fiasko. De inom dramat och teatern rådande konventionerna var ännu alltför seglivade för att Ibsens psykologiska realism skulle kunna bryta igenom dem.