

Egil Törnqvist. *Ibsen, A doll's house*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995. Pp 210. [Plays in production]. ISBN 052143386X (hardback), 0521478669 (paperback). Prijs: ca. f 80,-/ f 27,50.

Aristoteles was niet alleen de allereerste die zijn gedachten heeft laten gaan over het fenomeen toneel, zijn poëtica, waarin hij uitgebreid de tragedie behandelt, is ongetwijfeld ook de meest invloedrijke geweest. Het valt dan ook te betreuren dat Aristoteles de tragedie in de eerste plaats als een literair genre zag. De encenering kwam voor hem duidelijk op de tweede plaats. Voor het ondergaan van de werking van de tragedie achtte hij die encenering zelfs helemaal niet nodig, getuige de woorden waar hij het zesde hoofdstuk van zijn poëtica mee besloot: het schouwspel van de opvoering sleept de ziel weliswaar mee, maar [...] de werking van de tragedie komt ook tot stand zonder opvoering en acteurs.

Die woorden van Aristoteles zijn er ongetwijfeld medeverantwoordelijk voor geweest dat de theaterwetenschap pas in de twintigste eeuw een zelfstandige, universitaire discipline werd. Dat het ook toen nog een hele tijd duurde voordat binnen de historische theaterwetenschap de encenering zelf centraal kwam te staan, valt moeilijk in de schouwen van Aristoteles te schuiven. Daar zijn andere redenen voor. De laatste jaren is er wat dat betreft gelukkig een kentering waarneembaar. Regelmatig verschijnen er studies die specifiek op enceneringen gericht zijn en ook Ibsen pikt hiervan een graantje mee. Een paar jaar geleden kwam bij Cambridge University Press een prachtige studie over de scenische lotgevallen van vijf Ibsen-stukken uit (Frederick & Lise-Lone Marker: *Ibsen's lively Art*) en recentelijk verscheen bij dezelfde uitgever een studie van Egil Törnqvist over *Een poppenhuis*.

Dat dit soort studies tot voor kort tamelijk zeldzaam was, hangt in de eerste plaats samen met wat men in de theaterwetenschap 'het transitorisch karakter van het onderzoeksobject' is gaan noemen. Zodra het doek voor de laatste keer gevallen is, houden enceneringen de finitief op te bestaan. Hierdoor onderscheidt de theaterwetenschap zich van de andere kunstwetenschappen. De beeldende, toegepaste en literaire kunstuitingen van het verleden zijn nog

steeds direct voor onderzoek toegankelijk. En al ligt dat voor de muzikant iets gecompliceerder - ook de muziek bestaat niet meer zodra de laatste noot geklonken heeft - het is mij duidelijk zijnde dat een muziekuitvoering onvergelijkbaar veel beter is vastgelegd in een partituur dan een inscenering in een dramatekst. Theaterhistorisch onderzoek zal dus altijd moeten beginnen met het verzamelen van materiaal (recensies, foto's, programmaboekjes, regieboeken e.d.) op basis waarvan de inscenering gecon- of gereconstrueerd kan worden.

In de tweede plaats is een inscenering een uiterst complex fenomeen, bestaande uit een groot aantal samenstellende delen. Törnqvist onderscheidde er uiteindelijk veertien, waarbij hij zich baseerde op het beschrijvingsmodel van de semiotici Kowzan, Fischer-Lichte en Esslin. Aan deze veertien 'tekencategorieën' als decor, licht, kostuum, gebaren, muziek en intonatie voegde hij er nog eens twee toe speciaal voor televisie- en filmbewerkingen.

De toevoeging van die twee extra tekencategorieën maakt al duidelijk dat het in dit boek niet alleen om theaterinsceneringen gaat. De naam van de reeks waar het deel van uit maakt - Plays in production - dient in de ruimste zin van het woord geïnterpreteerd te worden. Ook bewerkingen voor radio, t.v. en film komen aan de orde. Daarnaast is er ook nog eens plaats ingeruimd voor de biografische achtergronden van het stuk, voor een uitgebreide tekstanalyse, voor de vertalingen (naar het Engels) en voor de invloed die het stuk heeft gehad op andere schrijvers.

De eerste hoofdstukken van zijn boek - de (biografische) achtergronden en de analyse van de dramatekst - handelt Törnqvist adequaat af. Zonder tot een sluitende en eenduidige interpretatie te (willen) komen, stelt hij in zijn analyse een groot aantal aspecten van het stuk aan de orde, waarbij hij vooral oog heeft voor parallel- en contrastwerking. Hier laat hij zien waarin hij op zijn best is: betekenis geven aan ogenschijnlijk te verwaarlozen details. Een mooi voorbeeld is zijn analyse van de lijst van personages. Daaruit blijkt al dat er in *Een poppenhuis* sprake is van een belangrijke tegenstelling tussen man en vrouw. Daar waar de mannen stevast worden aangeduid met hun maatschappelijke functie en hun achternaam (advocaat Helmer, dokter Rank), moet het vrouwelijke hoofdpersonage het doen met alleen een voornaam, 'Nora' en de toevoeging 'zijn [Helmers] vrouw'. Hiermee wordt niet alleen aangeduid dat Nora ondergeschikt is aan haar man, maar ook dat er een tegenstelling bestaat tussen het individualisme van de vrouw en de sociaal-maatschappelijk bepaalde rol die de man speelt.

In het hoofdstukje over de vertalingen behandelt Törnqvist een aantal problemen waar vertalers van *Et Dukkehjem* mee worden geconfronteerd. Hij kiest daarvoor vier (Amerikaans-)Engelse versies. De problemen beginnen gelijk al bij de titel. Voor zowel *A Doll's house* (traditioneel de Engelse titel van het stuk) als *A Doll House* (in de Amerikaans-Engelse vertaling van Rolf Fjelde) zijn argumenten aan te voeren, maar eigenlijk doen ze geen van beide recht aan de titel van het orgineel. *Dukkehemmet* is een woord dat Ibsen, naar eigen zeggen, zelf verzonnen had en een vertaler zou dus niet een analoog vondst moeten komen ('poppenhuis' in de betekenis 'huis voor poppen' is in het Noors 'Dukkehus' of 'Dukkestue'). Problematisch is ook het behoud van significante betekenis-correspondenties, zoals die beslotten liggen in zijn herhalende sluitwoorden als 'pyntet', 'vejlede' en, natuurlijk, 'vidunderlig'. Törnqvist laat overigens ook zien dat vertalingen soms iets extra's aan een bepaalde passage toe kunnen voegen.

Het hart van het boek (qua omvang ongeveer de helft) wordt gevormd door de hoofdstukken die gewijd zijn aan de producties van *Een poppenhuis*. In theorie zijn er hier twee mogelijke benaderingswijzen. Het gaat om een keuze tussen het bijzondere en het algemene, of, om met de Erika Fischer-Lichte te spreken, om een keuze tussen de rede en de norm. Of je behandelt een x-aantal op zichzelf staande insceneringen die spraakmakend, opzienbarend, interessant of wat dan ook zijn geweest, of je probeert patronen zichtbaar te maken in de opvoeringsgeschiedenis van *Een poppenhuis* die nu al 116 jaar oud is.

In het eerste geval wordt vooral de rijkdom van Ibsens tekst duidelijk. Door al die bijzondere keuzes te behandelen die de verschillende regisseurs gemaakt hebben (decor, kostuum, speelstijl, de inscenering van een bepaalde scène) en aan te geven wat voor consequenties die keuzes gehad hebben voor de betekenis, wordt zichtbaar hoeveel potentiële betekenissen er in Ibsens tekst besloten liggen.

In het tweede geval zijn de resultaten vaak veel minder spectaculair. Hier gaat het niet om wat die ene inscenering nu zo bijzonder maakte, maar juist om wat insceneringen, gedurende een bepaalde periode, met elkaar gemeen hadden. Om één voorbeeld te geven uit de Nederlandse toneelpraktijk: wanneer je bekijkt wat er, grofweg genomen, in Nederlandse producties met Ibsens teksten gebeurde, dan laten zich eigenlijk heel eenvoudig drie perioden onderscheiden. In de eerste, die tot ongeveer 1930 liep, werkte men met 'gewone' vertalingen, in de tweede, van 1930 tot 1970, was er duidelijk sprake

van 'modernisering' waarbij het origineel redelijk intact bleef; in de derde periode, die net na 1970 begon, werd Ibsen's tekst in een groot aantal gevallen ingrijpend bewerkt.

In theorie zijn er dus twee mogelijkheden: de keuze voor het bijzondere of de keuze voor het algemene. In de praktijk draait het bijna altijd op die keuze voor het bijzondere uit. De opvoeringsgeschiedenis van *Een poppenhuis* is een mer à boire. Törnqvist verstrekt in een bijlage de opvoeringsgegevens van ongeveer 100 producties maar het moeten er, wereldwijd, veel meer geweest zijn. Nederland komt in deze lijst maar één keer voor en alleen hier al is het stuk 18 keer in productie genomen. Om zich op het algemene te kunnen richten had Törnqvist zich moeten beperken tot bijvoorbeeld al de ensceneringen in Londen, of in Berlijn, of Noorwegen en die keuze zal de uitgever hem niet gelaten hebben. Ook hij koos dus voor een beperkt aantal spraakmakende, opzienbarende, interessante ensceneringen.

Het werden min of meer dezelfde ensceneringen als die welke de Markers behandelen, maar Törnqvist ordende het materiaal op een andere manier: hij koos voor een behandeling per tekencategorie: eerst de tekst, dan de decors, dan de kostuums enz. Omdat er geen sprake is van duidelijke ontwikkelingen of patronen, leidt dat hier en daar tot een zekere opsommerigheid. De mooiste passages zijn uiteindelijk toch die waar drie ensceneringen integraal besproken worden: die van Hans Neuenfels (Württemberg Theater, Stuttgart, 1972; Törnqvist overtreft hier de Markers) en twee ensceneringen van Ingmar Bergman (Residenztheater, München, 1981; Dramaten, Stockholm, 1989).

De hoofdstukken gewijd aan de bewerkingen voor radio, televisie en film zijn met name interessant omdat ze duidelijk maken wat de verschillende eisen zijn die deze media aan het stuk stellen en wat hun specifieke mogelijkheden zijn. Net als bij de ensceneringen geldt ook hier dat de meer extreme benaderingen het meest fascineren, omdat dan de grenzen van het stuk als het ware worden afgetast. Een mooi voorbeeld is de bewerking die Fassbinder voor televisie maakte. In zijn opvatting is Nora zich maar al te bewust van de middelen die zij, als vrouw, tot haar beschikking heeft om haar zin te krijgen. Zijn openingsshot maakt onmiddellijk duidelijk hoe de verhoudingen in dit huwelijk liggen: Helmers hand, rustend op Nora's schouder maar het is haar hand die bovenop de zijne ligt.

Twee hoofdstukken resten de lezer dan nog. In het één na laatste worden negen versies van de slotscène met elkaar vergeleken en wordt duidelijk wat de constanten in deze scène zijn en waar de regisseurs de ruimte kunnen

nemen. In het laatste hoofdstuk laat Törnqvist zien hoe groot de impact van *Een poppenhuis* is geweest. De sporen van het stuk zijn niet alleen terug te vinden in de oeuvres van schrijvers als Strindberg, Shaw en O'Neill, er verschijnen daarnaast nog steeds stukken die zich laten lezen als een volgend deel in de continuïteit van Nora Helmer.

Het zal duidelijk zijn dat dit boek een schat aan gegevens bevat. Studenten theaterwetenschap of letteren, de groep waar de reeks in eerste instantie voor bedoeld is, zullen er zeker alles in terugvinden wat zij over *Een poppenhuis* hadden willen weten. Daarnaast zou het ook in de theaterpraktijk goede diensten kunnen bewijzen. Het kan nooit kwaad dat een vertaler zich bewust is van cruciale betekenis-correspondenties, dat een regisseur weet wat er allemaal mogelijk is met dit stuk. Alleen diegene die specifiek geïnteresseerd is in de 116 jaar oude opvoeringsgeschiedenis van het stuk, zal het, misschien tegen beter weten in, betreuren dat het toch niet hier en daar wat patronen zichtbaar worden.

*Rob van der Zalm*, Universiteit van Amsterdam