



Psychologie en symboliek van Ibsens ouderdomsdrama's : de vrouw van de zee. Hedda Gabler. Bouwmeester Solness. Kleine Eyolf. John Gabriel Borkman. Als wij dooden ontwaken

<https://hdl.handle.net/1874/362397>

PSYCHOLOGIE EN SYMBOLIEK
VAN
IBSENS OUDERDOMSDRAMA'S

C. W. J. J. STUYVER

PSYCHOLOGIE EN SYMBOLIEK VAN IBSENS
OUDERDOMSDRAMA'S

a g.w. 192, 194e.

PSYCHOLOGIE EN SYMBOLIEK

VAN

IBSENS OUDERDOMSDRAMA'S

DE VROUW VAN DE ZEE
HEDDA GABLER
BOUWMEESTER SOLNESS
KLEINE EYOLF
JOHN GABRIEL BORKMAN
ALS WIJ DOODEN ONTWAKEN

PROEFSCHRIFT TER VERKRIJGING VAN DE
GRAAD VAN DOCTOR IN DE LETTEREN EN
WIJSBEGEERTE AAN DE RIJKSUNIVERSITEIT
TE UTRECHT OP GEZAG VAN DE RECTOR
MAGNIFICUS L. VAN VUUREN, HOOGLEERAAR
IN DE FACULTEIT DER LETTEREN EN
WIJSBEGEERTE, VOLGENS BESLUIT VAN DE
SENAAT DER UNIVERSITEIT IN HET OPENBAAR
TE VERDEDIGEN OP VRIJDAG 27 NOVEMBER
1942 DES NAMIDDAGS OM 4 UUR DOOR

CLARA WILHELMINA JOHANNA JACOBA STUYVER
GEBOREN TE 's-HERTOGENBOSCH

N.V. NOORD-HOLLANDSCHE UITGEVERSMAATSCHAPPIJ
AMSTERDAM 1942

UNIVERSITEITSBIBLIOTHEEK UTRECHT



3900 3490

PSYCHOLOGIE EN SYMBOLIEK
IBSENS OUDERDOMSDRAMA'S

DE VERBOD VAN DE EER
HET OORLOG
BOVENDEUR ZIJN
KLEINE GEDENK
KONNEN GEDENK
ALS WIL DOOREN OUDERS

HOOGWERKEND EN VERSTANDIG VAN DE
LEVEN VAN DOOREN IN DE VERBODEN
HOOGWERKEND EN DE VERBODEN
IN OORLOG OF GEDENK VAN DE EER
HOOGWERKEND EN VERBODEN
IN DE FACULTEIT VAN DE EER
HOOGWERKEND EN VERBODEN
HOOGWERKEND EN VERBODEN
HOOGWERKEND EN VERBODEN
HOOGWERKEND EN VERBODEN

LARA WILHELMINA JOHANNA JACOBA STUYVER
GEDENK VAN DE EER



AAN DE NAGEDACHTENIS VAN MIJN OUDERS
EN AAN MIJN ZUSTER

HOOGWERKEND EN VERBODEN
HOOGWERKEND EN VERBODEN

Bij het verschijnen van dit proefschrift dank ik allen die tot mijn wetenschappelijke vorming hebben bijgedragen.

Vooraf geldt mijn dank U, Hooggeleerde RÜMKE, Hooggeachte Promotor. Onontbeerlijk was voor mij Uw vermogen ook de minste onzuiverheid in de ontleding van de door mij behandelde personen onmiddellijk scherp en critisch intuïtief aan te voelen, zonder ooit U te verliezen in kleinigheden. De veel meer dan gebruikelijke tijd die door U ter beschikking werd gesteld, de volledige vrijheid van werkmethode en interpretatie welke ik van het begin af mocht genieten en Uw meelevens met mijn persoonlijke aangelegenheden hebben in mij een blijvende gehechtheid nagelaten.

Ook aan U, Hooggeleerde ROELS, ben ik — niet alleen als mijn leermeester — veel verschuldigd. Als student heb ik Uw scherpe geest, Uw warme belangstelling en bereidheid tot daadwerkelijke hulp leeren waardeeren. Bij de vele malen, waarop ik later een beroep heb gedaan op Uw raad en steun, vond ik zonder uitzondering een onbaatzuchtige welwillendheid, die mij nooit vergeefs Uw hulp deed invoeren.

De cultureele vorming, die ten grondslag ligt aan een geesteswetenschappelijke psychologie, heb ik grootendeels ontvangen van U, Hooggeleerde VOGELSANG. Mijn vroegere studie in kunstgeschiedenis en archaeologie heeft mijn begrip verdiept voor de waarde en de zin van het kunstwerk en mij het historisch denken geleerd dat onmisbaar bleek bij het samenstellen van dit proefschrift.

U, Zeergeleerde Mevrouw BOER, ben ik erkentelijk voor Uw bereidwilligheid het philologisch deel van mijn werk te controleren en mij toegang te geven tot het Scandinavisch seminarium van de universiteit van Amsterdam, waar ik belangrijk en nog niet verwerkt bronnenmateriaal heb kunnen verzamelen.

Tenslotte mijn dank aan het personeel van de universiteitsbibliotheek in Oslo voor de photocopiëen van Ibsens manuscripten en verder aan allen, die mij bij dit werk behulpzaam zijn geweest.

INHOUD.

pag

INLEIDING

Materiaal en methode	1
De geesteswetenschappelijke psychologie	2
Dieptepsychologie	7
Symboliek	10
Psychologie van de levensstijperken	12
Ibsens leven en werk	16
De beschouwing van de vrouw in de Europeesche cultuur	21
Psychologie van de vrouw	25
De onderzoeker en zijn object	27

DRAMA'S VAN HET PRAESENIIUM.

Jaartal	Leeftijd		
1888	60 jaar	DE VROUW VAN DE ZEE	
		Ellida Wangel	29
		Hilde Wangel	38
		Bolette Wangel	39
		Wangel	41
		Alfred Johnston-Friman	43
		Hans Lyngstrand	45
		Arnholm	46
		Ballested	48
		Biographie	49
		Andere opvattingen	51
1890	62 jaar	HEDDA GABLER	
		Hedda Tesman-Gabler	55
		Diana	68
		Thea Elvsted-Rysing	69
		Juliane Tesman	72
		Jørgen Tesman	73
		Ejlert Løvborg	75
		Brack	80
		Biographie	83
		Andere opvattingen	84
1892	64 jaar	BOUWMEESTER SOLNESS	
		Halvard Solness	86
		Knud Brovik	93
		Ragnar Brovik	93
		Hørdal	93
		Aline Solness	94
		Kaja Fosli	97
		Hilde Wangel	98
		Biographie	104
		Andere opvattingen	109

Jaartal	Leeftijd		pag.
1894	66 jaar	KLEINE EYOLF	
		Het Rattenvrouwtje	112
		Alfred Allmers	114
		Borghejm	125
		Asta Allmers	126
		Rita Allmers	128
		Eyolf Allmers	132
		Biographie	134
		Andere opvattingen	137

DRAMA'S VAN DE SENECTUS.

1896	68 jaar	JOHN GABRIEL BORKMAN	
		John Gabriel Borkman	141
		Hinkel	149
		Vilhelm Foldal	150
		Ella Rentheim	152
		Gunhild Borkman-Rentheim	156
		Fanny Wilton	160
		Frida Foldal	165
		Erhart Borkman	166
		Biographie	169
		Andere opvattingen	172
1899	71 jaar	ALS WIJ DOODEN ONTWAKEN	
		Arnold Rubek	173
		De Inspecteur	182
		Ulfhejm	182
		Irene von Satow	187
		De Diacones	197
		Maja Rubek	199
		Biographie	204
		Andere opvattingen	208

SAMENVATTING

De ontwikkeling van het hoofdmotief	210
Het verloop van afzonderlijke motieven	224
Symbool en allegorie	225
De waarde van de psychologische theorieën voor Ibsens werk	231
Andere opvattingen	235
Grenzen van het psychologisch verklaren	239
Slot	241

LITERATUUR	246
----------------------	-----

INLEIDING 1).

MATERIAAL EN METHODE.

Langs twee wegen kunnen de personen die in een drama optreden psychologisch worden benaderd: door hen te beschouwen als levende wezens, onafhankelijk van de kunstenaar, of als manifestaties van zijn individualiteit. Het uitgangspunt bij de bespreking in dit werk van elk drama vormt daarom een gedetailleerde omschrijving van de hoofdpersoon, de omgeving waaruit hij stamt, zijn ontwikkeling en tegenwoordige structuur, voor zoover de inhoud van het drama, Ibsens uitlatingen, voorstudies en aantekeningen daarvoor materiaal kunnen opleveren. Soms ook is het centrale thema met al zijn variaties, contacten en conflicten direct belichaamd in een afzonderlijke, alleenstaande figuur. Vervolgens worden, wanneer de bouw van het drama daarmee overeenstemt en de psychologische compositie door Ibsen zoo volledig is uitgewerkt, de bijfiguren besproken van hetzelfde geslacht, waarin de verschillende motieven van de hoofdpersoon afzonderlijk zijn herhaald. Dan volgt de behandeling van de personen van het andere geslacht, eveneens verdeeld over de hoofdpersoon en zijn afgesplitste componenten.

Aan de andere kant worden de personen ook beoordeeld naar hun functie in het drama, hun samenhang en wisselwerking, omdat zij allen verbonden zijn door de eenheid van het kunstwerk. Aan het slot van elke bespreking worden zij beschouwd in nog ruimer gezichtskring, betrokken op het overige werk, in verband met Ibsens eigen leven en hun beteekenis als exponent van de dichter. Alles wat met zijn persoonlijkheid samenhangt, de erfelijke kenmerken van zijn familie, zijn temperament en levenservaringen, van de oppervlakkigste tot de diepste ingrijpende — het gezinsleven en de cultureele sfeer, de geest van het land en de tijd waarin hij leefde — dit alles spiegelt zich in zijn levensbeschouwing en in zijn kunst. Bij het behandelen van de invloed van gebeurtenissen en personen op Ibsens

1) Bij de spelling is de buigings-n overal weggelaten.

werk moet in de eerste plaats worden nagegaan waarom de dichter daarvoor ontvankelijk was. Over het algemeen worden de sporen daarvan in zijn kunst te veel beschouwd als een photographische afbeelding. Het belangrijkste is niet het voorbeeld zelf, maar de reden waarom het in Ibsen weerklank kon wekken en de wijze waarop hij deze gegevens heeft verwerkt. Aan de modellen, feiten en literaire voorbeelden die men in zijn werk heeft meenen te herkennen is daarom minder aandacht besteed.

Bij de interpretatie van Ibsens figuren, — vooral van hun woorden en gedrag, hun namen en beeldspraak — is een eerste vereischte zich nauwkeurig te houden aan de origineele Noorsche text. Afgezien van de fouten, die ook de beste vertaling aankleven, gaan veel belangrijke nuances in de vertaling onvermijdelijk verloren, of wordt een dichtertlijk beeld door een ander vervangen dat in het gunstigste geval dezelfde aesthetische, maar nooit dezelfde psychologische waarde kan hebben. In nog hooger mate geldt dit voor de metrisch vertaalde werken, waarbij door de gebondenheid aan rijm en rythme het origineel en de vertaling nog meer uiteenloopen. Om dezelfde reden zijn ook meedeelingen over Ibsen van personen uit de andere Scandinavische landen uitsluitend volgens de oorspronkelijke taal als bronnenmateriaal verwerkt.

Over de invloed van historische en cultureele factoren op Ibsens drama's bestaat een uitgebreide literatuur van het standpunt der overige geesteswetenschappen, waarin terloops ook dikwijls opmerkingen over de psychologie zijn ingevlochten. Wegens hun algemeene bekendheid en betrekkelijke onvolledigheid zijn deze niet vermeld onder de „andere opvattingen” aan het slot van elk drama; wel daarentegen alle mij bekende verklaringen van psychologische zijde — die overigens voor het meerendeel stammen uit de psychoanalytische school. Twee richtingen in de psychologie zijn vooral van beteekenis voor de interpretatie van het kunstwerk: de geesteswetenschappelijke psychologie en de dieptepsychologie.

DE GEESTESWETENSCHAPPELIJKE PSYCHOLOGIE.

De subjectieve psychologie die zich volgens de methode van de geesteswetenschappen heeft ontwikkeld, is niet gericht op het vinden van algemeen geldende wetten, maar op het vatten van het wezen-

lijke in een bepaalde individualiteit. „De taak van de subjectieve psychologie is: elk psychisch gebeuren van het toevallige te ontdoen door zich te richten op de z i n, namelijk op datgene, wat de daarachterstaande individualiteit van zichzelf doet blijken, in zoover deze zich juist daardoor van alle andere personen onderscheidt”⁵⁸. De grondlegger van deze richting is DILTHEY. Tegenover het natuurwetenschappelijk causaal verklaren stelt hij het afbeeldend begrijpen van de zinvolle structuren in een persoonlijkheid door directe aanschouwing. Een voorbeeld van de toepassing van deze methode op het literaire kunstwerk geeft hij in zijn boek „Das Erlebnis und die Dichtung”¹⁵. De beschrijvende en begrippe psychologie van DILTHEY is verder uitgewerkt door JASPERS en SPRANGER.

JASPERS noemt de eerste schrede voor het begrijpen: een begrenzen en beschrijven van de phaenomenen, en het vastleggen daarvan in begrippen. Deze phaenomenologische methode begrijpt statisch de qualiteiten en toestanden en geeft een dwarsdoorsnee van het zieleleven. Daarnaast stelt JASPERS de genetische psychologie, die de samenhang tusschen de phaenomenen zoekt, het voortvloeien van het eene psychisme uit het andere, waarbij dus een lengtedoorsnee ontstaat. Het beschrijven, het invoelend verdiepen en het waardeeren eischen een zorgvuldige critiek. De waarnemer moet zich uitsluitend instellen op het werkelijk in het bewustzijn van zijn object gegevene, afzien van theoretische voorstellingen en toegevoegde constructies. De zelfbeschrijving van het object moet onderzocht worden op ontwikkeling, intellect en psychologische bekwaamheid, omdat het bevangen is in zijn problematiek. Vooral moet onderscheid worden gemaakt tusschen dat, wat het object werkelijk beleeft en wat het concludeert of erbij denkt³⁹.

Bovendien moet de onderzoeker ook critisch staan tegenover zijn eigen interpretaties, die eveneens gebonden zijn aan zijn persoonlijke eigenaardigheden, waardoor het beeld licht kan worden gekleurd of verwrongen. Bij een juiste instelling komt hij op irrationeele wijze en met onmiddellijke evidentie tot een afbeeldend begrijpen, een directe aanschouwing van het ik in zijn bijzonderheden.

De moeilijkheid bestaat bij deze methode in het onder woorden brengen van fijne nuanceeringen en in het meedeelen van het aangevoelde aan anderen, waarop ook RÜMKE⁷⁶ gewezen heeft. Aange-

zien het criterium voor de juistheid van een oordeel ontbreekt, moet bovendien het aangevoelde voortdurend worden gecontroleerd door vaststaande feiten. Een tweede moeilijkheid bestaat daarin, dat het resultaat nooit met objectieve zekerheid aan een ander kan worden duidelijk gemaakt of bewezen. Het groote voordeel van deze methode is echter, dat het gevaar wordt vermeden van logicismen, — formeel juiste redeneeringen, die naast de werkelijkheid blijven en een valsch beeld suggereeren.

In tegenstelling met de statische beschouwing van de phaenomenologie onderzoekt de genetische psychologie de phaenomenen in hun wording: waarvan het psychisch beleven afhankelijk is, welke gevolgen het heeft en welke samenhangen te constateeren zijn. JASPERS neemt aan dat ook het genetisch verband met evidentie wordt begrepen, in ondeelbare, direct gegeven samenhang, die eveneens moet worden geverifieerd door uiterlijke waarneming en door objectief aantoonbare aanknoopingspunten. De genetisch begrijpelijke samenhangen berusten niet op ervaring, maar zijn ideaaltypisch, in zich zelf evident. Ook leiden zij niet tot theorieën, maar vormen een schema, een maatstaf, waaraan de werkelijke, levende ontwikkeling kan worden gemeten en begrepen. Volgens JASPERS kan het genetisch begrijpen in de eerste plaats een ideëele, zinvolle samenhang van inhouden betreffen en dient dan als hulpmiddel het leven te benaderen. Verder kan het ook invoelend zijn, betrokken op de verhouding tusschen de beleefde inhoud en zijn uitingsvorm, wat direct leidt tot de psychologie van de persoon in concreto ³⁹.

In deze vorm is het psychologisch begrijpen nog geen invoegen in een teleologische samenhang, waarop BINSWANGER de nadruk heeft gelegd. „Im Nacherleben stellen wir fest, dasz eine Person zu einem Erlebnis auf Grund des Gehaltes eines Andern, eben des motivierenden Erlebnisses, bestimmt wurde; im Verstehen erfassen wir dieses Bestimmtwerden in einer idealen Beziehung, nämlich in Hinblick auf seine Übereinstimmung mit einer apriorischen oder idealen Vernunftgesetzlichkeit” ⁸.

Het teleologisch moment werd aan DILTHEY's methode van invoelen toegevoegd door SPRANGER ⁸⁶. Volgens hem beperkt zich de uitsluitend invoelende psychologie tot een beschrijving van wat de onderzoeker in phantasie aanschouwelijk zag, waarbij het beleefde

onder begrippen wordt gebracht en wordt benoemd. Voor een volledig begrijpen is een ruimer blik noodig, die niet bevangen blijft binnen de grenzen van de onderzochte persoon, maar boven zijn bewustzijn van het leven staat, categorieën en verbanden ziet, die het individu zelf niet kent. Dit „übergreifend” begrijpen houdt meer in dan een empirisch nabootsend invoelen en ziet de persoon in grooter samenhang, in zijn maatschappelijke en historische gebondenheid. Terwijl JASPERS zich bezighoudt met de genetische verbanden, terugziet naar het verleden, legt SPRANGER de nadruk op het teleologisch moment en het toekomstbeeld. Niet alleen de toestanden van het object noemt hij voor begrijpen toegankelijk, maar ook de wijzen van geestelijke samenhang, hun beteekenis en motiveering, die alle verbonden zijn door de zin van de individualiteit.

In de psyche bestaan structuren, zinvolle geheelen, die beantwoorden aan de persoon waarbij zij voorkomen. Voor de structuurpsychologie hebben de deelen die aan de totaliteit te onderscheiden zijn alleen zin, wanneer het geheel kan worden beschouwd uit het gezichtspunt van een waarde en wanneer hun verbondenheid door deze waarde wordt bepaald. Tot een even duidelijk beleven als de persoon zelf kan de onderzoeker ondanks het volledigst invoelen nooit komen, maar daartegenover staat dat hij meer weet. Begrijpen is namelijk ook mogelijk door het ordenend denken in categorieën en bovenpersoonlijke zinvolle samenhangen. Alleen het doorzien van deze algemeen geldige wetten, waarvoor zoowel de onderzoeker als zijn object alleen speciale gevallen zijn, maakt volledig begrijpen mogelijk.

De objectief-geestelijke wereld wordt gevormd door theoretische zinvolle geheelen, die geactualiseerd worden in het subjectief begrijpen, en in waarden, die in individueele variaties subjectief worden beleefd. Door dit actualiseeren worden de abstracte begrippen en waarden tot historische realiteit en bepalen de geestelijke houding van het individu, dat de zin — wel of niet adaequaat — vat en deze waarden als zijn eigen motieven beleeft. De geesteswetenschappelijke psychologie moet dus zoowel rekening houden met de abstracte ideale waarden als met de geest van de tijd waarin deze zijn verwerkelijkt ⁸⁵.

De zin van de cultureele geestelijke machten waardoor ieder mensch wordt bepaald, de groote samenhang wordt door de persoon zelf niet geweten en kan alleen door historisch en filosofisch denken gedeeltelijk bewust worden. Hier begint het terrein van het eigenlijk

„übergreifend” begrijpen: de eerst aanschouwelijk aangevoelde persoonlijkheid wordt nu gezien in verbanden, die hem zelf onbekend zijn. Hoe meer inzicht iemand heeft in deze samenhangen, des te grooter wordt zijn zelfkennis. Het eenvoudigst zijn die verschijnselen te begrijpen, die alleen door de buitenwereld worden bepaald en een rationeel doel beoogen. De waarderichting berust op constanten in de psychologie, gevoelens en wenschen die wortelen in een bepaalde persoonlijkheid of in de menschheid in het algemeen. Hij is ingebed in de teleologie van de menschelijke geest, die alleen bestaat wanneer hij gedragen wordt door levende individuen en die voor elk een complex van levensvoorwaarden en richtinggevende factoren beteekent. In de verhouding, de spanning tusschen het objectief en het subjectief beleven, het persoonlijk verwerken van de algemeene mentaliteit bestaat het eigenlijke geestelijk leven. Bij het individu moeten beide sferen, de subjectieve en de objectieve teleologie duidelijk worden onderscheiden, onafhankelijk van de rijpheid en de eigen wijze van beleven van de onderzoeker.

Met drie sferen is volgens SPRANGER het individu op deze wijze verbonden: natuur, geest en maatschappij. Als natuurwezen kent de mensch de doelmatigheid niet van zijn instincten en driften, die in dienst van de natuur staan: de objectieve en subjectieve teleologie vallen niet samen. Historisch-maatschappelijk is hij zich zijn gebondenheid alleen bewust in enkele toestanden van afhankelijkheid of conflict. Hoe duidelijker hij deze verhouding kent en beleeft, des te omvattender wordt zijn geest en des te beter begrijpt hij de samenhang. Bij de psychologische interpretatie moet worden onderzocht in hoever het object zich deze samenhangen bewust is en op welke wijze zij hem gegeven zijn. Bovendien ligt in elke cultuur iets factisch, dat niet uit algemeene wetten, maar historisch, cultuurbiographisch moet worden verklaard. Hierin ontwikkelt zich het individu, is er mee vergroeid en draagt misschien zelfs daarvan de aangeboren kenmerken.

Als derde betrekkingfactor noemt SPRANGER de normatieve geest, die richtingsconstanten aangeeft van levenseenheid en waardeeringstypen. Zijn hoogste richtpunten liggen in de algemeen geldige normatieve waarden. In dit organisme van ideale normen worden geconcretiseerde factoren opgenomen om het ethische doel van het individu uit te drukken in de algemeen geestelijke samenhang. De levende

persoon teekent zich niet alleen af tegen zijn eigen ideale structuur, maar bovendien tegen een mogelijke idealiteit die alleen door de onderzoeker wordt begrepen ⁸⁶.

Het „übergreifend” begrijpen betreft het individu op algemeen geldige wetten van natuur, geest en maatschappij. Daarnaast werken echter krachten die onder overigens vrijwel gelijke omstandigheden, — b.v. bij kinderen uit eenzelfde gezin — een geheel verschillende persoonlijkheidsvorming kunnen bewerken. Deze onbegrepen krachten, die opstijgen uit de diepten van het menselijk wezen, vallen buiten het bereik van de geesteswetenschappelijke psychologie. Zij manifesteren zich in het individu als tegenstrijdige gevoelens, waardeering, angst of afkeer, doen het bepaalde kanten van zijn wezen cultiveren, andere ontvluchten, determineeren grootendeels zijn sympathieën en levenshouding en vormen de ontstaansvoorwaarden van affecten en schijnbaar ongemotiveerde handelingen. Er zijn drama's van Ibsen, zooals „Brand”, waarvan de ideologie wordt gedragen door onbegrepen hartstochten, en tegen de commentaren van geesteswetenschappelijk standpunt heeft Ibsen zich met alle kracht verzet. In de eigenlijke zin van dergelijke drama's en hun symboliek kan de dieptepsychologie inzicht geven.

DIEPTEPSYCHOLOGIE.

De eerste belangrijke onderzoeker op dit gebied was FREUD, die aanneemt dat de bewuste persoonlijkheid, het ik, zich in aanpassing aan de eischen van de werkelijkheid heeft gedifferentieerd uit de onbewuste vitale onderlaag van de persoonlijkheid, die grenst aan het biologische. In dit onbewuste heerschen de hartstochten en driften, die uitsluitend streven naar lustgevoelens. Het ik daarentegen richt zich naar de waarneming, gedraagt zich verstandig en controleert al het psychische, dat het bij ontoelaatbaarheid in het onbewuste verdringt. Het criterium voor de verdringing levert het ideale ik, dat zich heeft gevormd door een algemeene en blijvende identificatie met de vroegste objecten van de liefdegevoelens, meestal dus de ouders. Dit ideale ik blijft ook later de representant van het onbewuste innerlijk en doet zich gelden als geweten, terwijl het ik de buitenwereld vertegenwoordigt. Conflicten tusschen het ik en zijn ideaal spiegelen de tegenstelling tusschen buitenwereld en innerlijk af ²². Uit de span-

ning tusschen het geweten en het ik ontstaat schuldgevoel, wanneer het toegeeft aan de driften, die in het onderbewuste bevrediging eischen. Indirect uiten zich deze eischen bij verminderde waakzaamheid van het bewustzijn, en dan nog in gecamoufleerde, symbolische vorm in de droom, de phantasie en het kunstwerk. Wanneer een dergelijke drift als onvereenigbaar met het overige deel van de persoonlijkheid is afgesplitst en onbevredigd blijft, verschaft hij zich langs indirecte weg een surrogaat, dat dan echter gevoelens van onlust wekt. Deze onlust wordt door de persoon zelf toegeschreven aan uiterlijke factoren, daarop geprojecteerd, omdat in dit geval beschermende afweermiddelen kunnen worden aangewend.

Oorspronkelijk richten de driften zich op het verwerven van lust, wat echter schadelijk blijkt voor het bestaan. Onder de druk van de drift tot zelfbehoud wordt daarom dit streven vervangen door het realiteitsbeginsel. Voor de ontwikkeling van de persoonlijkheid moet het aanvankelijk onbeperkt streven naar lust worden beknot en gekanaliseerd, zoodat de energie van het onbewuste voor een deel afvloeit langs andere wegen en bruikbaar wordt voor het maatschappelijk leven.

Elementairder dan het streven naar lust is de herhalingsdwang, een drift die zoowel voor lust- als onlustgevoelens geldt. Een ervaring, die vroeger heftige affecten heeft gewekt, wordt dan voortdurend opnieuw beleefd. Wanneer het een trauma betreft, kan de neuroticus zich dit niet meer herinneren, maar is gedwongen het verdrongene te herhalen als een tegenwoordige ervaring. Door zijn gedrag provoceert hij voortdurend dezelfde situatie zoodat hij de indruk wekt vervolgd te worden door het noodlot of door een daemon ^{23, 24}.

Een geheel ander standpunt dan FREUD neemt zijn leerling ADLER in, die de mensch begrijpt uit zijn sociale activiteit. De eenige aangeboren eigenschap noemt hij het natuurlijke, gezonde gemeenschapsgevoel. Bij elk kind wordt dit vertroebeld door een minderwaardigheidsgevoel, dat ontspringt aan de kinderlijke hulpeloosheid en onder ongunstige omstandigheden kan uitgroeien tot een minderwaardigheidscomplex. Hoe minderwaardiger zich het kind voelt, des te hooger stelt het zijn doel om door macht en vergrooing van het gevoel van eigenwaarde deze minderwaardigheid te compenseeren. Dit streven is niet aangeboren, maar reactief en stempelt het karakter: het

schema, waarin de persoonlijkheid zich automatisch leert uitdrukken. De karakterontwikkeling is dus teleologisch te verklaren, en wel door een meestal fictief, niet realiseerbaar levensdoel. Aanvankelijk gaat deze ontwikkeling in de richting van een agressief, moedig karakter, in directe tegenstelling met het minderwaardigheidsgevoel. Daarbij kan het kind echter ontmoedigd worden door minderwaardigheid van een lichaamsorgaan, of door machtige uiterlijke weerstand of invloed uit de omgeving. Indirect kunnen zich daaruit secundaire karaktertrekken ontwikkelen in talloze variaties, die echter alle gemeenschappelijk hebben dat zij niets anders zijn dan verwrongen eerzucht en streven naar macht.

Dichter bij FREUD staat een andere leerling van hem, JUNG, die eveneens een bewust en onbewust zieleven onderscheidt. De bewuste persoonlijkheid heeft zich gedifferentieerd in overeenstemming met de eischen van de werkelijkheid en is daarop gericht. Hij assimileert zich aan de collectieve begrippen, voorstellingen en normen van de tijdgeest en ontwikkelt bij het individu een „persona”, een vorm van aanpassing aan de wereld. De persona is een inbegrip van alle uiterlijke collectieve waarden. Het negatief daarvan is de schaduw, het donkere spiegelbeeld dat alle tegengestelde waarden omvat: de menselijke ontoereikendheid, traagheid en slechtheid. Moreel en geestelijk is de schaduw minderwaardig, de bestia humana, die eveneens tot de collectieve natuur hoort en alles omvat wat wordt veroordeeld en afgewezen.

Tusschen het bewustzijn en het onbewuste bestaat een compenserende verhouding. Zoals het bewustzijn individuele en collectieve elementen omvat, kan ook in het onbewuste een zelfde tegenstelling worden aangenomen. Het persoonlijk onbewuste omvat alles wat in de individuele levensloop is verworven. De inhouden van het collectief onbewuste stammen daarentegen uit de overgeërfde structuur van het zieleven. Het bevat mythologische samenhangen, motieven en beelden die altijd en overal opnieuw kunnen ontstaan, typische vormen van opvatting. Deze oerbeelden of archetypen zijn ontstaan door verdichting van ontelbare overeenkomstige beelden bij vroegere generaties. Zij vormen een vast systeem voor het verloop van psychische processen en voor een doelmatige opvatting van de werkelijkheid 44-49.

SYMBOLIEK.

De symbolenleer van FREUD is uitgewerkt door SILBERER, die twee ontstaansvormen voor het symbool aanneemt. In de eerste plaats vormt het zich bij verminderde denke-energie, zooals bij een weinig ontwikkeld intellect of in de slaap. Het oorspronkelijke beeld komt dan vaag, maar niet verwrongen in het symbool tot uitdrukking. In de tweede plaats ontstaan symbolen, wanneer affecten in het denkproces ingrijpen. Ook zelf dringen deze naar symboolvorming, zoodat een gemengd symbool of een conglomeraat ontstaat. In dit geval is het oorspronkelijke beeld niet alleen vaag, maar ook verschoven. Ook de eenvoudigste symbolen drukken meerdere, verwante elementen uit.

Volgens FREUD zijn de droom en het kunstwerk altijd betrokken op het ik, en onderworpen aan dezelfde wetten. De optredende personen vertegenwoordigen deelen van het ik, dat zich met hen identificeert. De droomer of kunstenaar spreekt als het ware met zich zelf, en ontmoet in alle personen onderdeelen van zijn individualiteit. Door de tegenstander worden juist die argumenten uitgesproken, die door het bewustzijn als de beste worden beoordeeld: zij vertegenwoordigen de zelfcritiek. De dramatisering berust op een dissociatie van de centrale functies in het individu, die in het bewustzijn verbonden zijn tot hoofdgroepen en in de droom of de kunst nieuwe combinaties vormen. De structuur van de psyche wordt uitgedrukt door een meestal affectief gekleurd spel en door de verhoudingen van de optredende personen ⁸¹.

In dit verband merkt RÜMKE op, dat de latente idee die in de droom wordt uitgedrukt, niet het punt van uitgang vormt, zooals FREUD meent, maar integendeel moet worden beschouwd als de volledig ontwikkelde gedachte. De manifeste inhoud is niet de tot symbool vervormde gedachte, maar evenals bij ieder ander denkproces een doorgangsstadium van de niet geformuleerde naar de duidelijk geformuleerde idee. Hoewel de affecten de gedachtengang beïnvloeden, zijn zij toch niet de voornaamste oorzaak van het ontstaan van het symbool. De invallen die daarmee worden geassocieerd, „leiden niet terug naar de oorspronkelijke gedachte, maar geven de weg aan, waarlangs deze tot volledige ontwikkeling komt” ⁷⁵.

JUNG beschouwt symbolen als afbeeldingen van de totale psychische situatie hic et nunc. Zij geven een samenvattend beeld van de wel en

niet bewuste elementen, waarbij verschijning en beteekenis onafscheidelijk verbonden zijn. Voorwaarde voor een symbool is, dat het een levend beeld geeft van psychische inhouden, die worden vermoed, maar nog niet bewust zijn begrepen. Door constructieve interpretatie kunnen de symbolen onder woorden worden gebracht. Zij zijn een instrument voor bewustwording van nog niet geïntegreerde psychische inhouden. Langzamerhand worden zij begrepen en tenslotte geassimileerd aan het bewustzijn, dat daardoor wordt verwijd. 44—49

De symboliek zooals JUNG deze definieert, is ook in het kunstwerk een belangrijk element en determineert zelfs schijnbaar toevallige kleinigheden als de keuze van eigennamen. Wat de beteekenis van de namen in Ibsens drama's betreft, is hun wetenschappelijke etymologie alleen in zoover van belang, als hij bekend kan zijn geweest aan de dichter zelf, die geen philoloog was — b.v. de naam Irene. In het kunstwerk wordt de keuze van een naam minder bepaald door het denken dan door de gevoelstoon of een oppervlakkige gelijkenis, zoodat de interpretatie dikwijls herinnert aan volksetymologie, een *lucus a non lucendo*. Voorbeelden daarvan zijn de namen Halvard, Alfred en Maja. Soms ook berust de gevoelstoon van een naam voor Ibsen op toevallige associaties, die voor de onderzoeker niet meer zijn op te sporen, zooals bij Hedda en Rita. Uit overeenkomstige namen van verschillende personen — Ellida en Ella — of uit verschillende namen die achtereenvolgens aan dezelfde persoon werden gegeven, — Johnston en Alfred Friman — of uit het ruilen van namen zooals in „Kleine Eyolf”, kan hun gevoelstoon voor Ibsen worden afgeleid en daardoor ook het karakter van hun drager.

Bij het bespreken van de symboliek in Ibsens drama's moet onderscheid worden gemaakt tusschen het eigenlijke symbool en de allegorie. Het symbool is emotioneel gekleurd, drukt een levende werkelijkheid uit die door de drager niet wordt begrepen en wordt door hem niet als teeken voor iets anders, maar als iets zelfstandigs en concreets opgevat. Bij de allegorie wordt een voorstelling vervangen door een andere, waarvan de beteekenis aan de dichter duidelijk is. Hoe belangrijk de interpretatie van symbolen is voor een kunstwerk, is zonder meer in te zien — zeker bij Ibsens kunst waarin symbolen in zoo hooge mate zijn verwerkt dat hij daarom dikwijls

onbegrijpelijk is genoemd. Symbolisme is te verwachten bij de kunstenaar op hooge leeftijd, voor wie het innerlijk leven belangrijker is geworden dan de buitenwereld. Vooral in Ibsens laatste drama, „Als wij Dooden Ontwaken”, is de symboliek allesoverheerschend en zonder een nauwkeurige analyse is de zin van dit werk niet te vatten. Sommige beelden daarin zijn op het eerste gezicht als zoodanig kenbaar, door hun onbestaanbaarheid als reëel object, al zijn zij daarmee nog niet verklaard. Andere echter zijn nooit als zoodanig begrepen, maar aangezien voor toevallige, concrete feiten, zoodat de samenhang met de grondgedachte van het drama verloren ging. Dat het bij Ibsen meestal werkelijke symbolen betrof, geen allegorieën, blijkt daaruit, dat hijzelf de beteekenis van zijn drama niet kon uitleggen, toen men hem eens daarnaar vroeg. Hij voegde er echter aan toe — misschien ironisch — dat er wel een interpretator zou komen, die het beter kon verklaren dan hijzelf ³⁴.

Een eerste vereischte daarbij is alleen eenvoudige, directe verklaringen te gebruiken, die een evidentiegevoel wekken. Ingewikkelde en speculatieve beschouwingen zooals JUNG geeft zijn wegens hun oncontroleerbaarheid vermeden.

PSYCHOLOGIE VAN DE LEVENSTIJDPERKEN.

Nog een andere factor moet worden besproken, die voor de psychologie van het kunstwerk beteekenis heeft: de leeftijd, waarop Ibsen zijn drama's schreef, en aan de andere kant ook het stadium, waarin zijn personen zich bevinden op hun levensweg. Waar hun leeftijd in het drama niet is aangegeven, kan hij toch volgens hun handelingen dikwijls worden geschat. Voortdurend keeren in Ibsens werk de belangrijkste ontwikkelingsstadia terug van zijn eigen levensloop, zoodat een eenvoudige opgave van de leeftijd van zijn personen de onderzoeker op het spoor kan brengen van hun verborgen drijfveeren.

SCHOPENHAUER ⁸⁰ merkte al op dat het kind zijn ervaringen beleeft als typeerend voor de heele soort, grondtypen van het leven zelf, zijn wezen en vormen, en dat het als volwassene later zonder het te weten het leven naar deze vroegere ervaringen beoordeelt. „Daher werden die Erfahrungen und Bekantschaften der Kindheit und frühen Jugend nachmals die stehenden Typen und Rubriken aller späteren

Erkenntnis und Erfahrung, gleichsam die Kategorieen derselben, denen wir alle Spätere subsumieren, wenn auch nicht stets mit deutlichem Bewusstsein".

Verder verdeelt SCHOPENHAUER het leven in twee tijdperken. In de eerste helft, tot het 36e jaar, wordt alle verbruikte energie in dezelfde mate aangevuld en het leven schijnt een eindeloze toekomst. Ontvankelijk en dichterlijk, lijdend onder hartstochten, illusies en onvervulde verlangens, streeft de mensch naar een vaag voorgesteld geluk, waarvan hij vergeefs het oerbeeld zoekt, zoodat de werkelijkheid hem leeg en arm voorkomt.

Na het 36e jaar, wanneer de top van het leven overschreden is en de energie gaat verminderen, wordt de dood zichtbaar. Op 40-jarige leeftijd begint de mensch de zin en samenhang van het leven, zich zelf, zijn doel en streven te begrijpen. Kenmerkend voor de tweede levenshelft zijn berusting, stilte en onbevangenheid; de stemming is contemplatief en het leven lijkt nu een kort verleden. De ouderdom is nadenkend en reflecteerend, heeft een dieper doordringend oordeel en doorziet de nietigheid van het bestaan.

JUNG⁴⁷ onderscheidt twee levenshelften. In het eerste deel bestaat het doel in een zich los maken van de kinderlijke onbewustheid, aanpassing aan het leven en de maatschappij, verovering van de wereld onder het gezichtspunt van nuttigheid en activiteit. Dit sociale doel wordt bereikt ten koste van de totaliteit der persoonlijkheid.

Op de middaghoogte van het leven, tusschen 35- en 40-jarige leeftijd, treedt een kentering in, waarna de blik niet meer gericht is op de buitenwereld, maar zich naar binnen richt in zelfbeschouwing; de belangstelling gaat nu uit naar innerlijke waarden. Het denken wordt in overeenstemming gebracht met de oerbeelden van het onbewuste, in de eerste plaats van het leven na de dood.

CHARLOTTE BÜHLER¹⁰ beschouwt de jeugd als een herhaling van de phylogenese, maar aan de andere kant ook als een ontwerp dat in het leven van de volwassene op zijn beurt wordt herhaald. Jeugd en later leven verlopen elk in vijf perioden, die bij kind en volwassene telkens corresponderen. De eerste phase is een zuiver functioneel experimenteren met de buitenwereld en een zoeken naar eigen evenwicht.

Gedurende het tweede tijdvak overweegt bij kind en volwassene de drang naar expansie, waarbij — provisorisch en subjectief — willekeurig wordt beschikt over het materiaal dat de buitenwereld biedt.

Aan de derde periode, die bij het kind aan de puberteit voorafgaat en overeenkomt met de mannelijke leeftijd, culmineert het leven. Het individu voegt zich in de gemeenschap, specialiseert zich en is nu rijp voor het werk. Het zakelijke doel, de taak overweegt op het subjectieve en functioneele.

De puberteit met zijn nieuwe spanning komt overeen met de vierde levensfase van de volwassene; zij zijn gekenmerkt door isolatie en negativisme, lijden onder onrust en eenzaamheid.

In de vijfde periode vormt zich de band met de gemeenschap en met de menschheid. De adolescentie heeft met de ouderdom gemeen, dat een levens- en wereldbeschouwing wordt gevormd, onder terugzien naar het verleden, dat heeft afgedaan.

Het duidelijkst weerspiegelen Ibsens drama's de vijf tijdperken, die RÜMKE⁷⁴ onderscheidt in het leven van de man na de puberteit: *adolescencia*, *juventus*, *virilitas*, *praesenum* en *senectus*.

De uiterste leeftijdsgrenzen van de adolescentie, die volgt op de puberteit, liggen tusschen 16 en 25 jaar. In deze tijd komen de eerste desillusies bij het contact met de wereld. De voorstelling van het leven verandert en soms kan al het gevoel van roeping optreden. Machtsinstinct en erotiek zijn van groote beteekenis. Alles, wat gedaan wordt, draagt nog het kenmerk van voorloopigheid en voorbereiding; vaste bindingen worden nog niet gemaakt.

Zeer geleidelijk gaat de adolescentie over in de *juventus*, die gekenmerkt is door centreering van het psychische leven, een toewending naar de buitenwereld. In het middelpunt staat het beleven van een vaste vorm, het vinden van een levensbasis door functionneerend zich in te ordenen in huwelijk en beroep. Evenals in de adolescentie bestaat weinig neiging tot contemplatie. De erotiek is gestabiliseerd en door het opgaan in maatschappelijke activiteit raken het innerlijk en het gevoelsleven op de achtergrond. In deze tijd leert de man ook de vrouw te begrijpen en zijn eigen verhouding tot haar te bepalen.

De *juventus* eindigt met de crisis, die in het midden van het leven, tusschen 35 en 40 jaar optreedt en de overgang vormt naar de *virilitas*. De groote moeilijkheid bestaat hierbij in het vinden van een inner-

lijk geestelijke houding. Biologisch beweegt de levenscurve zich in dalende lijn; in lichamelijke en psychische verschijnselen blijkt het oud worden. De gedachte aan de dood duikt op en het resteerende deel van het leven, dat vroeger onbeperkt leek, is nu scherp omgrensd. Mogelijkheden in de aanleg blijken niet meer verwerkelijkt te kunnen worden; het leven heeft teleurgesteld en het definitieve wordt moeilijk aanvaard. Sociaal is het niet alleen noodig zich te handhaven tegen de oudere, maar ook tegen de opkomende jongere generatie. Alles, wat vroeger vanzelfsprekend was, wordt nu betwijfeld; de betrekkelijke waarde van het bestaan en zijn begrenzing worden doorleefd. Tot in de diepste lagen wordt de persoonlijkheid in deze crisis losgewoeld; grenssituaties worden beleefd, geen enkele motivering blijkt geheel zuiver en vrij van bijbedoelingen te zijn. De problemen van dood en lijden, strijd en schuld moeten bevrijd worden uit hun infantiele vormen, zoodat de gerijpte geest wordt gesteld voor de absolute grenzen van het menselijk bestaan en in de aanvaarding en verwerkelijking daarvan zijn hoogste ontwikkeling bereikt. De verdieping van het leven, het op de achtergrond treden van het ik, de overgave aan een roeping zijn noodzakelijke voorwaarden voor volkomen rijping. Het functioneele leven van de juvenus wordt verdiept tot het leven voor een bestemming. Na de crisis bij het doorbreken van de rijpe mannelijke leeftijd vormt zich een nieuw harmonisch evenwicht van een meer contemplatief karakter, met bredere belangstelling. Er ontstaat inzicht in de menselijke verhoudingen en in de grenzen van de eigen persoonlijkheid. De wensch vormt zich dat de onvervulde illusies verwerkelijkt worden door de kinderen, het vaderlijk gevoel wordt sterker en het gezin wordt levensdoel, waarbij steun wordt gevonden in bovenpersoonlijke waarden.

Het uitschakelen van de naar buiten gekeerde activiteit, dat in de virilitas wordt voorbereid, is centraal in het praesenum, dat begint op 55- tot 60-jarige leeftijd. In dit stadium neemt de bekwaamheid af voor een werkkring, wat kan leiden tot minderwaardigheidsgevoelens. Het werk en het levensdoel moeten nu worden geordend in een grootere geestelijke samenhang, onder relativering van de vroegere normen. Door het terugtrekken uit de uiterlijke werkzaamheden komen verwaarloosde kanten van het leven meer tot hun recht. Een nieuwe behoefte aan erotiek doet zich voelen. Van de invloed op de

opgroeïende kinderen moet afstand worden gedaan, waaruit soms verbittering tegen de jeugd resulteert.

De overgang naar het laatste levensstadium, de senectus, valt tus-schen 65- en 70-jarige leeftijd. Door de beperking van uiterlijke mogelijkheden in het leven en door de vereenzaming wordt de geest meer en meer naar binnen gekeerd en verdiept zich in vroeger onop-gemerkte problemen en in de beschouwing van het verleden. De be-trekkelijke waarde van alle genoegens wordt ingezien. Een meer alge-meen menselijke belangstelling ontstaat, ook voor het leven van de omgeving, een intenser toenadering en grootter waardeering voor een-voudige levens. De waarde van deze levensphase bestaat in de critische functie en het samenvattend oordeel over het leven.

IBSENS LEVEN EN WERK.

De eerste periode van Ibsens scheppend werk als adolescent omvat drie subjectief gekleurde drama's: *Catilina*, *Het Heldengraf* en *De Sint-Jansnacht*. Hun voornaamste kenmerken zijn opstandigheid tegen de heerschersfiguur, een geïdealiseerde, vage erotiek en de verdediging van natuurlijke diepere gevoelens en van edele motieven tegenover de koele, verstandelijke berekening, het instinct tot zelf-behoud en machtsontplooiing.

De volgende werken vallen in het tijdperk van de *juventus*, dat ongeveer loopt van 25- tot 35-jarige leeftijd, nu Ibsen zich een vaste plaats in de maatschappij verwierf en trouwde met Susannah Thoresen. De vijf drama's uit deze tijd, *Vrouwe Inger op Østråt*, *Het Feest op Solhaug*, *Olaf Liljekrans*, *De Strijders op Helgeland* en *Comedie van de Liefde* dragen een objectiever en meer statisch karakter. Dezelfde psychismen uit de vorige phase worden nu gezien vanuit een andere gezichtshoek; uitvoeriger zijn de personen gemoti-veerd in hun samenhang, ontwikkeling, conflicten en wisselwerking met de overige personen. De slotsom van deze reeks wordt gegeven in *Comedie van de Liefde*, waarin de ontarding van de erotiek wordt geparodieerd.

Voor de vijf drama's, die Ibsen in het volgende decennium heeft geschreven, heeft hij allen zijn moeder of zich zelf als model ge-noemd, waaruit al een herleven blijkt van zijn jeugdherinneringen en van subjectivisme. De viriele leeftijd, die bij Ibsen gesteld kan worden

tusschen 35 en 58 jaar, wordt ingeleid door een geestelijke crisis op 37-jarige leeftijd, — in het midden dus van zijn leven, — een omwenteling in zijn persoonlijkheid die zelfs zijn uiterlijk, zijn geestelijke houding en zijn schrift weerspiegelden. De eerste drie drama's, *De Mededingers* naar het Koningschap, *Brand* en *Peer Gynt*, brengen een vloedgolf van subjectiviteit, die in zijn dynamische kracht alle dammen van de gestabiliseerde persoonlijkheid doorbreekt. Het eerste en laatste drama van deze trilogie toonen de moederfiguur, voor wie volgens Ibsen zijn eigen moeder het model was geweest, in geïdealiseerde en in geparodieerde gestalte. Verreweg het belangrijkste is echter het middelste drama, *Brand*, dat ook in het ouderdomswerk naklinkt en waarbij daarom wat langer wordt stilgestaan.

Op 24-9-1871 schreef Ibsen: „Ik was in een crisis toen ik begon *Brand* te schrijven . . . het geneesmiddel, dat de ziektestof uit het lichaam drijft”. De fanatieke strijder en agitator *Brand*, die Ibsen grootendeels identiek noemt met zich zelf, kon zich niet bevrijden uit de ban van een droom uit zijn jeugd, waarin hij een blik sloeg in het verborgen zieleleven van zijn moeder. Uitvoerig is deze droom geschilderd in het ontwerp voor het drama. *Brands* moeder, die haar jeugdliefde had opgeofferd en uit geldzucht een rijke man had getrouwd, ontlaadt haar lang opgekropte haat door na de dood van haar man zijn lijk in het gezicht te slaan, „omdat hij haar leven verwoest heeft”. Door dit schrikbeeld — de moeder, die haar man en zoon haat, en lijkt op een roofvogel, — bleef *Brand* gefascineerd, als in de greep van een draaikolk; zijn verder leven is een onophoudelijke strijd voor ideëele waarden, waaraan hij tenslotte te gronde gaat. Uit de geluksroes waarin Ibsen volgens zijn brief van 4-3-1866 dit drama schreef en uit de genezende werking op zijn persoonlijkheid blijkt, dat hij de nachtmerrie uit zijn jeugd door objectivering had overwonnen.

Het afebber van deze crisis in de twee volgende werken uit dit decennium, *De Jeugdbond* en *Keizer en Galileër*, gaat over in de polemisch gekleurde objectiviteit van de zes latere drama's die Ibsen op viriele leeftijd heeft geschreven. *Steunpilaren van de Maatschappij*, *Een Poppenhuis*, *Spoken*, *Een Volksvijand*, *De Wilde Eend* en *Rosmersholm* zijn gekenmerkt door grootere objectiviteit. Deze reeks bevat de zoogenaamde „moderne drama's” (*nutidsdramaer*), waarin de spanning vooral tusschen vader en kind wordt gezien in grooter

verband, het sociale element op de voorgrond komt en verschillende levensbeschouwingen tegen elkaar worden afgewogen.

De vier werken uit het praesenum zijn ontstaan op de leeftijd van 59 tot 66 jaar, maar vallen uiteen in twee groepen door Ibsens terugkeer naar zijn vaderland. De beide eerste drama's, *De Vrouw van de Zee* en *Hedda Gabler*, dragen een contemplatief karakter, onder relativering van de vroeger omstreden waarden. Ook *Bouwmeester Solness* en *Kleine Eyolf*, die na de terugkeer zijn ontstaan, zijn gekenmerkt door retrospectie en zelfinkeer, een aan hoon grenzende, gedistancieerde ironie, die zich vooral uit in de slotscènes en het belangrijkste onderscheid vormt met het werk uit de laatste levensfase. Samen met Ibsens beide laatste reflecterende drama's uit het senium, die geschreven zijn van 67- tot 71-jarige leeftijd, *John Gabriel Borkman* en *Als wij Dooden Ontwaken*, vormen zij de samenvatting, de slotsom van de dichter over zijn leven. Overal is de mannelijke hoofdpersoon nauw verwant aan Ibsen zelf, die na de terugkeer als oude man naar Noorwegen vroegere levensinhouden opnieuw aan zich zag voorbijtrekken. Schuld en zelfrechtvaardiging tegenover zijn geweten vormen de kerngedachte van Ibsens laatste vier drama's.

In deze studie, dat een onderdeel vormt van een volledig werk over de psychologie van Ibsens drama's, wordt alleen het ouderdomswerk behandeld. Na een bijna ononderbroken verblijf in het buitenland van meer dan een kwart eeuw schreef hij zijn laatste vier drama's op 63 tot 71-jarige leeftijd na zijn terugkeer in Kristiania, waar hij het eind van zijn leven doorbracht. In tegenstelling met zijn werk uit de voorafgaande vijftien jaren zijn deze drama's gekenmerkt door subjectivisme, een retrospectief standpunt en naar binnen gewende blik: zij geven een samenvatting van Ibsens leven als mensch en kunstenaar. Uit alle stadia van de doorlopen levensweg duiken daarin gestalten op, die vroeger op de achtergrond waren gedrongen — waaronder in de eerste plaats beelden uit zijn jeugd en hun latere metamorfosen.

De eerste vier levensjaren van Ibsen, die geboren was op 20 Maart 1828, waren verlopen in een betrekkelijk zorgeloze omgeving. Zijn vader, een vermogend groothandelaar in het havenstadje Skien, Zuid-Westelijk van Oslo, hield van een overdadige levenswijze en liet zich graag huldigen als gastheer. Ondanks zijn grenzeloze gastvrijheid

was hij in zijn omgeving niet bemind, — eerder gevreesd en gemeden om zijn niets ontziende, scherpe tong, zijn openlijk leedvermaak en zijn onbeheerschte, brute aard. Al in die tijd ging hij zich te buiten aan het gebruik van alcohol, waaraan hij later geheel ten onder ging ⁶⁴.

Een volkomen tegengesteld beeld toont de persoonlijkheid van Ibsens moeder, een zachte, opofferende vrouw ³⁸, die door haar voorbeeld veel meer positieve invloed op zijn karaktervorming heeft uitgeoefend. Volgens de overlevering hield zij als jong meisje van de dichter Thormod Knudsen, die het na haar huwelijk niet verder bracht dan tot dorpspeelman ⁹⁵. Deze overwinning van verstandelijke en maatschappelijke overwegingen, toen zij de rijke Knud Ibsen trouwde, bracht haar geen geluk: in 1836, toen haar zoon acht jaar oud was, ging Knud Ibsen failliet en de daarop volgende jaren leefde het gezin teruggetrokken en armoedig op het landgoed Venstøb, uitgesloten uit de aristocratische kringen waartoe zij door hun geboorte hoorden.

Te oordeelen naar de veelvuldigheid van de overeenkomstige motieven in Ibsens kunst schijnen aan de dichter deze omstandigheden en hun ongeluk te zijn voorgekomen als een vergelding voor de ontrouw van zijn moeder aan de eigenlijke gevoelens van haar diepere natuur en voor de ongebondenheid van zijn vader; wat niet alleen materiele, maar in veel hooger mate psychische gevolgen had voor het gezin. „Thuis heerschte de man. Zijn vrouw was oorspronkelijk heel openhartig en oprecht, maar werd onder het ongelukkige samenleven schuw en gesloten. Haar ziekelijkheid, de drukkende zorgen voor het bestaan en de bruutheid van haar man maakten haar zoo neerslachtig en onderdrukt (*nedbøjet og forkuet*), dat zij bijna niet meer tegen menschen durfde spreken, maar zich verborgen hield om zooveel mogelijk onopgemerkt te blijven. Knud Ibsen maakte haar gewoon zinneloos van schrik, zoodat zij tenslotte bijna een verschoppeling werd (*skræmte rent vettet af hende, så hun blev som en bytting til slut*) . . . De kinderen waren ontworteld en verdrukt in dit huis, waar zooveel harde woorden werden gewisseld” ⁶⁴.

Dit alles werd voor de buitenwereld strikt geheim gehouden. Ongetwijfeld moet Ibsens moeder onder haar stil, deemoedig uiterlijk veel bitterheid hebben verborgen, een verzet en een wrok die zij vol-

gens de strenge moraal van haar piëtistische godsdienst en uit angst voor het decorum moest onderdrukken.

Des te scherper uitten zich deze gevoelens bij haar opgroeiende kinderen. Bij Henrik Ibsen en zijn vier jaar jongere zuster Hedvig ontwikkelde zich, toen zij volwassen werden, een felle tegenstand tegen de heerschappij en de mentaliteit van hun brute, materialistische vader; een opgaan in idealen, die aan broer en zuster gemeenschappelijk waren. Tegen de wil van haar vader sloot Hedvig zich aan bij de dwepend godsdienstige secte van Lammers, zoodat het kwam tot een openlijke strijd met haar vader, die haar het huis ontzegde ⁶⁴.

In zijn zuster zag Ibsen zich de overgang voltrekken van het volgende, zachte kind naar de hartstochtelijke, opstandige vrouw, — een tegenstelling, die hij in zijn drama's in zooveel variaties heeft herhaald en die ook daar gewoonlijk blijkt te wortelen in een conflict met de vader. Het contrast tusschen de milde, liefhebbende vrouw en haar donker pendant met zijn opstandige idealen en wraakgevoelens, zooals Ibsen dit in zijn jeugd bij de vrouw had leeren kennen, loopt als een verbindingsdraad door al zijn dramatisch werk.

Overigens is dit motief niet alleen persoonlijk, maar verankerd in veel oudere ervaringen uit de ontwikkelingsgang van de menschheid, die als praedisposities in ieder sluimeren. In het sprookje en in de kunst van alle tijden duikt dit contrast op; en dat dit ook bij Ibsen tot een van de hoofdmotieven van zijn drama's is geworden, berust op een activeering en accentueering van deze algemeen menschelijke voorstelling door zijn individueele ervaringen.

Uit Ibsens jeugdwerk spreekt bij de vrouwelijke hoofdpersonen een saamhoorigheidsgevoel, een verwante mentaliteit, zooals hij die had gevonden bij zijn zuster; een gemeenschappelijke haat tegen de brute tyran, strijd voor waarheid en vrijheid en voor ideëele waarden. Ook zijn uiterlijke houding was geheel en al tegengesteld aan die van zijn vader, wiens ongeremde, gewelddadige aard en heerszucht hij blijkbaar van jongs af scherp veroordeelde. Vooral op later leeftijd was hij in de uitingen van zijn gevoels- en affectleven over het algemeen geremd, stil en bescheiden in zijn optreden, van uiterste nauwgezetheid wat geld en decorum betrof en een bijna al te groot verantwoordelijkheidsgevoel.

Drie gezichtspunten moeten nu nog worden uitgewerkt, die speciale

beteekenis hebben voor de psychologie van Ibsens vrouwengestalten: de algemeene positie en de beoordeeling van de vrouw in zijn tijd, zooals deze zich historisch hadden ontwikkeld; de psychologie van de vrouw zelf, vooral in de aspecten die door Ibsen zijn belicht; tenslotte de persoonlijke verhouding tusschen de onderzoeker en zijn studieobject, de motieven die de drijvende kracht vormen bij zijn werk.

DE BESCHOUWING VAN DE VROUW IN DE EUROPEESCHE CULTUUR.

Aan de bewustwording van de vrouw in de negentiende eeuw was gedurende vijf en twintig eeuwen in het algemeen een ongunstige positie voorafgegaan, die teruggaat op de eerste bloeitijd van de Europeesche cultuur in Griekenland en zich daarna allerminst regelmatig heeft ontwikkeld. Zooals door ANNEMARIE JENZER⁴² is nagegegaan had in de vroegere culturen van Egypte en Babylonië de vrouw een betrekkelijk gunstige plaats ingenomen, evenals in Klein Azië en Etrurië, waar zij vrijheid genoot als moeder, echtgenootte en priesteres. Volgens fresco's uit Knossos had zij op het Minoische Creta een ongedwongen en natuurlijke omgang met mannen, bewoog zich in het openbaar en nam in mannenkleeding deel aan de stierspelen. In de oudste Grieksche literatuur en mythen zijn nog sporen te vinden van haar onafhankelijke en geëerde positie, onder anderen in de amazonenverhalen. Ook haar persoonlijk gevoelsleven werd in Ilias en Odyssee nog als waardevol beschouwd, zooals blijkt uit de wederkeerige liefde van Hector en Andromache, Achilles en Briseis, de onafhankelijke houding van Helena, de zelfbewustheid van Nausikaa.

Daarnaast werd echter in de nederige houding van Penelope al de overgang zichtbaar naar de latere Grieksche vrouwenverachting, waarvan het classicke voorbeeld wordt gevormd door de uitspraak van Sophocles' Ajas: *γυναῖκὶ κόσμον ἢ σιγὴν φέρεει*. Na Homerus ontwikkelde zich de hegemonie van de mannelijke mentaliteit en in samenhang daarmee groeide de misogynie, terwijl de invloed van het buitenland verminderde. Hesiodus noemde de vrouw de bron van alle kwaad. In de zevende en zesde eeuw viel de politieke overgang van de aristocratie naar de democratie: de waardeering van het individu werd vervangen door die van de staatsburger. Zijn hoogtepunt bereikte de verachting voor de vrouw in de bloeitijd van de

intellectualistische Grieksche cultuur, wat zich vooral richtte tegen haar gevoelsleven en affecten, als minderwaardig tegenover de rede.

Toch blijkt uit de Grieksche mysteriën en de cultus van Demeter en Dionysus een andere waardeering van het affectleven en de vrouw had daarbij een belangrijke functie ⁷¹. Ook in kunst en mythen drong zich het besef op van haar beteekenis: de donkere, destructieve machten, die dreigden onder de oppervlakte van haar onderdrukte persoonlijkheid, uitten zich in figuren als Circe, de Sirenen, Medea en Klytaemnestra. Deels zijn deze te beschouwen als afbeeldingen van de werkelijke reacties bij de levende vrouw, deels ook als de visie op haar van de man, bij monde van de dichter gesplitst in de elementen die hij wenscht of vreest; — een tegenstelling die door de heele literatuur te vervolgen is en algemeen menschelijke wortels heeft.

Een uitzondering op de opvattingen van de classieke tijd vormen de drama's van Euripides door de positieve belangstelling, het doordringen in het werkelijk innerlijk leven van de vrouw en het begrip voor haar mentaliteit. De gangbare meening echter werd eerder uitgesproken door Aristoteles, die de vrouw beschouwde als een minderwaardig wezen, alleen geschikt voor huishoudster en moeder, die haar geen eigen wil toekent en haar geestelijk rangschikt tusschen de slaaf en het kind. „ὁ μὲν γὰρ δοῦλος ὄλως οὐκ ἔχει τὸ βουλευτικόν, τὸ δὲ θῆλυ ἔχει μὲν, ἀλλ' ἄκυρον, ὁ δὲ πᾶς ἔχει μὲν, ἀλλ' ἀτελές.” Daarentegen overwoog Plato de mogelijkheid door opvoeding de vrouw gelijk te maken aan de man als redelijk wezen en verlangt voor haar uitoefening van dezelfde beroepen ⁴².

Na een wat uitvoeriger behandeling van de tijd waarin deze geesteshouding ontstond, de bakermat van de latere minderwaardige positie van de vrouw in Europa, moge voor de verdere ontwikkeling tot aan Ibsens tijd worden volstaan met het leggen van enkele accenten, grootendeels ontleend aan het werk van EDMÉE CHARRIER ¹³. In Rome genoot de vrouw als domina veel meer aanzien dan in Griekenland en Seneca bepleitte zelfs een gelijke sexueele moraal. „Scis improbum esse, qui ab uxore pudicitiam exigit, ipse alienarum corruptor uxorum” ¹⁰¹.

Door het Hellenisme hadden echter de Grieksche misogyne opvattingen zich over de heele cultuurwereld verspreid en de meening van Aristoteles bleef zich handhaven in de middeleeuwen. Onder invloed van het Christendom en de patristische opvattingen was de positie

van de vrouw in deze tijd zeer afhankelijk. De verachting voor haar werd nu niet meer gemotiveerd door de minderwaardigheid van de gevoelens, maar door de verwerping van het geslachtsleven, dat alleen gerechtvaardigd was in dienst van de voortplanting en als essentieel werd beschouwd voor het huwelijk. De kerkvader Origenes ging in zijn fanatisme zoover, dat hij zich castrceerde en aan de andere kant werd volgens het canonieke recht weigering van geslachtsverkeer door de vrouw aan haar man gelijkgesteld met echtbreuk. Thomas van Aquino definieert de vrouw als „een verminkte man” (mas occasionatus). In de dertiende en veertiende eeuw ontstond een anti-feministische beweging onder invloed van de wedergeboorte van het Romeinsche recht. Daarnaast vormde zich de ridderlijke vrouwenvereering, die echter buiten het huwelijk stond en niet als een emancipatie moet worden opgevat, omdat de vrouw daarbij aan bepaalde eigenschappen gebonden is, die de man in haar wil zien en alleen dient voor zijn volmaking. Een verdediging van de vrouw leverde Christine de Pisan in haar critiek op de lassive „Roman de la Rose”.

Bij de voortzetting van deze strijd tijdens de renaissance werd de geestelijke ontwikkeling van de vrouw bepleit door Erasmus en Vivés¹³. De gedachte aan een gelijke sexueele moraal, die al door Seneca was uitgesproken, dook nu meermalen op. In Italië noemde Ariosto de achterstelling van de vrouw in dit opzicht onrechtvaardig en vroeg zich af: „Perchè si de' punir donna o biasmare, che con uno o più d'uno abbia commesso quel che l'uom' fa con quante n'ha appetito e lodato ne va, non che impunito?” Ook in de Spaansche Amadis de Gaule wordt de doodstraf voor de echtbreekster veroordeeld als slecht en wreed. „En aquella sazón era por ley establecido que qualquiera mujer, por de estado grande é senoris que fuese, si en adulteris se hallaba, no se podía en ninguna guisa excusar la muerte; y esta tan cruel costumbre é pessima durò hasta la venida del muy virtuoso rey Artur”⁷². Onder invloed van het humanisme werd de vrouw verstandelijk beoordeeld als individu en in dezelfde tijd ontstond een emancipatie van het gevoels- en liefdeleven, waardoor de opvattingen over het huwelijk gingen veranderen. Erasmus verdedigde in zijn Colloquia de meening dat een man zijn vrouw moet beminnen om haar ziel, waarvan de schoonheid met de jaren vermeerderd.

Het aristocratisch feminisme, dat in Frankrijk onder Catharina de Medici op het eind van de zestiende eeuw aan het hof ontstond, ging

in de zeventiende eeuw over in de Fransche salons. Over het algemeen bleef echter de tegenstand overwegen. De Montesquieu en Voltaire zijn de belangrijkste feministen in de achttiende eeuw, terwijl daartegenover Rousseau de vrouw alleen erkende als huishoudster en moeder. Onder de Fransche revolutie drong de vrouwenbeweging door tot de derde stand en een verzoek om beter onderwijs werd ingediend. In Engeland schreef Mary Wollstonecraft in 1792: „A vindication of the rights of women”, waarin zij aandrong op gelijke opvoeding en moraal.

Door de Conventie werden de vrouwenclubs ontbonden en onder Napoleon werd de beweging geheel onderdrukt. Zijn oordeel over de vrouw blijkt uit zijn wetten, die echtbreuk van de vrouw veel zwaarder straffen dan van de man, aan wie bovendien echtbreuk buitenshuis veroorloofd was. De gevolgen moesten uitsluitend door de vrouw worden gedragen, volgens de code civil, § 340: *La recherche de la paternité est interdite.* § 341: *La recherche de la maternité est admise.* — In de wetgeving van de landen die tot het keizerrijk hebben behoord is de nawerking van de Code Napoléon nog altijd voelbaar.

Een kenmerk van de besproken tijd is dat de emancipatie van de vrouw voornamelijk van rationalistisch standpunt werd bepleit. In de negentiende eeuw ontstond een nieuwe opbloei onder invloed van het opkomend socialisme en van de romantiek, die voor het eerst de nadruk legde op het eigen wezen van de vrouw. Ook zelf begon zij nu actief op te treden en in een groot deel van Europa ontwaakte belangstelling voor haar ontwikkeling en zelfstandigheid. Voorloopig werd daarbij geen succes bereikt, maar toch is deze actie belangrijk als voorlooper van de latere groote vrouwenbeweging. Doordat in de eerste helft van de negentiende eeuw de huiselijke arbeid grotendeels werd overgenomen door de fabrieken waar de vrouw werd uitgebuit, gingen — vooral in Engeland — veel vrouwen zich bewegen op sociaal terrein en verschenen daarmee in het openbare leven. In Frankrijk werden deze problemen gesteld door Saint Simon, van wie het Fransche socialisme uitging. *Enfantin* drong in 1831 er op aan dat de vrouwen zelf haar wenschen zouden uitspreken: de man kan haar niet beoordeelen en moet haar geen wetten opleggen. *Olinde Rodrigues* verdedigde het vrije huwelijk en *Charles Fourier* ontwierp een systematiek over emancipatie en huwelijk, waarbij de

persoonlijke neiging werd gesteld boven berekening of financieele overwegingen. De kring van het „junge Deutschland” bewoog zich eveneens in deze richting. Nieuw was in deze tijd de gedachte dat de vrouw haar eigen leven vormt, zoowel maatschappelijk als in haar huwelijk. Ook door verschillende schrijvers werd het huwelijk uit persoonlijke neiging verdedigd, waaruit een zedelijke eenheid ontstaat die de betrokkenen op een hooger plan brengt.

Onder het gisten van deze ideeën, die felle bestrijding vonden, is Ibsen opgegroeid. Als het cultureele peil van een land, zooals wel is aangenomen, kan worden afgemeten aan de positie van de vrouw, heeft Scandinavië in vergelijking met de andere landen van oudsher een hooge plaats ingenomen. Ook in Ibsens wereldbeschouwing is de vrouw van veel waarde. Zijn drama's spiegelen haar sociologische en psychologische ontwikkelingsgang, zooals deze is verwerkt in de lijdende, strevende en droomende persoonlijkheid van de kunstenaar. In veel opzichten is hij zijn tijd vooruit, doordat hij intuïtief een dieper inzicht heeft in de sluimerende mogelijkheden van de menschelijke psyche en in phantasie anticipeert op resultaten van een eeuwenlange strijd in de werkelijkheid.

PSYCHOLOGIE VAN DE VROUW.

Wat de kunstenaars van oudsher direct hebben uitgebeeld, de verborgen dominanten in het zieleleven van de vrouw, is pas in onze tijd wetenschappelijk geformuleerd. Bij elke vrouwenpsychologie moet men echter bedenken dat deze een gefingeerde, ideale figuur betreft, waarin alles is vereenigd wat de onderzoeker als essentieel voor de vrouw uit de werkelijkheid heeft gedistilleerd. In werkelijkheid zijn bij alle individuen de kenmerken van het eigen geslacht altijd min of meer met die van de andere sexe vermengd.

Het dichtst benaderd lijkt mij het essentiële in de vrouw door SIMMEL⁸². Als voornaamste kenmerk noemt hij haar centripetale gerichtheid, rustend in zich zelf, die niet streeft naar handelingen en prestaties in de buitenwereld, maar zich wendt naar het fundamentele, de volkomenheid van het zijn en het leven. Daarmee samenhangt de geslotenheid van haar wezen, het afstemmen van alle elementen op haar innerlijk, zoodat er een nauwe band bestaat tusschen de kern van haar persoon en de periferie, de situatie, die zij

meer op zich zelf betreft dan de man. Psychologisch staat tegenover de mannelijke differentiatie en zakelijkheid als vrouwelijke eigenschap de trouw. Haar instelling is namelijk meer gericht op het persoonlijke dan op het zakelijke of objectivering in de buitenwereld: werkelijke overgave aan een object is voor de vrouw alleen mogelijk wanneer dit betrokken is op haar eigen innerlijk. De belangstelling van de vrouw gaat dan ook weinig uit naar onze mannelijk georiënteerde, verzakelijkte wereld, waarin het objectieve cultuurproduct hooger wordt gesteld dan de cultuur van het individu. In de grond van haar hart vindt de vrouw onze geestelijke en maatschappelijke cultuurproducten vervelend: er is een principiële discrepantie tusschen de objectieve cultuur en de vorm van het vrouwelijk wezen. Zeker is haar innerlijk niet minder rijk en diep. Wat zij indirect tot onze cultuur heeft bijgedragen is echter voor het meerendeel vormloos en niet meedeelbaar, zoodat het pas tot cultuur wordt in de vormgeving door de man. Juist dit onvermogen tot vormgeving en objectivering van de directe levenshoud belet de essentiele waarden in de vrouw zich onmiddellijk naar buiten te manifesteren.

Op het gebied van de kunst liggen haar genjaalste prestaties dan ook daar, waar haar eigen persoon ongescheiden blijft van het kunstproduct: in het acteren, de zang en vooral in de origineele dans. Door hun ephemeer karakter dat — in tegenstelling met wetenschap, beeldende kunst, muziek en literatuur — niet historisch kan worden vastgelegd, raken haar scheppingen in vergetelheid, zoodat de meening zich kon vormen dat bij de vrouw het scheppend genie tot de hooge uitzonderingen hoort. Aan de andere kant is het bekend dat veel kunstenaars zoozeer opvallen door vrouwelijke kenmerken, dat men bijna zou kunnen spreken van een vrouwelijke psyche in een mannelijk lichaam en juist in dit overwegend vrouwelijk element een voorwaarde zou kunnen vermoeden voor de geniale schepping.

Bij het beoordeelen van de vrouw worden in het algemeen twee criteria gebruikt: dat van de prestatie volgens mannelijke norm, ofwel zij wordt polair beschouwd als aanvullend en dienend wezen. Beide normen noemt SIMMEL inadaequaat; zij leiden tot over- of onderschatting.

Een sprekend voorbeeld van de omstandigheden waaronder de vrouw zich ontplooit ligt in het verschil tusschen de kleinere en de grotere vrouwengemeenschap. In de persoonlijke verhouding van

het huiselijk leven of van de vriendschappelijke omgang kan zij een sfeer scheppen, waarin haar individualiteit zich uitdrukt en bevredigt, en dezelfde mogelijkheid openen voor de overige daarin opgenomen personen. Aan de grootere vrouwengemeenschap daarentegen, waar het persoonlijk accent opgaat in de collectiviteit — als het ware een kleine maatschappij naar mannelijk voorbeeld — kleeft altijd een element van onechtheid, een zich verliezen in een geesteshouding, waarbij zij haar diepere natuur dwang oplegt. Juist in haar subjectiviteit, de trouw aan haar eigen wezen ligt het verschil met de mannelijke psyche, die uiterlijk en innerlijk grootendeels is bepaald door de arbeidsverdeling met zijn zakelijkheid, waardoor hij zich praktisch en ethisch richt naar objectieve normen en wetten.

SIMMEL overweegt nu de gedachte van een vrouwelijke cultuur, die niet streeft naar een aequivalentie in het kader van de algemeene cultuur, maar naar een rythmisch verschillende bestaansvorm. Het doel zou bestaan in de objectivering van het vrouwelijk wezen en van het onmiddellijk levensproces tot een reële en ideële zelfstandige vrouwelijkheid. De mogelijkheid acht hij echter niet uitgesloten dat het vrouwelijk element door zijn centripetale instelling niet voor objectivering vatbaar is. Het criterium van de prestatie op zich zelf zou al te eenzijdig mannelijk kunnen zijn en zoo heterogeen van haar wezen, dat een vrouwelijke cultuur en *contradictio in adjecto* was.

DE ONDERZOEKER EN ZIJN OBJECT.

Het laatste punt van bespreking vormt de persoonlijke verhouding tusschen de onderzoeker en zijn object, de congruentie in gevoelsinstelling en affectleven, de affiniteit in waardeering, opvatting en levenshouding zoowel met de dichter als met zijn personen. Bij elke psychologische interpretatie zijn deze subjectieve factoren van groote beteekenis, — veel belangrijker dan over het algemeen wordt aangenomen, zoodat het gevaar bestaat zich zelf en anderen een schijnbare neutraliteit voor te spiegelen. Wij moeten de begrensde door onze onvermijdelijke subjectiviteit erkennen en aanvaarden, omdat zonder deze een psychologisch begrijpen niet mogelijk is. Evenals het kunstwerk het stempel draagt van zijn schepper en juist daaraan zijn waarde kan ontleenen, is elk wetenschappelijk werk gekleurd door de persoonlijkheid van de onderzoeker, wat a fortiori geldt voor de

geesteswetenschappen en onder deze in de eerste plaats voor de psychologie. Aan de waarde van het werk hoeft dit geen afbreuk te doen, — integendeel. Wel moet echter de onderzoeker, om tot een nauwkeurig en zuiver inzicht te komen, tijdens het werken zich voortdurend duidelijk rekenschap geven van zijn eigen, dikwijls zeer gecompliceerde gevoelsinstelling tegenover zijn object.

Wat mij bij het kiezen van dit onderwerp heeft gedreven is in de eerste plaats een natuurlijke belangstelling voor het materiaal. Ook vervulde mij de gedachte dat wij vrouwen verschuldigd zijn aan de dichter, die de vrouwelijke psyche zoo diep heeft gepeild en meermalen zijn waardeering voor haar heeft uitgesproken, een beter begrip te wekken voor zijn levenswerk en nog niet ontdekte, essentiële factoren daarin aan het licht te brengen.

Gelijktijdig kan dit voor de vrouw een weg zijn naar bewustwording en zelfverwerkelijking. Het vrouwelijke element moeten wij niet laten terugdringen binnen de grenzen van het biologische — wat Stekel eens drastisch heeft geformuleerd als „Genusmittel und Gebährmaschine” — of van de dienstbaarheid. Integendeel is het onze taak dit element te louteren en zoo mogelijk te ontwikkelen tot een „vrouwelijke cultuur”. Zoowel de stof als de werkmethode, zooals deze in het begin van dit hoofdstuk zijn beschreven, beantwoorden aan de typische begaafdheid van de vrouw, wier natuurlijke belangstelling uitgaat naar het subjectieve, persoonlijke, dat haar eigen innerlijk aanspreekt, — niet om daaruit theorieën te abstraheeren, maar om door te dringen in het concrete psychische leven. Evenmin als een vrouw zich graag door argumenten laat overtuigen, liggen haar capaciteiten in het discursieve denken, — hetzij deductief of inductief — het debat en de argumentatie in het gareel van de formeele logica. Veel meer ligt haar kracht in het aanschouwelijk, intuïtief beleven en interpreteren van het individueele, het concreet psychische, om daarna te probeeren door een eenvoudige, nauwkeurige beschrijving het evidentiegevoel van een organische samenhang ook op anderen over te dragen, — wat het doel is van deze studie.

De geboorteplaats van Ellida Wangel ligt in het Noorden, hoewel zuidelijker dan die van haar voorgangster uit het voorafgaande drama „Rosmersholm”, Rebekka West, die thuishoorde in het poolgebied. Volgens Ibsens aantekeningen „is zij gekomen van buiten, van de zee, waar de pastorie van haar vader lag. Daarbuiten groeide zij op, bij de vrije, open zee. Zij verloofde zich heimelijk met de jonge, lichtzinnige stuurman — ontslagen kadet — die 's winters wegens averij met het schip in een buitenhaven lag. Deze verbintenis moest zij verbreken op wensch van haar vader. Gedeeltelijk ook vrijwillig. Ze kon niet vergeven wat aan het licht was gekomen over zijn verleden. Zoo bevooroordeeld was zij door de opvoeding in het vaderlijk thuis. Ook later is ze nooit heelemaal vrijgekomen van vooroordeelen, hoewel ze het beter weet. Ze staat op de grens en wankelt en twijfelt”.

Haar alternatief wordt beheerscht door twee polaire figuren, die beiden in Ellida weerklank wekken. De eerste is haar bevooroordeelde vader, die als predikant haar een christelijke wereldbeschouwing oplegt en in het drama als vuurtorenwachter — eveneens normatief — het licht bewaakt, dat aan de zeeman in de nachtelijke duisternis de weg wijst naar een veilige haven. De jonge zeeman daarentegen, met zijn onvergeeflijk verleden, hoort tot de menschen die, volgens Ibsens aantekeningen, „verwant zijn met de zee... Moeten er in terug... De zee beschikt over een macht van stemmingen, die werkt als een wil. De zee kan hypnotiseeren. De natuur kan dat in het algemeen. Het groote geheim is de afhankelijkheid van de menschenwil van „het willooze”.

Een nadere omschrijving van wat de zee voor haar beteekent geeft Ellida later als getrouwde vrouw. „Hier is het water nooit frisch. Zoo lauw en slap. Het water is ziek, hier in de fjorden... En ik geloof dat het iemand ook ziek maakt”. Het „gezonde” zeewater, dat zij naar analogie van zichzelf het natuurlijk element van de menschen noemt, moet zij daartegenover dus wenschen als „koud en krachtig”. „Ze dragen het in zich om als een heimelijke wroeging en

leed. Daarin heeft de menschelijke zwaarmoedigheid zijn diepste grond". Door haar man wordt zij „de meermin" genoemd en de schilder Ballested heeft zij op het denkbeeld gebracht een stervende meermin af te beelden op een klip in de fjord. „Ze is afgedwaald uit de zee en kan de weg niet meer terugvinden. En nu ligt ze hier en komt om in het brakke water". Haar eerste opwelling, wanneer de beeldhouwer Lyngstrand over zijn kunstwerk spreekt, is dan ook: „Moeten het meermannen en meerminnen (*havmand og havfruer*) zijn? Of moeten het oude vikingen zijn?"

Ook met de oude vikingen, die volgens de overlevering moordend en plunderend over zee rondvoeren, voelt Ellida zich verwant. Volgens de algemeene opvatting in Ibsens tijd beteekent viking namelijk: bewoner van een baai, „vik" ²⁶. Zelf is Ellida een „viking", omdat zij thuishoort in Skjoldviken, „de Schildbaai", waarvan de fascinerende macht nog duidelijker uitkomt in de naam Troldviken, „de Tooverbaai", die Ibsen in het ontwerp eenmaal gebruikt. Wangel rekent haar tot de zeebewoners, die „zich niet laten overplanten"; als haar eigenlijk thuis beschouwt Ellida nog altijd de Schildbaai. In haar hart voelt zij zich de „schildmaagd" (*skoldmø*), de strijdbare, met een schild gewapende vrouw van het type van Sigrun en Hjørdis uit Ibsens jeugdwerk. „De heidin (*hedningen*), zooals de oude dominee u noemde, omdat uw vader u had laten doopen, zooals hij zei, met een scheepsnaam en niet met een christelijke menschenaam".

Volgens Koht ⁵⁶ is „de Oudnoorsche scheepsnaam Ellida ontleend aan de roman van Fridtjov de Dappere (*den Frøkne*), — daar is de naam overigens een mannelijk woord, dat ongeveer „stormpaard" (*uvêrsgångaren*) beteekent... Ellida in de saga leek eigenlijk een levend mensch". De wilde heidensche aard, die spreekt uit Ellida's mannelijke scheepsnaam, heeft zij nooit bevredigend kunnen uitleven. Integendeel is zij uiterlijk meegaand en fijngevoelig en gedraagt zich kinderlijk hulpeloos en aanhankelijk: de woeste heidin in zich zelf ontvluchtte zij daardoor als „iets gruwelijks" (*noget grusfuld*), om steun te zoeken bij de „vooroordeelen" van haar vader.

Toen tijdens de puberteit haar elementaire natuur met hernieuwd geweld tot uiting drong, vond zij een volmaakte incarnatie daarvoor in de zeeman, die zonder gewetensbezwaren zijn kapitein vermoordde en geen andere wetten erkende dan die van de natuur zelf.

Bij haar verloving als schoolmeisje kon Ellida worden vergeleken met een schip, gedragen door de natuur die is uitgedrukt in de zee, voortgedreven door de stormen van haar temperament en bestuurd door de wil van de jonge stuurman, die volgens het ontwerp maar enkele jaren ouder was. „Kun je je herinneren dat eens, laat in het najaar, een groot Amerikaansch schip met averij binnenliep in Skjoldviken? . . . Het was die tweede stuurman, met wie ik verloofd ben geweest. Toen noemde hij zich Friman. Later, in zijn brieven, teekende hij Alfred Johnston. Hij kwam uit het Noorden, uit Finmarken, zei hij. Overigens was hij geboren in Finland. Hij was in het land gekomen als kind, met zijn vader, geloof ik . . . Hij was vroeg naar zee gegaan en had lange zeereizen gemaakt . . . We spraken nooit over zulke dingen”.

De Finsche landaard schijnt Ibsen te hebben gekozen als verklaring van zijn rustige, taaie vastberadenheid, maar ook om de toovermacht, die aan de Finnen werd toegeschreven. Opgegroeid is de zeeman bij zijn vader in het ruwe klimaat van Finmarken, het land van de Noordkaap, waar volgens Rebekka West de menschen worden meegesleurd door het onweerstaanbare geweld van de winterstormen, „koud en krachtig” als de zeewezens of de heidin in Ellida. De naam Friman, die hij tijdens zijn verloving droeg, verklaart de zeeman zelf: „Ik wil leven en sterven als een vrij man” (*fri mand*). Als een tweede Fridtjov de Dappere — een naam, waarvan de drie beginletters ook „vrij” zouden kunnen beteekenen, — onderwerpt hij zich aan geen wet of gezag en geeft zonder aarzeling de voorkeur aan zelfmoord boven gevangenschap.

In hem vond Ellida haar heimelijkste gedachten en stemmingen uitgedrukt. „We spraken het meest over de zee. Over storm en over stilte. Over donkere nachten op zee . . . Als we over zoo iets praatten, dan leek het me, of zoowel de zeedieren als de zeevogels met hem verwant waren . . . Ik geloof bijna dat ik ook met hen allen verwant raakte”. De zee en zijn bewoners, die hun beiden van jongs af vertrouwd waren, vormden voor hen het meest adaequate symbool voor de koude, elementaire natuurkracht, die zich uitleeft volgens eigen blinde wetten, onbewust en onafhankelijk van cultureele beperkingen.

Voor haar is de zeeman geen persoon maar een beeld, een spiegel van haar eigen onbekende natuur. Zij ziet in hem alleen de viking;

nooit noemt ze hem bij zijn naam, maar beschrijft hem als „hij”, of als „de vreemde man”. Bij het weerzien tien jaar later komt hij haar eerst geheel vreemd voor en kan zij zich zelfs zijn vroeger uiterlijk niet meer herinneren; alleen aan de blik herkent zij hem, waarin zich het irrationeele direct uitdrukt. Het betreft hier zeer verborgen factoren in Ellida, die zij niet openlijk durft erkennen en die juist daaraan hun obsedeerende macht ontleenen, — zooals ook blijkt uit Ibsens aanwijzing van 14-2-1889. „Niemand moet weten wat hij is; evenmin moet men weten wie hij is of hoe hij eigenlijk heet. Deze onzekerheid is juist de hoofdzaak in de door mij gekozen methode”¹¹. Ellida had dan ook „geen vrije wil, wanneer hij in de nabijheid was . . . Later vond ik dat zoo volkomen onbegrijpelijk”. De natuurkracht en de bewuste, gecultiveerde persoonlijkheid sluiten elkaar uit: tot een harmonische integratie is Ellida niet gekomen.

Met het natuurwezen had Ellida maar enkele ontmoetingen. „Het was vroeg, in de schemering, — toen kreeg ik een briefje van hem. En daar stond in, dat ik bij hem moest komen op Bratthammeren, — je weet wel, die kaap tusschen de vuurtoren en Skjoldviken . . . Ik kon niet anders. Toen vertelde hij, dat hij de kapitein 's nachts had doodgestoken . . . Maar hij had alleen gedaan, wat rechtvaardig en goed was, zei hij . . . Waarom, daar wilde hij niet voor uitkomen. Hij zei, dat het niet iets voor mij was om naar te luisteren . . . Hij haalde een sleutelring uit zijn zak en trok een ring van zijn vinger die hij gewend was te dragen. Van mij nam hij ook een ringetje, dat ik had. Die twee ringen schoof hij samen aan de sleutelring. En toen zei hij, dat wij beiden ons nu moesten wijden aan de zee . . . En daarbij gooide hij de sleutelring met de ringen, uit alle macht, zoo ver hij kon, weg in de diepte . . . Ik vond toen, dat het zoo was, als het hoorde. — Maar gelukkig, toen reisde hij weg!”

Toen door de moord op de kapitein aan zijn onafhankelijkheidsdrang was voldaan, verschoof zich het accent van de vrijheid naar de even asociale „elfennatuur” van de in zich zelf gekeerde dreamer en dichter: van nu af noemde Friman zich „Alfred” Johnston. Alf beteekent namelijk in het Noorsch „elf”. Daardoor werd hij de altijd zwervende, door heimwee naar Ellida voortgedreven, volgens zijn naam Engelsche of Amerikaansche zeeman, die in de voorafgaande drama's Johanne Engstrand, Hedvig Ekdal en Rebekka West gebannen hield en deed ondergaan; een afstammeling van de

Vliegende Hollander uit de „Wilde Eend” en Gandalf uit „Het Heldengraf”.

Gelijktijdig met de zeeman wierf een volkomen tegengestelde persoon om Ellida's liefde, haar 27-jarige leeraar Arnholm, die haar cultureele persoonlijkheid ontwikkelde en haar ontmoette in een tegengestelde omgeving: bij de oude dominee in de pastorie. Van haar kant kon Ellida hem alleen „warme, echte vriendschap” geven; hij beteekende tegenover de gruwelijke, onbekende zeeman „de beste en betrouwbaarste vriend die zij daar had”, een leeraar en gids voor de bewuste levenshouding waarin zij vluchtte voor haar beangstigende, wilde natuur. Haar viking- en meerminphantasieën bevredigde zij slechts nog indirect door te baden in zee, wat „haar lust en haar leven” bleef. „Mijn heele zieleleven en al mijn gedachten bewogen zich in een andere richting. Ik was gebonden”.

Hetzelfde vertrouwen als in haar vader en Arnholm stelde Ellida ook in de veel oudere weduwnaar Wangel, met wie zij zich verloofde toen zij vier jaar later de materiele en geestelijke steun van haar vader verloor. Volgens het ontwerp: „Toen haar vader verdronken was — Haar moeder was immers zwaarmoedig — De nieuwe vuurtorenwachter was op komst — Ze moesten weg uit het huis”. De zwaarmoedigheid van Ellida's moeder schijnt te wijzen op eenzelfde onbevredigde vrijheidsdrang, die zij op haar dochter had overgedragen. Niet alleen was Ellida door haar huwelijk maatschappelijk verzorgd; in de autoriteit van dokter Wangel vond zij een tegenwicht voor de macht van de zeeman, die daardoor schipbreuk leed, en van haar eigen heidensche aard. In het ontwerp: „Die vreeselijke man! Wat gelukkig en veilig voelde ik me, toen wij beiden vereenigd waren. Het kwam me voor alsof je me gered had voor mezelf, — en voor iets gruwelijks, zoowel in mij als buiten mij . . . Er was een tijd, waarin hij me volkomen onverschillig was. Het waren de eerste jaren, toen ik hier met je woonde, Wangel”. In kinderlijke afhankelijkheid steunde zij geheel op haar man, meer zijn dochter dan zijn vrouw, terwijl alle verantwoordelijkheid, de zorg voor het gezin in handen bleven van Wangels oudste dochter, Bolette.

Uit deze kinderdroom werd Ellida opgeschrikt door de zwangerschap, die haar dwong naar de werkelijkheid terug te keeren, de toekomstige zelfstandigheid en verantwoordelijkheid van de moeder op zich te nemen. Tot een definitieve breuk met de zeeman en haar

droomerijen kon zij niet besluiten; zij stelde zich hem voor in plaats van Wangel als haar man en de vader van haar kind. „Ik was hem vergeten. Maar toen was het op eens, of hij terugkwam. Dat was, toen ik het kind verwachtte... Hij is aan boord te weten gekomen, dat ik met een ander was getrouwd. Terwijl hij weg was. En toen, op hetzelfde oogenblik kwam het over me! Plotseling kan ik hem levend voor me zien. Of eigenlijk wat van bezijden. Hij kijkt me nooit aan. Hij is er alleen maar. Zoo, als ik hem het laatst zag, op Bratthammeren. Het allerduidelijkst zie ik zijn dasspeld, met een groote, blauwwitte parel er in. Die parel lijkt op een dood visschenoog. En dat staart me als het ware aan... Help me, als je kunt! Want ik voel, dat het zich meer en meer om me samentrekt”.

Wanneer zij zich de zeeman voorstelt is niet zijn gezicht naar haar toegewend, dat zijn individualiteit spiegelt, maar voelt zij zich aangestaard door de parel, de kostbare inhoud van een gedood zeedier, die tot een maatschappelijk handelsobject is gemaakt. Door haar huwelijk heeft zij het vrije natuurwezen in de zeeman en in zich zelf gedood en verkocht. De doode visch bij de zeeman correspondeert als symbool met de stervende meermin, half vrouw, half visch, waarmee Ellida zich zelf vergelijkt. Volgens Ibsens brief van 26-3-1889 heeft de zeeman bij zijn terugkomst zwarte, stekende haviksoogen en een diepe, gedempte stem⁵⁶, waarin Ellida de onderdrukte, maar scherpe, dreigende verwijten van haar eigen natuur herkent: zijn blik kan zij niet verdragen.

Ook in de oogen van het kind meende Ellida hun beider gebondenheid terug te vinden aan de natuur, met zijn wisselende stemmingen. „(Fluistert bevend) Het kind had de oogen van de vreemde man! Nu moet je wel begrijpen, waarom ik nooit meer k a n, nooit meer d u r f met je te leven als je vrouw! Dat is wegens de ontzetting die van de vreemde man uitgaat”. Zij stelt zich de zeeman voor in plaats van Wangel en schrikt daarbij terug voor haar heidensche phantasieën.

In zijn aantekeningen schrijft Ibsen: „Het geheim van haar huwelijk, — wat zij zich nauwelijks durft bekennen, waar ze nauwelijks aan durft te denken: de macht van de verbeelding, die terugtrekt naar de vorige. Die is weggegaan. In de grond — in de onwillekeurige voorstelling — is hij het — met wie zij getrouwd leeft. Maar — aan de andere kant — leven haar man en haar stiefkinderen heelemaal

met haar? Hebben zij onderling niet een heele wereld van herinneringen? Er zijn feestdagen, waarvan zij de beteekenis slechts kan vermoeden. Gesprekken houden op, — worden afgebroken wanneer ze binnenkomt. Haar voorgangster heeft ze niet gekend en uit fijngevoeligheid wordt er niet over haar gesproken, wanneer ze aanwezig is. Dat is een vrijmetselarij tusschen alle anderen in het huis. De anderen zijn ingelicht. Zij staat er buiten”.

Ellida's isolement door haar leven in een droomwereld wordt nog vergroot door de afwijzende houding van haar huisgenooten, waarin zij verachting en vijandigheid voelt. Daardoor trekt zij zich des te meer terug in haar phantasieën en raakt zoo in een vicieuze cirkel, waaruit zij slechts kan ontkomen door „een van de beide huwelijken te verbreken”.

Op dezelfde manier verwacht zij dat Wangel wordt geobsedeerd door de herinnering aan zijn eerste vrouw, voor wie zij zelf slechts een armzalig surrogaat is; zij voelt zich vernederd tot een lustobject. Voor haar „lijkt het alsof de moeder van de kinderen nog leefde . . . Je ziet als het ware iets ongeoorloofds in onze verhouding. Daarom kun je — of wil je niet langer met me leven als mijn vrouw”. In Wangels huis voelt zij zich geduld als een vreemde; haar jongste stiefdochter „vindt het onbegrijpelijk waarom vader haar in huis moest halen” en Bolette acht haar, in tegenstelling met haar voorgangster, niet berekend voor haar taak.

In het ontwerp zegt Ellida openlijk: „Ik heb het hier zoo goed bij je gehad als iemand maar kan wenschen. Maar ik ben met de jaren tot beter inzicht gekomen. Het schaamtegevoel is in me ontwaakt”. In het drama: „Het helpt niet, dat we hier langer liegen — voor onszelf en voor elkaar. De zuivere waarheid — is toch, — dat je bij ons kwam en — mij kocht . . . Ik was geen haar beter. Ik ging er op in. Verkocht me aan je . . . Je kreeg lust in me . . . En ik van mijn kant stond daar zoo hulpeloos en radeloos en zoo heelemaal alleen. Het was zoo begrijpelijk dat ik er op inging, toen je me kwam aanbieden mij voor mijn heele leven te verzorgen . . . Nooit, voor geen enkele prijs moest ik dat hebben aangenomen! Mij niet hebben verkocht! Liever het eenvoudigste werk, liever de armoedigste omstandigheden — uit vrije wil en naar eigen keus!”

De verjaardag van Wangels eerste vrouw, die door de kinderen buiten weten van Ellida gevierd wordt, brengt dan ook de ontknoo-

ping: haar voorgangster wordt daardoor opnieuw levend en op dezelfde dag verschijnt ook Ellida's vroegere verloofde, „als een doode man die terugkeert van de zee”.

Als voorboden die de twee tegenstrijdige tendenties in Ellida verduidelijken, treden Arnholm en Lyngstrand op. Bij zijn aankomst doet Arnholm het eerste vluchtige vermoeden in haar opkomen dat de feestelijkheid op de waranda in Wangels huis haar voorgangster geldt, zoodat Ellida klaagt: „Wat verstikkend heet is het hier, onder dit dak!” Zij verafscht de benauwde lucht van de hoofdstad als cultuurcentrum, de sfeer waarin Arnholm leeft. Om verlichting te vinden neemt zij haar toevlucht tot het priëel, dat Wangel als arts voor haar heeft laten aanleggen en dat „Ellida's lusthuis” wordt genoemd (*mit lusthus*): hier zoekt zij geluk en lust door zich in haar droomerijen te verdiepen. Ook uit dit lusthuis wordt zij verdreven wanneer Lyngstrand haar herinnert aan haar schuld en haar de dreigende wraak van de zeeman uitschildert, zoodat zij vlucht naar Wangel: „Laten we naar binnen gaan. Of liefst naar Wangel! Ik vind het hier zoo ondragelijk drukkend”.

Tot volledig bewustzijn van wat haar kwelt komt Ellida wanneer zij staart in de schimmelige vijver (*skimlet dam*) in Wangels tuin die Bolette vergelijkt met het stagneerende, afstervende leven van hun gezin. Terwijl zij haar man verwacht, verschijnt in zijn plaats de zeeman, die voor het eerst in haar leven de mogelijkheid opent haar droomen te verwerkelijken, geheel te leven volgens haar natuur. „Mijn eigen, werkelijke leven, dat afschrikt en aantrekt, en waarvan ik geen afstand kan doen. Niet vrijwillig . . . Ik weet alleen dat hij voor me het gruwelijke is . . . en dat ik bij hem hoor”. Zijn hoogtepunt bereikt haar opstandigheid wanneer de zeeman zich met zijn revolver wil doodden, liever dan zich te laten gevangen nemen, de uiterste consequentie van zijn vrijheidsdrang. „(In stijgend oproer) Wangel, laat ik je dat zeggen, zoo dat hij het hoort! Wel kun je me hier terughouden! Maar mijn ziel, al mijn gedachten, al mijn meesleepende verlangens en begeerten, die kun je niet binden! Ze zullen verlangen en jagen — naar het onbekende — waarvoor ik geschapen ben en dat je voor me hebt afgesloten!”

Tegenover de blinde natuurmacht van de zeeman stelt Wangel de laatste verwerkelijking van zijn eigen levenshouding: de vrijheid van de menselijke wil in eigengekozen gebondenheid, de volledige

overwinning van de hogere persoonlijkheid op de elementaire natuur. „(Treurig) Ik zie het wel, Ellida. Het verlangen naar het onbereikbare zal je geest tenslotte geheel in het nachtelijk duister drijven . . . Zoover zal het niet komen . . . Er is geen andere weg voor je mogelijk. — Je kunt je weg kiezen — in volle — volle vrijheid . . . Ik kan het, omdat ik zooveel van je houd. Dat hebben de jaren en het samenleven bewerkt”.

Aan het voorbeeld van Wangel ziet Ellida welke mogelijkheid voor haar openstaat: een vrijheid op hooger plan dan die van de zeeman. Ten onrechte verachtte zij het water van de fjord waar Wangel thuishoort als „lauw en slap”; Wangels zelfoverwinning getuigt van een grootere kracht dan Frimans zelfmoord en de viking heeft daardoor zijn aureool verloren.

Behalve door inzicht voltrekt zich de omkeer in Ellida ook door een verschuiving in het emotioneel accent. Door Wangels toestemming de zeeman te volgen ontnemt hij aan deze voorstelling het karakter van het verbodene, onbekende en gruwelijke. Voor het eerst is Ellida nu in de gelegenheid de praktische mogelijkheid van een vikingleven in koude, harde kracht buiten de maatschappij nuchter te overwegen; zij ziet nu hoeveel deze puberteitsphantasie tien jaar later voor haar als volwassen vrouw aan betekenis verloren heeft. „Het onbekende . . . trekt en verschrikt niet langer. Ik heb er in kunnen zien, — er in kunnen gaan, — als ik zelf had gewild. Ik had het nu kunnen kiezen. Daarom kan ik er ook afstand van doen”. In de zeeman ziet zij niet meer een held, maar een schipbreukeling met gebroken illusies, die vergeefs een fictie najaagt: „Uw wil heeft niet de minste macht meer over mij. Voor mij bent u een doode man, die is thuisgekomen van de zee. Maar ik gruw niet langer voor u. En ik word ook niet getrokken”.

De macht die het natuurwezen voor haar verloren heeft is overgegaan in een grootere waardeering voor de cultureele persoonlijkheid. Wangels zelfoverwinning uit liefde voor haar toont hoeveel zij menschelijk voor hem betekent en dat hij allermint haar beschouwt als zijn rechtmatig eigendom, het lustobject dat hij heeft gekocht en betaald. Het wordt haar duidelijk welke betekenis zij als persoonlijkheid in het werkelijke leven kan hebben, als zelfstandige, gelijkwaardige echtgenoot van Wangel en als moeder voor zijn kinderen; pas nu valt het haar op hoe Hilde naar haar liefde verlangt.

Deze schijnbaar plotselinge omkeer heeft zich in Ellida al vroeger langzamerhand voorbereid; de beteekenis van de zeeman verminderde geleidelijk met de leeftijd. In dezelfde brief van 14-2-1889 schreef Ibsen: „Toen Ellida hem tien jaar geleden trof, was hij tweede stuurman. Zeven jaar later liet hij zich aanmonsteren als eenvoudig bootman, dus als iemand van veel lagere rang. En nu komt hij als passagier op een toeristenboot. Tot de bemanning van het schip hoort hij niet”; de band tusschen hem en Ellida met haar scheepsnaam heeft zich opgelost.

Het proces dat zich aan het slot in Ellida voltrekt bestaat uit de integratie van haar vitaliteit en cultureel geweten, die vroeger waren afgesplitst en geprojecteerd in de zeeman en in Wangel. Door de cultuurnormen als haar eigene te aanvaarden kan zij haar persoonlijkheid zinvol invoegen in de gemeenschap van gezin en maatschappij, en heeft daarbij bovendien de beschikking over haar vitale energie, die nu is gekomen onder de suprematie van haar bewuste wil. Of echter deze oplossing voor de vrouw van de zee bevredigend en definitief is, laat Ibsen in het midden en op een desbetreffende vraag na een opvoering van het drama antwoordde hij sceptisch: „Ja, hoe mijn Ellida en Wangel nu met elkaar zullen leven, dat moet de toekomst leeren”; het drama eindigt met een non liquet.

De tegenstrijdige tendenties die Ellida beheerschten bij haar verloving en bij haar huwelijk worden elk afzonderlijk en doelbewuster nagestreefd door haar beide stiefdochters en bij haar tot in het caricaturale overdreven.

Hilde Wangel is „nog niet veel meer dan een kind” en kan ongeveer dezelfde leeftijd hebben als Ellida bij haar verloving met de zeeman. In het ontwerp heet zij Frida, wat herinnert aan de vrijheidsdrang van Friman, terwijl de naam Hilde haar typeert als de heidensche walkure, „een van Hildes zusters” zooals Hjørdis het noemde in „de Strijders op Helgeland”; de opvolgster van Hilda Kroll uit „Rosmersholm”, die opstandig was tegen het gezag van haar vader en de familietraditie.

Ellida's droomen worden door Hilde geactualiseerd onder openlijk verzet tegen de mentaliteit van het gezin: „Dat permitteer ik me. Uit weerbaarheid!” (*på trods*). Ondanks haar opstandigheid, die de

conventionele zijde van haar stiefmoeder betreft, „verafgoedt zij Ellida in de grond” als de vikingvrouw en de heidin; hardnekkig en met groote scherpzinnigheid speurt zij naar haar heimelijke droomen en haar liefdeleven. Alles wat in verband staat met koude en hardheid en op Ellida’s verhouding met de zeeman wordt door Hilde „spannend” genoemd en geeft haar een lustgevoel waaraan sadisme niet vreemd is. In de eerste plaats is dit Lyngstrands naderend sterven; zijn zwakte die ieder ander tot teederheid stemt wekt haar verachting en woede en met leedvermaak prikkelt zij hem tot overmatige krachtsinspanning die zijn dood kan beteekenen. Wanneer de zeeman voor het eerst Ellida komt opschrikken terwijl zij staart in de schimmelige vijver, om haar te bewegen haar veilig, rustig thuis te verlaten, vischt Hilde met Lyngstrand gelijktijdig aan de andere kant van de vijver, om aan de oude tamme huiskarpers „een eind te maken” (*få has på dem*). Na het gesprek van de zeeman met Ellida, die „als verlamd is van schrik” verdiept Hilde zich in de wraakneming op de trouwelooze zeemansvrouw en als hij tenslotte voor het laatst terugkomt om Ellida te halen stelt Hilde zichzelf voor: „heelemaal in het zwart . . . als een jonge, treurende bruid”, dezelfde houding, die de zeeman verwachtte van Ellida.

Al deze phantasieën die haar stiefmoeder vreest en verbergt worden door Hilde „spannend” genoemd en bewust gecultiveerd. Hoe zij zich verder ontwikkelt heeft Ibsen vier jaar later beschreven in „Bouwmeester Solness”.

In Hilde’s oudere, huwbare zuster Bolette herhalen zich de praktische en moreele beweegredenen die later Ellida bewogen de zeeman te ontvluchten door een huwelijk met de vaderlijke, betrouwbare dokter Wangel. Acht jaar geleden heeft Bolette als schoolmeisje een onbeantwoorde liefde gekend voor haar veel oudere leeraar Arnholm, die in deze tijd echter geheel vervuld was van zijn gevoelens voor Ellida, en Bolette krenkte door te zeggen dat hij haar naam leelijk vond. Volgens het ontwerp „gaan de jonge meisjes dan van school af en in het leven. Andere betrekkingen worden aangeknoopt en van de verhouding met de leeraar blijft niets anders of meer over dan een warme, hartelijke vriendschap — wat beschamend misschien — (*lidt*

undseligt kanske)... wat geneigd, niet graag stil te staan bij de schooltijd”.

De eerste beschamende liefdeservaring heeft Bolette haar natuur leeren wantrouwen; daarna liet zij zich alleen leiden door redelijke en moreel-maatschappelijke overwegingen terwijl zij het irrationeële ontweek en er zich onafhankelijk van maakte door contact te zoeken met de buitenwereld. Haar persoonlijke gevoelens werden door haar aangepast aan de algemeene normen van moraal en decorum, waarin de lessen van Arnholm nog naklinken; deze geven haar steun en ook Hilde tracht zij daartoe te brengen. Volgens haar eigen oordeel „heeft zij niet de minste aanleg voor kunst”: zij teekent en borduurt uitsluitend naar voorbeeld en heeft weinig verwachting van Lyngstrands beeldhouwwerk over de ontrouwe zeemansvrouw; tegenover zijn naief egoïsme ten opzichte van de vrouw neemt zij het standpunt in dat in het huwelijk de man zich aan zijn vrouw kan assimileren, wat zij blijkbaar heeft afgeleid uit de verandering van haar vader in zijn tweede huwelijk.

Ook Ellida beoordeelt zij volgens deze maatschappelijke normen en wijst het natuurwezen af dat Hilde zoo fel bewondert. Wat Wangel zoo sterk boeit in zijn tweede vrouw „kan zij niet begrijpen . . . Ze is gewoon niet geschikt voor alles, wat moeder zoo goed kon aanpakken. Er is zooveel dat ze niet ziet. Of misschien niet wil zien. Of waar zij zich niet om bekommert”. Ellida's dagdroomen in het door Wangel gebouwde luthuisje kan Bolette slechts verklaren door een concrete, uiterlijke oorzaak: „Ik ben bang dat hij haar dikwijls medicijnen geeft, die haar op den duur schaden . . . Want ze is soms zoo vreemd”.

Zooals vroeger de schaduw van Ellida stond tusschen Arnholm en Bolette, heeft haar stiefmoeder zich nu geschoven tusschen haar en Wangel door wie zij zich veronachtzaamd voelt. Voor zijn verplichtingen en de maatschappelijke positie van hun gezin voelt zij de verantwoordelijkheid als een dreigende druk; zij „gruwt er voor” Wangel te verlaten uit ongerustheid over zijn zwak voor alcohol en verwacht in dit opzicht van Ellida een ongunstige en verslappende invloed. In elk opzicht ontbeert Bolette de steun van haar bewonderde moeder; door zelfstandige studie probeert zij zich onafhankelijk te maken en voeling te houden met de groote maatschappij.

Uit deze normatieve, rationalistische instelling, waarbij zij alle

droomen en hartstochten ontvlucht en veroordeelt, wordt Bolette opgeschrikt door het onverwachte huwelijksaanzoek van Arnholm, dat haar meisjesdroomen activeert en een oogenblik haar houding doorbreekt en in verwarring brengt. „(Wijkt terug in schrik) Wat zegt u? . . . (Half buiten zich zelf) Nee, nee! nee! Dat is onmogelijk!” — Terloops zij hier opgemerkt dat de drukfout in de origineele Noorsche uitgave: „half voor zich zelf” (*halvt for sig selv*) in plaats van „half buiten zich zelf” (*halvt fra sig selv*) ondanks Ibsens verzoek van 6-2-1889¹¹ in alle uitgaven en vertalingen is overgenomen en pas is verbeterd in de jubileumuitgave van 1934³⁴.

Pas na een rationalisatie die een compromis mogelijk maakt met haar praktische nuchterheid stemt Bolette wat verlegen toe, maar laat daarbij duidelijk merken dat zij zich over liefde geen verwachtingen maakt. Een komisch accent krijgt de situatie doordat Arnholm zich liet leiden door de illusie dat zij leed onder heimwee naar zijn liefde, welke illusie Bolette hem grondig ontnemt. Zij trouwt, evenals Ellida, om verzorgd te zijn en steun te ontvangen van buitenaf. „Ik begon zoo bang te worden dat het leven me zou ontgaan . . . Dan kan ik in de wereld rondzien. Aan het leven deelnemen. En dan mag ik alles leeren, waarin ik zin heb . . . Zich vrij te weten en er uit te komen in het onbekende . . . Niet gruwen voor dat armzalige rondkomen . . . Ik geloof dat het mogelijk moet zijn”.

Voor Bolette ligt „het gruwelijke”, het onbekende dat lokt en bangstigt niet in haar droomen, die haar voor altijd ontgoocheld hebben, maar in de buitenwereld, die zij daarom maatschappelijk en intellectueel wil leeren beheerschen. Tegenover Ellida's gruwen voor het liefdeleven en haar vlucht naar Wangel werken Bolette's schichtig ontwijken van de teederheid van Arnholm en de beweegredenen voor haar verloving als een parodie.

Eenzelfde architectuur als voor de vrouwen in het drama heeft Ibsen gebruikt bij de groepeerings van de mannenfiguren. Zooals de twee belangrijkste componenten in Ellida worden op de spits gedreven in Hilde en Bolette, kent ook Wangel de tegenstelling tusschen de macht van de instinctieve natuur en van de hogere, cultureele persoonlijkheid, die scherp tegenover elkaar zijn gesteld in de zeeman en de leeraar Arnholm. Op hun beurt zijn deze laatste figuren geperifileerd in de mislukte kunstenaars Lyngstrand en Ballested.

Ook Wangel hoort, evenals Ellida, thuis op het overgangsgebied tusschen de zee en het vasteland: aan de fjord is hij geboren en opgegroeid, hier ligt zijn levenstaak en nergens anders kan hij zich gelukkig voelen. Aan de eene kant kent hij de fascineerende macht van de natuur, die hem boeit in Ellida. „Je aard (*sind*) is als de zee . . . Je bent voor mij als het ware het gruwelijke, Ellida . . . Je schrikt af en je trekt aan . . . De aantrekking, — is het sterkst in je”.

Daarentegen oordeelt hij over haar vroegere verloving met Friman volgens dezelfde mentaliteit als die van haar vader: „Hoe kon je zoo iets in je hoofd halen. Je met zoo iemand verloven!” Tegenover de aanspraken van de zeeman beroept hij zich op zijn wettig recht. „De dochter van de vuurtorenwachter is al lang getrouwd. U moet wel niet goed wijs zijn, als u gelooft dat u eenige aanspraak kunt maken op grond van zulke kinderstreken . . . U moet krankzinnig (*forstyrred*) zijn! Mijn vrouw heeft hier niet te kiezen. Het is mijn plicht voor haar te kiezen en haar te beschermen . . . Ik zal u laten gevangen nemen als een misdadiger! Want ik weet alles over de moord in Skjoldviken”.

Gedurende de zes jaren van zijn tweede huwelijk ontwikkelden zich echter in Wangel ook diepere gevoelens voor zijn vrouw, waardeering voor haar eigen persoonlijkheid en critiek tegenover zich zelf. Volgens het ontwerp: „Ik moest nooit gebruik hebben gemaakt van haar hulpeloosheid. Maar ik deed het toch. Ik heb haar overrompeld. Bijna met geweld, kan ik zeggen. Want keus was er niet voor haar. Toen kwam de zwaarmoedigheid over haar”. Ellida's primitieve natuur liet hij vrij woekeren door voor haar het lusthuis te bouwen om in te droomen, zoodat zij haar fascineerende aantrekkingskracht voor hem behield. „Zoo onverantwoordelijk zelfzuchtig was ik toen! . . . En later ben ik dat ook geweest. Ik ben immers zoo veel, veel ouder dan zij. Ik hoorde voor haar te zijn geweest als een vader — en ook als een leider. Ik moest hebben geprobeerd haar gedachtenleven te ontwikkelen en te verhelderen. Maar daar is helaas nooit iets van gekomen. Daarvoor heb ik niet genoeg voortvarendheid gehad! Want ik wilde haar liefst hebben, zooals ze was. Maar toen werd het erger en erger met haar”.

Om de eisch van zijn geweten tegenover de trage weerstand van het natuurwezen te ontwijken zocht hij verstrooing door het gebruik van alcohol. Ook ten opzichte van zijn dochters werd hij beheerscht

door dezelfde slapheid en liet haar „voor zich zelf zorgen”. Slechts zijn groote liefde voor Ellida stelt hem in staat de lagere natuur te overwinnen. In de veronderstelling dat zij nog hangt aan een jeugdliefde voor Arnholm noodigt hij deze uit tot een bezoek, waarbij zij zich tegen hem kan uitspreken; zelfs zijn geliefde fjord wil hij verlaten om in Ellida's koude geboortestreek te gaan wonen. Een volledige zelfoverwinning behaalt hij pas door zijn geluk en zijn gemakzucht te offeren en Ellida vrij te laten in haar keus de zeeman te volgen; hij breekt de heerschappij van het instinct niet alleen in zich zelf, maar ook in zijn vrouw en geeft haar als „een vader en leeraar” het voorbeeld van een hoogere vorm van integratie bij de gerijpte cultuurmensch.

Op dezelfde manier als bij Ellida door haar stiefdochters zijn de twee tegenstrijdige krachten in Wangel afzonderlijk uitgebeeld door de zeeman en Arnholm, die gelijktijdig Ellida als jong meisje voor zich probeerden te winnen.

De biologeerende macht van de zeeman berust op de onbeperkte heerschappij van de blinde, maar beheerschte natuurkracht. Het onbekende en geheimzinnige dat hij voor Ellida heeft wordt uitgedrukt door zijn geboorte in het verre Finland, terwijl de woeste, eenzame omgeving waarin hij bij zijn vader opgroeide evenals bij Rebekka West is weergegeven door het harde klimaat van Finmarken, binnen het poolgebied, waar de menselijke beschaving door een overmachtige natuur wordt weggevaagd.

Zijn ontembare vrijheidsdrang, die zich niet buigt onder vreemde wetten en in de naam Friman, „vrije man”, besloten ligt, culmineerde in de moord op zijn kapitein na de eerste schipbreuk, toen het schip met averij moest overwinteren in Skjoldviken. Bij Ellida ontmoette hij dezelfde blinde vrijheidsdrang; met haar kon hij praten over de zeedieren die nooit van hun baan afwijken en over de irrationeele, wisselende stemmingen van de natuur: de zonneschijn op zee en de donkere nachten, storm en stilte. Na de moord, die hij voor zijn geweten „rechtvaardig en goed” noemde, verloofde hij zich met Ellida, waarbij zij zich wijdden aan de zee, en vluchtte vervolgens naar de IJszee, in koude verstarring.

Van nu af aan zwierf hij rond, slechts vervuld van heimwee naar

Ellida, noemde zich naar zijn elfenaar Alfred Johnston en schreef haar uit Australië naar de goudmijnen te zullen gaan, op zoek naar de verborgen schatten van de natuur. Dat Ellida op aandrang van haar vader de verloving verbrak, verwaarloosde hij geheel; als sociaal mensch was zij hem vreemd en hij schreef rustig dat zij op hem moest wachten.

Na zeven jaar zwerven over de heele wereld — dezelfde termijn als die van de Vliegende Hollander — liet hij zich in Halifax aanmonsteren als bootsman, waarbij hij zich uitgaf voor een Amerikaan. „Toen had ik het eindelijk zoo ver gebracht, dat ik je kon halen . . . Overall heen. Ver over de heele aarde. En ook over de heele zee, denk ik. Maar toen kwam de schipbreuk in het Engelsche kanaal. Weg was alles, wat ik had samengeschraapt. Toen weer aan het werk. Voor jou, Ellida”.

Wat deze „schipbreuk” inhield, die samenhangt met Ellida's scheepsnaam en een gevolg was van de voorjaarsstormen in Maart, de hartstocht van zijn jeugdig temperament, wordt beschreven door zijn hutgenoot, Lyngstrand. „Hij las in een van de oude kranten. Maar terwijl hij daar zoo zat, hoorde ik dat hij een soort gebrul uitstootte. En toen ik naar hem keek, zag ik dat zijn gezicht krijtwit was. En daarop begon hij de krant in elkaar te balleu en in duizend stukjes te scheuren. Maar dat deed hij heel zacht, zacht . . . En later zei hij, als tegen zich zelf: Getrouwd. Met een andere man. Terwijl ik weg was. Maar van mij is ze en van mij zal ze blijven. En mij zal ze volgen, al moet ik ook haar terug komen halen als een verdronken man uit de zwarte zee . . . En dat zei hij met zooveel wilskracht, dat hij me in staat leek het ook te doen”.

Na de schipbreuk veranderde hij voor Ellida van de door heimwee voortgejaagde zwerver in de dreigende wreker en keert nu, drie jaar later, opnieuw terug. Hij komt als toerist op de Engelsche boot, die 's nachts geruischloos de fjord binnenglijdt en draagt een Schotsche muts die, evenals zijn roodachtig haar nog herinnert aan de Engelsche zeeman. „Ik ben gekomen om je te halen. Ik heb het woord gehouden, dat ik je gaf . . . Als je morgen niet met me meereist, is alles uit . . . Ik kom nooit meer naar deze landen. Dan ben ik als het ware dood en van je weg voor altijd . . . Voel je niet evenals ik dat we samenhooren? . . . Als ik zoo onwrikbaar aan je vasthoud, is dat, omdat ik niet anders k a n”.

De macht die hem zoo hardnekkig naar Ellida drijft is geen eigenlijke liefde, maar een onweerstaanbare, instinctieve gebondenheid aan haar primitieve vikingnatuur. Van haar kant verwacht hij hetzelfde en vermijdt het, haar te lokken met rijkdom. Deze band wordt verbroken wanneer blijkt dat Ellida als volwassen vrouw niet langer aan zijn voorstelling beantwoordt; het kost hem nu geen moeite meer, haar los te laten. „Ik zie het wel. Er is hier iets, dat sterker is dan mijn wil . . . Van nu af aan bent u niets anders dan een doorstane schipbreuk (*et overstået skibbrud*) in mijn leven”, volgens het ontwerp: „een halfvergeten droom”; als gerijpte cultuurvrouw is zij hem onverschillig geworden.

De levensloop van de zeeman wordt geparodieerd door die van de jonge beeldhouwer Hans Lyngstrand. „Toen moeder dood was, wilde vader me niet langer thuis bij zich hebben rondlopen. En toen liet hij me naar zee gaan”. Volgens het ontwerp was hij toen twaalf jaar oud; in het zeemansleven had hij niet de minste lust.

Zijn levensdoel (*livskald*) bestaat in de weergave door een beeldhouwwerk van wat voor de zeeman werkelijkheid is en staat in verband met de schipbreuk die hij samen met hem heeft geleden, volgens het ontwerp op zeventienjarige leeftijd. „We leden schipbreuk in het Engelsche kanaal op de thuisreis. Bij die gelegenheid kreeg ik mijn knak. In de borst. Ik lag zoo lang in het ijskoude water, voor ze me kwamen redden. En toen moest ik de zee verlaten — Ja, dat was werkelijk een groot geluk . . . Want de knak is verder niet gevaarlijk. En nu kan ik beeldhouwer worden, wat ik zoo innig verlang . . . Zoo gauw ik kan, wil ik probeeren een groot kunstwerk te maken . . . Iets, wat ik zelf heb beleefd . . . Niet uiterlijk, natuurlijk. Maar toch zoo . . . Het moet een jonge zeemansvrouw zijn, die onrustig ligt te slapen. En droomen doet ze ook . . . Er moet nog een figuur bij. Dat moet haar man zijn, aan wie zij ontrouw is geweest, toen hij weg was . . . En hij is verdronken in zee . . . Maar dan is het vreemde, dat hij toch thuis is gekomen. In de nacht. En nu staat hij daar voor het bed en kijkt naar haar. Hij moet daar zoo druipend nat staan, als ze iemand uit de zee ophalen . . . De wreker, die verdronken is en toch thuiskomt van de zee”.

Dezelfde schipbreuk na het vernemen van Ellida's ontrouw die de

zeeman verhardde tot de onverbiddelijke wreker bezorgde Lyngstrands veel zwakkere persoonlijkheid een ongeneeselijke knak, waaraan hij jong moet sterven. De doorstane koude die tijdens de voorjaarsstormen de nog onvolgroeide natuur van de adolescent heeft gebroken deed hem zijn toevlucht nemen tot een voor ieder zichtbare kinderlijke hulpeloosheid en deed hem aan de andere kant verwachten dat het doorstane lijden hem na de genezing zou adelen tot een groot kunstenaar, die leeft voor zijn roeping. Terwijl de zeeman door het lijden is gestaald is Lyngstrand te zwak om een groot leed te kunnen verwerken en moet daaraan ondergaan: hij speelt en coquetteert met zijn gebrokenheid en hulpeloze zwakte. „Want daardoor komt het, geloof ik, dat alle menschen zoo lief en vriendelijk zijn en mij zooveel goed doen”. Door de eigenaar van het vergane schip wordt hij beschermd als door een weldoener en hij laat zich door ieder beïnvloeden. Tegenover de vrouw is hij het aanhankelijke kind en appeleert op het moederinstinct, dat hij geheel voor zich opeischt zonder in zijn naief egoïsme eenig vermoeden te hebben over haar eigen individualiteit. Hij neemt zijn intrek bij de vroedvrouw Jensen, steunt op Ellida's parasol en vraagt aan Bolette: „Als u maar warm en trouw aan me denkt, terwijl ik ginds in het zuiden ben, kan ik zooveel makkelijker en vlugger arbeiden aan mijn kunstwerk . . . Te weten, dat er ergens ter wereld een jonge, mooie, zwijgzame vrouw is, die stil over je loopt te droomen . . . Dat ze hem mag helpen scheppen, dat ze hem zijn werk kan verlichten, door hem te beschermen en te verzorgen en goed te verplegen. Dat moet dunkt me zoo heerlijk zijn voor een vrouw”. Van Bolette verwacht hij dat zij, om hem trouw te blijven, zich niet zal verloven, maar neemt zelf geen verplichting op zich voor zijn latere terugkeer: „want dan zal ze wat te oud voor me geworden zijn”.

De onvoorwaardelijke gebondenheid van de vrouw die de zeeman wil afdwingen door de macht van zijn wil zoekt Lyngstrand te bereiken door haar even instinctieve moederlijke teederheid, als de krachteloze, belachelijke epigoon van de zeeman.

Zooals het natuurwezen in Wangel terugkeert in de zeeman en Lyngstrand spiegelt zich de cultuurmensch in hem bij Arnholm en Ballested.

Even onvoorwaardelijk als de zeeman gehoorzaamt aan de natuurdrang leeft de 37-jarige leeraar Arnholm volgens de normen die hij krachtens zijn beroep onderwijst, met het doel de natuur dienstbaar te maken aan de eischen van de samenleving; voor hem zijn de menschen geen zeewezens maar hooren zij thuis op het vasteland.

Volgens het ontwerp heeft hij als Ellida's leeraar tien jaar geleden in Skjoldviken voor haar „een diepe genegenheid gevoeld. Dat was, toen ze verloofd was met de jonge zeeman. Nu is hij overwerkt en moet zeebaden nemen. Het leven heeft hem niet gebracht wat hij verwacht had. Hij is bitter. Snijdend in de vorm van scherts” (*skærende i spøgform*). Van zijn gevoelens voor Ellida heeft hij zich nooit kunnen losmaken. „Ik bleef trouw aan mijn herinneringen . . . Als er niets ter wereld te vinden is, waaraan het de moeite waard is zich te wijden en er voor te leven, dan ben je blij, dat er zoo iets bestaat, dat werk heet. En dan werk je, tot je instort”.

Een mogelijke herhaling van dit leed voorkomt Arnholm evenals Bolette door elk avontuur uit de weg te gaan en alle energie te gebruiken voor maatschappelijke en intellectueele arbeid; de cultuursfeer van de hoofdstad is zijn element. Naar zijn meening zou het aan de tamme huiskarpers in de vijver slecht bekomen te worden vrijgelaten in de fjord. Evenmin houdt hij ervan hoog te klimmen; hij bewandelt alleen breed aangelegde wegen, durft de gewaagde sprong uit de boot niet te doen waartoe Hilde hem uitnodigt en noemt zich een slecht zwemmer. Lyngstrands kinderlijke afhankelijkheid van de vrouw vindt hij volgens het ontwerp „te groen” en wegens zijn zeemansphantasie beschouwt hij hem als „krankzinnig” (*forstyrred*): dezelfde qualificatie die Wangel voor de zeeman gebruikt.

Nu Arnholm op het midden van zijn leven is gekomen en zijn maatschappelijke functie overmatig belast heeft, moet hij voor herstel van zijn gezondheid en evenwicht „zeebaden gebruiken”, waarbij hij de vrouw van de zee en zijn jeugdliefde terugziet. Door Wangels uitnodiging wordt op dezelfde manier als bij Bolette het onderdrukte gevoelsleven opnieuw geactiveerd: de herinnering aan haar onbeantwoorde liefde voor hem toen hij acht jaar geleden haar leeraar was. „Ik verdiepte mij in de voorstelling dat hier een jong meisje er naar verlangde dat ik zou terugkomen . . . Als je niet jong meer bent, maakt zoo'n voorstelling een buitengewoon sterke indruk.

Er ontstond in mij een dankbare genegenheid . . . Uw beeld, zooals ik dat in mij omdraag, zal altijd gekleurd en gestempeld zijn door de stemming, waarin de vergissing mij bracht”.

De motieven waarmee hij Bolette overreedt hem te trouwen zijn dezelfde als die van Wangel vroeger bij Ellida: hij zal haar verzorgen en leiden als een „vader en leeraar”.

Tot Arnholm staat de schilder Ballested in dezelfde verhouding als de beeldhouwer Lyngstrand tot de zeeman: een verslachte en tot in het caricaturale verwrongen afspiegeling. Zijn vroegere aspiraties als decoratieschilder bij een tooneelgezelschap moest Ballested opgeven, waarna hij altijd bleef hangen aan zijn jeugdneiging en op Ellida's voorstel een afgedwaalde meermin wil schilderen, die omkomt in het brakke fjordwater. Evenals bij Lyngstrand bestaat zijn kunst slechts in een gewilde pose zonder diepere waarheid.

Een dergelijke oplossing als Arnholm, die „werkt tot hij instort” heeft Ballested gevonden door zich aan te passen aan de geest van het fjordstadje, waaraan hij zich gebonden voelt „door de band van de tijd en de gewoonte”. Zijn jeugdaspiraties heeft hij omgezet in maatschappelijk nuttige productiviteit, als kapper, dansleeraar, gids voor toeristen en leider van de muziekvereniging: ook hij onderwijst op zijn manier hoe de natuur wordt geïntegreerd in de maatschappelijke mensch, onder een filosofisch-artistische allure.

De „snijdende scherts” en bitterheid van Arnholm zijn bij Ballested verwaterd tot een goedmoedige, nuchtere humor; zijn stopwoord „acclimatiseeren”, dat hij nooit correct kan uitspreken, vormt een comisch effect.

In Ballested vindt het centrale conflict, dat in zijn volle kracht woedt in de vrouw van de zee, zijn laatste uitlooper. Bij Ellida heeft Ibsen uitvoerig de ontwikkeling van de antagonistische tendenties geschilderd onder invloed van haar ouders. Op volwassen leeftijd zette deze strijd, die zij zich nauwelijks bewust was, zich voort in haar aarzeling tusschen Wangel en de zeeman. Haar stiefdochters herhalen de drang van de elementaire, opstandige natuur en de heerschappij van de culturele persoonlijkheid. Hetzelfde doen de zeeman en de leeraar ten opzichte van Wangel, die beiden ook werven om Ellida zelf. Hun caricaturen zijn Lyngstrand en Ballested. Dat

juist deze figuren, die het hoofdmotief en de oplossing persifleeren, het begin en het slot van het drama omlijsten, is typeerend voor de ironische stemming van Ibsens werken in deze levensfase.

BIOGRAPHIE.

„De Vrouw van de Zee” was het eerste van de vier drama’s, die ontstaan zijn in een nieuw levenstijdperk van de dichter, het praeseonium, dat bij hem loopt van 59- tot 66-jarige leeftijd. De polemische geest van de drama’s die hij op viriele leeftijd had geschreven was nu overgegaan in de rustige beschouwelijkheid van de voorlaatste levensfase, waarin verlangen naar liefde met weemoed, twijfel en ironie samenvloeit. Al deze drama’s spelen in de maanden Augustus of September, wanneer de natuur gaat afsterven en de overgang naar de herfst zich voltrekt. In een rede van 12-9-1887 verklaarde Ibsen, volgens een Zweedsch referaat, „dat zijn polemische interessen aan het afnemen waren en dat hij voelde dat zijn kunst op weg was nieuwe vormen aan te nemen” (*han kände ved sig att hans diktning vore på väg att slå in på nya former*). De veranderde grondstemming van deze nieuwe periode had Ibsen ondergaan in de stemming van de natuur. Op 5-10-1887 zei hij in een redevoering dat het zomerverblijf in Denemarken aan de rustige, effen zee hem verlichting en vrede had gegeven en sporen zou nalaten in zijn leven en kunst ³⁷. Dezelfde vragen die in het voorafgaande werk fel waren omstreden, werden nu relatiever gesteld en gezien in grooter verband.

Hoe algemeen menschelijk Ellida’s conflict is blijkt wel daaruit, dat na het verschijnen van het drama niet minder dan drie vrouwen uit Ibsens omgeving meenden voor haar als model te hebben gediend: de schrijfsters Magdalene Thoresen en Camilla Collett en een Deensche actrice ³⁷. Aan de andere kant bestaat er uiterlijke overeenkomst tusschen de dichter zelf en de zeeman. Zijn optreden, „altijd rustig en stil, maar heel vastberaden”, de gedempte stem en stekende blik die Ibsen roemde bij de acteur ⁵⁶ komen overeen met een beschrijving over Ibsen uit hetzelfde jaar waarin het drama verscheen: „rustig en stil, onopvallend ⁶², terwijl hij zelden en gedempt sprak ⁷⁰. Een Zweedsch journalist gaf van Ibsen na een onderhoud op 13-1-1887 een beschrijving die ook op de zeeman betrekking zou kunnen hebben: „Hij heeft de onderzoekende en doordringende blik van een arts (*en*

läkares forskande och genomträngande blick) . . . spreekt de woorden langzaam uit, rekt ze en houdt af en toe een pauze, alsof elk woord diep uit zijn innerlijk kwam. Het is bijna of hij sprak in een dialoog³⁴.

Ook de verloving van de zeeman met Ellida herinnert aan Ibsens eigen verhouding op 25-jarige leeftijd met Henrikke Holst. Aan haar vertelde hij zijn dichterdroomen en verloofde zich door hun ringen samen aan een sleutelring in zee te werpen. Deze verloving eindigde doordat Ibsen moest vluchten omdat Henrikkes vader, een scheepskapitein, met dreigend opgeheven mes en buiten zich zelf op hem afstormde. In het drama daarentegen moet de zeeman vluchten omdat hij de scheepskapitein heeft doodgestoken, wat „rechtvaardig en goed was”; een wraakneming en omkeering van de situatie. Waarschijnlijk bestaat hier ook samenhang met Ibsens angst in deze tijd op straat in Noorwegen met een mes in de rug te worden gestoken¹⁴. Bij het weerzien met Henrikke Holst in 1885 had zij hem aan deze vergeten gebeurtenis herinnerd en het schijnt dat de keuze van Henrikke, die nu al lang een talrijk gezin had bij de groothandelaar Tresselt, door de dichter niet zonder ironie in het drama is verwerkt.

Ibsens toekomstplannen over een verloving met Henrikke hadden daardoor schipbreuk geleden. Overigens lag voor hem het beeld van de schipbreuk zeer voor de hand: zoowel Ibsens overgrootvader als zijn grootvader, die van moederszijde Schotsch bloed had en eveneens Henrik Ibsen heette, waren jong omgekomen bij een schipbreuk, waarna hun vrouwen opnieuw trouwden en hun daardoor als het ware ontrouw werden. Dat tijdens het schrijven van het drama inderdaad de gedachten aan zijn voorouders Ibsen sterk vervulden, blijkt uit een gesprek met Conrad in 1888. „Ibsen spricht mit ungemeinem Behagen von seiner Abstammung und legt verehrungsvoll der Mutterschaft höchste Bedeutung bei”⁶². In het drama blijkt de directe invloed van de moeder enkele malen: Ellida's „zwaarmoedigheid”, waaraan ook haar moeder leed, Lyngstrands behoefte aan moederlijke teederheid en de bewondering van Bolette voor haar moeder: in overeenstemming met Ibsens uitspraak dus overal een positieve gevoelsband.

Dat Ibsen om Ellida's vader te karakteriseeren juist het beroep van vuurtorenwachter heeft gekozen zal daardoor beïnvloed zijn, dat hij in 1887 zijn jongste broer Ole, die voor de handel ongeschikt was

gebleken, op zijn verzoek aanbeval bij de regeering voor een bescheiden betrekking als vuurtorenwachter.

Ondanks de overeenkomst van het drama met Ibsens eigen leven kan toch niet worden gesproken van een onmiddellijk verband en het is zelfs onzeker of hij zich de samenhang bewust is geweest. In 1888, toen het laatste bedrijf van het drama nog moest worden voltooid, gaf hij van zijn werkwijze deze beschrijving: „Ich gehe immer vom Individuum aus. Die Scene, das Bühnenbild, das dramatische Ensemble, das alles ergibt sich von selbst und gibt mir keine Sorge, sobald ich mich des Individuums in seiner ganzen Menschlichkeit versichert habe. Auch äusserlich muss ich es vor mir haben, bis auf den letzten Knopf, wie es steht und geht, wie es sich benimmt, welchen Klang seine Stimme hat. Dann lässt es mich nimmer los, bis sich sein Schicksal erfüllt hat”⁶².

Zijn dramatis personae zag hij in deze periode zeer objectief, waarbij hij zich zelf meer voelde als toeschouwer dan als deelnemer en uit het verzoenende slottaferieel spreekt zelfs een zekere scepsis. „Als Ibsen einige Zeit vor Erscheinen des Stücks von einem Freudigbewegten gefragt wurde, ob die frohe Nachricht, sein neues Stück werde „gut” enden, auch wirklich wahr sei, soll er sehr verschmitzt geschmunzelt und nach einer Pause geantwortet haben: „O ja, aber ganz ohne Teufelei geht es doch wieder nicht ab”³⁵. Nog negen jaar later, in de zomer van 1897 kon Ibsen schrijven als herinneringsblad aan graaf Milewski: „... Die Menschenkinder hätten sich zu Seegeschöpfen evolutionieren sollen”³⁷. Wanneer hij Ballested aan het eind met aller instemming laat concludeeren: „De meermin sterft er aan. De menschen daarentegen kunnen zich acclam — acclimatiseeren”, schemert daardoorheen het sarcasme van de kunstenaar over Ellida's vreedzame onderwerping aan de burgerlijke gemeenschap.

ANDERE OPVATTINGEN.

1910. WEYGANDT⁹⁷ ziet in de zeeman meer een allegorie van de zee dan een individu. Ellida is erfelijk belast en suggestibel, toont hysterische en neuropathische trekken op psychopathische bodem en zweeft in verre voorstellingen en stemmingen. Haar toestand is te verklaren door hypnose. Wangel laat haar eerst uitspreken en maakt daarna het vergetene duidelijk, zoodat de suggestie en over-

rompeling mislukken. Haar bewuste wil wordt daarna versterkt door een zelfstandig genomen besluit.

1920. BRINK en JELLIFFE ⁴¹: „The mystical element of „the lady from the sea” surrounds her with its troubling, haunting power out of the childhoodhome”.

1926. RANK ⁷¹ neemt een vader-dochtercomplex aan. Ellida heeft een afschuw van haar kind, haar man en het geslachtsleven omdat zij infantiel gebonden is aan haar vader, de vuurtorenwachter, die versmelt met de zeeman als de terugkeerende echtgenoot. Wangel doelt hierop door te zeggen dat hij voor Ellida een vader had moeten zijn.

1927. De uitvoerige studie van P. LIONEL GOITEN ²⁷ bevat veel onnauwkeurigheden, die hier door spatieering zijn aangeduid. Volgens hem leed Ibsen aan verschillende vormen van krankzinnigheid. Van kind af was hij abnormaal, overmatig geïntroverteerd als gevolg van een desillusie of een teveel aan moederliefde, aangezien zijn vader stierf toen hij nog jong was. „Al op tienjarige leeftijd had hij de genegenheid van zijn familie verloren wegens zijn stugheid en ongenaakbaarheid... Zijn houding draagt het stempel van een schizophreen in beginstadium (*bears the hall-mark of a schizophrene in the making*)”. Verder leed hij aan vervolgingswaan; „bovendien een duidelijke (*obvious*) hypochondrie of conversiehysterie en periodieke depressies die slechts gradueel verschilden van een acute melancholie... Hierin kwam het onbewuste tot uitdrukking wanneer de verdringing tijdelijk mislukte”.

In zijn drama's was hij de strijder voor vrijheid en emancipatie, wat zijn passiviteit en droomerijen in het werkelijke leven compenseerde. De sleutel van dit drama is dat Ibsen zich wil terugtrekken in de zee die zijn droomerijen uitbeeldt over zijn onbewuste wensch naar sexueel verkeer met de maagdelijke moeder. Ellida is het ideaalbeeld van zijn teleurgestelde liefdeleven. Aan het slot doet hij afstand van de moeder en verandert haar in de dochter als bruid, de jonge, mooie, treurende weduwe. Door de dochter wil hij opnieuw worden geboren tot een eeuwig liefdeparadijs. In Ibsens oogen is namelijk het verkeer tusschen moeder en zoon verboden, maar tusschen vader en dochter toegestaan. Dit is de eigenlijke reden waarom Ellida tenslotte blijft bij Wangel, die een vaderfiguur is en waarom Friman wordt verbannen, die zij beschouwt als haar zoon. Ibsen laat hier de moeder beslissen over zijn eigen rivaliseerende tendenties. De zelfmoord van Friman aan het slot door zich te verdrinken is ontleend aan Ibsens zelfmoordpoging in Bergen, door zich van de kade in de haven te werpen (?). De dochterfiguren vond Ibsen verwerkelijk in Henrikke Holst en Emilie Bardach.

Zoals Ellida een beeld is uit Ibsens onbewuste, droomt zij op haar beurt een zoon, de zeeman, die zelf weer een kind van haar phantaseert, Lyngstrand. Allen zijn echter manifestaties van Ibsen als de vader-auteur. De band tusschen vader en dochter in het drama bestaat tusschen Arnholm en Ellida, de kapitein-vuur-

torenwachter en Ellida, Wangel en Ellida, die van dezelfde leeftijd zijn als Arnholm en Bolette en misschien ook tusschen Ballested en Hilde.

Evenals Ibsens vrouw was Ellida een predikantsdochter. Aan haar demonstreert hij zijn erfelijkheidstheorieën; blijkbaar vormt zij het portret van een bestaande vrouw. Haar aanleg tot neurose en vroegtijdige geestesziekte zijn waarschijnlijk ontleend aan Ibsens jeugdherinneringen aan „het gekkenhuis” in Skien. Ellida is asociaal en heeft een erfelijke neiging tot moreele en geestelijke inzinking, die haar langdurige krankzinnigheid (*lunacy*) veroorzaakt. Doordat zij gebonden was aan haar vader, een weduwnaar, huwde zij een oudere man; tevens om te verbergen dat zij zich heeft laten verleiden, wat echter waarschijnlijk alleen in haar phantasie is gebeurd. Bijna onmiddellijk na haar huwelijk werd zij frigide en leed aan angsten, amnesieën en hallucinaties; een angstneurose die het gevolg is van de langdurige verdringing van de familiefixatie. Onder invloed van Lyngstrands verhaal hallucineert zij het Engelsche schip en een zoon, de zeeman, van wie zij een kind wil hebben. Als moeder van de zeeman identificeert zij zich met de vroedvrouw Jensen. Haar heimwee drukt de onbewuste wensch uit opnieuw geboren te worden en zich dan te vereenigen met het beeld van de zoon, die haar sexueel bevredigt. Dit is voor haar het gruwelijke, de incest die aantrekt en afstoot. Bij het kiezen van iemand die haar opnieuw schept aarzelt zij tusschen de vader en de zoon, wat een schizoïde dissociatie beteekent. Het verlangen naar de vader heeft zij krachtig onderdrukt. Omdat zij hem echter onbewust identificeert met de zoon schrikt zij terug voor vaderincest; zij vreest zijn sexueele wenschen en blijft frigide voor Wangel, durft niet lief te hebben en vrij te kiezen en vlucht in eenzaamheid en introversie. Pas wanneer de zoon voor altijd is verbannen verandert zij van de meermin-moeder in de machtige, vrije en gevreesde moeder. De familiefixatie is opgelost; zij herkent in Wangel bewust het vaderbeeld, dat tevens het beeld van de zoon bevat, en kan zich nu vrijwillig met hem vereenigen.

Door Ellida's spiegelbeeld, Bolette, wordt volkomen duidelijk dat Ellida is gebonden aan haar vader. Zij overwinnen op dezelfde dag de weerstand tegen een vaderimago. Bolette en de Vrouw van de Zee stellen de twee elementen voor van Ellida's persoonlijkheid, die verdeeld is tusschen vader en zoon. Ook Arnholm heeft zich de dochterincest gerealiseerd en kan nu Bolette trouwen.

Zelf heeft Wangel geen angst voor dochterincest. Voor Ellida heeft hij een vaderlijke autoriteit: hij houdt haar met geweld op het vasteland van de bewuste rede. Zijn bevel klinkt haar ruw en onredelijk. Wanneer Ellida meent de zeeman voor zich te zien, spreekt hij tegen haar hersenschim als tegen een werkelijke persoon, om bij haar de catharsis te provoceeren. Hij toont haar dat de zeeman slechts de projectie is, brengt haar terug naar de werkelijkheid en bepaalt haar keuze ten gunste van hemzelf, zoodat hij de gehate zoon verdrijft. Wangel is gesymboliseerd in de hemel en de donkere wolken, die warm en verstikkend boven de fjord hangen.

De zeeman trachtte de vader te doden en zwerft nu als balling op zee. Toen hij volwassen was doodde hij de kapitein, omdat deze als Ellida's vader, de vuur-

torenwachter, incest beging met zijn maagdelijke dochter. Daarna verleide de zeeman haar en werd nu de roodharige verrader. Met de zachte melodieën van de wind, de scheepsbel en de hoornmuziek lokte hij Ellida in phantasieën en introversie. Het geslachtsverkeer tusschen hen wordt gesymboliseerd doordat hij met zijn naar boven gericht (*erected*) schip de fjord binnendringt tusschen twee eilanden en weer terugkeert naar de zee tusschen twee rotsachtige bergen, vischjes achterlatend in het fjordwater. Ellida baart hem een zoon, Lyngstrand; dit is uitgebeeld in de schipbreuk van het groote schip, waarbij de zeeman en Lyngstrand worden gered uit het zeewater. Door een uitgebreid systeem van zelfprojectie verschijnt hij, na de emotie bij het lezen over Ellida's huwelijk, zonder dit te weten als een kalkwitte geest (*a chalkwhite ghost*) voor haar en haar pasgeboren kind. Later keert hij terug om zijn vader te castreren: de golven bestormen de horizon van de hemel, wat in strijd is met de natuurwet. Hij nadert Ellida dreigend met de revolver, waarbij zijn tweeledig doel is: te doden en tot geboorte te brengen (*the two-fold object of killing and bringing to birth*) en wil Wangel doodschieten maar wordt terughoudend door Ellida's vrije wil. Op gezag van de vader zal het fjordkanaal voortaan voor zijn schip bevroren zijn; de moeder wordt voor hem frigide en is slechts toegankelijk voor de zoute, frissche lucht van de hemel-vader. De zeeman boet door zich te willen doodschieten, d.i. castreren, en sterft aan de voeten van zijn moeder. Ellida, die de zoon telkens opnieuw ter wereld bracht, zoodat alles zich herhaalde, verstoot hem aan het slot voor altijd.

1928. SCHNEIDER⁷⁷ beschouwt Ellida's neurose als beïnvloed door de graviditeit. De stervende meermin beeldt haar sexueele verdringing en afweer uit. Tijdens de bruidsnacht wordt zij bevrucht door de vergeten, verdrongen zeeman in de gedaante van Wangel, die een vaderfiguur is. Een verdere analyse van de zeeman leidt tot de jonge vader. Het verdrongene keert terug als het gruwelijke, met schuld beladene, in de vorm van hallucinaties en nachtmerries. Na de dood van het kind weigert zij verder verkeer met Wangel en draagt haar liefde over op de zee, die sexueel ambivalent is, aantrekt en afstoot.

De vader-dochterverhouding van Ellida en Wangel herhaalt zich tusschen Bolette en Arnholm.

De tegenstrijdige onbegrepen gevoelens van de „Vrouw van de Zee” zijn bij Hedda Gabler uitgegroeid tot bewuste, onverzoenlijke hartstochten, die haar persoonlijkheid verteren en onvruchtbaar maken.

Over de omstandigheden, waaronder zij zich heeft ontwikkeld, zijn weinig aanwijzingen te vinden in het drama, maar des te meer in Ibsens aantekeningen. „Werkelijke ouders zijn er weinig op de wereld. De meesten groeien op onder een oom- of tanteopvoeding, of verwaarloosd en onbegrepen — of ook verwend”.

Ongetwijfeld hoorde Hedda, die later het „kleverige woord” liefde verafschuwt, opoffering niet begrijpt en geen moederlijke gevoelens kent, tot de „verwaarloosden en onbegrepen”: wat aan haarzelf is onthouden, wil zij evenmin aan anderen geven. „Ik begrijp opofferende menschen niet . . . Hedda spreekt erover dat ook voor haar kinderen altijd een gruwel zijn geweest . . . Zij zijn niet allen geschapen om moeders te zijn”. Teleurgesteld in haar natuurlijke behoefte aan liefde onderdrukte zij verbitterd alle gevoelens. De waardevolle kiemen voor een fijn en diep gevoelsleven liet zij in zich niet tot ontwikkeling komen, uit vrees voor het wanbegrip en de hoon van haar omgeving, waaruit een groote verwondbaarheid spreekt. „Bij Hedda ligt poëzie diep op de bodem. Maar haar omgeving schrikt haar af. Denk eens, je belachelijk te maken!”

In haar eenzaamheid probeerde Hedda vergeefs de schatten te bevrijden, die diep in haar verborgen sluimerden — volgens een gelijkenis, die Ibsen al in een gelijknamig jeugdgedicht had gebruikt, als een mijnwerker. „Het gaat om de onderaardsche krachten en machten. De vrouw als mijnwerker. Nihilisme. Vader en moeder hoorend tot verschillende tijdperken. De vrouwelijke onderaardsche revolutie in het denken. De slavenangst naar buiten, tegenover de buitenwereld”. Onder de tegenstelling tusschen de geest van twee tijdperken bij haar ouders, zonder vaste leiding bij de vorming van een harmonische levensbeschouwing, verliep Hedda's jeugd. Een innerlijke zedelijke maatstaf werd in haar niet aangekweekt; als eenig criterium gold

haar een sterke angst voor de buitenwereld, gepaard met heimelijk opstandige gedachten en „nihilisme”, een verwerpen van alle bestaande normen.

Dezelfde discrepantie tusschen Hedda's uiterlijke persoonlijkheid en haar diepere natuur blijkt ook uit Ibsens beschrijving. Toen men hem eens vroeg: „Aber was will die Canaille denn eigentlich?” antwoordde hij: „Das ist gar keine Canaille. Die Frau ist im sechsten Monat schwanger und ich habe nur zeigen wollen, zu welchen Extravaganzen dieser Zustand eine lebhaftere, leicht erregte Frau fortreiszen kann”⁶². Daarentegen beschrijft hij in zijn aantekeningen haar „bleeke, schijnbaar koude schoonheid . . . met langzame bewegingen”, in directe tegenstelling dus met haar eigenlijke levendigheid en emotionaliteit.

Niet alleen bleef voor Hedda haar eigen innerlijk ontoegankelijk, omdat de weg naar het gevoelsleven was afgesneden, — ook het sociaal contact, het saamhorigheidsgevoel kwam door haar eenzaamheid, haar angst en verzet niet tot stand, wat zij zelf als een gemis beschouwt. „Er is iets moois in, te werken voor een doel. Zij kan dat niet. Niet meedoen aan dat van een ander”.

Determineerend voor de vorming van Hedda's karakter noemt Ibsen de invloed van haar vader. Kort na de voltooiing van het drama schreef hij op 4-12-1890: „De titel van het stuk is „Hedda Gabler”. Ik heb daarmee willen aanduiden dat zij als persoonlijkheid meer is op te vatten als haar vaders dochter dan als echtgenoot van haar man”. Dezelfde invloed is gesymboliseerd in het drama. „Tegen de achterwand hangt het portret van een knappe man op leeftijd in generaalsuniform”. Het beeld van generaal Gabler vormt de achtergrond waartegen het drama zich afspeelt: de eenige figuur, die onafgebroken op het tooneel aanwezig is.

In Ibsens aantekeningen interpreteert Hedda zijn invloed in ongunstige zin: „Bedenk dat ik het kind ben van een oude man. En bovendien van een afgeleefde man — of van een wrak. Dat heeft misschien zijn stempel gezet (*en udleved mand — eller en affældig da. Det har kanske sæt sine mærker*)”. . . Hedda vertelt, hoe zij zich terzijde geschoven voelde, stap voor stap, toen haar vader niet langer in genade was, ontslag nam en stierf zonder iets na te laten. Bitter oordeelde zij dat men haar alleen terwille van hem had gevierd. En toen was ze al 25 jaar”.

In de eerste plaats spreekt uit deze gegevens wrok en jaloezie, en daarnaast een kwellend gevoel van eigen onbeduidendheid en machteloosheid in vergelijking met generaal Gabler: de hulde die hij ontving vervulde zijn dochter niet met trots, zooals natuurlijk zou zijn, maar met afgunst. Het opvallendst is echter het volkomen ontbreken van meegevoel voor haar oude vader in zijn ongeluk, nu zijn leven gebroken was, en de afwezigheid van elk spoor van dochterlijke liefde of ontroering, zelfs bij zijn sterven. Voor een dergelijke onnatuurlijke houding van een „levendige, licht geëmotioneerde vrouw” die met haar vader samenleefde in een uiterlijk goede verstandhouding, is maar een verklaring mogelijk: naast de liefde voor hem wordt zij beheerscht, niet alleen door jaloezie, maar door een felle en diepgewortelde, echter onderdrukte haat tegenover haar vader, die bij haar al jong de normale ontwikkeling van het liefdeleven moet hebben gestoord.

Een tweede factor in Hedda's persoonlijkheidsvorming, die met deze gevoelens samenhangt, is van maatschappelijke aard en moet gezien worden in het licht van zijn tijd. In de eerder genoemde brief van 4-12-1890 schreef Ibsen: „De hoofdzaak is voor mij geweest menschen uit te beelden, hun stemmingen en levens, op grond van zekere heerschende maatschappelijke toestanden en opvattingen”. Dat Hedda onbemiddeld achterbleef was te wijten aan de zorgeloosheid van generaal Gabler, wiens uiterlijk weelderige levenswijze een betrekkelijke armoede moest bedekken. Deze toestand was niet het eenige, dat verborgen moest blijven voor de buitenwereld. De strijd die in het gezin moest worden gevoerd om het decorum, het aanzien van de familie te handhaven gold hetzelfde feit als die van Helene Alving uit „Spoken”: het „vroolijke luitenantsleven”, dat Hedda's vader al voor haar geboorte had gemaakt tot een afgeleefde man met een verwoeste gezondheid. Van jongs af groeide Hedda op onder de machteloze angst voor het ongebonden leven van haar vader en voor het publiek schandaal, wanneer zijn levenswijze en het geldgebrek aan het licht zouden komen en het gezin zouden prijsgeven aan hoon en verachting. In dit opzicht is Hedda een typisch kind van haar tijd en van het milieu, waaruit zij afkomstig is. Bij haar opvoeding vormde de bedreiging door „het oordeel van de menschen” het belangrijkste richtsnoer, waarnaast zelfstandige ethische normen niet werden ontwikkeld. Integendeel leerde zij ze haten als een in-

strument van deze schijnheilige, gevaarlijke macht, die aan haar vader een onverdiend aanzien toekende en haarzelf onrechtvaardig deed lijden; tevens een nieuwe bron voor jaloezie.

Volgens Ibsens aantekeningen stelt zij „hooge eischen aan het leven en aan levensvreugde”, die haar vader zooveel rijkelijker genoot dan zij zelf. Door Hedda's overwegend negatieve houding is echter de basis, waarop zij haar levensgeluk kan bouwen, zeer gereduceerd: zij wil niet leven als vrouw en moeder, en evenmin voor een sociaal doel, zoodat voor haar — zeker in dit milieu en in deze tijd — maar weinig mogelijkheden voor blijvende bevrediging overbleven. „Hedda's vertwijfeling vormt het denkbeeld, dat er zooveel mogelijkheden van geluk bestaan, maar dat zij ze niet kan vinden. Wat haar kwelt is het gemis aan een levensdoel . . . Ik heb voor niets anders aanleg dan mij te vervelen”.

Haar eenig positief levensdoel, zich uit te leven en even machtig te zijn als haar vader is niet alleen onbereikbaar door uiterlijke omstandigheden, maar nog meer door de innerlijke weerstand in Hedda zelf, haar gehechtheid aan het decorum, en de angst voor belachelijkheid of veroordeeling door de openbare meening. „Het is eigenlijk het heele leven van de man, dat zij wil leven. Maar dan komen de bezwaren. De overgeërfde en de ingeplante . . . Het stuk zal handelen over het onoverkomelijke, te streven en te jagen naar iets, dat tegenover de conventie staat, tegenover het aangenomene in het bewustzijn, — ook in dat van Hedda”.

Op twee geheel tegengestelde wijzen heeft het verbitterd verzet in Hedda zich uitgewerkt, die kunnen worden gezien als opeenvolgende stadia. Aan de eene kant bestaat een hartstochtelijke haat tegen de vrouwelijke overgave en dienstbaarheid. Daartegenover staat het latere stadium van een vermoeid berusten in de onbereikbaarheid van haar idealen. Beide stadia hebben zich echter naast elkaar gehandhaafd, waardoor een eigenaardige mengeling ontstaat van hartstochtelijkheid en aan de andere kant vermoeidheid, verveling en apathie, die zich uiten in het langzame en kwijnende van haar optreden.

In de aantekeningen was Hedda's familienaam oorspronkelijk niet Gabler, maar Rømer, waardoor zij verwant is met Inger Gyldenløve-Rømer in Ibsens jeugdwerk „Vrouwe Inger op Østråt”. Inderdaad bestaat er overeenkomst in het persoonlijkheidsbeeld. Beiden waren als kind opstandig tegen de geest van haar omgeving, verafschuwen

het vrouwelijk liefdeleven en haar kinderen en doen haar diepere natuur geweld aan door te streven naar een mannelijk heldenideaal. Uitsluitend door koele verstandelijkheid willen zij heerschen, onoverwinnelijk als vrouw. In haar onverzadigelijke eerzucht trouwen zij een onbeteekenende, maar invloedrijke man als middel haar aanzien te verhoogen. De rivaliteit met de man om de macht neemt de plaats in van de overgave. „Het daemonische in Hedda is: zij wil invloed uitoefenen op een ander. Als dat gebeurd is, veracht zij hem”: als een overwonnen tegenstander.

Nog een tweede reactie ontstond op Hedda's wrok over de miskenning en het onrecht van haar vader. Niet alleen kwelde haar een honger naar hulde en macht, naar de uiterlijke glans die haar vader omgaf, maar ook naar alwetendheid over zijn verborgen leven, waarnaar zij vorschte als naar een verboden en onbereikbaar geluk, — zonder echter de daaraan verbonden schaduwzijde te willen aanvaarden. „Hedda's fundamenteele eisch is: Ik wil alles weten, maar mij zuiver houden! Alles wil ik weten — weten — weten —” Over het liefdeleven van haar vader droomde zij als een bevrijding, een overwinning van elke dwang, en alle latere hulde aan haar schoonheid kon haar jaloezie niet verzadigen. De uitsluiting daarvan krenkte haar als een onrecht, en haar afgunst en haat betroffen niet alleen haar vader, maar ook de vrouwen die aan dit geluk deel hadden, en op wie zij zich wilde wreken. In haar voorstelling over liefdesavonturen is wraakzucht de belangrijkste en onontbeerlijke component, de neiging aan een ander het geluk te ontnemen, dat haarzelf werd onthouden. „Ik begrijp niet dat iemand verliefd kan worden op een ongetrouwde man — of een niet verloofde man — of niet verliefd . . . Iets van een ander wegnemen, dat lijkt me zoo heerlijk”.

Voor de buitenwereld wilde zij haar vader overschaduwen door een machtiger positie in te nemen, maar daarnaast het geluk genieten van de wijnroes en nachtelijke orgieën, de publieke opinie trotseeren zonder geremd te worden door moreele of materieele overwegingen, om tenslotte in de bloei van het leven haar verachting daarvoor te toonen door vrijwillig zelfmoord te plegen, voordat de gevolgen zich meldden, waaraan generaal Gabler maatschappelijk en fysiek te gronde was gegaan.

Een verscherpte uiting van deze levenshouding toonde Hedda als jong meisje, evenals Ellida beïnvloed door de bewustwording van de

puberteit. Bij de eenige jaren jongere Thea Rysing, die dezelfde school bezocht, herkende Hedda de gehate vrouwelijkheid, die zij in zich zelf zoo fel bestreed. Thea's lichtblauwe, wat bolle oogen, „met een verschrikt vragende uitdrukking” gaven voor Hedda een kinderlijke, hulpeloze naïeveteit weer, een zwakte, die zij voor zich zelf afwees, evenals haar goedgeloovigheid en toewijding. In de algemeene bewondering die Thea's vlasblond, zwaar en golvend haar wekte, moest Hedda verbitterd de triomf van dit vrouwentype erkennen — de bevoorrechting door de publieke opinie van het in deze tijd traditioneele vrouwenideaal — en in haar haat dreigde zij Thea's haar af te schroeien.

Aan de andere kant zocht Hedda op dezelfde leeftijd haar brandende begeerte naar het verborgen leven van haar vader te bevredigen door confidenties uit te lokken bij haar vriend Ejlert Løvborg, waardoor zij tenminste in phantasie aan dit leven kon deelnemen. In het ontwerp verlangt zij aanwezig te zijn bij zijn nachtelijke vechtpartij, „wegens al die bandeloosheid, die er moet zijn in zoo iets ruws en leelijks . . . Voor mij was zijn rockeloos leven geen afdwaling. Er was levensmoed in. Trotseeren van de publieke opinie” en omgekeerd „kwam altijd in Hedda's tegenwoordigheid de drang tot uitspattingen over hem”. Voor haar heeft de wijnroes een Dionysische schoonheid. Løvborg denkt zij zich daarbij „heet en onbevangen . . . met wingerdblaren omkranst”, naar het voorbeeld blijkbaar van de antieke Grieksche bacchanten. Aan zich zelf dicht zij in deze orgieën de rol toe van de daarmee gelijkstaande maenaden, die in hun razernij Orpheus verscheurden. Zij stelt zich niet voor als passief, vrouwelijk object, maar vereenzelvigd zich met Løvborg. Over zijn orgieën kon zij nooit genoeg hooren: „Als ik er aan terugdenk, was er toch iets moois, iets lokkends, — iets moedigs over — over die heimelijke vertrouwelijkheid — die vriendschap, waarover geen levend mensch een vermoeden had . . . Vind je het zoo onverklaarbaar als een jong meisje, — zoo bij gelegenheid — . . . dat je graag wat wilt kijken in een wereld die — . . . waarvan je niets mag weten?”

Uit deze phantasieën werd Hedda hardhandig gewekt „toen er gevaar dreigde, dat er werkelijkheid zou komen in de verhouding. „Schaam je, Ejlert Løvborg, hoe kon je je willen vergrijpen aan — aan je onbevangen vriendin! . . . (Buigt zich dichter naar hem toe en zegt zachter) Maar nu zal ik je wat toevertrouwen. Dat ik je niet durfde

neerschieten — dat was niet mijn ergste lafheid — die avond”. Wanneer Løvborg nu de verkeerde gevolgtrekking maakt: „Jij en ik! Het was toch het verlangen naar het leven in je!” wijst zij dat geprikkeld af: „(zacht, met een scherpe blik) Neem je in acht! Geloof zoo iets niet!” Zij beschouwt zich immers niet als zijn object, maar als zijn gelijkwaardige partner. Uitvoeriger bespreekt zij deze gebeurtenis in het ontwerp: „Heb je misschien je afschuwelijk optreden vergeten . . . toen we voor het laatst alleen waren? Toen ik gedwongen was mij te verdedigen met de revolver . . . Ik had verachting gekregen voor mij zelf . . . om mijn lafheid . . . Dat begrijp je zeker wel zonder dat ik het zeg . . . Toen voelde ik, hoe de halfheid me in het bloed zat. Dat het nooit anders zou worden. Daarom brak ik met je voor altijd”.

De „werkelijkheid”, Løvborgs attentaat dat aan hun verhouding een eind maakte, had voor hen beiden een heel verschillende betekenis. Voor hem was dit de natuurlijke consequentie van zijn innigste gevoelens en dat Hedda deze miskende en als een bedreiging opvatte krenkte hem zoo diep, dat hij met haar revolver zelfmoord wilde plegen en dat hij door de herinnering aan haar zich later niet meer kon binden aan een andere vrouw. Ook voor het overige was Hedda's handelwijze in geen enkel opzicht gerechtvaardigd. Voor haar krachtige persoon, die op Løvborg een zoo groot overwicht heeft, was het zeker niet moeilijk geweest onder deze omstandigheden, in haar eigen huis, de toenadering van haar vriend af te wijzen. Dat Hedda, met haar scherpe menschenkennis, zich zoo onbegrijpelijk kon vergissen in haar intiemste vriend en een gevaar vermoedde, waartegen zij ongewapend machteloos was, verklaart zij zelf door de „halfheid”, die haar in het bloed zat, een ongeneeselijke „lafheid”, waarom zij zich zelf verachtte en die haar pas nu bewust werd: een panische schrik voor de mogelijkheid dat haar geweld zou worden aangedaan. Løvborgs gedrag wekte een zoo allesoverheerschend affect dat zij hem wilde doden en nog jaren later als getrouwde vrouw hem zijn optreden verweet als „afschuwelijk”.

Het verband tusschen deze panische angst en haar verlangen zich uit te leven evenals haar vader wordt duidelijk door een vergelijking met een soortgelijke samenhang die Ibsen negen jaar vroeger had beschreven bij Oswald Alving uit „Spoken”. Hedda's meening, dat zij gestempeld is door de levenswijze van haar vader heeft zijn parallel in de wrok van Oswald, wiens levenskracht is gebroken door het

vroegere „vroolijke luitenantsleven” van zijn vader. De beide kinderen worden beheerscht door de wensch zijn plaats in te nemen en door een onuitroeibare wrok, die zich kristalliseert om een centraal trauma. Het eenige, dat Osvald zich van zijn vader herinnerde was, dat hij in dronkenschap het kind liet rooken en leedvermaak toonde toen het ging overgeven, wat door Ibsen werd beoordeeld als „het ergste, dat je je kunt herinneren over een ander”². Osvalds eerste handeling bij zijn thuiskomst als volwassen man was de plaats van zijn vader in te nemen door uit dezelfde pijp te rooken en eveneens misbruik te maken van alcohol.

Naar analogie zouden Hedda's verlangen naar ongebondenheid en geweld — en gelijktijdig de overmatige angst daarvoor — verklaard kunnen worden door een schrik als kind voor de onbeheerschtheid, misschien zelfs voor een attentaat van haar losbandige vader in dronkenschap. De machteloze ontzetting, die haar later Løvborgs optreden doet zien als „afschuwelijk”, veroorzaakte een trauma, waardoor het vertrouwen in de liefde van haar vader voor altijd werd vernietigd. Haar phantasie bleef zich daaromheen bewegen, waarbij zij de machtsverhouding omkeert: de man geheel te beheerschen en neer te schieten, wat zij als jong meisje wilde doen bij Løvborg en later schertsend dreigt te herhalen tegenover Brack: „Dat komt er van, als u achterwegen gaat”. Volgens een aantekening: „Brack begrijpt goed dat het ingeslotene (*det indelukkede*) bij Hedda, haar hysterie, eigenlijk het motiveerende is in al haar handelingen”. Met de verkeerd gekozen term „hysterie” heeft Ibsen blijkbaar het trauma bedoeld dat diep in haar persoonlijkheid ligt ingesloten en haar belet de drang naar vrijheid uit te vieren. „Hedda zegt dat zij zich niet bekommert om het groote leven — ook niet om de groote gedachte — maar om de groote menschelijke vrijheid. — En dan heeft zij niet de moed”. In dit trauma ligt de eigenlijke kern van alle geremdheid bij Hedda.

Tegenover de buitenwereld toont zij een ander aspect van deze mentaliteit, waarmee haar uiterlijk overeenkomt — „haar oogen zijn staalgrijs en drukken een koude, heldere rust uit” —: de gewapende, voor de man onoverwinnelijke amazone. Ook deze houding ontspringt aan de rivaliteit met haar vader; als jong meisje leerde zij schieten met zijn revolvers en wekte bewondering als zij met hem paardreed, waarbij zij een hoed met veeren droeg, die overeenkwam met de

paradedracht van officieren uit die tijd. Om dezelfde reden verloofde zij zich met Jørgen Tesman, waardoor zij de attributen van haar vader wilde verwerven. „(Staat langzaam en moe op) We hadden afgesproken, dat we veel menschen zouden zien. Veel ontvangen... De livreiknecht krijg ik nu voorloopig natuurlijk niet... En het rijpaard, dat ik zou krijgen... daar hoef ik nu niet eens aan te denken... Nu, e e n ding heb ik in elk geval, om me zoo lang mee op te vroolijken... (Kijkt hem aan met verborgen hoon) Mijn revolvers, Jørgen... (Met koude oogen) De revolvers van generaal Gabler”.

Tot deze verloving ging Hedda over op 28-jarige leeftijd, toen haar bacchantenillusie was gebroken op de werkelijkheid, zoodat de roes van de dans en de hulde aan haar schoonheid haar geen bevrediging meer konden geven. „Ik had me werkelijk moegedanst. Mijn tijd was om... (krijgt een lichte schok) Nee, dat wil ik niet zeggen. Ook niet denken!” In het ontwerp: „Is het dan niet geoorloofd, je persoon productief te maken... Ik had geen ander kapitaal. Trouwen — dat leek me zoo iets als een lijfrente koopen”. Wat Ellida later oproerig maakte, deed Hedda met opzet: moe en berustend erkent zij zich te hebben verkocht. Bij haar keuze verwachtte zij dat Tesman een vooraanstaand en vermogend man zou worden, die haar alle geldzorgen zou besparen, liefst zelfs minister zou worden, waardoor zij een hoogere rang zou innemen dan generaal Gabler en door haar overwicht op de zwakke Tesman als ministersvrouw kon heerschen. Op de huwelijksreis bevredigde zij haar behoefte aan praal door zeer veel bagage, bij de thuiskomst was haar eerste opdracht aan het dienstmeisje haar man doctor te noemen en de overtrekken af te nemen van de meubels in de ontvangkamer, waar zij dagelijks wilde huizen.

Nog een tweede reden bewoog haar aan Tesman de voorkeur te geven boven haar andere vereerders. Als docent in cultuurgeschiedenis heeft hij een normatieve instelling, „correct en degelijk”; bij hem hoeft zij niet te vreezen voor uitspattingen, verkwisting of schandaal. Bovendien is hij voor de vrouw zelfs in dronkenschap ongevaarlijk: de roes maakt hem in Hedda's oogen alleen maar belachelijk. „Het zou haar nooit invallen” zich ongerust te maken over zijn nachtelijk uitblijven. „(Lacht) Misschien heeft hij zich ook niet graag willen vertoonen, zoo vlak na een vroolijke fuif”. Innerlijk veracht zij hem

en zijn wereldbeschouwing: „Dat armzalige hoogleeraarschap! Daar verspil ik geen gedachte aan”.

De bacchantendroom heeft bij Hedda hetzelfde verloop als bij Ellida: door het jonge meisje wordt hij geprojecteerd op een enkele jaren oudere man, daarna teruggedrongen door haar huwelijk met een contrastfiguur om later weer op te duiken tijdens de zwangerschap. Ook nu is het de „werkelijkheid”, waardoor Hedda overwonnen wordt: in plaats van de razende maenade of de onoverwinnelijke amazone moet zij de dienende vrouw en moeder worden, in overeenstemming met de wensch van haar man en zijn tante Juliane Tesman. Tegen dit toekomstbeeld is Hedda in volle opstand; de veronderstelling van Brack dat zij haar man „liefheeft” wijst zij geërgerd af. „Gebruik dat kleverige woord (*klissede ord*) toch niet!” Zelfs nu zij zwanger is ontkent zij kinderen te zullen krijgen. „(Boos) Wees toch stil! Nooit zult u zoo iets beleven! . . . (Kortaf) Ik heb daar geen aanleg voor. Geen eischen aan mij!” De ziekenverzorging, die Juliane's levensdoel uitmaakt en die Hedda heeft leeren kennen bij haar afgeleefde vader, beschouwt zij als „een kruis”. „(Moe en afwijzend) Nee, vraag me zoo iets niet. Ik wil geen ziekte en dood zien. Laat me blijven buiten alles, wat leelijk is”. Volgens Ibsens aantekeningen: „Hedda wortelt in het conventioneele. Zij trouwt met Tesman, maar haar phantasie is bij Ejlert Løvborg — Zij walgt van zijn vlucht uit het leven”, de burgerlijke moraal waarin hij zijn toevlucht zoekt. Integendeel vermoedt zij in zijn uitspattingen een ideale vrijheid, een beleven in extase van de waarden, die zij als „mijnwerker” vergeefs zocht te bevrijden. „Mocht ik zoo hebben geleefd als hij! . . . Een biechtvader te zijn voor E(jlert) L(øvborg) was voor Hedda een bevrijding. Haar sympathie was heimelijk aan zijn kant. Maar het afschuwelijke dat alles bekend werd. Toen ontrok zij zich er aan . . . Løvborg heeft zich gewend tot het „Bohême”. Hedda wordt naar dezelfde kant getrokken, maar waagt de sprong niet . . . Voor Hedda is Løvborg het voorwerp van laffe, lokkende droomerijen. In werkelijkheid heeft ze geen moed aan zoo iets mee te doen. Dan komt het inzicht in haar toestand. Gebonden! Begrijpt het niet. Belachelijk! . . . Hedda is heelemaal in beslag genomen door het kind dat zal komen, en als het gekomen is gruwet zij voor wat er zal volgen”. Door te trouwen heeft zij haar diepere natuur gebonden aan sociale verplichtingen, — de bloei van haar leven is voorbij. „Het jong-

gehuwde paar komt thuis in September, wanneer de zomer sterft . . . Nu Hedda terugkomt als jonggetrouwde vrouw met een onduidelijk gevoel van verantwoordelijkheid, staat alles haar tegen. Zij vat een soort haat op tegen het huis, juist omdat het haar thuis is geworden". Haar vrijheidsdrang verzet zich tegen de gebondenheid, en vreemdt haar van haar man. „Ik geloof dat juist door te trouwen met Tesman ik zoo onnoemelijk ver van hem verwijderd ben”.

Hedda's eerste optreden in het drama toont al dadelijk de kern van het conflict tusschen haar wenschen en die van Juliane en Jørgen en haar machteloos verzet. De mentaliteit van de familie Tesman valt samen met de door Hedda zoo gehate sociale moraal en volgens Ibsens brief van 14-1-1891 ³⁴ voelt zij deze als „een tegen haar innigst wezen gerichte vijandige en vreemde macht”. Zij kan zich er niet toe dwingen Juliane Tesman „tante” te noemen en ontvangt haar niet als familielid, maar als een willekeurige bezoekerster. Het zonlicht, dat Juliane liet binnenstroomen, wordt door Hedda gedempt en zij wil niets weten van de pantoffels die Tesman haar ter bewondering voorhoudt, als een navolgenswaardig voorbeeld van de huisvlijt van zijn tantes. Al op de huwelijksreis was dit het belangrijkste punt van geschil: „En dan die huisvlijt in de middeleeuwen! Dat is nu het allerwalgelijkste!” Op Tesmans argument dat zij zich moet assimileeren, nu zij tot de familie hoort, wijst Hedda indirect elke verwantschap af door haar verachting te toonen voor Juliane's mentaliteit en haar te hoonen. Deze beweegreden is haar echter niet duidelijk bewust. „Ze had haar hoed daar op die stoel gelegd. En toen deed ik of ik geloofde dat hij van het dienstmeisje was. (Nerveus) . . . Zoo iets komt plotseling over me. En dan kan ik het niet laten. Ik weet zelf niet, hoe ik het moet verklaren”. Hoewel zij hierdoor de minderwaardigheid van haar tegenstandster laat uitkomen, kan dit toch haar nederlaag niet verhinderen; dadelijk daarop ontdekt Juliane bij haar vertrek Hedda's zwangerschap en in haar vreugde omhelst zij haar plechtig, terwijl zij haar voortaan „gezegende Hedda” noemt. Nu voelt Hedda zich volkomen geslagen; alleen gebleven „balt zij haar handen als in razernij” en herkent in de afstervende natuur het onverbiddeijk naderend eind van haar droomen, wanneer zij over drie maanden moeder zal worden. „Ik kijk alleen maar naar de blaren. Ze zijn zoo geel. En zoo verlept . . . (Weer onrustig) Ja, — nu zijn we al in — in September”. Dezelfde stemming wekt bij haar

de inrichting van het huis, dat door Juliane voor kinderen is berekend: „Ik vind dat het hier ruikt naar lavendel en gedroogde rozen in alle kamers. Maar die lucht heeft misschien tante Julle meegebracht . . . Er is iets afgestorvens in. Het herinnert aan balbloemen, — de volgende dag . . . U kunt u niet voorstellen hoe gruwelijk ik me zal vervelen, hier buiten”.

Na Juliane's vertrek, waarbij Hedda de gedachte aan de onafhankelijke amazone heeft moeten prijsgeven, hoort Hedda van haar tweede bezoeker, haar oude rivale Thea Elvsted-Rysing, dat zij bovendien alle macht heeft verloren over Ejler Løvborg als bacchant. „(Met een onwillekeurig hoonende glimlach) Jij hebt hem dus weer opgericht, — zooals ze dat noemen, — jij, kleine Thea”. Beiden kennen angst voor de ongebondenheid van de man, maar hebben dit anders verwerkt. Terwijl Hedda eenzaam en verbitterd strijdt voor de overwinning, ontwijkt Thea het conflict en zoekt steun in de sociale normen, die zij geheel als haar eigen beschouwt: zij vreest het oordeel van de menschen niet en durft het daarom ook te trotseeren. Deze houding is voor Hedda onbegrijpelijk en wordt door Løvborg gewaardeerd als een blijk van moed. Thea's angst voor zijn orgieën en het gemis aan reserve bij het toonen van haar gevoelens beteekenen voor Hedda een verlaten stadium, dat na de teleurstelling door haar vader fel wordt bestreden. Zij noemt het „dom” van Thea, voor haar man nuttig en goedkoop te zijn; zelf wil zij immers niet dienen, maar heerschen: „middenin” zijn tusschen haar en Løvborg. Beide malen wanneer Thea's invloed blijkt op de man die zij inspireert — Løvborg en Tesman — strijkt Hedda haar over het opvallend mooie haar, waarin zij Thea's macht vindt gelyksymboliseerd.

De strijd van de beide vrouwen betreft de beheersching van het Dionysische element. Hedda onthult Thea's verborgen angst daarvoor aan Løvborg en bewerkt dat hij op haar aandrang zich nog eenmaal ongebreideld uitleeft. „Dan is hij een vrije man voor zijn heele leven . . . Ik wil voor e e n enkele keer in mijn leven macht hebben over een menschenlot . . . Dat heb ik niet — en ook nooit gehad . . . Als je eens kon begrijpen, hoe arm ik ben. En jij zou zoo rijk mogen zijn! (Slaat haar armen hartstochtelijk om haar heen) Ik geloof, dat ik je haar toch afschroei”. Zij vernietigt de vrucht van Thea's invloed op Løvborg, het werk over de toekomstcultuur, waarin het Dionysische zal worden dienstbaar gemaakt aan de sociale normen. „Nu

verbrand ik je kind, Thea! Jij, met je kroeshaar! Jouw en Ejlert Løvborgs kind". Daarbij verlangt zij dat Løvborg onder haar invloed door het bacchanaal de openbare meening trotseert en daarna zelfmoord pleegt met dezelfde revolver, waarmee zij hem eens wilde neerschieten. Zij beleeft daarin de volkomen realisatie van haar phantasie: „Wat een bevrijding is er in . . . te weten dat er toch werkelijk iets vrijwillig moedigs kan gebeuren . . . Ejlert Løvborg heeft de moed gehad te leven volgens zijn eigen aard. En nu — het groot! Waar schoonheid over ligt. Dat hij de kracht en de wil had, zoo vroeg afscheid te nemen van het levensfeest”.

Nu echter eindelijk de verlangde bevrijding voor Hedda is gekomen, blijkt deze geenszins te beantwoorden aan haar voorstelling. Integendeel sterft Løvborg evenals generaal Gabler een oneervolle dood aan de consequenties van zijn levenswijze: door een schot in het onderlichaam tijdens een handgemeen met zijn vriendin Diana, die Hedda's illusie parodieert. Nadat de schoonheidsillusie over het heroieke van Løvborgs roes haar al was ontnomen door zijn arrestatie, is dit a fortiori het geval bij zijn dood. „(Met een uitdrukking van walging) Al dat belachelijke en gemeene, dat zich legt als een vloek over alles, wat ik maar aanraak”. De vervulling brengt het tegendeel van wat Hedda had gewenscht, juist dat, wat zij had willen ontvluchten: een herhaling van de weerzinwekkende tafereelen uit haar jeugd.

Bovendien wordt zijn dood niet voorafgegaan door de overwinning op de gangbare moraal, maar is juist een gevolg van zijn laatste poging „Thea's kind”, zijn toekomstige sociaal georiënteerde normen waarin „de twee idealen” worden verzoend te redden. Na zijn dood worden deze door Tesman gereconstrueerd, waarbij de mentaliteit van Thea hem zal „inspireeren”. Løvborgs geniale nieuwe wereldbeschouwing, die hem in extase is ingegeven wordt door hen moeizaam geperst in het kader van de burgerlijke conventie. Volgens een aantekening van Ibsen: „Het hoogst komische dat de fatsoenlijke menschen, Tesman en mevrouw E(lvsted) de resten probeeren samen te lappen tot een nagedachtenis voor E(jlert) L(øvborg). Hij, die alles zoo diep verachtte . . . Het leven gaat voor Hedda op in een belachelijkheid die „niet waard is tot het eind overleefd te worden . . . Wanneer H(edda) met B(rack) er over spreekt dat die twee daar zitten om het manuscript samen te lappen zonder dat de geest hen

bezielt, barst zij in lachen uit. — Dan het pianospel — dan — de d(ood) —”.

Zowel in de ideëele sfeer als in de werkelijkheid lijdt Hedda een volkomen nederlaag en ook haar laatste toevlucht is haar ont-nomen. Het meest ontbeerde zij in haar huwelijk het erotisch contact; zij heeft het „gruwelijk vervelend gehad. Een half jaar lang niemand te ontmoeten die tot onze eigen kring hoort. Met wie je kunt praten over onze eigen aangelegenheden”. Voor deze spanning zocht zij verlichting (*en lettelse*) in een erotisch gekleurde vriendschap met de 43-jarige Brack, die evenals generaal Gabler op rijpere leeftijd de beide levensvormen combineert — uiterlijk, als jurist het correcte gedrag van Tesman, naast de verborgen uitpattingen van Løvborg. Ook hier ontkomt Hedda niet aan haar noodlot terug te vallen in de gehate afhankelijkheid, angst en ontzetting uit haar jeugd. Onder de bedreiging met schandaal wil Brack haar dwingen hem terwille te zijn als „eenige haan in het kippenhok”. Deze bedreiging, het ergste dat haar kon overkomen, aanvaardt zij onder geen voorwaarde. „Ik ben dus in uw macht . . . Afhankelijk van uw eischen en wil. Onvrij dus! (Staat heftig op) Nee —, die gedachte verdraag ik niet! Nooit”. Pas onder deze dwang vervult Hedda eindelijk wat haar altijd als een vrijwillige moedige handeling in schoonheid heeft voor oogen gestaan. Terwijl Thea en Tesman vergeefs probeeren Løvborgs manuscript te begrijpen, speelt zij als in een roes een wilde dansmelodie, waarvan zij de bevrijding verwacht; zij hoont de verplichtingen, die haar worden gesteld en doodt zich door een schot in het voorhoofd, — een matte afschaduwing van haar droom. Alleen de representanten van de burgerlijke moraal overleven het slot: met een sardonisch lachen bekroont Ibsen het drama door een triomf van de alledaagschheid, die met de beste bedoelingen alle hoogere waarden verstikt.

Wat Hedda voorkomt als een onbereikbaar ideaal wordt op een lager plan drastisch gerealiseerd door Løvborgs vriendin Diana, die in dezelfde tijd als Hedda weer in de stad is gekomen. Overeenkomst met de maenade heeft zij als zangeres met rood haar, die orgiën viert met haar vrienden en met hen slaags raakt.

Aan de andere kant draagt Diana de naam van de maagdelijke jachtgodin uit de klassieke oudheid, die de jager Actaion doodde

omdat hij haar bij het baden had bespied — een beeld dat Ibsen al had gebruikt in „Catilina”. Volgens Brack is zij „een geweldige jageres voor heeren”, met een vaste hand. Zij loopt evenals Hedda met geladen wapens, waarmee zij de agressie van de man afweert en bij haar, als het ware de gewapende amazone, vindt Løvborg de dood.

Als vulgaire prostituee vormt Diana een caricatuur van Hedda's illusies — de bacchante en de jageres.

De tegenspeelster van Hedda is Thea Elvsted-Rysing, haar mededingster bij Tesman en Løvborg. Hedda's voornaamste grief — geen macht te hebben over een menschenlot en ook nooit te hebben gehad — heeft een tegenhanger in de klacht van Thea: „Zooveel goedheid en vriendelijkheid! Dat is iets, waaraan ik niet gewend ben . . . Als ik maar een thuis had! Maar ik heb er geen. Ook nooit een gehad . . . (Staart hulpeloos voor zich uit)”. Evenals Hedda hoort zij tot degenen die volgens Ibsens aantekeningen onder een oom- of tante-opvoeding verwaarloosd en niet begrepen zijn. Haar innigste wensch is liefde te ontvangen en deel uit te maken van de kleine gemeenschap, die het gezin is. In haar afhankelijkheid laat zij zich door Hedda's voorgewende vriendschap makkelijk er toe brengen bij haar hulp te zoeken, haar vertrouwen te schenken en zelfs haar intiemste gevoelens prijs te geven.

Zoo overheerschend is haar verlangen naar de warme sfeer van een thuis dat de ontwikkeling van haar persoonlijkheid daardoor is geremd en ingebed gebleven in de gemeenschap; ook ten opzichte van de sociale normen heeft zij haar eigen oordeel niet gedifferentieerd. Het „oordeel van de menschen” is voor haar geen vijandige, dreigende macht zooals voor Hedda; zij beschouwt het vanzelfsprekend als haar eigen meening en durft er van af te wijken wanneer zij als getrouwde vrouw haar man na vijf jaar verlaat. „Bij hem kom ik nooit meer terug. De menschen mogen zeggen wat ze willen . . . Ik weet alleen, dat ik moet leven, waar Ejlert Løvborg leeft. Als ik zal leven”.

De oorzaak is, dat haar twintig jaar oudere man haar niet de „goedheid en vriendelijkheid” gaf, de belangstelling voor haar persoon, die haar een levensbehoefte waren. „(Geïrriteerd) Alles staat me tegen bij hem! We hebben geen gedachte gemeenschappelijk . . . Ik ben alleen maar nuttig voor hem . . . Hij houdt van niemand anders dan van zich zelf”.

Evenals bij de Vrouw van de Zee ontwaakte in Thea twee jaar na haar huwelijk het zelfverwijt zich te hebben „verkocht”, waarbij zij weerklank vond in de opstandigheid van Løvborg. Tusschen hen ontstond een wisselwerking, waarbij Thea zich bewust werd naar welke normen zij zich richtte en wat in haar begon te gisten, terwijl omgekeerd Løvborg zich assimileerde aan de gemeenschap, die Thea waardeert als haar natuurlijk element.

Eigenaardig is dat Thea's houding tegenover Løvborg niet in overeenstemming is met haar rang: de burgemeestersvrouw tegenover de ondergeschikte, die bij hen — volgens het ontwerp — „voor weinig geld” op kantoor werkt en aan de kinderen lesgeeft, maar dat zij zich dochterlijk eerbiedig tegenover hem gedraagt, vol kinderlijk ontzag. „Dat kwam langzamerhand. Ik kreeg een soort macht over hem. Hij legde zijn oude gewoonten af. Niet, omdat ik hem dat vroeg. Want dat durfde ik nooit te doen. Maar hij merkte wel dat zoo iets mij tegenstond. En toen hield hij er mee op . . . Hij — van zijn kant — heeft een soort werkelijk mensch van me gemaakt. Hij heeft me leeren denken en allerlei begrijpen . . . Hij praatte met me over zoo oneindig veel dingen. En toen kwam die heerlijke, gelukkige tijd, waarin ik deel kreeg aan zijn werk! Hem mocht helpen! . . . Als hij wat schreef, moesten we het altijd samen doen . . . Vrienden . . . zoo noemde hij het ook”.

Met Thea's hulp heeft Løvborg zich weer „opgericht” en het product daarvan is een nieuwe waardeering van de bestaande cultuur, een verstandige en gematigde wereldbeschouwing, die algemeen weerklank vindt. Het vervolg echter op dit werk beschouwt Løvborg „pas als het ware, waar hij zelf in is”, en dat door hem en Thea hun „kind” wordt genoemd; een werk over de cultuur van de toekomst, waarbij het opstandige individu wordt geïntegreerd in de gemeenschap. Voor Thea zijn de overwinning van deze wereldbeschouwing en de rehabilitatie van Løvborg van de grootste beteekenis. „Ik wil zien dat er weer achting en eer aan je worden bewezen. En de vreugde wil ik met je deelen . . . Waar moet ik anders mijn leven voor gebruiken?” Zelfs weegt dit werk haar zwaarder dan het leven van Løvborg en zijn liefde voor haar. De vernietiging van het manuscript vergelijkt zij met een kindermoord. „Mijn heele leven zal het mij voorkomen, of je een klein kind had gedood . . . Voorbij dus. Ja, nu ga ik weg, Hedda . . . Nu is alles donker voor me”. Over de dood van

Løvborg daarentegen troost zij zich makkelijk door de reconstructie van het manuscript, waarbij zij Tesman als zijn opvolger inspireert. Ook het bericht van Løvborgs zelfmoord wekt bij haar meer ontzetting dan verdriet: „Wat gruwelijk! Dat hij zoo moest eindigen! Hoe kun je spreken van schoonheid in zoo iets! . . . Wat hij gedaan heeft, deed hij buiten zich zelf (*i vildelse*). Zooals hij het manuscript heeft verscheurd”.

Wat Hedda's innigste wensch is, Løvborgs orgie en daarop volgende zelfmoord, is voor Thea „het gruwelijke”. Hieruit blijkt de onjuistheid van Løvborgs oordeel over haar: „In zulke dingen is ze dom” en over het „onbevangen vertrouwen” (*frejdige tro*) dat zij in hem heeft. Het betreft hier bij Thea niet domheid, maar „een doodsangst” (*en dødelige angst*) voor zijn ongebondenheid en de macht van Diana, wat zij verbergt door onbevangenheid voor te wenden. De mogelijkheid dat Løvborg een bacchanaal zal bijwonen bij Diana, die hem eens wilde neerschieten, brengt haar „in vertwijfeling” (*så rent fortvilet*). Nadat zij de nacht wakend heeft doorgebracht, in ondragelijke spanning over zijn wegblijven, durft zij zich door hem niet te laten inlichten, wat het abnormale van haar affect typeert. Angstig herhaalt zij: „Ik wil niets hooren!” en laat zich pas kalmeeren door zijn verzekering niet te zullen spreken over zijn nachtelijke avonturen.

Deze verborgen, overmatige angst voor de uitpattingen van Løvborg, tegenover wie zij een dochterlijke houding aanneemt, vormt het centrale punt van overeenkomst, dat Hedda en Thea maakt tot parallelfiguren. De angst is echter bij haar op verschillende wijze verwerkt als grondslag voor haar levenshouding, — een verschil dat zich spiegelt in de oogen, die bij Thea „lichtblauw zijn, groot, rond en wat bol, met een verschrikt vragende uitdrukking”. Bij haar heeft de angst zich geconsolideerd in een vroeger stadium, waarin de kinderlijke liefde en bewondering zijn gekrenkt, maar nog niet vergiftigd. Zij ontwijkt het object van haar angst en probeert onder haar invloed de man weer te maken tot een sociaal, liefhebbend mensch. Volgens Ibsens aantekeningen lijdt Thea aan „nerveuze trekkingen” en vreest zij dat Løvborg „niet normaal is. Zijn gedachtengang kan zij alleen vermoeden, niet begrijpen” en over zijn „twee idealen” kan zij geen opheldering geven. Het intense beleven in extase is voor haar niet alleen onbegrijpelijk, maar ook beangstigend. „Thea Elvsted is de

conventionele, sentimenteele, hysterische kleine burgerij" — waarbij Ibsen met „hysterisch" evenals bij Hedda blijkbaar doelt op de traumatisch bepaalde angst voor ongebondenheid en geweld. Na de dood van Løvborg wil zij hem een gedenkteeken geven, eerherstel als fatsoenlijk burger, door zijn werk met Tesman samen te reconstrueeren. „En zoo-zitten die twee met het manuscript dat zij niet kunnen verklaren. En de tante is er ook bij. Wat een ironie over het menschelijk streven naar ontwikkeling en vooruitgang".

Achtereenvolgens lijdt Thea een nederlaag tegenover de beide machten die zij wil verzoenen, de maatschappij en de natuur. De ambtelijke, bekrompen correctheid en zelfgenoegzaamheid van burgemeester Elvsted maakte hem onontvankelijk voor haar verlangen naar liefde; de ongebreidelde, antisociale hartstocht van Løvborg belet zijn maatschappelijke aanpassing.

Bij Hedda heeft het trauma veel dieper ingewerkt: schijnbaar drukken haar staalgrijze oogen een koude, heldere rust uit, maar inderdaad hebben de angst, de wrok en jaloezie een onverzoenlijke verbittering nagelaten, een verzet, dat het levend, direct contact in beide richtingen heeft verbroken, zoowel met de natuurdrang als met de gemeenschap.

Zooals Hedda's wensch wordt verwerkelijkjt door Diana, is dit voor Thea het geval bij Juliane Tesman, die al haar liefde schenkt aan het kind van haar overleden broer, hem een thuis geeft en door haar „tante-opvoeding" hem brengt tot een volkomen assimilatie aan haar eigen sociale waardeering. Zij heeft „de plaats van zijn ouders ingenomen, . . . wordt nooit moe zich voor hem te offeren" en projecteert in hem al haar persoonlijke eerezucht. „Hij kan alles worden, wat hij wil. Zoo knap als hij is . . . Heb ik dan eenige andere vreugde ter wereld dan de weg voor je te effenen?" Haar persoonlijkheid heeft geen doel in zich zelf en evenmin was haar streven gericht op de vorming van individualiteit bij Jørgen Tesman; haar geluk bestond minder in de eigenlijke liefde dan in de bevrediging van het moederinstinct. Het gevolg is dat Tesman ook als volwassen man nog altijd het hulpelooze kind is gebleven, waaraan zij behoefte heeft.

Hedda's zwangerschap beteekent voor Juliane, nu zij 65 jaar oud is, dan ook de hoogste vervulling: „(Heeft haar handen gevouwen en staart haar aan) Prachtig is Hedda . . . God zegene en beware

Hedda Tesman. Terwille van Jørgen . . . (In stille ontroering) Elke dag kom ik bij jullie". Volgens een aantekening: „Daar heeft Hedda gelijk in: liefde is er niet van Tesmans kant. Ook niet van zijn tante. Hoe liefderijk ze ook is”.

Hetzelfde stempel draagt Juliane's toewijding voor haar hulpbehoevende zuster, die zij jarenlang heeft verpleegd. Bij haar sterven blijkt, hoe weinig Juliane zich hecht aan een bepaalde persoon, hoe makkelijk inwisselbaar voor haar het liefdeobject is. Op dezelfde dag besluit zij, zonder eenige piëteit voor haar overleden zuster: „Rina's kamertje zal niet lang leegstaan! . . . Er is altijd wel de een of andere zieke stakker te vinden, die verpleging en zorg noodig heeft . . . Ik heb ook zoo dringend behoefte aan iemand om voor te leven". Een andere mentaliteit is voor haar ondenkbaar.

De twee tegengestelde standpunten ten opzichte van de gemeenschap die Hedda en Thea innemen worden theoretisch verdedigd door de sociologen Tesman en Løvborg. Vanaf hun schooltijd waren zij vrienden en mededingers en kozen later beiden de leer van de maatschappij tot studieobject.

Beiden zijn, in tegenstelling met Hedda en Thea, verwend onder een tanteopvoeding, zooals Ibsen het noemt in zijn aantekeningen. Nog op 33-jarige leeftijd is Jørgen Tesman het door zijn tantes verzorgde kind, dat geen eigen persoon heeft ontwikkeld en evenmin haar steun kan missen in de bezorgdheid voor het materiele bestaan. Zijn levensdoel is dan ook: het verleden in stand te houden. „Het copieeren van oude perkamenten . . . is zijn roeping in deze wereld". Hij leeft geheel en al in de geest van zijn familie: „Ordenen en verzamelen, dat kun je. Je bent niet voor niets de zoon van Jochum zaliger". Tesman heeft „een rond vergenoegd gezicht"; door de bewondering van zijn tantes overschat hij zijn eigen beteekenis en verwacht naïef op dezelfde manier ook door ieder ander te worden verwend en ontzien. Dat zijn vriend Løvborg zal meedingen naar het hoogleeraarschap lijkt hem een onrecht: „(Zwaaait met zijn armen) Dat is ondenkbaar! Dat zou de ongelooflijkste verwaarloozing zijn tegenover mij!" Ook van Hedda verwacht hij als vanzelfsprekend, dat zij zich richt naar de mentaliteit van zijn familie en haar eigen verlangens offert „terwille van mij" (*for min skyld*), — het argument dat bij zijn tantes altijd de doorslag gaf.

De afhankelijkheid van zijn familie brengt mee dat hij conventioneel oordeelt, zonder begrip voor beweegredenen, en zelfs Hedda's verbranden van het manuscript ziet hij niet in de eerste plaats als uiting van een affect, maar formeel-juridisch: „Dat is ongeoorloofd handelen met gevonden voorwerpen”. Løvborgs opstandige drang naar individueele vrijheid en een nieuwe toekomstcultuur is hem vreemd en de geringste afwijking van wat behoorlijk is bezwaart hem als schuld: „Over de toekomst! . . . Merkwaaardig! Over zoo iets te schrijven zou nooit in me kunnen opkomen . . . Ik zal je wat bekenen, Hedda. Toen hij het had voorgelezen, kwam er wat leelijks over me . . . Ik misgunde hem, dat hij zoo iets had kunnen schrijven . . . En dan te weten dat hij met de gaven die hij heeft helaas toch onverbeterlijk is . . . Hij kan geen maat houden in het genot”. Na de dood van Løvborg, die hem in de schaduw stelde en zijn afgunst wekte, aanvaardt hij dan ook de moreele verplichting het werk van zijn vriend te reconstrueeren. „Het zal gaan! Het moet gaan! Ik geef er mijn leven voor! Of alle tijd, die ik er voor heb. Mijn eigen verzamelingen moeten zoo lang blijven liggen. Dat ben ik aan Ejlerts nagedachtenis verschuldigd”. Volgens Ibsens aantekeningen: „Dan volgt het burleske: zoowel Tesman als mevrouw Elvsted wijden hun toekomstig leven aan de oplossing van het raadsel”, terwijl Løvborgs idealen en de inspiratie in extase hun onbegrijpelijk zijn. „Tesman is de correctheid, . . . eigenlijk geen vakman, maar hij is specialist. De middeleeuwen zijn dood”, de geestelijke afhankelijkheid van zijn tantes maakt hem onvruchtbaar, een onvolgroeide persoonlijkheid, die veeteert op zijn kinderjaren. Zijn horizon gaat niet verder dan haar mentaliteit en op Hedda's stekeligheden is hij onvoorbereid. „Tesman is bijziend. Draagt een bril. „Wat een prachtige roos!” Toen stak hij zijn neus in een cactus”.

Zijn natuurlijke belangstelling als socioloog gaat uit naar het verleden, en wel speciaal naar de Brabantsche huisvlucht in de middeleeuwen, die hem herinnert aan de vroegere huiselijke zorgen van de vrouwen, wier oogappel hij was. Aan dit onderwerp wil hij zich als getrouwd man geheel wijden, nu hij „zijn gezellig thuis” heeft. Op de huwelijksreis onderhoudt hij Hedda daarover „vroeg en laat” en verder over de door tante Rina geborduurde pantoffels, die hij bij Hedda zoozeer mist. Dadelijk na hun thuiskomst dringt hij ze Hedda op als product van de toewijding en huisvlucht van zijn tantes.

Voor de persoonlijkheid van zijn vrouw heeft hij evenmin begrip als Juliane; het bevreemdt slechts zijn ijdelheid de gevierde generaalsdochter te hebben gewonnen. „(Glimlacht tevreden) Ik geloof wel dat ik in de stad verschillende goede vrienden heb die me benijden”. Een diepere neiging of ook maar belangstelling voor haar voelt hij niet; zelfs in de zesde maand merkt hij haar zwangerschap nog niet op en beroemt zich tegenover ieder op haar dikte. Hedda's medeeling dat zij moeder zal worden wekt in hem geen teederheid, maar „overmatige vreugde” (*overstadigt glæde*); hij verwacht daarvan het ontwaken van moederlijke zorgzaamheid en toewijding. Zijn eerste opwelling is het dienstmeisje en Juliane op de hoogte te stellen. „En dan, dat je mij ook Jørgen begint te noemen! Denk eens aan! O, tante Julle zal zoo blij zijn! ... Dat je voor mij gloeit, Hedda, daar moet tante Julle werkelijk haar aandeel in hebben! Verder wilde ik wel weten, of dat gewoon is bij jonge vrouwen” en ook daarover zal hij zich door zijn tante laten inlichten.

De opvallende afwezigheid van schaamte over zijn intiem huwelijksleven hangt waarschijnlijk samen met het ontbreken van erotisch contact en met de gebondenheid aan zijn tantes. In nog hogere graad dan Thea is Tesman de kinderlijke, nog ongedifferentieerde gemeenschapsmens, die aan de bewustwording van de puberteit niet is toegekomen en zijn eigen persoon niet heeft afgegrensd ten opzichte van de samenleving en van de vrouw.

Tegenover de kinderlijke psyche van Tesman, die de collectiviteit van de middeleeuwen beleeft als zijn natuurlijk element, staat het revolutionaire individualisme van zijn geniale collega Ejlert Løvborg, de eeuwige pubescent, met het renaissance-ideaal van de „uomo universale”.

Volgens het ontwerp vormde hij eens „de hoop van de familie”, maar heeft hij dit door zijn uitspattingen veranderd in „de schandvlek van de familie”. Elke steun wijst hij af van „die familieleden, die rondlopen en zich al die moeite geven ... Ik wil niets met al die mensen te maken hebben. Ze niet voor mijn oogen zien! ... Omdat ik wil overwinnen door mij zelf. Overwinnen door eigen krachten”.

Dezelfde bezorgdheid van de familie die Tesman altijd afhankelijk deed blijven van zijn tantes, het verwend zijn door een tanteopvoe-

ding, had bij Løvborg de tegengestelde uitwerking en leidde tot een verbitterde opstandigheid tegen hun levensbeschouwing en bemoeizucht, een extreem, antisociaal individualisme dat ontaardt in bandeloosheid.

Naar het schijnt heeft Ibsen zich Ejlert Løvborgs ontwikkeling voorgesteld in een dergelijk milieu als dat van Tesman en de twee uiterste consequenties als contrasten tegenover elkaar gesteld. Nog eenmaal heeft Ibsen de initialen van zijn naam gebruikt, en wel in zijn aantekeningen van 1883 voor Hjalmar Ekdal uit „de Wilde Eend”, de zoon van de jager. Ook hij was opgevoed door twee ongehuwde idealistische tantes, en werd aanbeden als „het licht van de toekomst”: „De photograaf, de mislukte dichter E. L., droomt over socialistische omwenteling. Omwenteling van de toekomst, van de wetenschap. Vergif in het ontbijt —”. De revolutionaire gezindheid tegen de bekrompen gedachtenwereld van zijn tantes, die bij Hjalmar Ekdal beperkt bleef tot droomerijen, uit zich bij Ejlert Løvborgs krachtige vitaliteit veel heftiger, als een daadwerkelijke poging tot omwenteling van de wetenschap en de toekomstcultuur. Ook Løvborgs leven is van jongsaf „vergiftigd”, evenals dat van Hedda, door een ondoelmatige onderdrukking, die slechts haat en opstandigheid kweekte tegen de cultureele sfeer waarin hij was opgevoed.

In Ibsens overige aantekeningen is Løvborg scherp geteekend: zijn strijd tegen de moraal van zijn familie, waartegen hij op twee manieren revolteert; deels geestelijk, door een nieuwe hoogere wereldbeschouwing te scheppen, deels vanuit de vitale sfeer, door elke band te verbreken, te trotseeren met haat en verachting, en zich over te geven aan uitpattingen. Toch stoot ook hij op „het onoverkomelijke” waar het drama om draait: van de overgeleverde burgerlijke moraal kan hij zich nooit geheel losmaken en juist deze verwijfeling over zijn afhankelijkheid geeft voedsel aan zijn strijd tusschen „de twee idealen”, die van verleden en toekomst. Om zijn droombeeld te verwerkelijken kan hij de steun van de vroegere moraal niet missen. „Maar daartusschen komt zijn dubbele natuur. Door het laag bij de grondsch burgerlijke te realiseeren kan hij alleen ruimte maken voor zijn groote centrale gedachte . . . Ik moet me aanstellen als een idioot om begrepen te worden. Doen of ik mij wil rehabiliteeren in de oogen van de massa . . . Ik ben liederlijk geweest. Dat doet er niet toe. Maar de politie weet ervan. Dat is de hoofdzaak . . . Ik ben

in de grond niet ongebonden. Maar het werkelijke leven is niet te verdragen. Als ik ongebonden ben, zooals ze dat noemen, dan is dat een vlucht uit de werkelijkheid. Niet omdat ik vreugde beleef aan uitspattingen. Daarvoor wortel ik te veel in het bestaande". Zijn uitspattingen zijn alleen een verzet tegen de gangbare moraal. „Het leven op de tegenwoordige sociale grondslagen is niet waard om te leven. Daarom zich ervan weg phantaseeren. Door drank enz. . . . De vlucht uit de realiteit is een noodzakelijkheid". De werkelijkheid met zijn huichelarij, zijn transigeeren en banale alledaagschheid die wortelt in materialisme veracht hij — en des te meer zijn eigen afhankelijkheid daarvan. „Wat jammerlijk, te strijden om een hoogleeraarsbetrekking! . . . Waarom zal ik een sociale moraal volgen, waarvan ik weet dat hij geen half menschenleven meer zal standhouden". Deze toestand beschouwt hij als een erfelijke ziekte, die op elke generatie opnieuw wordt overgeplant. „Breng nooit kinderen ter wereld. Hedda!"

Onder invloed van Thea verzoende hij zich met de openbare meening, en gaf daaraan uitdrukking in zijn boek waarin „haar persoonlijk leven literair is behandeld". Hij verwachtte daarmee te zijn gestegen in de achting van Hedda. In haar zag hij zijn toekomstdroom verwerkelijk: „de mooie, marmerkoude vrouw" die verheven boven alle hartstochten de moed heeft de geldende moraal achter zich te laten en te leven volgens eigen wetten. Deze ideeënwereld heeft hij neergelegd in zijn nieuw werk, dat voortbouwt op de vroegere levensopvatting. „Het vernietigde manuscript heet: de zedenleer van de toekomstige cultuur. Het manuscript komt daarop neer dat de taak van de mensch is: naar boven, naar de lichtbrenger . . . De menschengeest moet de groote vlucht nemen (*gøre den store svingning*). Want hij is op dwaalwegen . . . Toen ik het nieuwe boek had geschreven stond een nieuw, groot, stralend werk voor mij. Daarin moet jij helpen. Ik heb vrouwen noodig, Hedda! In de middeleeuwen was het geweten van de vrouw zoo gevormd, dat ze wroeging kreeg als ze ontdekte dat ze getrouwd was met haar neef". Dezelfde verfijning van het vroegere geweten, maar op nieuwe grondslag, zoekt Løvborg bij de toekomstige vrouw. „De reddingsgedachte! . . . Løvborgs gedachte dat er een vriendschapsverhouding tusschen man en vrouw moet worden gevormd waaruit de ware geestelijke mensch kan ontstaan. Het overige wat de twee uithalen ligt daarbuiten als het on-

wezenlijke". Hij wil dus een scherpe scheiding tusschen de geest en de hartstochten, die worden verwaarloosd, maar juist daardoor zich wreken in hun ongecontroleerde macht. „Het is juist de in de omgang met vrouwelijke „vrienden" en „kameraden" opgehoopte zinnelijkheid die zich bij hem uitdrukt in zijn uitspattingen . . . Zijn vertwijfeling betreft het feit dat hij de wereld wil beheerschen, maar niet zich zelf kan beheerschen . . . Voor het begrijpen van zijn persoonlijkheid heeft hij de aantekeningen gemaakt in het manuscript. Dat is het, wat de twee moeten en willen, maar niet kunnen verklaren".

Achtereenvolgens wordt hij teleurgesteld in Thea, Hedda en in zich zelf. „Mevrouw Elvsted, die hem in de correctheid dwingt, loopt weg van haar man. Hedda, die hem over de grenzen prikkelt, wijkt terug voor schandaal . . . De omslag heeft plaats in het groote gesprek met Hedda", waarbij hem bleek dat zij niet uit eigen keuze, maar uit angst hun verhouding had verbroken. „Mijn ideaal was een illusie. Je bent geen haar beter dan ik. Nu heb ik niets meer om voor te leven. Behalve het genot": het manuscript is waardeloos geworden.

Tusschen Tesman en Løvborg bestaat in het drama een dergelijke polariteit als tusschen Thea en Hedda: identificatie en verzet. Volgens het ontwerp „is het altijd in Hedda's tegenwoordigheid, dat de onweerstaanbare drang tot uitspattingen komt over Ejlert Løvborg"; een verwante mentaliteit bindt hem en werkt cumuleerend. „Als ik bij je vader kwam, 's middags, en de generaal zat bij het raam en las de krant, met zijn rug naar ons toe . . . En als ik dan voor je biechtte! . . . Je vertelde over mijzelf, wat niemand anders toen wist. Bekende, dat ik dagen en nachten lang had geraasd. Wat was dat toch voor een macht in je, die me dwong zoo iets te bekennen?" Hedda's onverwachte afwijzing heeft hem volgens het ontwerp „zoo oneindig diep gegriefd"; het hield verachting in voor wat hij het hoogst waardeerde. Nooit heeft hij zich van haar los kunnen maken: „Waarom schoot je me niet neer, zooals je dreigde!" Dat zij zich aansloot bij de openbare meening, „dat was het juist, wat hij nooit had verwacht". Uit rancune koos hij het andere uiterste; hij ontzag het oordeel van de menschen niet langer en „maakte er geen geheim meer van welk leven hij leidde. In welk gezelschap hij kwam". Voortaan werd hij „een van Diana's toegewijdeste beschermers" en zocht bij haar wat hij bij Hedda niet had gevonden, de onafhankelijke

Atheensche hetaere, de vriendin en geestverwante van de man. „Uit verzet deed ik dat! (*På trods gjorde jeg det*)”.

Nadat hij op deze wijze zoowel het geestelijk als het materieel erfdeel van zijn familie had verspild, kwam hij op 31-jarige leeftijd naar de afgelegen woning in het Noorden van de familie Elvsted. Na Hedda's verloving schreef hij hier, om te bewijzen dat zij ten onrechte aan Tesman de voorkeur had gegeven en zich had „weggegooid”, het groote werk over cultuurgeschiedenis, dat onder Thea's invloed overeenstemde met de gangbare meening en bewondering wekte bij het publiek. Tegenover Tesmans wereldbeschouwing stelt hij verder een nieuw inzicht: de aanvaarding van het individualisme als een sociaal waardevolle factor. Met deze cultuur van de toekomst wil hij volgens het ontwerp „zegevieren over Tesman in de oogen van de menschen . . . (Gedempt en schuw) En een overwinning beteekent veel voor een man met — ja, — met mijn verleden”. Evenals Hedda toont hij zijn geringschatting voor Tesmans voornaamste zorg, „waarvan iemand moet leven”, en wil niet met hem concurreren om een betrekking als hoogleeraar; deze wil hij „voor geen prijs hebben. Een dergelijke positie deugt niet voor me. Dat heb ik leeren inzien in het Noorden, op het land”. Het afhankelijke, gebonden bestaan bij burgemeester Elvsted kon hij niet verdragen; hij had er „geen rust of duur meer” en ging terug naar de hoofdstad met een enkel doel voor oogen: „Ik wil leven als een vrije man”, waarin hij de opvolger is van Friman uit „de Vrouw van de Zee”.

Zijn werk over de toekomstcultuur beteekende zoowel een overwinning op de mentaliteit van Tesman als die van Hedda. De invloed van Thea bewerkte dat hij haar normen erkende, maar heeft gelijktijdig zijn levensmoed en opstandigheid „geknakt”; terwijl hij haar „te dom” acht om dat te begrijpen. Daarentegen waardeert hij haar oordeel als „onbevangen”, als zuiver inzicht dus, niet beïnvloed door affecten of vooroordeelen. „Wij tweeën, wij zijn twee echte vrienden. Wij gelooven onvoorwaardelijk in elkaar. En daarom kunnen we zoo onbevangen met elkaar zitten praten”.

De ontdekking dat Thea's domheid in werkelijkheid angst is, haar bezorgdheid en haar liefde voor hem wekken bij Løvborg een ongewone reactie: geen ontroering of dankbaarheid, maar een onevenredig heftige woede. „In doodsangst dus. Terwille van mij . . . (Zijn gezicht is verwrongen) Dat was dus het onbevangen vertrouwen

in mij van mijn vriendin! . . . Was het misschien een afspraak tusschen jou en hem, dat je naar de stad zou gaan om op mij te passen? Was het misschien de burgemeester zelf, die je dat vroeg? Hij had me zeker weer noodig op kantoor! Of miste hij me bij het kaarten? . . . Ook een dronk op de oude burgemeester!" Uit deze uitbarsting spreekt een haat, die in zijn heftigheid niet beantwoordt aan de situatie en slechts een hernieuwde activeering kan zijn van een bestaand gevoelscomplex: zijn fel verzet tegen de angstige bezorgdheid, de onderdrukking door de vrouw van zijn levenslust en vitaliteit als kind.

Om Thea's angst te trotseeren en om te toonen dat hij nu in staat is zich voortaan te beheerschen accepteert hij de uitnoodiging voor het vrijgezellenfeestje van Brack, waar het „vroolijk" zal toegaan. Vooraf zet hij Tesman zijn nieuwe cultuur uiteen, die zijn geestelijke superioriteit bewijst, maar verraadt in het daarop volgend bacchanaal de onmacht tot practische uitvoering van zijn inzicht. In deze toestand mist hij alle zelfcontrôle, houdt nog een laatste verwarde rede op Thea als inspiratrice, om tenslotte evenals vroeger weer te belanden bij Diana, zoodat het door Thea ingegeven manuscript verloren gaat.

Dit beteekent de onherstelbare vernietiging van zijn leer over de persoonlijke vrijheid onder autonomie van de bewuste wil. In het ontwerp „Ik heb mijzelf uitgeleefd tot ik een onvrije man was. De macht had verloren over mijn eigen wil". Aan Thea bekent hij deze smadelijke nederlaag niet; hij laat het voorkomen als een vrijwillig gekozen vernietiging van hun cultuur, een opzettelijke terugkeer tot de zuivere natuur door het manuscript te hebben verscheurd en in zee uitgestrooid; voortaan wil hij niet meer schrijven en verlaat Thea voor altijd. In zijn oogen is het Diana, die hem dit ontnomen heeft, wat wel niet in feite, maar toch in wezen de waarheid is, voorzoover zij dezelfde werking heeft als Hedda: het natuurwezen te ontketenen en daarna te vernietigen. Na een nachtelijke orgie sterft hij bij haar door een schot in het onderlichaam.

Het Dionysische element, dat voor alle personen een object is van heimelijke angst of bewondering, heeft de 45-jarige jurist Brack op latere leeftijd ongevaarlijk gemaakt door de ideëele waarde er aan te ontnemen. Hij veracht het als een verboden genot, dat nadeelig is

voor de materiele welvaart en gecamoufleerd is door een vals pathos, dat door het werkelijke leven wordt ontmaskerd. Zijn beroep als adjunctrechter brengt mee dat hij zich uiterlijk richt naar de gebruikelijke normen en oordeelt als een „vakmensch”. In het ontwerp beroemt hij zich op een „tamelijk stevige” reputatie, terwijl hij Løvborg benijdt om zijn invloedrijke familie en het „verstandig” noemt de openbare meening voor zich in te nemen. In een aantekening heet hij „de representant van de burgerlijke zienswijze”. Løvborgs doel in het ontwerp: „te leven als een vrije man” noemt Brack ironisch een „behagelijke positie. Maar brengt niet veel op”, terwijl hij er geen zelfstandige waarde aan toekent. „Eer en overwinning — hm — dat kunnen wel buitengewoon mooie dingen zijn —”

Hoewel hij voor Hedda's revolver „even bang is als Tesman”, gelooft hij toch niet in de echtheid van haar bedreiging hem te dooden omdat hij „verborgen wegen gaat” en ongezien bij haar toilet wil aanwezig zijn, zooals Actaion bij Diana. „Ik heb niets tegen verborgen wegen. Op hun tijd kunnen ze heel pikant zijn . . . (Lacht) Je schiet je tamme huishanen toch niet dood!” Evenmin neemt hij aan dat zij inderdaad geen moeder wil worden en liever sterft dan tegenover hem onvrij te zijn, „afhankelijk van zijn eischen en wil . . . (Glimlacht) Zoo iets zeg je. Maar zoo iets doe je niet . . . (Spottend) Je pleegt je anders te schikken in het onvermijdelijke”. Voor hem is het onvermijdelijke: het ontzien van de publieke opinie uit angst voor de strijd om het bestaan; de mogelijkheid dat Tesman geen vaste aanstelling krijgt vergelijkt hij met een dreigende storm (*uvejr*).

De schikking die Brack heeft getroffen voor het alternatief tusschen de eischen van de persoon en de maatschappij is de in die tijd meest gebruikelijke en dezelfde als die van generaal Gabler: een uiterlijk correct gedrag naast een heimelijk zich uitleven. Zijn feestjes voor vrijgezellen ontaarden in orgieën en hij staat in betrekking tot Diana, maar zoekt openlijk slechts de vriendschap van getrouwde vrouwen, bij wie de gevolgen van zijn lichtzinnigheid niet voor zijn verantwoording zijn. „U weet wel dat ik altijd — een zekere eerbied heb gehad voor de huwelijksband. Zoo in het algemeen”. Voor de getrouwde vrouw noemt hij zich „een beproefde, begrijpende vriend — onderhoudend over allerlei vroolijke onderwerpen . . . en in het minst geen vakmensch”. Door intriges en kleine diensten maakt hij zich onontbeerlijk en wanneer Hedda hem geen verdere toenadering ver-

oorlooft schrikt hij niet terug voor chantage om haar in zijn macht te krijgen.

De verborgen felheid waarmee hij dit doel nastreeft verraadt dat zijn luchtige ironie, zijn humor slechts een bewust gewilde ontkenning zijn van een sterk affectieve gebondenheid aan de vrouw. Wat Tesman aanvaardt als zijn natuurlijk recht en wat Løvborg heftig afwijst: haar bevoorrecht object te zijn, wordt door Brack nagestreefd met verbeterd hardnekkigheid. „Eenige haan in de kippenren te zijn . . . (laat zijn stem dalen) dat is mijn doel. En voor dat doel zal ik alle middelen gebruiken, die ik tot mijn beschikking heb . . . Als een buitenstaander . . . zich zou indringen, zou dat voor mij hetzelfde zijn als mijn thuis te verliezen”. De indringer, die hem zijn thuis kan ontnemen, is in de eerste plaats het kind, dat alle teederheid en belangstelling van de vrouw voor zich opeischt en zijn jaloezie wekt. Daarnaast vreest hij hem in de emotioneele gevoels- en affectmensch, die hij in zich zelf afwijst en herkent in Thea en Løvborg. In het ontwerp verlangt hij dat Hedda aan beiden haar huis onzegt. „Nu zal hij natuurlijk probeeren u voor zich te winnen. Let maar op of hij niet zwaarmoedig wordt. Gaat praten over vervlogen tijden. Teleurgestelde verwachtingen”. Om hem onschadelijk te maken bewerkt Brack dat hij zich compromitteert bij Diana en door zijn verzet tegen de politie, dus door hem te maken tot een caricatuur van Hedda's illusie.

Door zijn compromis op middelbare leeftijd: de aspiraties van Tesman en van Løvborg beide te gebruiken voor concrete doeleinden, is Brack de opvolger van Ballested, die zich had „geacclimatiseerd” aan de fjord in „de Vrouw van de Zee”. Zijn naam komt overeen met het brakke fjordwater (*brakvandet*), dat Ellida verachtte als „ziek”. Ook Brack ontkomt niet aan het noodlot van alle personen uit dit drama: zijn overtuiging te zien gehoond door de werkelijkheid. Als hij Hedda denkt te dwingen door te appeleeren op haar angst voor schandaal, blijkt door haar zelfmoord het Dionysische een levende macht te zijn, die zich niet ongestraft laat ontkennen en verachten. Tegelijkertijd wordt door Ibsen met de slotwoorden van Brack: „(half bewusteloos in een stoel) Maar zoo iets doe je toch niet!”, evenals door het commentaar van Ballested bij de tegengestelde keuze van Ellida, het tragische pathos geneutraliseerd.

BIOGRAPHIE.

Van het eerste ontstaan af is de groei van dit drama nauw verbonden met Ibsens herinneringen aan de achttienjarige Emilie Bardach uit Weenen, die de zomer van 1889 met haar moeder eveneens in Gossensasz doorbracht. In zijn brieven spreekt Ibsen dit verband herhaaldelijk uit ⁹. „Meine Sommererinnerungen kann ich nicht zurückdringen. Will es auch nicht. Das Erlebte erlebe ich wieder und wieder — und immer wieder. Das Alles zu einer Dichtung umzudichten ist mir vorläufig unmöglich” (15-10-1889). Een maand later echter: „Ich bin gegenwärtig mit Vorarbeiten zu der neuen Dichtung recht eifrig beschäftigt. Träume und erinnere und dichte weiter” (19-11-1889).

Zooals Ibsen vroeger de zomerherinneringen van 1854 aan zijn jeugdliefde voor Henrikke Holst had verwerkt in „Vrouwe Inger op Østråt”, deed hij dit nu op dezelfde wijze bij Emilie Bardach: door zich te verdiepen in haar verborgen zieleleven, hetgeen overeenkomt met wat hij noemt: „de daemonische onderlaag in Hedda's karakter” ¹¹. „Ich glaube nämlich noch an eine rätselhafte Prinzessin, die dahinter steckt. Aber das Rätsel selbst? Nun ja, man kann ja Allerlei darüber träumen und recht viel Schönes hineindichten; und das tue ich auch. Es ist doch jedenfalls ein Biszchen Ersatz für die unerreichbare und — unergründliche Wirklichkeit . . . In meiner Phantasie sehe ich Sie immer mit Perlen geschmückt. Perlen lieben Sie ja so sehr. Es liegt etwas Tieferes — etwas Verborgenes in dieser Neigung. Aber was eigentlich? Darüber grüble ich recht oft. Glaube auch dann und wann, dasz ich den Zusammenhang gefunden habe. Aber dann wieder nicht” (6-12-1889).

In het voorafgaande drama werd ook Ellida geobsedeerd door de parel, het natuurproduct uit de zee, dat later als handelsobject dienstbaar is gemaakt aan maatschappelijke waarden. De spanning tusschen het natuurkind en de door het leven teleurgestelde vrouw — wat Ibsen verder heeft uitgewerkt bij Hedda en Thea — heeft hij blijkbaar ook verondersteld in Emilie Bardach. „Als eine liebe Sommererscheinung habe ich Sie, meine liebe Prinzessin, kennen gelernt. Nur als eine Gestalt der Jahreszeit der Schmetterlingen und der freiwachsenden Blumen. In Soireen und Gesellschaften sehe ich Sie auch, — und besonders im Theater, zurückgelehnt, mit einem etwas müden Ausdruck in den rätselhaften Augen” (22-12-1889). Ook Hedda verhoudt zich tot het leven niet als deelnemster, maar als toe-

schouwster in een theater, een tien jaar oudere Emilie, vermoeid door de waardelooze schijn. Zij heeft dezelfde raadselachtigheid die Ibsen in Emilie boeide, en de fascinerende werking van haar persoon berust op het ondoordringbare, dat voortvloeit uit haar beslotenheid in zich zelf. Toch werkt hierbij nog een andere factor mee.

Na de psychologische analyse blijft in Hedda nog een rest voelbaar, die zich moeilijk laat definieeren, de adel van haar persoonlijkheid, die haar verheft tot „een raadselachtige prinses”. Uiterlijk heeft Ibsen dit weergegeven door haar distinctie, de „edele, aristocratische vorm” van haar gezicht en gestalte, en door haar oud-adellijke familienaam Rømer in het ontwerp. Bij al haar antisociale gedragingen bestaat in haar toch een waardevolle essentie, die beter kan worden aangevoeld dan bewezen en waarop Ibsen blijkbaar doelt met de uitdrukking: „de vrouw als mijnwerker”. Het trauma waaraan Hedda te gronde gaat is te vergelijken met de slotscène uit Brand, wanneer de gevaarlijke zwarte havik de gestalte aanneemt van een witte duif. Als de ijskerk over Brand en Gerd instort, is het antwoord op zijn vertwijfelde vraag: de „deus caritatis”. Ook bij Hedda moet, zooals Gerd zegt, „het ijs in haar herinnering oplossen in tranen”, door het ontvangen van een groote, begrijpende liefde.

De moeilijke antithese in haar persoonlijkheid heeft veel hoofdbreken gekost aan Ibsen, die op 30-10-1890 schreef: „Het was goed dat er een eind aan kwam. Het onophoudelijk samenleven met deze gedichte personen begon mij namelijk niet weinig nerveus te maken”³⁶. Typeerend is dat Ibsen na de voltooiing van het drama op 30-12-1890 de correspondentie met Emilie verbrak en in ruil daarvoor haar een exemplaar van het drama toezond; de episode had nu voor hem in deze vorm afgedaan en kreeg een nieuwe belichting in „Bouwmeester Solness”.

ANDERE OPVATTINGEN.

1893. NORDAU⁶⁶ beschouwt kunst als een gedegeneerde vorm van hysterie. Ibsen is „ein bösertiger Faselhans”, een degeneré en theoretische misdadiger, wiens bewegingscentra niet krachtig genoeg zijn om zijn anarchistisch-misdadige neigingen in voorstellingen om te zetten. „Seine mystisch-religiöse Zwangsvorstellung von der freiwilligen Selbstaufopferung für Andere ist notwendig stärker als seine ausgeklügelte Afterphilosophie des Individualismus”. Hij ligt in „zerknirschter Anbetung seiner hysterischen, nymphomanischen, mit Verirrung des Muttertriebs behafteten Mannweiber”. Zijn dwangvoorstellingen zijn in zijn ziek innerlijk ontstaan, niet

door de wereld ingegeven, want hij weet niets van het leven. „Die kleinen Züge die Ibsen seinen Thesen auf zwei Beinen annadelt, um ihnen wenigstens so viel Menschenähnlichkeit zu geben wie sie eine Vogelscheuche hat, sind aus einer grässlichen norwegischen Strandlochgesellschaft von Säufern und Faselhänsen, von Idioten und tollgewordenen hysterischen Gänsen geholt, die in ihrem Leben nie einen andern Gedanken klar ausgedacht haben als den: Wie verschaffe ich mir eine Flasche Aquavit? oder: Wie mache ich mich den Männern interessant? Das einzige was die Männer von Tieren unterscheidet, ist dasz sie kneipen. Die Noras, Heddas, Ellidas zechen nicht, aber dafür rasen sie, dasz man sie binden müsste”.

1910. WEYGANDT⁹⁷ en⁹⁸ noemt Hedda koud en wreed, verwant aan Lady Macbeth, „eine hysterische Canaille, bête humaine en miniature. Es sind gewisse hysterische Züge: grenzenlose Selbstsucht und Gefallsucht und Mangel an Herzeneigung, kapriziöse Launenhaftigkeit und Flatterhaftigkeit und eine Art Ränkesucht”. Haar zelfmoord wordt bepaald door de sombere toekomst en de stemmingswisselingen van de graviditeit.

1918. SCHNEIDER⁷⁷ neemt zonder verdere motiveering aan dat Løvborgs geestelijk kind, dat door Hedda wordt verbrand, moet te gronde gaan omdat het is beladen met incestschuld.

1939. Volgens VIVA SCHATIA⁷⁵ heeft Hedda als kind tijdens de Oedipussituatie zich geïdentificeerd met haar vader, die evenals bij Nora, voor het moederlooze kind de beide ouders representeerde. Zij wil geen vrouw zijn en vreest door heterosexueel geslachtsverkeer de bedreiging met castratie. Het spelen met de revolvers symboliseert de introjectie van haar vader, want schieten beteekent geslachtsverkeer. Zij trouwt daarom de asexuele Tesman, waarbij haar verstandelijke motieven slechts een rationalisatie zijn.

Brack vormt het erotisch element in haar leven, waartegen zij zich verdedigt met de revolver, als verhoogde identificatie met haar vader. Dat dit niet geheel lukt blijkt uit haar aannemen van een driehoeksverhouding.

Daarentegen richt zij bewust haar ik-ideaal naar andere vrouwen en benijdt Thea om haar volkomen vrouwelijkheid. Hedda's domineerende masculine homoseksuele neigingen staan in conflict met dit ideaal: zij verbrandt daarom Thea's haar uit jaloezie en wenscht macht te hebben over een menschenleven als een man.

In het derde bedrijf identificeert zij zich met Thea en zoekt de rechtstreeksche normale erotiek van Løvborg, als de echte man, in wie zij wil gelooven. Wanneer zij begrijpt dat Løvborgs mannelijkheid afhangt van zijn verhouding met een normale vrouw zooals Thea, voelt zij zich zoo minderwaardig dat zij de gevolgen van haar handelingen niet meer overziet en het manuscript verbrandt.

Daarna verwerpt zij de vrouwelijkheid en identificeert zich steeds meer met haar vader. Zij bewondert de zelfmoord mits deze niet wordt gepleegd door een schot in de buik in direct verband met de geslachtsorganen: de sexualiteit moet eerst geheel worden gesublimeerd voor zij hem kan aanvaarden. Na Bracks dreiging bereikt zij een volkomen identificatie met haar vader door zich in haar voorhoofd te schieten; de hersenen symboliseeren haar zelf als geheel.

BOUWMEESTER SOLNESS — 1892

BYGMESTER SOLNESS

Meer dan de voorafgaande werken met hun strenge architectuur, hun scherpe afteekening en objectiveering van de personen is dit drama een directe zelfbeschuldiging, een afrekening van de dichter met zich zelf. Over Solness zei Ibsen eens: „Dit is een man, die wat verwant is met mij . . . Architectuur is immers mijn eigen vak” 56.

Halvard Solness is een gebroken figuur, waarvan de halfslachtheid wordt gesuggereerd door zijn voornaam: „halv” in het Noorsch beteekent „half”. Deze breuk herhaalt zich in al zijn gedachten en handelingen: zijn ethos en idealisme zijn afwisselend gebonden aan conservatieve normen of bepaald door een onbepert egoïsme; bij zijn streven naar macht verwoest hij meedoogenloos het geluk van anderen, maar wordt daarbij innerlijk verteerd door wroeging; in zijn liefde aarzelt hij tusschen het verlangen naar teedere, moederlijke warmte en een idealiseeren van ongebondenheid en geweld.

Aan het begin van zijn loopbaan stelde Solness zich tot doel de wereldbeschouwing waarin hij „als arme jongen van het land” (*fattig gut fra landsbygden*) was opgevoed verder op te bouwen tot de hoogste idealiteit. „Ik kwam als jongen uit een godsdienstig thuis. En daarom vond ik het bouwen van kerken het waardigste dat ik kon kiezen. En dat durf ik wel te zeggen, dat ik die kleine, arme kerken bouwde met een zoo eerlijk en innig en warm gevoel dat — dat ik vind dat hij over me moest tevreden geweest zijn . . . hij, wie ze tot lof en eer moesten dienen”. Uit deze overweging blijkt een afhankelijkheid, een verlangen naar tevredenheid van de hoogste autoriteit uit zijn jeugd over zijn warme, eerlijke toewijding, waaruit een gevoel spreekt van onzekerheid en zwakte.

Van zijn huwelijk verwachtte hij dan ook de intimiteit van een behagelijk, veilig gezinsleven. Zijn vrouw, die was opgevoed in dezelfde vroomheid en gehechtheid aan haar familie als Solness, beteekende voor hem in de eerste plaats de dienende moeder. „Aline had ook aanleg voor bouwen . . . Geen huizen en torens en spitsen waar ik me mee bezig houd . . . (Zacht en bewogen) Kinderzielen op-

bouwen". Daarentegen had hij geen begrip voor de fijnere schakeringen in haar zieleleven en de oude aristocratische cultuur waarin haar wezen diep geworteld is. In de eerste jaren bewoonden zij het huis dat Aline van haar moeder had geërfd en dat lange tijden aan haar geslacht had toebehoord. Dit huis bevatte een intens innerlijk leven dat Solness weldadig aandeed, maar representeerde niet tegenover de buitenwereld en bezat geen toren, werd niet gekroond door een hoogstrevend ideaal. „Geen spoor van zoo iets. Het was een groote, leelijke, donkere houten kast van buiten gezien. Maar binnenin toch heel warm en gezellig”.

Hoewel aan zijn verlangen naar huiselijkheid en warmte was voldaan en hij door zijn huwelijk toegang had gekregen tot hogere kringen dreef de eerezucht van de jongen uit het volk hem verder: heimelijk wenschte hij dat Aline's cultuur en geluk aan de eigen tekortkomingen zou bezwijken, dat het thuis van haar familie zou verbranden opdat hij naar eigen inzicht nieuwe levensvormen zou kunnen scheppen. „Ik had de barst in de schoorsteen opgemerkt lang, lang voor de brand. Telkens als ik op zolder was keek ik of hij er nog was . . . Door die kleine, zwarte spleet in de schoorsteen kon ik mij misschien opwerken — als bouwmeester”. Pas het leed over hun verloren geluk zou aan zijn nieuwe kunstvorm innerlijke waarde en diepte geven; — een oude lievelingsgedachte van Ibsen.

Zonder tot een besluit of tot handelen te kunnen komen, bleef Solness aarzelen tusschen het verbeteren van de bestaande levensvorm en de bevrediging van zijn eerezucht ten koste van hun geluk. Toen het toeval ingreep en het huis verbrandde door een heel andere oorzaak, maakte hij van de gelegenheid gebruik Aline's eigendom te verwerken tot materiaal voor zijn kunst: haar groote tuin, de natuur, waarin zij was opgegroeid en had gespeeld als kind verdeelde hij in villaterrein. „Uitsluitend door die brand was ik in staat woonhuizen voor menschen te bouwen. Gezellige, warme, lichte huizen, waarin vader en moeder en alle kinderen kunnen leven in het veilige en blijde gevoel, dat het een groot geluk is, te bestaan. En in de eerste plaats bij elkaar te hooren in groote en in kleine dingen . . . Om woonhuizen voor anderen te kunnen bouwen moest ik . . . voor altijd er van afzien zelf een thuis te krijgen . . . Dat was ook een gevolg van de brand. En van Aline's ziekte daarna”. Door de vernietiging van haar geestelijk eigendom, het prijsgeven van haar natuur en haar

leed aan de buitenwereld heeft „het troll” in hem „het levensbloed van haar afgetapt”, en bovendien haar vertrouwen vernietigd in de waarde van zijn kunst en zijn liefde, zoodat de vrucht van hun samenleven, de pasgeboren tweeling, wegwijnde en na enkele weken stierf.

Nu Solness het verlangde leed had gekregen en de remmen van zijn vrome opvoeding eenmaal waren doorbroken, woekerde het machtsinstinct ongebreideld voort. Hoewel hij niet genoeg had geleerd om zich architect te kunnen noemen maakte hij in zijn jacht naar succes met de taaie sluwheid van de onontwikkelde plattelander instinctief gebruik van alle lagere elementaire machten in de mensch en de maatschappij, „lichte en donkere duivels”. Evenals hij Aline’s leven had gebroken, verdrong hij zijn vroegere principaal, de architect Knut Brovik, die „zoo bekwaam is in het berekenen van inhoud en draagkracht”, de waarde en beteekenis van zijn kunstenaarsgedachten. „Hem heb ik geknakt, omgegooid. Ik had plaats noodig voor mij zelf”. Nadat Brovik „zoo erg was achteruitgegaan” gebruikte Solness de gaven van hem en zijn zoon Ragnar ten eigen bate door hun beiden in dienst te nemen en van hem afhankelijk te maken. Ook aan de oude Brovik ontnam hij het levensgeluk: het geloof in Ragnars kunstenaarsschap.

Toch belette de „halfheid”, waardoor hij van jongs af „het nooit had kunnen verdragen zich hoog en vrij te verheffen” tot het niveau van zijn idealen, hem nu aan de andere kant de vruchten te plukken van zijn macht en succes; zijn geweten verklaarde hem schuldig en deed hem hunkeren naar liefde en tevredenheid. „(Hoonend) Hij tevreden over mij! . . . Hij, die het troll in mij toestond zich te roeren zooveel het wilde! . . . (Geheimzinnig) Daarom liet hij eigenlijk het oude huis afbranden. Hij wilde, dat ik gelegenheid zou krijgen, een volkomen meester te worden op mijn gebied — en zooveel te eervoller kerken voor hem bouwen. In het begin begreep ik niet waar hij heen wilde. Maar toen werd het me ineens duidelijk . . . Dat was toen ik de kerktoeren in Lysanger bouwde. Toen zag ik zoo duidelijk, waarom hij mijn beide kinderen van mij had weggenomen. Het was, opdat ik niets anders zou hebben om me aan te hechten, zooals liefde en geluk”.

Zijn schuldgevoel deed hem het gemis aan huiselijk geluk beschouwen als een straf voor het afwijken van de wereldbeschouwing uit zijn jeugd. Pas de opstandigheid tegen deze al te hardvochtige

tyrannie gaf hem voor een enkele keer de kracht zijn geweten te trotseeren, de waarde van het geluk openlijk en bewust hooger te stellen dan die van de moraal. In Lysanger durfde hij voor het eerst zoo hoog te klimmen als hij bouwde. „En toen ik daar heelemaal bovenop stond en de krans om de torenspits hing zei ik tegen hem: luister nu, machtige! Voortaan wil ik ook vrij bouwmeester zijn. Op mijn gebied . . . Ik wil nooit meer kerken voor je bouwen. Alleen woonhuizen voor menschen”. Ook nu kon hij zich op dit niveau nauwelijks handhaven en de uitbundige toejuichingen van de twaalfjarige Hilde Wangel accentueerden zijn overwinningsroes, maar daardoor ook zijn schuldgevoel, zoodat hij op het punt stond zich naar beneden te storten. Na zijn onafhankelijkheidsverklaring, „zoo licht en vrij als ik mij toen voelde, die dag”, volgde de consequentie, die Hilde „het werkelijke” noemt: hij beloofde het kind, dat zijn idealiseering van het instinctleven deelde, over tien jaar „als een troll” te komen ontvoeren, haar tot zijn prinses te maken en een koninkrijk te geven.

Ondanks de algemeene erkenning en roem, die hij van nu af genoot door het bouwen van woonhuizen, voelde hij hoe onecht het schijnbaar volmaakte wereldbeeld was, dat hij door zijn kunst aan menschen gaf, maar in zijn eigen leven nooit kon benaderen. Voortdurend kwelt hem schuldgevoel tegenover Brovik en vooral Aline, wier leed aan zijn kunst eerst inhoud en waarde gaf, een angst voor de vergelding voor zijn misdadige eerzucht door de jongere generatie, die op zijn beurt zijn onrechtmatige tyrannie zal „breken en omgooien” en een nieuwe canon opbouwen. Bovendien vreest hij daarin zijn eigen opstandige vikingnatuur. „De jeugd is de vergelding. Hij komt aan de spits van de omkeer. Als het ware onder een nieuwe vlag . . . Vroeg en laat maakt het me zoo bang, zoo bang . . . (Fluistert) Als Ragnar Brovik vooruitkomt, dan slaat hij mij ter aarde. Knakt mij, zooals ik zijn vader deed . . . Ik ben bang, dat de helpers me niet langer gehoorzamen . . . Want de vergelding is onverbiddelijk”.

Om Ragnar in zijn macht te houden, greep hij naar een middel, dat duidelijk illustreert hoe „het troll” in hem de kunst verstaat te roepen om „helpers en dienaren”, hoe zijn sluwheid de menschelijke zwakheden uitbuit: door tegenover Ragnars verloofde een vaderlijke autoritaire houding aan te nemen, afwisselend barsch en teeder, bindt hij Kaja onvoorwaardelijk aan zich en daardoor ook zijn gevreesde

tegenstander. Wat Kaja hem in werkelijkheid geeft is geen geluk, maar een versterking van zijn zelfvertrouwen, dat zijn twijfel en schuldgevoel moet compenseeren, het geloof aan de onbetwistbare rechtmatigheid van zijn oordeel en handelingen, die door Kaja als zijn boekhoudster critiekloos worden aanvaard en geregistreerd.

Nog een tweede functie heeft Kaja voor hem: door de schijn op zich te laden van een ongeoorloofde verhouding met haar verlicht hij zijn schuldgevoel tegenover Aline, hoewel hij met opzet haar laat lijden onder zijn vermeende ontrouw en geen opheldering wil geven. „Er is een weldadige zelfkwalling in, Aline mij onrecht te laten aandoen . . . Het is een kleine aflossing van een bodemlooze, onmetelijke schuld. . . . En nu is ze dood terwille van mij. En ik ben levend geketend aan de doode! Ik, ik, die niet zonder vreugde k a n leven!” Als surrogaat voor hun verloren geluk bouwt hij op dezelfde plek waar haar ouderlijk huis stond een nieuw thuis met drie kinderkamers, die naar zijn meening Aline's geluk uitmaken. „D a a r komt zoo ongeloofelijk veel, dat je zal herinneren aan je eigen thuis”.

Al deze kunstmiddelen kunnen op de duur zijn schuldgevoel en angst voor vergelding niet onderdrukken. „Alles wat ik kon bewerken, bouwen, scheppen in schoonheid, in veiligheid, in warme gezelligheid, — in grootheid ook . . . dat alles moet ik betalen met menschengeluk”. Op rijpere leeftijd en onder invloed van de naderende involutie, nu het nieuwgebouwde thuis hem niet bevredigt, concentreert zich zijn verlangen naar een laatste kans op werkelijk geluk, niet vergiftigd door zelfbedrog, schuld en angst, die zijn schijnbaar succes tot een kwalling maken. „(In groeiend oproer) Het voelt als een groote, ontvelde plek hier op de borst. En dan scheuren de helpers en dienaren stukken huid af van andere menschen om mijn wond te sluiten. Maar de wond geneest toch niet . . . Als u eens wist hoe het soms kan zuigen en branden”. In zijn vroeger jagen naar succes en alleenheerschappij beschouwt hij zich als ziek en krankzinnig, en dezelfde meening verwacht hij van zijn omgeving: „(Kijkt wat spiedend naar haar) Dat hebt u ook al gemerkt. Toen u zei, dat u geloofde, dat ik gek was . . . (Fluisterend) Aline gelooft, dat ik gek ben. In sommige opzichten dan — dan kon ze misschien ook wel reden hebben zoo iets te gelooven”.

Nu hij zich voor het eerst tegen Herdal heeft uitgesproken, verschijnt als de incarnatie van zijn jeugddroom Hilde Wangel, die tien

jaar geleden in Lysanger zijn onafhankelijkheid had bewonderd. Eerst durft Solness zijn vroegere jeugdige overmoed bij het ophangen van de overwinnaarskrans niet te erkennen, en beroept zich integendeel op traditie en conventie. „(Kort, afbrekend) Ik was dat toen zoo gewoon. Want dat was een oud gebruik”. Voor Hilde is het eerder een teeken van krankzinnigheid kinderkamers te bouwen en zijn verlangen naar warm, veilig geluk, zoodat zijn geheimste wensch door haar wordt geactiveerd. „In de sagaboecken wordt geschreven over vikingen, die naar vreemde landen zeilden en plunderden en brandden en mannen doodsloegen en vrouwen vingen . . . ze mee naar huis namen op de schepen . . . en zich tegen haar gedroegen als de gemeenste trollen . . . Dat moet spannend zijn . . . (met een brommende lach) vrouwen te vangen . . . Die hadden een robust geweten! Als ze weer thuis kwamen, konden ze eten en drinken. En vroolijk als kinderen waren ze ook. En de vrouwen! Die wilden dikwijls heelemaal niet meer van hen weg”. Bij Hilde vindt Solness weerklank voor zijn wensch zich uit te leven als een niets ontziende, gewetenlooze bruut, de rechtvaardiging en idealiseering van wat hij heeft bewerkt: de oude Knut Brovik gebroken en gedood, Aline's thuis verbrand en haar natuur verkracht. Door Hilde's instemming verliest deze voorstelling zijn verborgen beangstigend karakter. „Hoe meer ik er aan denk, hoe meer het me voorkomt of ik me jarenlang heb gepijnigd met me iets te herinneren, — iets beleefds, dat ik dacht weer vergeten te hebben. Het was een groot geluk, dat u bij me kwam. Want ik heb hier zoo alleen gezeten. En zoo hulpeloos op alles gestaard. Ik ben zoo bang, zoo razend bang geworden voor de jeugd . . . U bent de jeugd, Hilde, waarnaar ik in de grond zoo innig verlang”. Wat hem in Hilde trekt is haar onverschilligheid voor consequenties, geld en bagage.

Na zijn bekentenis aan haar komt Ragnar Brovik — volgens zijn naam ook een viking — behoedzaam binnen om Solness te vragen zijn waarde te erkennen. Nog is de weerstand bij Solness niet geheel overwonnen en pas na het volledig meedeelen van de vikingphantasie en zijn verlangen naar de jeugd laat hij zich door Hilde overhalen Ragnar Brovik niet langer „buiten te sluiten” en hem te verklaren tot zelfstandig meester.

Zooals Solness tegenover zijn omgeving en zich zelf nooit de viking heeft erkend, wil hij voor Hilde niet toegeven welke macht de com-

plementaire factor voor hem heeft: zijn vaderlijke houding tegenover Kaja, de afhankelijkheid van zijn geweten, zijn verlangen naar veiligheid, warmte en tevredenheid. Ook zijn wankelen tusschen deze uitersten, waaruit zijn duizeligheid en schuldgevoel voortvloeien, verbergt hij. De geleidelijke overgang van zijn waardeering van de huisvader naar de viking loopt parallel met de verschuiving van Hilde's beeld. Bij haar aankomst beschouwt Solness haar als een dochter. „We hebben geen kinderen. Maar nu kunt u hier zoolang kind zijn . . . Hilde moet slapen in de kinderkamer”. Langzamerhand ontwikkelt zich daaruit het beeld van de volwassen vikingvrouw: eerst als de schuwe boschvogel, die zich verbergt en voor wie de huiselijke omgeving een kooi beteekent; daarna de gevaarlijke roofvogel, die op prooi jaagt; tenslotte de aanbreekende dag, de zonsopgang, waardoor de duisternis van twijfel, schuld en angst wordt verjaagd en nieuw leven gebracht.

Om dit geluk te bereiken wil hij geen woonhuizen meer bouwen, maar zijn vikingdroom verwerkelijken in „luchtkasteelen met een fundament”, het eenige, waarin naar zijn meening menschengeluk kan worden geborgen. Nog eens beklimt hij de toren van zijn nieuwgebouwd thuis, zooals vroeger in Lysanger, om deze periode in zijn leven af te sluiten en de veroordeeling van zijn geweten te trotseeren. „Je mag nu over me oordeelen zooals je zelf wilt (*du får nu dømme om mig som du selv synes* — in de vertaling ³⁵ verkeerd weergegeven als „du magst b e s t i m m e n über mich” etc.). Aan Hilde schenkt hij daarmee het beloofde koninkrijk: de heerschappij van de vikingmoraal. Nu hij voor de tweede keer op de top staat, wekt de overwinningsroes, nog opgezweept door Hilde's toejuichingen, een overweldigend schuldgevoel, — sterker dan in Lysanger, omdat hij de viking nu openlijk bewondert en verwerkelijkt. De macht van zijn conservatief geweten is sterker dan de eisch van de vitaliteit, zoodat hij zich van de toren in de steengroeve stort; een zelfmoord, die de zwaarste straf is voor de levenslust van de viking, hem treft in de vitaliteit zelf. Aline's inzicht in Solness' persoonlijkheid blijkt juist dan dat van Hilde. Niet van buiten af heeft de gevreesde jeugd „een eind gemaakt aan bouwmeester Solness”; zijn eigen „troll” kan de helpers en dienaren niet langer aan zich doen gehoorzamen: de geest verzwakte het instinct. Zijn misdaad tegenover Aline is gewroken; Hilde heeft haar taak volbracht als onbewust werktuig van de ver-

gelding door de jeugd, die als representant van de ontwaakte viking in Solness zijn ondergang veroorzaakte door het conflict met zijn culturele persoonlijkheid.

Volgens hun familienaam hooren ook Knut en Ragnar Brovik tot het geslacht van de vikingen en beantwoorden als zoodanig aan de onderdrukte jeugdroom van Solness. Ragnar heet in het ontwerp Alfred, wat hem typeert als de aan de elfen verwante droomer. Zijn streven naar verheffing en vrijheid is, evenals bij zijn vader, door Solness gebroken, wat wordt weergegeven door zijn gebogen, lijdende houding. „Het levensgeluk bij anderen wegnemen, zooals bij vader en mij. d a a r is hij niet bang voor. Maar op zoo'n armzalige stelling klimmen, d a t zou hij nooit durven! . . . (Smartelijk en hoonend) Hij heeft ons zoo lang hier beneden gehouden. Nu willen we zien, dat hij zich waarachtig ook beneden houdt! . . . Het zou hem duizelen lang, lang voor hij halverwege was”. Ragnars verbittering wordt nog verscherpt door zijn verachting voor de zwakte en huichelarij van Solness, die innerlijk niet beantwoordt aan de groote gedachten, waardoor hij beroemd is geworden.

Tegenover de gekwelde, onderdrukte gestalten van de Broviks staat de welgedane dokter Herdal met zijn voorzichtigheid en gezond verstand als de personificatie van de maatschappelijke factor in Solness' persoonlijkheid, die tot zoo groote welvaart is gekomen. Voor Herdal beteekent uiterlijk succes vanzelfsprekend geluk; de problematiek van de kunstenaarsnatuur, het schuldgevoel en de angst voor de jeugd zijn hem onbegrijpelijk en Solness' plan de toren te beklimmen beschouwt hij als „dwaasheid” (*galskab*).

Onbekommerd erkent hij Hilde's aantrekkingskracht, niet als een onvervulbaar verlangen naar verheven waarden, maar integendeel als een bindmiddel Solness op de begane grond te houden, die „in zijn leven veel vrouwen heeft gekend”. De uitgang „dal” in zijn naam accentueert de onbevangen natuur, zooals vroeger bij Birkedal en Ekdal.

Hoewel hij als huisdokter al jaren Aline behandelt, heeft hij geen begrip voor haar ziekte. Hij verklaart haar bitterheid als afgunst op Kaja en als haar diepste leed beschouwt hij de dood van haar kinderen. Daarentegen noemt hij het „een groot geluk” dat Alines

thuis, „die leelijke oude rooverburcht” afbrandde, zoodat hij dan ook niet in staat bleek haar te genezen.

In werkelijkheid was voor Aline, die „kouwelijk” is (*frysende af sig*), veel behoefte aan genegenheid heeft, de sfeer van haar familie een levensvoorwaarde. Uiterlijk was het huis, dat Aline van haar moeder had geërfd, afgesloten voor de buitenwereld, terwijl zijn waarde bestond in de oude traditie van een rijke innerlijke cultuur, een verfijnd gevoelsleven. In dit huis, tijdens de eerste gelukkige jaren van haar huwelijk ontplooidde zich harmonisch de schoonheid van Aline, die — zooals Ibsen pleegt te symboliseeren door blond, krullend haar — van nature zonnig en liefderijk was. „We hadden toen juist de twee jongetjes gekregen. Ze kwamen zoo gezond en levenskrachtig ter wereld. Het was het mooiste gezicht, dat je kon hebben, als Aline daar lag met die twee”.

De brand beteekende voor Aline een gewelddadig verbreken van de organische band, vooral met de vrouwen in haar familie. „Alles, wat van mij was, verbrandde . . . Het zijn de kleine verliezen in het leven, die zoo snijdend pijn doen. Alles te missen, wat anderen als waardeloos beschouwen . . . Alle oude portretten aan de muren verbrandden. En alle oude zijden kleeren verbrandden. Die de familie zoo lange tijden hadden toebehoord. En alle kant van moeder en grootmoeder verbrandde ook. En denk eens — de sieraden!”

Meer nog trof Aline de vernietiging van latente waarden in haar eigen persoon, mogelijkheden tot zelfverwerkelijking, die haar van jongs af waren meegegeven, maar die zij niet toonde aan Solness met zijn grove eerezucht en plannen voor wereldhervorming. Zij vond deze weerspiegeld in haar poppen, waarmee ze bleef samenleven, ook na haar huwelijk. „Als hij het maar niet zag. Maar toen kwamen ze om in de brand. Er was niemand, die er aan dacht hen te redden. Het is zoo treurig, je dat voor te stellen. Want er was op zekere wijze ook leven in hen. Ik droeg ze onder mijn hart. Als kleine, ongeboren kinderen”. Deze innerlijke waarden beleefde Aline als onvervangbaar en haar kostbaarste bezit; zij maken de kern uit van haar leven, niet, zooals Solness zich inbeeldt, het moederschap. Van de werkelijke tragiek in Aline’s leven heeft haar man geen vermoeden en alle kinderkamers, die hij bouwt, kunnen de leegte en eenzaamheid niet verminderen.

In tegenstelling met de eerezuchtige „arme jongen van het land” is Aline als geboren aristocrate cultuurdrager, in bewuste historische verbondenheid met het verleden. Solness’ wensch, dat in het belang van zijn carrière alles vernietigd zou worden, wat voor haar waarde had, zijn koude onverschilligheid en verachting voor de waardevolle kiemen, die zij in zich omdroeg — de onverwachte overgang in de „ijskoude nachtvorst” — ontnamen Aline het geloof in zijn grootheid en liefde; „nooit meer vindt zij haar verbrand vertrouwen (*sin brandte tro*) terug”, zooals Ibsen het uitdrukt in het inleidend gezichtje voor dit drama.

Ook haar vroegere spontane natuurlijkheid ging daardoor verloren. Zij voelt zich hierin verwant met Knut Brovik, wiens geestesleven op een dergelijke wijze door Solness is misbruikt: „De oude Brovik sterft nu ook, Halvard. Dat zul je wel zien”. De groote oude tuin, waarin zij als kind geluk vond, verborgen wilde bloemen zocht tusschen de struiken, vermijdt zij sinds hij door Solness werd gebruikt voor zijn kunst; als een schaduw van haar vroegere persoonlijkheid verzorgt zij nog slechts onhoorbaar de kamerplanten. „Ik „ren” nergens meer heen. Nu niet langer. Het is allemaal zoo van me vervreemd. Ik ben er bijna bang voor, het terug te zien. Hij is niet langer van mij, vind ik. Het is niet, zooals in vaders en moeders tijd. Ze hebben zoo bedroevend veel weggenomen van de tuin . . . en huizen gebouwd voor vreemden. Menschen, die ik niet ken. En die kunnen naar me zitten kijken door de ramen”.

Doordat Solness haar natuur aan vreemde blikken prijs gaf, is Aline menschenschuw geworden. Haar innerlijk leven sluit zij voor hem af, zij ontwijkt zijn genegenheid en elk gevoelscontact. „Zeg niet, dat ik iets van hem wil! . . . (Onttrekt zich) In de grond doe je al te veel terwille van mij”. Zelfs haar ontmoeting met Hilde in het sanatorium in het gebergte verzwijgt zij hem, evenals haar ontroering over Hilde’s spontane warme belangstelling. „Het is vriendelijk van u, dat u bij mij wilt zitten . . . Ik dacht, dat u naar mijn man wilde gaan . . . Hem helpen, dacht ik . . . Het is hier zoo heerlijk warm vandaag. Laten we vrienden zijn, juffrouw Wangel. Kunnen we dat niet?”

Met haar „fijne speurzinn” begrijpt Aline intuïtief wat Hilde aan Solness geeft: de valsche idealiseering van hun beider opstandige vitaliteit. Wanneer zij elkaar hun angstdroom vertellen van een hooge steile bergwand naar beneden te vallen en welke houding zij daarbij

aannemen, trekt Aline zich terug als van een terrein, dat niet het hare is en laat hun hoonend hun intimiteit. „Als jij en juffrouw Wangel alleen zijn, zegt ze het wel, Halvard. Want je hebt haar vroeger zoo goed gekend. Heelemaal van kind af — vertel je”. Sarcastisch toont zij de leugens te doorzien, waarmee Solness zijn verhouding tot Hilde en Kaja motiveert.

Voor Aline is de vikinggedachte van alle idealiteit beroofd, en niet meer dan de zinneloze vernietigingsdrang van een zwakkeling. Toen haar huis verbrandde, ontdekte zij het illusoire in Solness' kunst. Daarna leerde zij hem beklagen, maar nog meer verachten om zijn „halfheid”, Halvard, zooals zij hem altijd noemt; de slappeling, die noch aan de eisch van zijn geweten, noch aan zijn liefde voor haar kan voldoen en de buitenwereld imponeert met schijnwaarden van ethos en geluk. „Zoo d u i z e l i g als hij is! . . . Hoe kun je dat nu zeggen, Halvard? Je verdraagt het niet eens boven op het plat te gaan staan op de tweede verdieping. Zoo ben je toch altijd geweest”. Zijn plan de toren te beklimmen beangstigt haar als krankzinnigheid. „(Angstig) Je bent ziek, Halvard! Dat k a n niets anders zijn!” Voor haar is de gevierde kunstenaar machteloos. „Ik geloof niets over het nieuwe huis. Even leeg. Even verlaten. (Uitbarstend in klagen) Je kunt zooveel ter wereld bouwen als je wilt, Halvard, voor m i j bouw je nooit een nieuw thuis!”

Volgens de beginselen van liefde en plicht, die haar thuis waren geleerd, dwingt zij zich tot vergiffenis en berusting; zijn schuldgevoel noemt zij „ziek” en ongemotiveerd. „In de grond is hij zoo week en zacht van aard. Het is mijn plicht mij te buigen onder hem. Maar het valt dikwijls zoo zwaar je tot gehoorzaamheid te dwingen . . . Als je niet beter bent dan ik”. Hoewel zij haar bitterheid voelt als een morele tekortkoming kan zij deze niet overwinnen. Wanneer Solness de liefde van Kaja ruw verstoot, vermoedt Aline eenzelfde verborgen haat onder haar deemoedig uiterlijk. „Wat heeft ze valsche oogen! . . . Maar dat je h a a r kunt missen? Je hebt er zeker wel een in reserve, Halvard”: Hilde's vurige overtuiging is een krachtiger steun voor zijn zelfvertrouwen dan Kaja's aanbidding. In zijn tegenwoordigheid ontkent Aline alle genegenheid voor Hilde en accentueert uitsluitend haar plichten als gastvrouw.

Dit plichtsgevoel was Aline's eerste reactie na de brand, toen haar Solness' bedoeling duidelijk werd haar persoon en haar geluk op te

offeren aan zijn kunst. „De schrik had haar zoo vreeselijk geschokt . . . Aline kreeg koorts. En die beïnvloedde de melk. Ze wilde ze in elk geval zelf voeden. Want dat was haar plicht, zei ze . . . Dat was het, wat ze van ons wegnam”. Tegenover de onwaarheid van Solness' idealisme, zijn misdadige eierzucht en de slapheid, die hem weerhield volgens zijn ideeën te leven, stelde Aline de opvatting, die het erfdeel is van haar thuis: het ethos van de plicht. „Dikwijls moet ik tegen mijzelf zeggen, dat het een rechtvaardige straf was . . . omdat ik niet standvastig genoeg was in het ongeluk . . . Want ik had plichten naar twee kanten. Tegenover jou en de kinderen. Ik moest mij hard hebben gemaakt. De schrik mij niet zoo hebben laten beheerschen. Ook niet treuren, omdat mijn thuis was verbrand”. De koortsachtige dwang, waarmee zij haar natuurlijke gevoelens, liefde voor haar gezin, smart en heimwee naar haar thuis geweld aandeed, vormde haar ziekte en ontnam de levenskracht aan de vrucht van haar liefde, — de spontane, warme toewijding, die zij vroeger in overvloed had ontvangen en op haar beurt kon geven —, zoodat de kinderen stierven door gebrek aan voeding.

Haar tragische figuur vormt een van de aangrijpendste en levendste vrouwengestalten, die Ibsen heeft uitgebeeld.

De drie vrouwen, die om Solness zijn gegroepeerd, hebben elk die bepaalde facet van hem leeren zien als essentieel voor zijn persoonlijkheid, die correspondeert met haar eigen wezen. Voor Aline is dit zijn „halfheid”, zijn zwakte en angst, de twijfel over zijn schuld; zij spreekt hem aan met „Halvard” en noemt hem „in de grond zoo mild en zacht”. Daarentegen beantwoorden Kaja Fosli en Hilde Wangel aan de twee tegengestelde hoofdstroomingen in Solness: de strenge, onaantastbare autoriteit en de ongebonden viking.

Door Kaja wordt hij altijd eerbiedig „mijnheer Solness” genoemd. Al heel jong, vier of vijf jaar geleden, verloofde zich het nu ruim twintigjarige meisje met een zoon van haar moeders broer, haar bijna tweemaal zoo oude neef Ragnar Brovik, die nu in de dertig is. Uit deze keuze spreekt al gehechtheid aan haar familie en een voorkeur voor de veel oudere man, die het voor Solness mogelijk maakte, hoewel zij „smoorverliefd” waren, Kaja aan zich te binden, het „troll” in haar aan zich dienstbaar te maken. Door een vaderlijk en autoritair optreden, soms teeder, soms streng, weet hij instinctief te be-

antwoorden aan een idool, dat het „wat ziekelijk uitziende” meisje aanbidt in onvoorwaardelijke overgave: de machtige, liefderijke vader, die zij vreest en vereert. „(Kijkt haar barsch aan, . . . wijst bevelend met zijn vinger naar de grond) Kom hier! Dadelijk! . . . Dichter bij!” Kort daarop „(legt hij haar beide handen om haar hoofd en fluistert) Ik kan niet buiten je” en noemt haar „lieve kleine Kaja”.

Van haar kant toont zij hem een kinderlijke aanhankelijkheid, die om goedkeuring vraagt: „(smeekend) Denk goed en vriendelijk over me!” Bij zijn liefkozing valt zij „in extase” (*benrevet*) voor hem neer: „Wat onnoemelijk lief bent u! . . . (hartstochtelijk, vouwt haar handen voor hem) U weet toch, dat ik maar van een enkel mensch houd! Nooit van een ander zal gaan houden!”

Het groene kapje, dat haar oogen voor fel licht beschermt, neemt zij alleen af in tegenwoordigheid van Solness, wiens naam men zou kunnen vertalen met „Zonnekaap”, — terwijl zij zich afsluit voor de liefde van Ragnar. „Van hem gleed ze heelemaal weg, toen ze hier bij me was gekomen . . . Hij heeft haar innerlijk in beslag genomen — heelemaal. Al haar gedachten voor zich genomen”. Kaja’s werk als boekhoudster bestaat in het registreeren van Solness’ handelingen en ideeën, waarbij haar persoonlijkheid geheel onder de ban staat van zijn biologieerende macht.

Volkomen tegengesteld wordt Solness beschouwd door Hilde Wangel, die het verachtelijk verwerpt Kaja op te volgen als zijn boekhoudster en als kind er al niet van hield, dat hij haar „kleine Hilde” noemde. Door haar wordt Solness uitsluitend betiteld als „bouwmeester”. Zij is dezelfde als Ellida’s stiefdochter in „de Vrouw van de Zee”, die de mentaliteit van haar thuis trotseerde, — overigens de eenige vrouw, die bij Ibsen in een later drama terugkeert.

Ook nu is Hilde in volle opstand tegen Aline’s ideeën over moreele verplichtingen. „Ze zei, dat ze wat voor me zou gaan koopen. Omdat het haar p l i c h t was. Ik kan dat akelige afschuwelijke woord niet uitstaan! Want het klinkt zoo koud en spits en stekend . . . Ze kon gezegd hebben, dat ze het zou doen, omdat ze zooveel van me hield . . . Iets, dat echt warm en hartelijk was”.

Naar de warme hartelijkheid, die Hilde van Aline verlangt, hunkerde zij als kind al bij haar tweede moeder. Fel vorschte zij naar

Ellida's puberteitsphantasie, waar deze voor „gruwde” en die door Hilde werd nagejaagd als „spannend”: door een gewetenlooze, buiten alle wetten staande viking te worden geroofd voor een vrij, ongebonden leven. Ellida's verwerping van deze droom, toen zij zich bond aan de gemeenschap, dreef Hilde des te meer naar het andere uiterste. Hoewel zij „zoo onmatig veel houdt” van haar vader, die geen enkele overeenkomst heeft met een viking, schijnt haar de cultuur van haar ouderlijk huis — met zijn zelfoverwinning, berusting en mildheid — een dwang, een gevangenis voor haar vitaliteit. „Alleen een kooi had ik . . . De boschvogel wil nooit in een kooi . . . De roofvogel jaagt het liefst”. Zij veracht „huiselijke gezelligheid en zoo” en Solness' vruchteloos bouwen van kinderkamers is voor haar een bewijs van krankzinnigheid. Alle overgave en toewijding weigert Hilde met verbeterden verachting en wanneer Solness haar vraagt of zij nooit van iemand gehouden heeft, antwoordt zij „(hard) Wat zegt u? . . . Van een ander, bedoelt u zeker. O ja, zoo af en toe. Als ik werkelijk woedend op u was, omdat u niet kwam . . . Voor een week of zoo”. Evenmin wil zij zijn huisgenoot worden. „(Kijkt hem uit de hoogte aan) Dank u wel. Daar zou het zeker niet bij blijven”. Van Solness' voorstel tot een liaison wil zij niets weten, omdat het essentieele voor haar gelegen is in de ideële fundeering, de rechtvaardiging en heerschappij van haar opstandige vitaliteit en het instinct.

Hildes voorstelling van de viking beantwoordt volkomen aan die van Solness. „(Met half omsluerde blik) Ik geloof, dat d a t spannend moest zijn. T e w o r d e n gevangen”. Graag zou zij „willen samenleven met zoo'n bruoit (*voldsmant*) . . . Je kunt er niets aan doen van wie je gaat houden . . . Het is het troll in je, dat daarover beschikt . . . Voor mij h e b b e n ze gekozen. Voor altijd”. Evenals Kaja verwacht Hilde in Solness haar idool: de gewelddadige alleenheerscher, die aan niemand anders toestaat ideeën op te bouwen. „Hij loopt daar buiten bij het werkvolk. Maar hij zag er zoo gevaarlijk (*glubsk*) uit, dat ik niet tegen hem durfde praten”. Hoewel zij in werkelijkheid niet de minste angst voor Solness voelt, liegt zij om hem te kunnen wringen in het vikingbeeld. Op 22-jarige leeftijd is Hilde nog niet heelemaal aan de puberteit ontgroeid; „bijna elke nacht” droomt zij er over door hem met geweld te worden geroofd, en wel onder intense lustgevoelens, die doen vermoeden, dat het hier een begeleidend phantasie betreft van de puberteitsonanie. „Het is

zoo razend heerlijk zoo te liggen droomen" (*Det er så rasende dejligt at ligge sa'n og drømme*).

Zooals gewoonlijk gaat het genot van de voorstelling over een gewelddadige behandeling bij Hilde gepaard met zijn actief pendant: sadisme. In het ontwerp zegt zij over Aline, die haar in de weg staat: „Een naam kun je doorsteken met zooveel spelden als je zelf wilt" (*et navn kan en stikke igennem med så mange knapperåle, en selv vil*) en in het drama „(met groote heftigheid) Waarom zou ik ook niet op roof gaan? De buit nemen, waarin ik lust heb? Als ik mijn klauwen er in kan krijgen". Alles wat betrekking heeft op sadisme en vernietigingsdrang prikkelt Hilde dan ook als „spannend": Solness' verwachting, dat Aline's huis zou verbranden, de mogelijkheid, dat iemand levend in het vuur zou omkomen, het beklimmen van de toren in Lysanger: „Het was zoo wonderlijk spannend daar beneden te staan en naar u op te kijken. Denk eens, als hij naar beneden viel! Hij, de bouwmeester zelf!" Meermalen droomt zij te pletter te vallen „van een verschrikkelijk hooge, steile bergwand . . . Dat is erg spannend, als je zoo daalt en daalt".

In Lysanger werd voor het eerst de vikingphantasie bij Hilde verwezenlijkt, toen zij op twaalfjarige leeftijd zag, hoe Solness zich verhief boven de regels van het dagelijks leven, de wereldbeschouwing van zijn thuis trotseerde en „vrij en hoog", zonder aarzeling of wroeging de overwinnaarskrans op de spits hing. „Het was zoo vreeselijk heerlijk en spannend. Ik kon niet begrijpen, dat er een bouwmeester op de heele wereld bestond, die zoo'n bovenmatig hooge toren kon bouwen. En dat u daar zelf heelemaal bovenop stond! En dat u in het minst niet duizelig was! Dat was het allermeest — duizelingwekkende om je voor te stellen . . . Maar toen kwam pas het werkelijke . . . U zei . . . dat, als ik groot was, ik u w prinses zou zijn . . . Dat u over tien jaar zou terugkomen, — als een troll, — en me ontvoeren. Naar Spanje of zoo. Daar zou u een koninkrijk voor me koopen, beloofde u . . . U nam me met beide handen beet, boog me achterover en kuste me, herhaaldelijk".

Het „koninkrijk", de verwerkelijking van haar geluksdroom, bestaat daarin, dat Solness haar opstandige vitaliteit tot overwinning brengt en verheft tot een alles overheerschende wereldbeschouwing. Volgens deze wil Hilde leven en regeeren, onbelemmerd door andere waarden, om uit de hoogte te kunnen neerzien op ethos en huiselijk

geluk. „Mijn slot moet hoog liggen. En vrij naar alle kanten. Zoodat ik een wijd uitzicht heb. En een verschrikkelijk hooge toren. Daarop wil ik staan en kijken naar de anderen — die kerken bouwen en woonhuizen. En daar zullen we het heerlijkste bouwen, — het allerheerlijkste, dat er ter wereld is . . . luchtkasteelen”.

Hoewel Hilde veel minder dan Ellida of Hedda uit de voorafgaande drama's wordt weerhouden door schaamte, wroeging of angst, kent zij toch ook een rem, die haar belet volkomen op te gaan in haar puberteitsphantasiën: het nuchter gezond verstand. Nooit durfde zij Solness in werkelijkheid te schrijven. „(Haastig) Nee, nee! . . . D a t was het juist, wat ik niet wilde. Ik was bang, dat het dan voor me zou stukgaan”. Verstandelijk was zij niet in staat dit conflict op te lossen; evenmin als Solness kon zij „de samenhang in de boeken vinden”. Naarmate zij ouder werd, liet de groeiende werkelijkheidszin zich niet langer onderdrukken en drong haar de droom te toetsen aan de realiteit.

Met dit doel verliet Hilde voor altijd haar ouderlijk huis en brak met zijn opvattingen; gekleed voor bergsport wil zij overmoedig „omhoog klimmen en haar nek breken”. Vooreerst ontmoette zij op deze reis van droom naar werkelijkheid Herdal en Aline, die haar twee andere aspecten toonen van haar held. Met Herdal, die overeenkomt met de succesvolle burgerlijke zijde van Solness en de veroveraar, coquetteerde zij 's avonds luidruchtig en ging een andere weg dan de overige dames. „Dat was wel amusanter dan kousen te zitten breien met al die oude vrouwen”. Aline, daarentegen, wier leven door Solness gebroken is en die in hem alleen de mislukte zwakkeling ziet, noodigde in het sanatorium Hilde uit haar te bezoeken.

Zonder ballast, geld of bagage, komt Hilde tenslotte bij Solness zelf om haar koninkrijk te eischen, de heerschappij van een ideologie, die haar puberteitsdroom fundeert en verwerkelijkt. Al bijna heeft zij haar koninkrijk, wanneer Solness toegeeft haar het meest te hebben ontbeerd als de vrouw, die de viking in hem doet herleven. Zwaarder wegen voor hem echter de maatschappelijke en moreele overwegingen, die Hilde haat. De waarschuwing van haar gezond verstand, dat de factoren, die zij wil uitschakelen, onverbiddelijk hun recht doen gelden, wordt binnen een etmaal gerechtvaardigd door een climax van bewijzen.

Bij haar aankomst blijkt Solness zijn prinses en de belofte aan

haar volkomen vergeten te zijn en Hilde slechts te kennen als de dochter van de districtsarts Wangel, van wie zij zich juist voor altijd heeft losgemaakt. Haar eerste ontdekking in zijn omgeving bevestigt haar vermoeden, dat Solness met meer vrouwen in betrekking staat, en wel bovendien als maatschappelijke en vaderlijke figuur: Kaja's boekhouding, waarin zij zijn verhouding tot de gemeenschap registreert. In plaats van tot zijn prinses wil Solness Hilde maken tot Kaja's opvolgster en zijn belofte haar te rooven beschouwt hij voor Hilde als een schrikbeeld of een plagerij. De eenige verklaring voor haar komst acht hij, dat zij met hem wil trouwen; zelf bouwt hij immers geen torens meer, maar woonhuizen met kinderkamers. Al deze indrukken geven nieuw voedsel aan haar gebruikelijke angstdroom van een hoogte naar beneden te vallen, nu zij in zijn huis logeert „als een prinses”. De volgende morgen blijken haar Solness' angst voor de viking en de invloed van zijn geweten, die hem weifelend en zwak maakt. „(Kijkt hem bezorgd aan) Och, bouwmeester, als u zoo iets kunt zeggen, dan bent u — toch wel ziek”.

Tevens komt daarbij echter aan het licht, dat ook Hilde beheerscht wordt door cultureele en ethische waarden: wanneer Solness het sterven van Knut Brovik niet wil verlichten door Ragnar als meester te erkennen, uit vrees voor zijn zelfstandigheid, zegt zij „(boos) Afschuwelijk was dat. En hard en slecht en wreed ook”. Haar oordeel toont, dat zij zelf veel meer aan moreele normen is gebonden dan zij wil toegeven. De consequentie van haar meening, dat alleen Solness recht heeft tot bouwen, durft zij niet te aanvaarden. „Zoo iets kan ik zeggen. Maar u mag het niet”. Dit is Hilde's eerste groote nederlaag. Om de idealiteit van de viking te kunnen handhaven moet zij noodgedwongen de conventionele deugden er in opnemen, die zij verafschuwt, maar niet kan ontberen. Zij overreedt Solness „warm en hartelijk” aan Ragnar zelfstandigheid te geven, hoewel zij hem haat omdat hij haar tot deze concessie dwingt; zelf wil zij het bewijs van Solness' grootheid aan Kaja overhandigen.

Eigenlijk verlangt Hilde dus van Solness de rechtvaardiging en de verwezenlijking van de vikinghouding om haar eigen twijfel en onzekerheid te overwinnen. Niets jaagt haar meer schrik aan dan Solness' gerechtvaardigde angst voor de jeugd en de vergelding. „(Angstig, houdt haar handen voor haar ooren) Zeg zoo iets niet! Wilt u mij ontnemen, wat voor mij meer beteekent dan mijn leven!”

In het gesprek met Aline vindt zij daarna de gevreesde bevestiging van Solness' duizeligheid. Wanneer Hilde bij haar komt zitten om „zich in de zon te koesteren als een kat” krijgt zij bovendien inzicht in het vernietigde liefdeleven van Aline, toen haar thuis was verbrand en aan haar persoonlijkheid geweld was aangedaan, zooals Hilde zich dat geidealiseerd voorstelde bij de vikingen, maar niet durft verwerklijken. Haar geestdrift is bekoeld door de werkelijke tragedie van het leven. „Ik kom nu juist uit een grafkelder . . . Ik ben koud geworden, bouwmeester . . . Ik wil wegzeizen . . . (Heftig) Ik ken niet iemand kwaad doen, die ik ken! Iets wegnemen, wat hem toebehoort”. De „halfheid” en de ziekte van Solness, hebben hun correlaat in haar zelf: de vikingmoraal over het dooden van mannen, het verbranden van woonhuizen en het geweld tegenover de vrouw kan zij alleen uitleven in woeste nachtelijke phantasiën, maar niet in de realiteit. Zij heeft gezien op welk laag niveau deze gebeurtenissen zich afspelen in het leven zelf, en wat hun gevolgen zijn.

Nog eens probeert Hilde zich te herstellen door zich te laten herinneren aan het „robuste geweten”, dat de rechten van anderen miskennt. „Is het niet onzinnig, dat je niet naar je eigen geluk mag grijpen alleen omdat er iemand in de weg staat, die je kent?”

Haar tweede groote concessie is, dat zij zich beperkt tot het bouwen van luchtkasteelen, waardoor zij Aline niets hoeft te ontnemen; een compromis met haar geweten. Zij wordt echter niet meer bevredigd door droomerijen, die zij zelf moet veroordeelen en eischt daarvoor een moreele basis, „een slot met een fundament . . . Luchtkasteelen zijn zoo makkelijk om je toevlucht in te nemen. En makkelijk te bouwen ook — (kijkt hem hoonend aan) — liefst voor bouwmeesters, die een — duizelig geweten hebben”. Om haar droom ten koste van alles ethisch te fundeeren smeekt zij Solness het oordeel van zijn omgeving te beschamen door de vikingmoraal tot overwinning te brengen, wanneer hij de toren beklimt. „(Hartstochtelijk) Ik wil het! Doe het onmogelijke opnieuw!”

Door Ragnar wordt haar tenslotte de laatste illusie ontnomen, wanneer blijkt, dat Solness zich door Kaja laat vereeren als een vaderlijke, normatieve autoriteit. Tegen beter weten in weigert zij heftig deze facet van Solness te erkennen, evenals zijn angst voor zijn geweten: „(Dreigend, met gebalde vuisten) Dat is niet waar! U belastert hem! . . . (Als buiten zich zelf) . . . Hij bang! Maak me dat

wijs! Zoo vrij en trotsch als hij de krans om de windvaan hing!" Zelfs na het overtuigend bewijs door Solness' zelfvernietiging uit schuldgevoel wil zij in haar „verwilderde triomf" zijn zwakte niet zien. Zooals Aline haar natuurlijk gevoelsleven geweld aandoet door de idee van de plicht, doet Hilde dit in nog hooger mate, door een tot in het onzinnige opgeschroefde macht van de vitaliteit. Ondanks haar schijnbare gezondheid en robust geweten is zij zeker niet minder ziekelijk dan Aline en Kaja en dan Solness zelf.

Terwijl in de voorafgaande drama's bij Ellida en Hedda de onderdrukte natuur zich wreekt is bij Hilde het omgekeerde het geval: de verachte en gehate cultuur, waaraan zij zich wel wil, maar niet kan onttrekken, bewijst zijn onontkoombare macht.

BIOGRAPHIE.

Bouwmeester Solness was het eerste drama, dat Ibsen schreef na zijn terugkomst in Kristiania, waar hij, na een jarenlang verblijf in het buitenland, tot zijn dood bleef wonen. De verwantschap, die volgens Ibsen bestond tusschen hemzelf en Halvard Solness, strekt zich ook uit over verschillende details in het drama. In deze tijd ontving Ibsen van zijn zuster de tijding over de groote brand, die hun geboorteplaats had verwoest, waarna hij haar schreef op 3-3-1891: „Het huis, waar ik geboren werd en waar ik mijn eerste kinderjaren doorbracht, de kerk, de oude kerk met de doopengel onder het gewelf, zijn afgebrand. Alles, waaraan mijn vroegste herinneringen zich konden hechten, dat alles verbrandde". De weemoed, die uit deze brief spreekt, heeft ongetwijfeld Ibsen er toe gebracht het verbranden van Aline's thuis te gebruiken als symbool voor de vernietiging van het waardevolle verleden.

Ook Ibsen kende Solness' verlangen naar een warm, zonnig thuis, de sfeer, die in hun beider woning ontbrak. Bezoekers bij hem werden pijnlijk getroffen door de gedistancieerde hoffelijkheid van Ibsens eenige zoon tegenover zijn ouders⁴³; er heerschte in zijn huis op Viktoriaterrasse in 1891 „de koele, onpersoonlijke pracht van een hof of een ministerie"⁵. Hoe Ibsen leed onder deze kilte blijkt indirect uit wat hij in deze tijd beschreef als zijn innigste wensch: „een jacht bouwen en naar Ceylon gaan, het land van zon en schoonheid"⁶². Zelfs nog na 1900, toen men hem op een stralende zomerdag zijn oor-

deel vroeg over Kristiania, herhaalde hij treurig drie keer: „Keine Sonne”¹⁸.

Tegenover dit gemis stond, evenals bij Solness, zijn kunstenaars-roem. Van alle schrijvers uit zijn tijd had Ibsen nu de meeste invloed op de jongere generatie en het verschijnen van zijn drama's werd met spanning verwacht⁵⁵. Bij de terugkeer naar zijn vaderland in 1891 werden hem opnieuw groote huldgingen gebracht en vanaf deze tijd werd dagelijks over hem in de kranten geschreven²⁸. Deze algemeene bekendheid had echter ook zijn schaduwzijde: het gemis aan vrijheid, waaraan de kunstenaar behoefte had, het verlangen naar de zee, zooals dit spreekt uit Ibsens brieven, het element van de vrije viking. Achter dit verlangen school ook de druk van de doodsverwachting, die Bang in het najaar van 1891 opmerkte, toen hij tijdens een lezing sprak over de obsedeerende doodsgedachte bij Maupassant. Vanaf dit oogenblik keek Ibsen, die niet geluisterd had, hem onafgebroken aan: „Vor ihm lag nur der Tod”⁵.

Dit alles wat de kunstenaar ontbeerde, het vrije leven, de zonnige warmte van de jeugd, die Solness vond bij Hilde, waren Ibsen onverwacht ten deel gevallen in de zomer van 1889 bij zijn laatste verblijf in Gossensasz. De achttienjarige Emilie Bardach uit Weenen, die met haar moeder in hetzelfde hotel logeerde en al verwerkt was in Hedda Gabler, „kwam Ibsen tegemoet met een brandende geestdrift en bewonderende liefde”²⁹. Hoewel hun verhouding zich beperkte tot gesprekken en brieven, noemde Ibsen haar „die Maisonne in einem Septemberleben” en wat Emilie voor hem beteekende, blijkt uit zijn ongewoon openhartige uitlating: „Je kunt altijd wel liefhebben, maar ik ben gelukkiger dan gelukkig, want ik w o r d bemind”²⁸.

De „raadselachtige prinses” met haar voorliefde voor parels, die Ibsen in zijn brieven aan Emilie vergeefs trachtte te doorgronden⁹ was terug te vinden in de „daemonische onderlaag” in het karakter van Hedda Gabler en is nu volledig uitgewerkt in Hilde Wangel. Bij Hilde, die volgens Ibsen „con amore is geschapen” valt het volle licht op de sprookjesprinses met haar opstandigheid en vernietigingsdrang, jonger en onervarener dan Hedda en met ongebroken illusies.

Kort nadat Ibsen de eerste opvoering van „Hedda Gabler” had bijgewoond in Februari 1891 noemde hij Emilie als model voor zijn volgend werk¹⁸. Opvallend is in dit gesprek Ibsens verachtelijke, wat ironische toon, die zeer contrasteert met zijn overige uitlatingen

over Emilie, maar geheel overeenkomt met zijn opvatting van Hilde in het drama. „Die Hauptsache: sie lege gar keinen Wert darauf, einmal einen wohlgezogenen jungen Mann zu heiraten — sie werde gewisz gar nicht heiraten”. Men herkent Hilde's verachting voor de conventionele deugden en voor het gezinsleven. „Was sie locke und reize und befriedige, das sei, anderen Frauen ihre Männer wegzunehmen . . . Es sei eine kleine, daemonische Zerstörererin gewesen; manchmal sei sie ihm wie ein Raubtierchen vorgekommen, das sich auch ihn als Beute ausersehen hatte”. Op Ibsen maakte Emilie's gevoelens een tegenstrijdige indruk: naast geestdrift en liefde vermoedde hij een vernietigingsdrang, die Hedda en Hilde met haar gemeenschappelijk hebben. Tegen de angst haar prooi te worden verweerde Ibsen zich door zich te beroepen op zijn geestelijke superioriteit. „Sie nahm mich nicht, aber ich nahm sie, für eine Dichtung”. Merkwaardig is Ibsens meening: „Erotisch habe sie ganz gewiss nur in einer Art krankhafter Einbildungen gelebt”, wat tevens een veroordeeling inhoudt van de verwante dispositie van Hedda en Hilde: het gruwelijke, lokkende, spannende worden daardoor gedegradeerd tot iets ziekelijks, dat hij bij Hilde sterk heeft geaccentueerd. „Übrigens sei dies nur eine Seite ihrer Natur gewesen. Sein kleines Modell habe viel Herz gehabt und weiblichen Verstand und dank der naiven Macht, die sie über ihn bekomme, könne jede Frau . . . einen Mann zum Guten führen”¹⁸. Ibsens sarcasme en neerbuigende toon verraden een streven zich te ontworstelen aan de sterke affectieve gebondenheid aan Emilie, die hem, ondanks de eerste objectivering in „Hedda Gabler” blijkbaar nog altijd beheerschte. Pas na de voltooiing van „Bouwmeester Solness”, waarin het daemonische, „het troll” in het volle daglicht werd geplaatst en van zijn gruwelijkheid beroofd, sprak Ibsen over Emilie nog slechts met waardeering en genegenheid.

Hoewel het referaat over dit gesprek de indruk maakt vrij nauwkeurig te zijn, moet men er toch rekening mee houden, dat het gesprek pas vijftien jaar later door Elias is gepubliceerd, na een bezoek bij Ibsens weduwe, voor wie hij groote vereering toont. Zijn oordeel: „So sprach Ibsen ruhig und kühl . . . als objektivierender Künstler” bewijst weinig critische intelligentie en menschenkennis en het is heel goed mogelijk, dat hij Ibsens sarcasme te veel heeft geaccentueerd onder invloed van Susannah Ibsens domineerende persoonlijkheid.

In dit gesprek toonde Susannah nog zeventien jaar later een felle haat tegen Emilie, die zich uit in een geforceerde geringschatting. „Das kleine Solnessfräulein, das gerade nur den Tod Ibsens abgewartet hatte um ihre Harmlosigkeiten unter elektrischer Beleuchtung zu stellen damit sie den Schein biographischer Wichtigkeit empfangen ... die Dame, die sich als Prinzessin von Apfelsinia selbst glorifizierte“. Susannah's wrange toon, waarvan een zwakke echo naklinkt in de bitterheid van Aline, is blijkbaar geheel ontgaan aan de argeeloosheid van Elias, die dit „humoristische Gleichgültigkeit“ noemt en meent: „Die Frau stand ebenso über diesen Dingen wie der Mann“. Terloops zij er aan herinnerd, dat volgens Ibsen zelf Elias het model is geweest voor de goedgelovige Jørgen Tesman ³⁴. Ook Susannah's ontkenning van Emilie's beteekenis voor Ibsen is in strijd met de uitspraken van de dichter zelf. In 1895 noemde Ibsen de oude Goethe „begenadigd“ wegens zijn ontmoeting met Marianne von Willemer en nog in 1898 schreef hij op zijn portret aan Emilie: „Der Sommer in Gossensasz war der glücklichste, schönste in meinem ganzen Leben. Wage kaum daran zu denken. Und muss es doch immer. Immer! Ihr treu ergebener Henrik Ibsen ⁹.

Voor de dichter beteekende echter de figuur van Hilde Wangel niet alleen het zonnige geluk, maar ook de strenge eisch zijn roeping te verwerkelijken, die hem uit het hart was gegrepen. „De Solnessen mogen ondergaan als Hilde maar blijft en haar roeping volgt tot ze de krachtige man ontmoet, die in staat is vrij te zijn van duizeligheid“ ⁶². Aan duizeligheid leed Ibsen ook zelf, onder de dwangvoorstelling, dat iemand van een hoogte zou afspringen of een ander er af stooten, hetgeen in dezelfde zomer van 1889 in Gossensasz ter sprake was gekomen ⁷⁰. Evenals Solness kende Ibsen van kind af de neiging tot moord, die bij een zoo sterke geremdheid van zijn vitale kracht onvermijdelijk zich moest uitleven in zijn phantasie. Tegen de schilderes Helene Raff sprak Ibsen over „die rätselhafte Gewalt, die unseren Willen oft unfrei macht und die Quelle unzähliger Verbrechen ist“. Hij vertelde over dergelijke dwangvoorstellingen, die hij als jongen had gehad en hij zei: „Das geht unser ganzes Leben so; wer hat nicht, wenn er mit jemand zusammen an einem Abgrund oder auf einem Turme steht, plötzlich den Einfall gehabt, den Andern hinabzustoszen? Und wie kommt es, dasz man denen, die man liebt, geradezu

schwere Kränkungen zufügt, obwohl man die Reue vorausahnt? Der Drang zum Unerlaubten und Unheilvollen liegt beständig in uns" 34. Het samengaan van liefde en vernietigingsdrang bij Solness tegenover eenzelfde persoon had Ibsen aan zich zelf ontleend, evenals het daaruit voortvloeiend schuldgevoel. Zijn duizeligheid, de angst voor vernietiging van zich zelf of anderen was hem een symbool voor zijn onvermogen te beantwoorden aan de hoge eischen, die hij in zijn werk had gesteld. Evenals Solness werd Ibsen namelijk gekweld door de voorstelling een onverdiende roem te genieten en de jeugd daarvoor haar rechten te onthouden. In het najaar van 1891 had Knut Hamsun bij een lezing Ibsen gerekend tot „de zoogenaamd groote schrijvers”, maar in werkelijkheid „een grove materialist, zonder begrip voor het diepere zieleleven” 55.

Met minder hostiliteit, maar grooter effect trof Ibsen in hetzelfde najaar een gesprek met de 42-jarige Laura Kieler, dezelfde, aan wie hij vroeger gegevens had ontleend voor Nora. In dit gesprek beschreef Laura uitvoerig hoe zij tengevolge van „Een Poppenhuis”, voortdurend te lijden had onder de laster over haar persoonlijk leven van de Deensch-Joodsche criticus Georg Brandes, die haar voor Nora als model aanwees. „Toen Ibsen direct tegenover dit alles kwam te staan, werd hij zoo aangegrepen, dat hij snikte (*bulked*). Het was of alle dammen doorbroken waren”. Laura deed een beroep op hem als dichter van ideale figuren als Agnes en Solvejg. „De ideale eisch, die hij tot leven had gebracht in Brand gold ook hem zelf... In elk geval was het zijn plicht Brandes en zijn partijgenooten ter verantwoording te roepen voor hun minderwaardige insinuaties... Deze eisch bracht Ibsen in een pijnlijke tweestrijd. Maar het slot was „Nee, — ik kan niet! Het is onmogelijk!... Laura Kieler had de duidelijke indruk, dat het meest vrees was voor de „almachtige” criticus, zijn literaire vriend Georg Brandes, die hem terughield... Als hij zoo geschokt was in gevoel en geweten als Laura Kieler oordeelde, dan was het misschien in hoofdzaak, omdat niemand hem in zoo onmiddellijk contact had gebracht met het pijnlijkste en nooit opgeloste probleem van zijn leven: de spanning tusschen de mensch en de kunstenaar in hem... Wanneer Ibsens ouderdomswerken in zoo overweldigende mate afrekeningsdrama's werden, waarin het bloedeloze egoïsme en de eerezucht van de kunstenaar (Solness en Rubek), de

schrijver (Allmers) en de geldman (Borkman) aan de kaak werden gesteld, dan is ongetwijfeld het oproer van Ibsens geweten en gevoel (*sind*) bij deze gelegenheid een van de bronnen" ⁵².

ANDERE OPVATTINGEN.

1911. Volgens ARONSOHN ³ lijdt Solness aan een chronische religieuze grootheids- en vervolgingswaan; zijn trollen komen overeen met het geloof aan duivels en daemones bij geesteszieken. Ibsens bedoeling was in het drama de strijd uit te beelden van Solness, die zich uitverkoren gelooft, tegen het algemeen ingenomen wetenschappelijk standpunt over zijn psychose.

1912. KAPLAN ⁵⁰ verklaart de held en zijn misdaad in het drama als het schuldige onbewuste, de hartstocht, die men daarin projecteert en wil vernietigen. Het lijden en de dood van de held verzoenen de eischen van het geweten.

Solness is in zijn huwelijk onbevredigd en verlangt naar nieuwe erotiek. Het afsterven van zijn vroegere liefde wordt gesymboliseerd door het verbranden van zijn huis, waaraan hij zich schuldig voelt, omdat hij dit onverbiddelijk en hardnekkig heeft gewenscht. Hetzelfde was het geval met de dood van zijn kinderen, die voor zijn vrijheid een hindernis vormden, welke slechts door vernietiging kon worden overwonnen.

Zooals Solness de sexueele wensch van de man uitdrukt, vertegenwoordigt Knut Brovik de censuur, zijn geweten, dat hem zegt, dat hij te oud is voor avonturen; hetzelfde, wat hem wordt voorgehouden door de jeugd. Solness' angst voor de jeugd en zijn geweten is vervormd sexueel verlangen. Om uitbreiding in het bewustzijn van deze angst te voorkomen, verdringt hij deze wensch en ook de critiek van de jeugd, wat wordt uitgedrukt, doordat hij zijn plaats niet wil afstaan.

Door het afsterven van Solness' liefde is Aline's roeping, kinderen te krijgen, verwoest. Zij is de ouderwetsche, bekrompen, goedmoedige slavine, die zijn verheven ideaal streven niet begrijpt en hem remt. Haar plichtsgevoel is eigenlijk de invloed van de wettelijke verplichting tot monogamie. Het alledaagsch familieleven laat haar onbevredigd en zij vindt haar wenschvervulling in Hilde, die de plicht veracht en de geliefde volgt. De verantwoordelijkheid voor haar ontevredenheid en schuldgevoel schuift zij op God, evenals Solness.

Aline en Hilde zijn de twee vormen van het vrouwelijk ik, zooals Solness en Brovik dat zijn bij de man. Toch staat ook Hilde onder de macht van het geweten, want zij durft Solness niet aan Aline te ontnemen. Door deze oneenigheid tusschen twee neigingen ontstaat bij alle personen de tragiek.

Hilde en Kaja vormen voor Solness dezelfde wenschvervulling, de combinatie van vrouw en vriendin. Beiden kust hij op het haar (?) en na Hilde's komst zendt hij Kaja en Ragnar weg. Bij Kaja was zijn werkelijke wensch verdoezeld, wat bij Hilde bijna verdwenen is. Dat hij Hilde vergeten was, werd veroorzaakt door de censuur op zijn verboden neiging. Omdat het oude plichtsgevoel in Solness nog

sterk genoeg is om zijn nieuwe wensch onbewust te houden kan deze slechts gerealiseerd worden in phantasie en luchtkasteelen.

Zijn geweten belet hem de toren te bestijgen en Hilde te kussen, het maakt hem duizelig en doodt hem; wat beteekent, dat de sexueele wensch is overwonnen. Een tweede beteekenis van Solness' dood is, dat hij Ibsens zelfmoordneiging uitbeeldt, het willen weggaan uit een vreugdeloos leven, omdat hij afstand had moeten doen van zijn liefde voor Emilie Bardach. Een derde symbolische oorzaak van Solness' dood is zijn vereeniging met Hilde: „er ist zu ihr herabgestürzt”.

1920. Ook LANDQUIST⁵⁹ beschouwt het beklimmen van de toren door Solness als een sexueele symboolhandeling; de toren is de phallus. Solness wil zijn competentie als winnaar bewijzen en gehoorzaamt Hilde jongensachtig, zonder critiek. Hilde's wensch is heel eenvoudig een brute eisch van de vrouwelijke sexualiteit, kinderachtig en harteloos, waaraan intuïtie en liefde ontbreken.

1926. RANK⁷¹ noemt Solness' handelwijze een afweerreactie tegen de wensch naar de dood. Hij wordt beheerscht door naïef mannelijk, kinderlijk egoïsme en het neurotisch geloof aan de almacht van de gedachte en van zijn wenschen, zoodat hij zich kwelt met zelfverwijt en zich straft.

1940. VIVA SCHATIA⁷⁸ verklaart de kerken, die Solness bouwde in zijn jeugd, als symbolen van de geoorloofde liefde voor zijn moeder, terwijl de woonhuizen zijn verboden zinnelijke liefde voor haar zijn. Om kerken te kunnen bouwen, moest hij afstand doen van liefde en geluk: er bestond geen middenweg tusschen ascese en sexualiteit. In Lysanger ontmoette hij Hilde, die alles van hem eischte: een koninkrijk en een koning om haar te beschermen (?). Nu kende hij voortaan alleen de sexueele liefde; hij brak met de traditie van zijn familie en van de oudere generatie, trotseerde de almachtige, die met zijn vader overeenkomt en trouwde zijn moeder. Ook Knut Brovik moest als vaderfiguur worden overwonnen; door zijn bevoegdheid als architect stond hij immers op de hoogste trede van zijn beroep en was dus ook almachtig.

Solness beschouwt Aline grootendeels als de frigide moeder, die kinderen noodig heeft om haar persoon aan te vullen, maar in de brandphantasie schrijft hij haar een hartstochtelijk temperament toe met gloeiende liefde. Dit conflict wordt hij zich tweemaal (?) bewust; wanneer hij zegt geketend te zijn aan een doode vrouw en niet zonder liefde te kunnen leven. De onmogelijkheid gelijktijdig Aline's zoon en echtgenoot te zijn, kwam aan het licht, toen haar moederspect werd geaccentueerd door de geboorte van de kinderen en voor de tweede keer, toen Hilde hem verleidde tot ontrouw.

Aline schonk hem alles en vroeg daarvoor alleen het recht op moederschap. Zijn schuld tegenover haar bestond daarin, dat hij niet verhinderde, dat de kinderen omkwamen. De rol van de vader kon hij niet op zich nemen; als oudste zoon van Aline was hij jaloersch op haar liefde voor de kinderen, evenals op Ragnar, en doodde hen in phantasie. Daarna werd hij infantiel en neurotisch om de aandacht van de moeder te trekken.

Nu hij zelf tot de oudere generatie gaat hooren, vreest hij, dat Ragnar hem op dezelfde manier zal behandelen als hij zelf vroeger Knut Brovik, zoodat Ragnar onderdrukt moet worden. Doordat het conflict ten opzichte van de moeder hem zwak maakt, kan hij niet het compromis aanvaarden, zooals Knut Brovik, die met zijn zoon niet wil wedijveren om de macht, maar hem helpt. Nu Solness oud wordt en voelt het tegen Ragnar te moeten afleggen, vlucht hij in een waansysteem met paranoïde trekken om zijn nederlaag minder pijnlijk te maken: hij ontkent zijn toenemende impotentie en phantaseert integendeel meer macht te hebben dan anderen, zooals over Kaja. In het begin van zijn involutiepsychose wil hij daarom door Aline niet meer begrepen worden, — zijn impotentie erkennen — en zijn belofte aan Hilde zich niet meer herinneren. Hoewel Aline zijn probleem nooit heeft begrepen en alleen ziet, dat hij haar geen kinderen meer kan geven, verdenkt Solness haar ervan hem krankzinnig te vinden wegens zijn onuitvoerbare wensch. Zooveel behoefte heeft hij aan liefde, dat hij Hilde's toenadering verklaart door de macht van zijn wil, als die van een krachtige potente jonge man met robust geweten. Door een laatste krachtsinspanning forceert hij zijn ouderdomszwakte en breekt met de werkelijkheid, zoodat hij te zwak blijkt en niet langer kan bestaan.

KLEINE EYOLF — 1894

LILLE EYOLF

Het brandpunt van het drama vormt een centrale ervaring, die zich bij de personen spiegelt in verschillende facetten en wordt geactiveerd door het Rattenvrouwtje. „Ze heeft veel doorgemaakt. En daardoor is ze wat wonderlijk geworden . . . De menschen noemen haar zoo omdat ze het land en de kust afreist en alle ratten verdrijft”. Aan Eyolf vertelt zij in het ontwerp wat de oorsprong is van haar beroep. „Vroeger . . . lokte ik zelf. Op een andere manier . . . Menschen. Een vooral . . . (Lacht) Dat was mijn allerliefste, — kleine hartenbreker. Omdat hij van me was weggereisd. Ik hield zooveel van hem. Ver, ver weg over de zee en de zoute golven. Maar ik trok en trok hem weer naar huis, naar me terug. Ik had hem bijna. Maar toen ontglipte mij de greep. Weg was hij, — voor alle tijden”. In het drama „(hard) Beneden, bij alle ratten”.

De ratten, die zij in het water lokt nemen de plaats in van haar vroegere geliefde, die haar en zijn thuis verliet om zijn vrijheid te zoeken op zee. Tegen zijn zin dwong zij hem terug te keeren, zoodat bij hem een zeer sterk affectieve binding moet hebben bestaan, waaraan hij zich niet kon onttrekken. Evenmin slaagde zij er in hem weer geheel thuis te krijgen en zijn verdrinken in zee beschouwt zij als haar rechtmatige wraak. „(Met fonkelende oogen) Allen . . . volgen ons op de wateren van de diepte . . . Zoowel de volwassenen als hun kleintjes. Want dat moeten ze! Juist omdat ze niet willen. Omdat ze zoo gruwelijk bang zijn voor het water, daarom moeten ze naar buiten, er in”. Aan andere ouders ontnemt zij de kinderen, die haar zelf onthouden zijn. Zij verbergt echter haar voldoening over haar macht hen te dooden onder een uiterlijk milde, barmhartige moederliefde, die eens warm in haar leefde: „(Zachter) Dan hebben ze het zoo stil en goed en donker, die lieve kleintjes. Slapen daar beneden een zoo zoete, lange slaap. Allen, die de menschen haten en vervolgen”. In de stilte en duisternis van de dood belooft zij hun beveiliging voor de menschelijke hartstochten. Allen die zich gehaat en vervolgd voelen en lijden onder doodsangst kunnen het lokken van het Rattenvrouwtje

niet weerstaan. Haar macht bestaat daarin dat door haar de latente angst bij haar slachtoffers wordt geactiveerd en zich richt op haar persoon, die bij uitstek geschikt is de indruk te wekken van heimelijke haat en bedreiging. Door deze allesoverheersende angst ontstaat een verlamming van de hoogere functies die het eigen onafhankelijk oordeel uitschakelt. De ongestilde behoefte aan teedere liefde bij deze verschoppelingen doet hen blindelings gehoorzamen aan de Sirene, met de lokkende muziek van haar mondharmónica, — in het Noorsch „Mundharpe”, waardoor de zachte bekoring van de muziek duidelijker wordt uitgedrukt. Het beeld herinnert aan de sirenen uit de Grieksche mythologie, half vrouw, half vogel, die door de onweerstaanbaar lokkende betoovering van haar zingen de zeeman doen schipbreuk lijden en verdrinken.

Het halfslachtige karakter van het Rattenvrouwtje, dat werkt als een tegelijkertijd lokkende en dreigende, dwingende macht, draagt ook de brakke fjord, waarin zij de ratten doet omkomen. Schijnbaar is het stille water „lauw en slap”, zooals het werd genoemd door de Vrouw van de Zee, in tegenstelling met het koude, krachtig bewogen zeewater. „Hij ligt zoo zwaar en slaperig . . . Aan de oppervlakte. Maar in de diepte, — daar gaat de krachtige onderstroom . . . direct naar zee”; als de elementaire, onweerstaanbare natuur.

Overal waar wat knaagt vertoont zich het Rattenvrouwtje en doet 's nachts haar werk. Volgens het ontwerp „maakt zij een eind aan alle ratten en muizen”, alle „muizenissen” die slaap, voedsel en huiselijke rust ontnemen. „De heele nacht ben ik er op uit geweest, aan het werk . . . De menschen konden zich niet langer voeden . . . In de bedden krabbelden ze de heele nacht. Ze plonsden in de melk. En over de vloeren ritselden ze naar alle kanten”. Wat Ibsen gebruikt als dichtelijk beeld sluit aan bij een oud volksgeloof, dat „muizenissen” — in het Duitsch: Mäusenester — toeschrijft aan het nestelen van muizen in het hoofd.

Terwijl het Rattenvrouwtje vroeger zonder hulp lokte, maakt zij, nu zij oud is, gebruik van een kleine hond, die zij in een gesloten zwarte zak op haar arm draagt. Zij betitelt hem op dezelfde wijze als haar vroegere geliefde met „mijn allerliefstste vriend” (*allerkæreste vennem min*) en wanneer zij musicerend wegroeit over de fjord, laat zij de hond aan een touw haar nazwemmen, ter navolging voor de ratten. Aan hem demonstreert zij het voorbeeld van de man die zij

in de dood heeft gelokt. „Dat is Mopseman maar. Kom maar naar boven uit het donker, mijn allerliefste vriend. (Knikt en wenkt naar Eyolf) . . . Vindt de jongeheer niet dat hij een zacht en lief gezicht heeft?” In de uitdrukking van zijn kop ziet Eyolf echter geen liefde, maar het gruwen: „het verschrikkelijkste gezicht”, dat hij kent (*det forferdeligste åsyn jeg har set*). Haar eigenlijke naam is juffrouw Varg, wat in het Zweedsch Wolf beteekent en het heet dat zij 's nachts verandert in een weerwolf.

Volgens de personenlijst in het ontwerp is zij een tante van Eyolfs moeder. „(Lacht) Is het niet wonderlijk, dat alle menschen mij tante Ellen (*moster Ellen*) noemen —. En dat, terwijl ik geen levende bloedverwant heb, — noch in de hemel, noch op aarde”. Haar Engelsche naam herinnert aan de zwervende Engelsche of Amerikaansche zee-man uit vroegere drama's, terwijl zij volgens het Noorsche „moster Ellen” een tante is van moederszijde. Terwijl niemand openlijk met haar in familiebetrekking staat, voelen toch allen haar als verwant aan de moeder.

In haar nachtelijk werk, waarbij zij haar wraaklust botviert, herinnert zij aan de moeder in het epos „Brand”, die overdag haar overleden man betreurt, maar 's nachts zich wreekt op zijn lijk. De angst-droom, waarbij zij de verborgen haat toont aan haar kind, zoodat het zich altijd als gevangen blijft voelen in de greep van een draaikolk in de fjord, komt overeen met de verschijning van het Rattenvrouwtje, waardoor Eyolf in de fjord naar de diepte wordt getrokken. Ook de schrikaanjagende gestalte van Brands moeder, grijs en mager, die het kind herinnerde aan een roofvogel, heeft gelijkenis met de nachtelijke roofdiergestalte van het Rattenvrouwtje, dat eveneens grijs en mager is, met scherpe stekende oogen. Zij drukken niet alleen de haat uit, maar ook de scherpe roofvogelblik, die muizenissen opspoort. Hierin bestaat haar rol in het drama, zoodat haar verschijning catalyseerend werkt op de handeling. Zij meldt zich bij de familie Allmers op het oogenblik, waarop bij alle personen de muizenissen zich niet langer laten verbergen.

Het eerst wordt het Rattenvrouwtje gezien door Alfred Allmers. „Ik zag haar ook ergens boven in het land . . . Ik kan de dwingende en meeslepende macht waarover ze sprak goed begrijpen. De cen-

zaamheid boven tusschen de toppen en op de groote hoogten heeft iets van hetzelfde”.

De koude, ijle atmosfeer van het hooggebergte beheerschte ook zijn thuis als kind, waar hij eenzelvig en gesloten opgroeide onder de druk van een onharmonisch huwelijk. Hij bleef zwak en tener, met zachte oogen die een ernstige, nadenkende uitdrukking hebben. Door zijn „elfenaar” — in het Noorsch beteekent alf: elf — is Alfred Allmers niet gebonden aan de zwaarte van de materie; van jongs af was hij meer gericht op bespiegelen en op droomen dan op het vitale of het materiele welzijn, wat een familietrek is. „Onze familie heeft iets bijzonders. (Half schertsend) Altijd hebben we lichte voorletters in onze namen gehad . . . en allen zijn we even arm. En allemaal hebben we dezelfde soort oogen . . . In mijn familie worden de menschen niet oud”. Voor Allmers is het saamhoorigheidsgevoel met zijn familie, en in de eerste plaats met zijn vader, van groote beteekenis. In zijn streven en waardeering wordt hij geheel door deze traditie bepaald en zijn levenstaak is volgens het ontwerp: „de top en kroon van zijn familie te worden . . . in de stijgende reeks van vader op zoon”; de persoonlijkheid van zijn vader, die op een na de hoogste trede heeft bereikt, in zich zelf tot de grootst mogelijke volmaaktheid te brengen. Het essentieele hierbij vormt de overwinning van de geest op de stof, een milde liefde en vriendelijkheid voor alle menschen en onafhankelijkheid van de elementaire natuur: de krachtige vitaliteit en agressie, de invloed van affecten en het najagen van genot of rijkdom.

In het tweede huwelijk van zijn vader, toen Allmers elf of twaalf jaar oud was, werd zijn stiefzuster geboren. „Ik heb altijd van je gehouden, Asta. Sinds je een klein kind was. En dan vond ik altijd dat ik zooveel onrecht weer had goed te maken . . . Niet bepaald voor eigen rekening. Maar — . . . voor die van vader . . . Vader was nooit echt vriendelijk tegen je . . . Hij hield niet van je. Niet zooals hij moest . . . En hard was hij dikwijls ook tegen je moeder. In alle geval in de laatste jaren . . . Vader, die anders zoo zacht was en zoo warm voelend — Zoo vriendelijk tegen alle menschen —” De reden van deze hardheid die de kinderen niet konden begrijpen was de ontrouw van zijn „veel, veel jongere” vrouw, die „niet goed bij hem paste”; — Asta’s geboorte was daarvan het gevolg. Dat de overigens zoo zachte en warmvoelende man haar tot zijn dood niet vergaf, eerder harder

werd, toont wel een ongewoon scherpe veroordeeling, in overeenstemming met de familietraditie.

In het conflict tusschen zijn ouders stond Alfred geheel en al aan de zijde van zijn vader, naar wiens bewonderd voorbeeld hij zich heeft gevormd. Weliswaar vond hij de houding van zijn stiefmoeder als echtgenoot correct. Na Asta's opmerking „Moeder was ook niet altijd, zooals het hoorde” is zijn eerste vraag: „Tegenover vader, bedoel je? Daar heb ik nooit iets van gemerkt”. Als moeder echter wil hij geen enkele band met haar erkennen; hij noemt haar uitsluitend Asta's moeder en wil niet — op aandringen van zijn zuster — haar brieven lezen om haar innerlijk leven te leeren kennen en begrijpen. „Want ik lees je moeders brieven toch nooit. Houd jij je moeders brieven maar”. Dit ontwijken komt overeen met het latere zich onttrekken aan zijn eigen vrouw, wier heftig temperament hem schrik aanjaagt. De abnormale hardheid van zijn vader deed hem een onbekende schuld aannemen bij deze gesloten vrouw, die volgens het ontwerp zelfs aan haar eigen kind weinig liefde gaf en de onverdiend harde behandeling uiterlijk gelaten droeg. De vrees voor het verborgene in haar werkt bij Allmers nog op rijpere leeftijd, vijftien of twintig jaar na haar dood, zoo sterk, dat hij haar brieven niet wil lezen. Des te grooter moet zijn angst voor de onbegrepen affectiviteit van de vrouw op zoo onvankeelijke leeftijd zijn geweest tusschen zijn twaalfde jaar en zijn studententijd, toen hij een innige vriendschap met Asta had. Aansluitend op de familietraditie die hem door zijn vader was bijgebracht handhaafde zich deze angst ook later als een blijvende schrik voor de vrouwelijke agressiviteit.

Bij Asta daarentegen ontmoette hij een aanhankelijkheid en bewondering, die het eenzame verwaarloosde kind sterk bonden aan haar oudere broer, terwijl bovendien door de slechte verstandhouding van hun ouders de kinderen in hun gevoelsleven op elkaar aangewezen waren. Op zijn beurt vormde hij haar naar zijn eigen maatstaven van persoonlijkheidscultuur. Volgens Asta's oordeel in het ontwerp „moet Alfred altijd iemand hebben, voor wie hij zorgen kan. Zoo is hij altijd geweest. Tegen mij ook. Vanaf de eerste tijd, die ik me kan herinneren”. Hij kweekte in haar de mentaliteit van de familie Allmers en voelde zich dan ook met haar verwant. „Ik geloof dat het samenleven ons beiden heeft gestempeld naar elkaars beeld. Innerlijk, bedoel ik”. In Asta vond hij zijn eigen droomen weerspiegeld en

gedurende de heele puberteit, tot aan zijn verloving voelde hij zich uitsluitend gebonden aan dit veel jongere zusje, dat hij tot deelgenoot maakte aan zijn ontwikkeling en zijn problematiek. Tegenover de evidente onschuld van het kind dat hij van de geboorte af had zien opgroeien achtte hij de liefdeloosheid van zijn vader niet gerechtvaardigd en voelde hij zich verplicht de schuld te vereffenen. „Sinds hij volwassen begon te worden” beschouwden hij en Asta het als zijn levensdoel licht te brengen in de familieverhouding waar zij zoo onder leden en een boek te schrijven over „de menselijke verantwoordelijkheid”.

De dood van hun ouders, toen Allmers aan de universiteit studeerde, hief deze druk op: „Hoe was niet het samenleven tusschen jou en mij? Was het niet als een enkele verheven feestdag (*en eneste høj helligdag*) van het begin tot het eind? . . . Dat was toch een heerlijke tijd. Hoe hard we ook sloofden”. In Asta zag hij slechts een tekortkoming; hij „schaamde zich geen broer te hebben, alleen maar een zuster”. Terwille van hem droeg Asta, als zij alleen waren, zijn vroegere Zondagsche jongenskleeren, waardoor zij hem de illusie gaf een herhaling te zijn van hemzelf in verheven Zondagsstemming: een ideaal spiegelbeeld. „Zoo ernstig en gewichtig als we dan waren. En ik noemde je voortdurend Eyolf”. Zelfs de naam Eyolf lijkt een variant op Alfreds eigen naam en drukt het karakter van de „elfen” uit. Nog als student en in de daaropvolgende jaren vond Allmers het vrouwelijke element beschamend en verlangde hij van Asta, evenals van zich zelf, een ernstige en gewichtige mannenhouding.

Toen zijn leertijd voorbij was en hij als jonge man in een nieuwe levensphase kwam, waarin hij niet meer kon droomen, maar de strijd om het bestaan op zich moest nemen, drongen zich nieuwe waarden aan hem op. „Hij stond wel onder de wet van de verandering, denk ik. Alfred noemt dat zoo”. De eerste indruk, die Rita's hartstochtelijk temperament in hem wekte, was schrik. Andere factoren maakten hem nu ontrouw aan de familietraditie: de bloeiende schoonheid van de vitale, blonde Rita en haar rijkdom, waardoor Asta en hij onbezorgd konden leven; „het goud en de groene bosschen”, zooals hij het noemt. In het ontwerp noemt hij Asta en Rita complementaire figuren. „Jij en Asta zijn als het ware een geheel voor me . . . De een vult de ander aan . . . Jullie tweeën om mij te bewonderen en te verwennen”. Bij zijn huwelijk was hij 26 jaar oud. „Mijn liefde was niet

verlangend van het begin af... (Gedempt) Je was zoo verterend mooi, Rita... Onze liefde is geweest als een verterende brand".

Ook midden in de volle overgave zag hij in de hartstocht een met vernietiging dreigende kracht en voelde hij voor zijn vrouw een schrik, waarin de angst voor zijn stiefmoeder herleefde. Na de eerste roes begon hij haar dan ook te ontwijken door zich geheel te wijden aan zijn vroeger levensdoel als jongen, het werk over de menschelijke verantwoordelijkheid dat de uitsluiting van hartstocht impliceert. Hij verwaarloosde Rita's natuur en verlangde in haar een tweede Asta, die geen ander doel kende dan zijn jongensdroom te verwerkelijken. „Mijn leven in de laatste tien jaar lijkt me bijna een sprookje of een droom... Ik heb mijn roeping kunnen volgen. Kunnen werken en studeren, — zooveel ik wilde. En dat groote, onbegrijpelijke geluk — danken we heelemaal aan jou, liefste Rita". Alle ideale waarden die Rita zelf kende moest zij opgeven terwille van Allmers. Hij ont-nam haar daarom haar godsdienst: „Zou het goed van me geweest zijn als ik je door het leven had laten gaan met leege voorstellingen?"

Ter voltooiing van zijn levenswerk wenschte hij een zoon, die hij Eyolf noemde, zooals vroeger Asta, en die de familietraditie zou voortzetten. „Kleine Eyolf" moest het ideaalbeeld worden, waarin hij zich zelf volmaakter terugvond; een vollediger spiegelbeeld dan Asta in zijn Zondagsche jongenskleeren hem ooit kon geven. In het ontwerp heet Eyolf soms eveneens Alfred: „Denk eens aan, Rita, mij veredeld te zien en te voelen door hem!" Zijn vrouw daarentegen is uit deze familieband uitgesloten. „Je bekeek hem altijd of er een onopgelost raadsel achter lag... Het mysterie van de raadselachtige aantrekking tusschen broer en zuster".

Het noodlot van Allmers is echter, dat hij, evenals Solness, een gebroken persoonlijkheid is; door zijn overgave aan Rita heeft hij zelf de idealiteit van het spiegelbeeld Asta-Eyolf geschonden. „Noemde je haar vroeger niet Eyolf? Ik geloof, dat je dat eens zei, in een verborgen uur. Herinner je je dat — dat verterend heerlijk uur, Alfred?... Het was hetzelfde uur, waarin je andere kleine Eyolf kreupel werd!... (Dreigend) De vergelding!" Door zijn eigen verraad is de levenskracht van zijn ideaal voor altijd gebroken. „(In onderdrukte razernij) Ik vergat het kind in jouw armen!... (Wijkt achteruit als in gruwen) Ik herinner me niets! Wil me niets herinneren!" Om het beeld te kunnen handhaven wilde hij zijn hartstocht,

waarvoor hij „gruwt”, niet erkennen. „In heimelijk, laf berouw lieten we ons van hem afschrikken. Verdroegen het niet te zien, waarmee hij zich moest voortslepen — de kruik . . . Na die ongelukkige val van de tafel. En vooral sinds we zekerheid hadden, dat het onherstelbaar was”. Ook nu was het Asta, die hem toonde welke waarden, zelfs na deze val, nog in zijn spiegelbeeld konden worden verwerkelijkt: Eyolfs groote geestelijke capaciteiten. Van nu af aan drong Allmers het kind tot zuiver intellectueele beheersching: hij liet het altijd leeren en stond het geen vreugde toe. Parallel daarmee zocht hij zelf tot een oplossing te komen door dag en nacht aan zijn boek te schrijven gedurende de tien, elf jaar van zijn huwelijk, — zonder zich te bekommeren om de eigen individualiteit en geluksbehoefte van Rita en Eyolf.

Nu Allmers 36 of 37 jaar is, op het midden van zijn leven, zooals Solness in Lysanger en Ibsen zelf tijdens het schrijven van Brand, laat de „wet van de verandering” zich nogmaals gelden. De natuurlijke verandering van levensdoel bij de vorige overgangsfase, bij zijn intrede in de maatschappij en zijn huwelijk, de concretiseering en aanpassing van zijn jongensdroom aan de werkelijkheid, die hij kunstmatig had terzijde geschoven, wreekt zich met de overgang naar de rijpe mannelijke leeftijd ⁷⁴. Bij het schrijven van zijn boek wordt hij gestoord door een onrust, die lang vergeten en begraven gedachten opwoelt en hem zijn bespiegeling doet zien als eenzijdig en ontoereikend. Hij wantrouwt de weg, die hij gekozen heeft; hij realiseert zich hoeveel tijd en kracht hem nog resten voor zijn dood en wil zich rekenschap geven over de oorsprong en het doel van zijn idealen. „Ik vond geen rust meer aan mijn schrijftafel . . . Ik had een gevoel of ik mijn beste krachten misbruikte — of — nee, verwaarloosde. Dat ik de tijd verspilde”.

Voor het eerst sinds zijn huwelijk zocht hij de eenzaamheid van het hooggebergte, in de verwachting daar zijn boek te kunnen voltoeien. Voor zijn inkeer in eenzaamheid vroeg hij Asta in zijn afwezigheid de familiebrieven te ordenen, die de sleutel bevatten voor het verborgen liefdeleven van hun moeder, en zelf zag hij op deze reis het Rattenvrouwtje, dat voor hem een soortgelijke macht heeft als de eenzaamheid van het hooggebergte. In deze omgeving, waar wegens de strenge koude organisch leven niet meer mogelijk is, vond hij in de eerste plaats de Allmersche familietrek terug van een zuiver

geestelijk leven, vrij van alle affecten of materieele belangen. Hier voelde hij zich een met zijn ver verwijderde idealen en zag de zonsopgang, die evenals voor Solness nieuw leven brengt en de duisternis van angst en twijfel verjaagt. „(Met schitterende oogen) Toen kwam ik boven in de oneindige eenzaamheid. Zag de zonsopgang lichten op de bergtoppen. Voelde mij dichterbij de sterren. Bijna als in begripen en gemeenschap er mee. En toen kon ik het”.

In de doode natuur herkende hij zijn eigen leven. „Ik was alleen daarboven. Midden in het hooggebergte. Toen kwam ik bij een groot verlaten bergwater. En over dat water moest ik heen. Maar dat kon ik niet. Want er waren geen boot of menschen . . . Toen ging ik op eigen gelegenheid in een zijdal. Want ik dacht, dat ik daar verder zou kunnen komen. Over de hoogten en tusschen de toppen. En weer naar beneden aan de andere kant van het water . . . Ik vergiste mij in de richting. Want een weg of pad was er niet. En ik liep de heele dag. En ook de volgende nacht. En tenslotte geloofde ik, dat ik nooit meer menschen zou bereiken . . . Dat was zoo vreemd. Zoowel jij als Eyolf waren zoo ver, ver van me weggeraakt. En dat was Asta ook . . . Ik dacht niet. Ik liep daar en sleepte me voort langs de afgronden en genoot de vrede en het welbehagen van de doodservaring . . . Ik voelde het zoo. Niet de minste angst. Ik vond, dat ik en de dood daar gingen als twee goede reisgenooten. Het was zoo eenvoudig, zoo begrijpelijk, vond ik toen . . . Plotseling was ik er. Aan de andere kant van het water. Die nacht verhief me tot een besluit. En toen keerde ik om en ging direct naar huis. Naar Eyolf”.

Het beeld drukt uit hoe Allmers op zijn levensweg in verheven eenzaamheid stuitte op een onoverbrugbare leegte, een gevoelsarmoede — als gevolg van het ontbreken van warme, vruchtbare moederliefde — waardoor elk onmiddellijk, levend contact met menschen voor hem was afgesneden, zoodat hij op zijn weg niet meer verder kon komen. Eenzelfde verlaten water belette ook Brand in zijn jeugd te ontkomen aan de beklemming van zijn thuis, naar de vrijheid. Allmers kwam nu tot het inzicht, dat hij, om deze belemmering te ontgaan, een onbegaanbare weg had gekozen, die hem in de verkeerde richting bracht. Het zich verdiepen in de menschelijke verantwoordelijkheid leidde door de woestenij van een onbekende natuur, langs de afgronden van het zieleleven, waar geen gebaande wegen bestaan. Door de aanschouwing uit een hooger geestelijk standpunt van de

woestheid in de elementaire natuur rees in hem het verlangen naar de rust van de dood. Zijn oorspronkelijk levensdoel: het overbruggen van de eenzaamheid en de schrikwekkende afgronden blijkt niet te bereiken langs de weg van de reflectie, maar de oplossing bestaat in wat hij in het ontwerp „de levenskunst” noemt, waarin hij voor Eyolf een „leeraar” wil zijn; de spontane handeling en onbevangen vitaliteit. Terwijl hij zelf, die „bloeit in de schaduw”, zich wil terugtrekken in de verheven rust en koude van het hooggebergte, draagt hij het ideaal, dat hij zelf niet kan verwerkelijken, over op zijn zoon. In hem wil hij zich verjongd en gemetamorphoseerd terugvinden, „een echte buitenluchtjongen”, geheel onafhankelijk van de benauwende druk van zijn thuis. „Eyolf moet de volmaakte worden in ons geslacht. Ik wil mijn nieuw levensdoel daarin stellen... Ik wil de menselijke verantwoordelijkheid uitvoeren in mijn eigen leven... het onherstelbare voor hem zoo licht en zacht mogelijk maken... Hier thuis had ik mijzelf nooit overwonnen. Nooit mij gedwongen tot zelfverloochening”.

Wat Allmers zich voorspiegelt als een zelfoverwinning is in werkelijkheid zelfzucht, zooals Rita hem duidelijk maakt. „Omdat je werd verteerd door wantrouwen tegenover je zelf. Omdat je begon te twijfelen of je wel een groote roeping had om in de wereld voor te leven... D a a r o m wilde je een wonderkind maken van de arme kleine Eyolf. Maar niet uit liefde voor hem”. Zijn nieuw doel is niet gefundeerd op een positieve waardeering van de vitale kracht of op liefde voor het kind, maar op een negatieve factor: de vlucht voor zijn oude angst, die hij nooit heeft overwonnen.

Nu hij bij het thuiskomen zijn gezin terugziet, blijken zijn plannen een vergeefsche poging de werkelijkheid geweld aan te doen. Hij negeert Rita's ontvangst en begrijpt de onuitvoerbaarheid van Eyolfs wensch soldaat te worden; het ziekelijke kind is nog minder dan hij zelf in staat de „scherpe lucht”, de koude en eenzaamheid van het hooggebergte te verdragen, terwijl zijn gebrekkigheid hem belet zijn vader daar te vergezellen.

Wanneer Eyolf vraagt of het Rattenvrouwkje 's nachts een weerwolf is, wil Allmers hem als een echte buitenluchtjongen aan zee laten spelen met andere jongens. Eyolf ontwijkt de al te zware eisch door een soortgelijk zelfbedrog als dat van zijn vader, terwijl hij in

het ontwerp openlijk zijn angst voor het Rattenvrouwkje als reden opgeeft.

In Eyolfs doorzichtige uitvlucht herkent Allmers de onechtheid van zijn eigen motiveering en klaagt „(met gesmoorde stem) Rita, wat knaagt me dat aan mijn hart!”

Uiterlijk zacht en bescheiden, maar zeker van haar onweerstaanbare macht verschijnt nu het Rattenvrouwkje, omdat er wat knaagt en toont het prototype van Allmers' ideaal spiegelbeeld: haar geliefde, die juist door zijn angst voor haar gedwongen werd haar te volgen in het water; zij laat de mopshond uit het donker naar boven komen met zijn uitdrukking van gruwelijke angst en lokt Eyolf als een sirene met sussende beloften in de fjord.

Na haar vertrek geldt Allmers' eerste vraag de map met de brieven van zijn stiefmoeder, die Asta voor hem heeft meegebracht, maar die hij niet wil lezen. Hij bespreekt dan zijn toekomstplannen voor een nieuwe gelukkige Eyolf, maar stuit daarbij op Rita's voor het eerst losbarstende haat. „(Kijkt haar strak aan en zegt gedempt) Ik ben dikwijls bijna bang voor je, Rita”. De dood van zijn kind, dat hem onverschillig was, is van minder beteekenis voor hem dan het breken van zijn spiegelbeeld. „Zoo'n kostbaar leven! . . . Hier zal Eyolf nu juist tot geestelijk bewust leven komen. Draagt zoo oneindig veel mogelijkheden in zich. Rijke mogelijkheden misschien. Zou mijn bestaan vullen met vreugde en trots. En nu hoeft er hier maar een gekke oude vrouw te komen en een hond in een zak te laten zien —” Dat hij zelf schuldig is aan de verminking, vervult hem met „berouw en wroeging”; hij ziet in Eyolfs dood een vergelding voor het materialisme, dat hem bond aan Rita.

Behalve een ideëele, leed hij ook een praktische nederlaag. In het werkelijke leven heeft hij in geen enkel opzicht de menschelijke verantwoordelijkheid gerealiseerd, waarnaar zijn eerzucht uitging. Integendeel heeft hij een nog zwaarder schuld op zich geladen dan die van zijn vader, waaronder hij leed als kind en die hij wilde vereffenen. Door zijn blindheid en slapte heeft hij zijn gezin verwaarloosd en ongelukkig gemaakt, Rita onbevredigd en opstandig, waardoor zijn kind in de dood werd gedreven en de Allmersche familietraditie heeft hij door zijn materialisme verraden. Wat hij zijn hoogste overwinning achtte, blijkt zijn diepste nederlaag te zijn; de zoogenaamde

verheven zelfverloochening en integriteit in het hooggebergte ontpopt zich als afhankelijkheid van zijn stiefmoeder.

Om zijn zelfrespect te herwinnen treurt hij bij de plek, waar Eyolf verdronk. „Ik pijnigde mij zoo onuitputtelijk in dit jagend en knagend leed . . . Midden in de pijniging betraptte ik mijzelf er op te raden wat we vanmiddag zouden eten . . . Vind je niet, dat ik verschrikkelijk slap en stomp ben (*forfærdelig slap og sløv*), dat ik dat kan?”

Zooveel mogelijk verlicht hij zijn geweten door de schuld te laden op anderen. „(Heftig) Het is mijn r e c h t voortaan hard te zijn! . . . Mijn plicht tegenover Eyolf. Hij moet niet ongewroken liggen”. In de eerste plaats wreekt hij zich op Rita. Niet alleen heeft zij hem verleid tot ontrouw aan het spiegelbeeld, maar bovendien vindt hij bij haar openlijk de haat, die gecamoufleerd is bij het Rattenvrouwtje en die hij in laatste instantie vreesde bij zijn stiefmoeder als kind. Hij kwelt haar door haar zelfverwijten te verscherpen en haar angst aan te jagen. (Knikt) „Booze kinderoogen, ja . . . (Kijkt haar hard en koud aan) Het leed maakt slecht en leelijk . . . (Balt zijn handen tegen haar) In dat uur veroordeelde je kleine Eyolf ter dood”. Hij ontwijkt het zijn vrouw te ontmoeten en wil als vergelding haar zijn liefde ontnemen, waar zij niet buiten kan; hij dreigt haar met een leven in boetedoening, met het boek, dat als een scheidsmuur tusschen hen moet staan, en tenslotte met verlating.

Voor de oude haat, die nu eerst bij hem aan het licht komt, vlucht hij naar Asta, om zich vast te klemmen aan zijn vroeger spiegelbeeld, „de ware reisgenoot”. „Rita en ik kunnen niet samen blijven leven. We maken elkaar slecht en leelijk . . . Het is me nu pas duidelijk geworden . . . Naar jou, Asta, neem ik weer mijn toevlucht, naar huis. (*Til dig tyr jeg hjem igen.*) Ik m o e t weer naar je terug om te worden gereinigd en veredeld van het samenleven met” Rita. Dat Asta niet zijn werkelijke zuster is, verandert hun verhouding in zijn oogen niet; hij ontvlucht alleen zijn eigen „slechte en leelijke” aandriften tegenover het affectleven van de vrouw.

Asta is nu echter niet meer het kind in zijn Zondagsche kleeren, maar heeft zelf als volwassen vrouw, na het lezen van haar moeders brieven, het Rattenvrouwtje ontmoet. Ook zij staat onder de wet van de verandering en vlucht voor Allmers en zich zelf. In hun verhou-

ding dreigt dezelfde hartstocht, die hij in zijn stiefmoeder en in Rita verafschuwde; daarom wil hij „nooit meer naar Asta hierna”.

Hij voelt zich niet opgewassen tegen een leven in eenzaamheid zonder Asta, en evenmin tegen het samenleven met Rita. „Er is iets gruwelijks in, alleen te zijn. Dat doordringt me ijskoud”. Maar in de gemeenschap met Rita, „ook daarin kan iets gruwelijks zijn”. Toch kan hij de lokstem van het Rattenvrouwtje niet volgen, in de dood. „Toen nu de reisgenoot kwam en hem meenam, toen ging er gruwen van hem uit. Van alles — wat we toch niet durven verlaten. Zoo zijn wij beiden aan de aarde gebonden, Rita”. In dit alternatief wil hij liever terug naar de koude en eenzaamheid van het hooggebergte dan naar zijn vrouw; zijn schrik voor haar hartstocht is nog sterker dan die voor de eenzaamheid en voor de dood.

Pas wanneer Rita op haar beurt na het zien van het Rattenvrouwtje de wet van de verandering zich voelt voltrekken en Allmers geheel loslaat om haar schuld aan Eyolf te boeten — met zelfverloochening moederliefde aan te kweken — heeft zij het gruwelijke voor hem verloren. „(Getroffen, kijkt haar aan). Kan ik misschien meedoen? Je helpen?” Nu kan hij met haar samenleven voor het ideëele doel, verwant met de sterren en de stilte, dat zijn uitgangspunt was: „de menselijke verantwoordelijkheid” voor het geluk van verwaarloosde en gehate kinderen, zooals Asta en hij zelf. Hij draagt zijn doel over op kinderen, die de plaats van Eyolf zullen innemen en wil hun lot veredelen en verzachten, terwijl Rita hem nu niet meer herinnert aan zijn schrikaanjagende stiefmoeder, maar een tweede Asta voor hem wordt, eerder zijn zuster dan zijn vrouw. „We zijn ook wat verwant met de zee en de hemel, Rita. Jij meer dan je zelf weet”. Nog altijd zijn bij hem erotiek en sexualiteit niet versmolten tot een harmonisch liefdeleven; zijn ontwikkelingsstadium blijft dat van de puberteit, waarin deze tegenstrijdigheid tusschen geestelijke en lichamelijke liefde normaal is. Het geslachtsleven is niet geadeld door integratie in de totale persoonlijkheid en blijft door hem gemeden als iets gruwelijks. De wet van de verandering heeft hem de angst niet doen overwinnen, maar wel bewerkt, dat de verliefdheid op zijn eigen spiegelbeeld wordt vervangen door een concreet en realiseerbaar doel, dat nog altijd gewijd wordt door de gedachte aan Eyolf en de „Zondagsstilte”.

Het voor Allmers onbereikbare ideaal van de onbevungen buitenluchtjongen, over wie het Rattenvrouwkje geen macht heeft, wordt volkomen uitgebeeld door ingenieur Borghejm, de eenige persoon in het drama, die haar niet ontmoet. Voor de wet van de verandering, die onbekende diepten in het zieleleven zichtbaar maakt, kent hij geen angst. „Zoo'n domme wet als dat moet zijn! Daar geloof ik heelemaal niet aan”. Zijn blond haar, lichte, snelle bewegingen en rechte houding vormen een contrast met de donkere, in zich zelf gekeerde figuur van Allmers, die de schaduwzijde van het leven heeft leeren kennen.

Volgens het ontwerp heeft Borghejm „zoowel vader- als moederliefde gekend. En ik geloof, dat het dat is, wat me zoo licht en vroolijk van aard heeft gemaakt”. Het schrikbeeld van de moeder is hem vreemd. Voor hem is „het leven een spel . . . Treuren ligt me niet”. Hij bezit de ongebroken vitaliteit, die de afgronden overbrugt en wegen aanlegt in de onbegaanbare woestenij van het hooggebergte, waarin Allmers verdwaalde en verlangde naar de dood. De eenzaamheid heeft voor hem geen bekoring; samen met Asta wil hij „zijn wegen bouwen . . . om de vreugde te deelen”.

Nu hij dertig jaar is heeft hij een langdurige wegeaanleg voltooid. „Ik heb nu een groot, nieuw werk gekregen, waaraan ik dadelijk moet beginnen. Hoog in het Noorden . . . Het is een moeilijke wegeaanleg. Over bergen heen. En met de ongelooflijkste moeilijkheden om te overwinnen”, volgens het ontwerp „met afgronden, die iemand duizelig konden maken”. Dezelfde natuur, die Allmers en Asta benaderen door bezinning, wil Borghejm beheerschen door handeling.

Dat hij in het gebergte thuishoort, blijkt uit de naam Berghejm, die hij in het ontwerp enkele malen draagt en die „Bergthuis” beteekent. In de personenlijst heet hij Ejvind Allmer, welke naam later is gegeven aan Eyolf, die op andere plaatsen weer Alfred heet. De verwisselbaarheid voor Ibsen van de namen der drie mannelijke personen bewijst hun verwantschap. Blijkbaar beschouwde hij hen niet als essentieel verschillend maar slechts uiteenlopend in ontwikkeling op een verwante grondslag, terwijl hun typen in elkaar kunnen overvloeien door de wet van de verandering.

Gelijktijdig met Allmers op zijn reis door het hooggebergte ontmoette Asta Allmers het Rattenvrouwtje na het ordenen van de oude familiebrieven op verzoek van haar broer. „Ik zag haar gisteren. Op de weg buiten de stad”.

Ook Asta groeide op onder de druk van een liefdeloos thuis, donker en tenger, met diepe ernstige oogen. Volgens het ontwerp heeft zij bij haar moeder weinig en bij haar vader in het geheel geen liefde leeren kennen; zij had Alfred noodig (*trængte til ham*) en de innigheid in hun verhouding werd vooral bepaald door het gemeenschappelijk lijden onder de gezinsomstandigheden. Met bewondering en genegenheid hing zij aan haar elf of twaalf jaar oudere stiefbroer, die de plaats van haar ouders innam, haar persoonlijkheid vormde en in haar oogen zelf de idealen verwerkelijkte, die hij haar voorhield.

Hun verhouding was geheel en al gecentreerd in Allmers' geestelijke ontwikkeling en beiden beschouwden zijn werk over de menschelijke verantwoordelijkheid als zijn levensdoel. De rol van Asta bestond daarin, dat zij al jong hem een moederlijke verzorging gaf, weerklink voor wat hem vervulde en troost in zijn moedeloosheid. Haar eigen persoon bleef daarbij geheel op de achtergrond; haar liefde is niet eischend, zooals die van Rita en de angst hem te verliezen is haar vreemd. „Ik houd van hem zooals — ja, zooals alleen maar een zuster van een broer kan houden, geloof ik . . . Want dat is het zuiverste, het heiligste”. Het geluk van Asta bestond in Allmers' succes. „Heerlijk was het toch . . . Alleen maar kleinigheden, eigenlijk. Zooals toen Alfred examen had gedaan. En zoo goed was geslaagd. En toen hij langzamerhand een betrekking kreeg aan de een of andere school. Of als hij zat te schrijven aan een artikel. En het dan later gedrukt kreeg in een tijdschrift . . . Ik was toen nog een kind. En hij bijna ook. . . Maar toen je student was geworden — (glimlacht onwillekeurig) Denk eens, dat je toch zoo kinderachtig kon zijn . . . Dat vind ik nu zeker, nu ik er aan terugdenk. Want je schaamde je er over, dat je geen broer had. Alleen maar een zuster . . . En ik misschien ook wel wat . . . Het speet me zoo voor je”. Om in hem de illusie te wekken van een jongere broer, die zijn „Zondagsch” evenbeeld was, zocht Asta zijn vroegere Zondagsche jongenskleeren op en verkleedde zich daarin als Eyolf, wanneer ze alleen thuis waren.

Ook toen Allmers zijn vroeger streven uit het oog verloor door zijn huwelijk, bleef Asta, die toen veertien of vijftien jaar oud was,

zijn „trouwe Eyolf” en zocht later naar zijn voorbeeld een betrekking aan een school. „(In onderdrukte ontroering) In het begin vond ik dat ik hem ineens heelemaal verloren had . . . (Kijkt voor zich uit) Hij stond wel onder de wet van de verandering, denk ik”. In zijn kind echter vond zij, evenals Allmers zelf, het vroegere beeld van hem terug; zij omringde Eyolf met dezelfde zorg en bewondering en na Allmers' ontrouw door zijn hartstocht voor Rita was zij het, die het gevallen ideaalbeeld weer oprichtte door liefde en waardeering. Zij toonde Allmers hoe begaafd het kind was en wilde het in de eerste plaats gelukkig maken, overtuigd dat Eyolf evenveel leed onder zijn verminking als vroeger zijn vader en zij zelf.

Tot zoover leefde Asta uitsluitend volgens het levensplan van Allmers, zonder zich haar eigen onafhankelijke waarde bewust te zijn, — gedempt en fijn genuanceerd als het Noordelijke landschap. Nu zij 25 jaar is, op dezelfde leeftijd, waarop Allmers zich verloofde met Rita, geldt ook voor haar de wet van de verandering en wordt zij zich bewust van haar zelfstandige persoonlijkheid als vrouw. Hun vroegere verachting voor de vrouw veroordeelt zij nu als dom en kinderachtig; eerder vindt zij het beschamend, dat zij eens haar broer wilde imiteeren. „Die domme onzin met de naam Eyolf . . . Dat heb je toch nooit aan Rita verteld?” Zij wekt de liefde van Borghejm, die zij volgens het ontwerp nog maar zoo kort kent en ontdekt in de familiebrieven het verborgen liefdeleven van haar moeder.

Het blijkt haar, dat zij zelf gesproten is uit de hartstocht, die Allmers haar van kind af leerde verafschuwen. „(Stil) Moeder was ook niet altijd, zooals ze moest zijn . . . De brieven aan moeder . . . moet je lezen als ik ben weggereisd. (Strijdend met zich zelf) Want dan zul je zien dat — dat ik niet het recht heb — je vaders naam te dragen . . . Dan zul je het zien. En het begrijpen. En misschien vergeving hebben — ook voor moeder”.

Nu Asta is gerijpt tot een volwassen vrouw herkent zij zich zelf in haar moeder, op wie zij „zoo volkomen lijkt” (*du slægter så aldeles på din mor*); zij kan haar nu begrijpen en vergeven. De „zuivere en heilige” genegenheid tusschen haar en Allmers is nu echter onherroepelijk voorbij; ook zij zag het Rattenvrouwtje, dat haar Eyolfillusie vernietigt. Terwijl zij voor haar bezoek nog tegen Rita kon zeggen, dat de angst, verlaten te worden, haar vreemd is, begrijpt zij door de ontmoeting met de verbitterde oude vrouw wat haar moeder moet

hebben geleden. „Dat verandert alles, Alfred. Onze verhouding is niet die van broer en zuster . . . Vergeet niet, dat hij onder de wet van de verandering staat”. Volgens het gedichtje in het ontwerp, dat maar in een enkel woord afwijkt van het inleidend gedichtje voor Bouwmeester Solness, „vindt zij haar verbrande rust (ro) nooit weer terug”; zij vreest de „verterende brand”, die de schuld vormde van haar moeder en schrikt er voor terug „de menschenlijke verantwoordelijkheid” op haar beurt op zich te nemen. Niet alleen ontwijkt zij Allmers; ook tegenover het onstuimige werven van Borghejm trekt zij zich terug. Evenals voor Allmers in het hooggebergte lijkt haar de dood „een goede reisgenoot” en de eenige oplossing. „(Zacht) Ik m o e t wegzeizen”.

Bij het afstand doen van haar jeugdliefde, die bloeide op de grens tusschen twee levensfasen, het kind en de vrouw, schenkt zij hem de witte waterlelies. Zij plukte ze op de grens van het onbewogen meer en de brakke fjord, waarin zich de kracht van de zee doet voelen en de verborgen, onweerstaanbare onderstroom Eyolf wegvoerde naar zee. „Zie je die waterlelies? Ze zijn van de soort, die opschiet, — diep beneden van de bodem. Ik plukte ze in het meer. Waar het uitmondt in de fjord. (Met tranen in haar oogen) Ze zijn als een laatste groet van — van kleine Eyolf . . . Van ons beiden. Kom nu mee — naar Rita”. Haar aandringen op een hereeniging van Allmers en Rita blijft vruchteloos en hoe groot het gevaar is, dat zij dezelfde weg zal gaan als haar moeder ziet zij in wanneer Allmers in haar „de ware reisgenoot” herkent, nu het te laat is, in plaats van in Rita en nu hij verlangt, dat zij als zijn zuster Eyolfs plaats inneemt. Om aan dit gevaar te ontkomen, bindt zij zich liever aan Borghejm, voor wie zij alleen genegenheid heeft. „(In stille angst) Dit is ook een vlucht . . . (fluisterend) Voor jou — en voor mijzelf”.

Dezelfde verwantschap, die volgens de namenwisseling in het ontwerp bestaat tusschen de mannelijke personen, geldt ook voor Asta en Rita. Zij ruilen eveneens van naam en heeten beiden ook wel Andrea. In de persoonslijst heet Rita Johanne; een naam, die Ibsen nog slechts eenmaal heeft gebruikt, en wel voor Johanne Engstrand in „Spoken”, de moeder van Regine, die verlaten was door Alving en hem uitgaf voor een Engelsch of Amerikaansch zeeman. Aan de-

zelfde figuur herinnert de Engelsche naam Edith, die Asta in het ontwerp eenmaal draagt en de naam „tante Ellen” van het Ratten-vrouwtje.

Zooals Asta zich verwant voelt aan Allmers, zou Rita met haar zonnige aard, haar zwaar blond haar en bloeiende levenslust een zuster kunnen zijn van de blonde Borghejm. Evenals Aline Solness bezit Rita van huis uit „het goud en de groene bosschen”, gebonden als zij is aan de aarde door haar rijkdom en krachtige vitaliteit. Ook haar noodlot is het, door de zelfzucht van haar man te worden gebracht onder een wet, die haar vreemd is: al kort na haar huwelijk werd haar liefde misbruikt voor een doel, dat tegen haar natuur indruischt. Na de eerste roes ging Allmers haar ontwijken om zich geheel te wijden aan het boek over de menschelijke verantwoordelijkheid. Voortdurend werd Rita gekweld door de angst haar man te verliezen en haar huwelijk was een onophoudelijke strijd hem aan zich te binden. „Als ik zoo — zoo verstandig was als jij, had ik hem — misschien vroeger weg laten gaan. Maar ik dacht, dat ik dat niet kon, Asta! Het leek me of ik hem nooit meer terug zou krijgen . . . Alfred is nooit eerder van me weg geweest. Geen etmaal zelfs. In al die tien jaar”.

Zij voelt hoe dezelfde macht, die Allmers van haar afstoot als vrouw, hem drijft naar het ideale spiegelbeeld, dat Asta en hij aankweeken in Eyolf en dat theoretisch wordt beschreven in zijn boek. Door dit boek voelt Rita zich bedreigd en buitengesloten en wanneer Allmers op haar vraag „ontwijkend” antwoordt, dat zijn liefde voor Eyolf de reden is van zijn koelte voor haar, wenscht zij het kind ongeboren. Wat voor Allmers in werkelijkheid slechts een toevlucht is, lijkt haar de oorzaak van hun verwijdering en al haar wrok richt zich tegen de tastbare verschijningsvormen van haar onzichtbare tegenstander. Daarom verlangt zij naar Asta’s verlovings — „Want dan had ik je eindelijk voor mij alleen!” — en verafschuwt zij het boek, dat „als een scheidsmuur tusschen hen staat”. Volgens het ontwerp „beefde zij altijd voor de gedachte, dat Eyolf haar Alfred zou ontnemen . . . Je bekeek hem altijd of er een onoplosbaar raadsel achter lag . . . Het mysterie van de liefde tusschen broer en zuster”. Eyolf werd betrokken in de familieband, waar Rita buiten stond. „Het kind is maar half van mij. Ik bracht het ter wereld onder zoo’n onuitsprekelijke pijn . . . Maar ik verdroeg alles met vreugde . . . voor

jou . . . Eyolf wilde zich nooit heelemaal door me laten innemen. Ik wilde meer dan graag. Maar er stond iemand in de weg. Van het eerste begin af . . . Asta versperde me de weg. Ze nam hem voor zich in dadelijk na die ongelukkige val". Al voor de geboorte van Eyolf voelde Rita, dat haar man met hem een bedoeling had, die regelrecht gericht was tegen haar. Buiten haar wil werd het kind geboren en de vrees belette de normale ontplooiing van het moederinstinct. Alleen de val van het spiegelbeeld, waardoor Allmers het kind ging verwaarloozen, wekte bij Rita weerklank; de eenige positieve band, die tusschen moeder en kind ontstond. „Ik had zooveel medelijden met hem. Omdat je niets om hem gaf. Hem alleen maar liet leeren en werken. Hem bijna niet eens zag”.

De toenemende onrust en ontevredenheid van Allmers, die hem verhinderen zijn werk te voltooien, versterken Rita's angst en zijn reis in het hooggebergte doet haar vermoeden, dat zijn liefde voor haar dood is. „Het is een vreeselijke tijd voor mij geweest, Asta. Ik heb er nooit over willen praten. Zooals ik Alfred gemist heb! Zoo'n leegte! Zoo'n verlatenheid! Het was of er iemand was begraven hier in huis". Het bericht van zijn thuiskomst was „heel kort en koud. (Lacht) Vind je dat niet net iets voor hem?" De ontvangst, die Rita hem bereidde, volgens een oud Noorsch gebruik met loshangend haar, gekleed in het wit als een bruid, werd door haar man genegeerd; hij vroeg slechts naar de welstand van zijn spiegelbeeld. „(Lacht scherp) . . . Je vroeg hoe het ging met kleine Eyolfs maag . . . En toen ging je in je bed liggen. En sliep zoo echt heerlijk”.

Terwijl Rita leed onder de teleurstelling en zich „versmaad" voelde, was het Rattenvrouwtje de heele nacht aan het werk. Nu Allmers de volgende morgen openlijk slechts Eyolf erkent als het eenige, wat hem aan Rita bindt, noodigt zij het Rattenvrouwtje binnen. Aanvankelijk is haar nog niet duidelijk wat er knaagt in huis, maar tijdens haar bezoek verschijnt zij Rita als een dreigend toekomstbeeld voor haar zelf: de verlaten oude vrouw, met een afgestorven liefdesleven. Onder de schijn van moederlijkheid leeft nog slechts een verstarde wraakzucht, de obsedeerende gedachte de ontrouwe man en het voorwerp van haar jaloezie te doden, liever dan zich te laten verstooten. „Ik vind, dat die oude griezelige vrouw als het ware een lijkluicht met zich meebracht . . . Ik voelde me bijna ziek, toen ze in de kamer was”.

Alles, wat zich in Rita zoo lang heeft opgezameld, baant zich nu een weg naar buiten. „(Somber) Ik word dikwijls bang voor mij zelf. En juist daarom moet je het kwaad niet in mij wekken . . . Dat doe je als je het heiligste tusschen ons verscheurt”. Zij wil Allmers „verstikken” (*kvale*) in haar omhelzing: „Als ik dat maar kon!” en wenscht Eyolf ongeboren. „(Met fonkelende oogen) Als je eens wist hoe ik je gehaat heb! Als je daar boven alleen zat. En broedde over je werk. Tot diep — diep in de nachten. (Klagend) Zoo lang, zoo laat, Alfred. Wat haatte ik je werk! . . . (Lacht snijdend) Nu ben je in beslag genomen door iets ergers . . . Want het kind — het kind is bovendien een levend mensch. (In stijgende onbeheerschtheid) Ik verdraag het niet!” Nu pas komt de gedachte aan wraak in haar op, zooals blijkt uit haar onoverlegd dreigen ontrouw te worden met Borgheim. „Dan nam ik hem van een ander af. Dat is hetzelfde, wat Eyolf mij heeft gedaan” — en wat het werk is van het Rattenvrouwtje.

Terecht veronderstelt zij, dat het Eyolfs „booze kinderoogen” zijn, de wrok tegen de moeder, die aan Allmers' spiegelbeeld ten grondslag ligt, welke de liefdeovergave beletten, zoowel bij hem als bij Asta. Eyolfs verdrinken doet haar echter daarbij begrijpen, dat niet alleen in Allmers' ideaalbeeld, maar ook in het kind zelf een gerechtvaardigde schrik en wrok moet hebben bestaan tegenover de moeder, die zijn dood kon wenschen. Bij haar eigen kind kweekte zij dezelfde mentaliteit, die Allmers beheerscht en die haar in haar huwelijk zoo heeft doen lijden. Het schuldgevoel, door haar ongebreidelde hartstocht het kind verminkt te hebben, vervolgt haar. Voortdurend hoort zij „het luiden van doodsklokken” . . . „de kruk drijft” en ziet de ontzetting voor zich in Eyolfs wijd geopende oogen, toen hij het Rattenvrouwtje volgde in de dood. „(Jammerend) Dag en nacht zal hij voor me staan, zooals hij daar beneden lag. (Rilt) Met de groote open oogen. Ik zie ze voor me! (Krimpt ineen) Dat gruwelijke gezicht!” De lichten van de boot herinneren haar aan de brandende haat in de „booze oogen” van het doode kind, die als vergelding haar eigen dood eischen: „Groote gloeiende oogen . . . Ze staren vanuit het donker. En ook weer in het donker”.

De eerste mogelijkheid het leven te verdragen, die in Rita opkomt, is de vlucht: reizen, of verstrooiing zoeken in veel omgang. Langzamerhand neemt zij de boete op zich: zij vraagt Asta de plaats van

Eyolf in te nemen en wil zelfs Allmers deelen met het gehate boek; want erger dan zijn dood is het voor haar, door hem verlaten te worden. Weer is het Asta, die zelf haar moeder heeft vergeven en die nu de kloof tusschen moeder en kind overbrugt: „(Zacht, deelnemend) Als dat nu zoo was, Rita? Voor die oogen moest je niet bang zijn”: zij opent de mogelijkheid van een verzoening. Zoowel Allmers als Eyolf laten zich slechts winnen door een volledig offer van haar eigen geluk en de hartstocht voor haar man. De wet van de verandering, waartoe Allmers haar vergeefs wilde dwingen en die hij door zijn blindheid juist tegenwerkte, bestaat bij Rita in de vertraagde ontwikkeling van het onderdrukte moederinstinct, nu zij dertig jaar is, de erkenning van de moederliefde. Terwijl zij vroeger haar liefde voor Allmers beschouwde als „het heiligste”, wordt zij nu door haar eigen geweten en door haar behoefte aan genegenheid er toe gebracht „de menschelijke verantwoordelijkheid” tegenover het kind op zich te nemen, door zich te wijden aan verwaarloosde kinderen in Eyolfs plaats. „Je hebt een leege plek in me geschapen. En ik moet probeeren die met iets op te vullen. Iets, dat op een soort liefde kan lijken . . . Je hebt zoo dikwijls met Asta gesproken over de menschelijke verantwoordelijkheid . . . Nu moet ik zelf zien verder te komen, op mijn manier . . . Ik heb nog een reden . . . (Zacht, treurig glimlachend) Ik wil de groote, open oogen voor mij winnen”.

Aan de harmonische oplossing, de verheven stemming, waarin het drama uitklinkt, hechte Ibsen zelf geen geloof. Na afloop van de eerste opvoering van het drama zei hij tegen Caroline Sontum³⁴: „Geloof u, dat Rita zal slagen met die onhebbelijke jongens? Geloof u niet, dat het alleen maar een Zondagsstemming is” — een dergelijke scepsis, een ironie over de plechtigheid van de slotscène als zes jaar eerder in „de Vrouw van de Zee”.

Wat Eyolf belemmerde in zijn ontwikkeling, hem klein en ziekelijk deed blijven was het gemis aan liefde, zooals ook de kinderen van Aline Solness wegwijnden, omdat de moedermelk door koorts was geschaad. In zijn jeugd was hij even eenzaam als Allmers en ontmoette slechts genegenheid en begrijpen bij Asta. Voor zijn vader was hij alleen de toekomstige drager van het ideale spiegelbeeld, terwijl hij om dezelfde reden als de „kleine hartenbreker”, zooals het

Rattenvrouwtje hem noemt, bij Rita meer wrok wekte dan liefde. Beide ouders ontweken hem wegens zijn mankheid na zijn val als zuigeling, als gevolg van hun verwaarloozing, waarbij zijn linker been werd verlamd.

Volgens het ontwerp loopt hij niet met een kruk, maar daarvoor in de plaats is hij ongewoon bang voor een val en durft daarom zijn vader niet te vergezellen in het hooggebergte. „Als het niet erg gevaarlijk is . . . Kan ik dan niet licht vallen en een ongeluk krijgen? — Ja, als ik maar wat voorzichtig ben —”. In het drama daarentegen heeft hij, evenals Allmers, alles er op gezet zijn angst te ontkennen en wil hij met zijn vader meegaan: „Want ik vind, dat het zoo moedig zou zijn, ook te kunnen klimmen in de bergen”. Zijn gebrekkige persoonlijkheid forceert hij tot een buitenluchtjongen, zooals Borghejm, met nog meer zelfverblindend dan zijn vader, in wiens theorie hij een onbepaald vertrouwen heeft: „(Kijkt vol vertrouwen naar hem op) Ja vader, wat jij schrijft, dat is goed”. Door Allmers wil hij zich laten bewonderen in zijn martiale uniform met goudkoord en knopen, waarop leeuwen zijn afgebeeld, waarom hij zijn moeder zoo dringend heeft gevraagd. Hij wil van Borghejm leeren schieten en zwemmen. „Maar als ik groot ben, dan moet ik soldaat worden. Dat weet je wel”.

Nu Eyolf negen jaar is en het intelligente kind „juist tot geestelijk bewust leven zal komen” (*skal netop trade ind i ándsbevidst liv*) dus onder de wet van de verandering staat, ziet hij de onuitvoerbaarheid van zijn wensch: hij ontwijkt de hoon van de volkskinderen over zijn militante houding en praalt met hun ontzag voor zijn gefingeerde kracht. „Dat durven ze niet. Want dan zou ik ze slaan”; terwijl hij hun gerechtvaardigde critiek probeert te ontzenuwen door hem te verklaren uit jaloezie.

Eyolf merkt hoe Rita hem meer en meer begint te haten, zoodat zij hem tenslotte ongeboren wenscht en zijn onderdrukte angst dringt zich nu op. Voor het griezelige Rattenvrouwtje heeft hij een onbedwingbare nieuwsgierigheid en volgens het ontwerp, waar zij een tante van zijn moeder heet, heeft hij voor haar een even groote angst. Hij begrijpt, dat haar naam Varg eigenlijk Wolf beteekent en vraagt aan zijn vader, die dat kan weten, of zij werkelijk 's nachts een weerwolf is. In haar scherpe, stekende blik vreest hij de verborgen haat en bij de hond, die uit het donker naar boven komt, herkent hij zijn

eigen gruwen. „(Halfluid, staart onafgebroken naar de hond) Ik vind, dat hij het verschrikkelijkste — gezicht heeft, dat ik ken”.

Op dezelfde manier als bij haar vroegere geliefde werkt bij Eyolf de angst verlamvend, zoodat geen enkele andere voorstelling in hem opkomt dan de zang van de sirene, haar zacht, meelijdend lokken: in het water rust en bescherming te zoeken voor de „verterende brand” van haat en vervolging. Op het oogenblik waarop Rita zijn dood verlangt volgt de „kleine gewonde strijder” het Rattenvrouwtje in de fjord.

Terwijl Allmers om dezelfde reden in de dood een goede reisgenoot verwacht maar wordt weerhouden door het instinct tot zelfbehoud, is het minder levenskrachtige kind niet meer tot weerstand in staat.

BIOGRAPHIE.

Voor alle personen in het drama wordt het Rattenvrouwtje zichtbaar wanneer de wet van de verandering, de overgang naar een nieuwe levensfase de vaste structuur van de persoonlijkheid doorbreekt en onbekende factoren opwoelt. De sfeer van griezeligheid die haar omgeeft berust op een kleine afwijking in een algemeen bekende en vertrouwde figuur: het vriendelijk oude vrouwtje, dat van kinderen houdt. Juist deze geringe verandering is het, die het vertrouwde geheimzinnig en beangstigend maakt, het verraderlijk doet lijken. Bij het Rattenvrouwtje bestaat deze in de verstarde wrok, die telkens door haar vriendelijkheid heenschemert. Haar figuur beantwoordt niet alleen aan de toevallige angst van Eyolf, maar in veel ruimere zin aan de algemeen menschelijke heksenwaan; zij spiegelt een oerbeeld dat ook in de moderne intellectualistische mensch nog weerklank wekt en dat de kinderphantasie gevangen houdt. Volgens het bijgeloof — ook in het drama —, verandert de heks zich tijdens de nachtelijke duisternis in een weerwolf of ander wezen en schaadt de menschen met magische en bovennatuurlijke handelingen. Om de bekendste voorbeelden te noemen: in het sprookje van Hans en Grietje lokt zij kinderen met lekkernijen om hen later te kunnen verslinden. Roodkapje wordt verleid door de voorgewende vriendelijkheid van de wolf, die daarna de plaats van de geliefde grootmoeder inneemt, als een andere juffrouw Wolf. Een mannelijk aequivalent van het

Rattenvrouwtje vormt de Rattenvanger van Hameln, die de kinderen van de stad met betooverende muziek in het water lokt, omdat de inwoners hem het loon weigeren voor de bevrijding van de rattenplaag. In dit geval komen de teleurstelling en wraakzucht duidelijk naar voren, die ook de drijfveeren zijn van juffrouw Wolf. Ook het zingen dat Allmers en Eyolf lokt naar de verdrinkingsdood keert herhaaldelijk in de sage terug. Behalve in de Grieksche sirene, deels vrouw, deels vogel, die de zeeman door haar zang doet verdrinken komt het motief o.a. ook voor bij de sage van de Lorelei, en het gedichtje van Goethe „der Fischer”. „Halb zog sie ihn, halb sank er hin, und ward nicht mehr gesehen”. Evenals Allmers wordt hier de visscher, die „kühl bis ins Herz hinein” is, in het water gelokt door haar zingen, waardoor zijn hart zwelt van verlangen naar het veredelde beeld van zijn gezicht, de hemel en de zon, die zich in het water spiegelen en er in verheerlijkt worden. De symboliek van Goethe's gedichtje en Ibsens drama heeft veel overeenkomst en toont hoe algemeen menschelijk het beeld is, waarvan het Rattenvrouwtje een representante vormt.

Uiterlijk heeft Ibsen de gestalte van het Rattenvrouwtje ontleend aan twee figuren uit zijn jeugd. „Die Rattenmamsell, so erzählte Ibsen einmal dem Grafen Prozor, war eine kleine Alte, die in Skien in unser Schulgebäude kam, die Ratten zu vertilgen. Sie trug einen kleinen Hund in einem Sacke und man erzählte sich dasz Kinder, die ihr folgen wollten, ertrunken seien. Diese Figur passte mir sehr gut um den kleinen Eyolf verschwinden zu lassen, in dem sich die Bethörung und die Schwäche des Vaters wieder zeigen, aber in verstärkter, gesteigerter Form, wie dies bei Kindern solcher Väter oft vorkommt” ⁶². De vatbaarheid voor de lokkende, gevaarlijke macht van het Rattenvrouwtje wordt door Ibsen beschouwd als een teeken van „zwakte en verdwazing”.

De reden waardoor juffrouw Wolf tot haar beroep is gekomen hangt samen met een tweede model uit Ibsens jeugd; „tante Ploug”, die haar laatste levensjaren doorbracht bij de familie Ibsen op Venstøb en daar door de kinderen eveneens „het Rattenvrouwtje” werd genoemd ⁶⁴. Toen al legde Ibsen verband tusschen de twee vrouwen, die later in het drama tot een enkele figuur zouden versmelten. De levensgeschiedenis van tante Ploug diende Ibsen als psychologisch motief voor de wraakzucht en het lokken van het Rattenvrouwtje.

Vroeger had zij als weduwe een zeemansthus gehouden en daar een kapitein leeren kennen met wie zij zich verloofde. Sinds hij haar verlaten had was zij niet meer bij haar volle verstand en gedroeg zich vreemd. 's Avonds kon zij klagend roepen om haar kinderen, die bij familie waren ondergebracht. Bij Ibsen vonden de kinderen haar griezelig en waren bang voor haar, maar plaagden haar ook wel door haar wijs te maken dat de kapitein buiten op haar wachtte. Tot de dichter stond zij in dezelfde familieverhouding als het Rattenvrouwtje volgens het ontwerp tot Eyolf — een tante van zijn moeder — en toen zij in haar 77e jaar stierf in 1837 was Ibsen evenals Eyolf negen jaar oud. De ontrouw van de zeeman en het verlangen naar kinderen correspondeeren met de obsedeerende idee van het Rattenvrouwtje, dat haar verloofde naar zich terugtrok over de zee en aan anderen de kinderen ontnemt, die haar zelf onthouden zijn.

Dat de gestalte van deze vrouw, meer dan een halve eeuw na haar dood Ibsen nog zoozeer kon boeien en haar fascineerende macht hangen ongetwijfeld samen met het oerbeeld dat in haar figuur wordt geprojecteerd. Evenals bij de persoon in het drama dook ook bij Ibsen zelf het beeld op bij overgangen naar een nieuwe levensphase. De belangrijkste crisis in Ibsens leven was die bij de doorbraak van de viriele leeftijd. Toen hij evenals Allmers 36 en 37 jaar oud was beschreef hij in het epos Brand hoe een gruwelijk beeld zijn heele leven determineerde: de angstdroom van het kind over het nachtelijk aspect van zijn moeder, die overdag een treurende weduwe is, maar die hem 's nachts herinnerde aan een roofvogel en haar haat koelde door het lijk van haar man in het gezicht te slaan, omdat hij haar leven had verwoest. De oude schrikgestalte van het kind, die Ibsen „op het midden van zijn levensweg” in al zijn gruwelijkheid opnieuw beleefde en waarvan hij zich bevrijdde door hem te objectiveren, vertoont zich dertig jaar later nog eenmaal bij de overgang naar de senectus, als een laatste echo van de wet van de verandering. Terwijl Ibsen vroeger Brand bewonderde als „zich zelf in zijn beste oogenblikken”, becritiseert hij nu in Allmers en Eyolf zijn vroegere schrik voor deze gestalte van zijn moeder als „Bethörung und Schwäche”. De gerijpte kunstenaar toont begrip voor de persoonlijkheid en het lijden van dit vrouwentype in Rita. Ironisch laat hij zien hoe de tegengestelde typen van Rita en Asta beïnvloed zijn door levensomstandigheden en onder de wet van de verandering verwant kunnen blijken. Zoowel de ver-

hevenheid van de oplossing als de macht van het schrikbeeld trekt hij in twijfel. Terwijl Brands moeder alleen gruwelijk was, heeft het Rattenvrouwtje tevens iets komisch; de 66-jarige dichter herinnert zich zijn vroeger phantoom met weemoed en berusting.

ANDERE OPVATTINGEN.

1904. Volgens WEININGER⁹⁶ ligt in de verwekking van Eyolf zijn moord al besloten, omdat deze lichtzinnig heeft plaats gehad, zonder dat het kind bedoeld was als persoon. Uit de immoraliteit van de zondige lust kan in een huwelijk niets eeuwig ontstaan. Uit schuldbesef leven Rita en Allmers voortaan voor het ware kind van de zuivere liefde: de productieve arbeid.

1909. FREUD noemt het drama terloops in een voetnoot²⁰. „Ibsens Rattensamsell ist ja sicherlich von dem sagenhaften Rattenfänger von Hameln abgeleitet. Die Ratte erscheint in der Sage überhaupt nicht sosehr als ekelhaftes, sondern als unheimliches, man möchte sagen chthonisches Tier — und wird zur Darstellung der Seelen Verstorbenen verwendet . . . Die Ratten bedeuten auch Kinder”.

1910. WEYGANDT⁹⁸ beschouwt het Rattenvrouwtje als licht zwakzinnig.

1924. PFISTER⁶⁹: Tusschen Allmers en Asta bestaat een onbewuste incestueuze fixatie, die beiden belet hun liefde op een ander over te dragen: hun samenleven was immers een feestdag. Allmers trouwde dan ook om haar te verzorgen; zijn liefderoes gold in werkelijkheid Asta, van wie hij een kind had willen hebben. Hij gaf het kind haar naam en na zijn dood zocht hij troost bij „zijn trouwe Eyolf”.

Zijn schuldgevoel betreft deze incestneiging en is niet gemotiveerd door Eyolfs val tijdens zijn omgang met Rita. Dit schuldgevoel tracht hij te onderdrukken door zich te concentreeren op Eyolf en het boek over de menschelijke verantwoordelijkheid. Hij kwelt Eyolf met onderwijs en acht het zijn plicht zich aan hem te wijden omdat hij het boek niet kan voltooien uit wantrouwen tegen zich zelf.

De incest met zijn zuster gaat terug op een fixatie aan zijn ouders: hij wil goedmaken dat zijn vader hard was tegen zijn moeder en zuster. In zijn sreven de fout van zijn vader te herstellen identificeert hij zich juist met hem door Rita slecht te behandelen.

Rita vermoedt onbewust de verdrongen incestueuze liefde en begrijpt dat Allmers daarom het boek niet kan voltooien. Om deze reden kan zij ook niet van Eyolf houden, waarvoor haar motiveering, dat Asta het kind aan zich gebonden heeft, een valsche rationalisatie is.

„Die stete Beschäftigung Ibsens mit dem Eheproblem dürfte sich aus des Dichters eigener Ehegeschichte erklären”.

1926. RANK ⁷¹ sluit zich aan bij de opvatting van Pfister. „Die beiden typischen Gestaltungen des Geschwistercomplexes haben in den komplementären Motiven der Geschwistererkennung (in Gespenster) und der Verwandtschaftsaufhebung Ausdruck gefunden“. De onthulling dat Allmers en Asta geen bloedverwanten zijn beteekent afweer van de incestneiging. Door de sterke verdringing blijft echter toch het onbewuste gevoel van verwantschap en incest bestaan; hij blijft zich haar broer noemen en durft niet met haar samen te leven. De voortschrijdende verdringing maakt bij Ibsen afweer en vlucht sterker dan de onderdrukte incestneiging.

Rita haat Eyolf, maar de vroegere liefde verdringt de moordimpuls, die zich nu uit in dwangverwijten schuldig te zijn aan zijn toevallige dood. Zij gelooft aan de macht van haar wensch: de misdaad heeft plaats gemaakt voor de neurose.

1928. Ook SCHNEIDER ⁷⁹ neemt dezelfde verklaring aan. Het kreupel worden van Eyolf is een straf voor de incest in de noodlottige bruidsnacht, toen Allmers dacht Asta te omhelzen in de gestalte van Rita. Asta wil Eyolfs moeder zijn zonder zich aan incest te bezondigen en bindt hem daarom aan zich. Zij schuift zich tusschen de beide echtgenooten, en de straf daarvoor is Eyolfs dood, waardoor de gevolgen van de incestverhouding worden te niet gedaan. Na de dood van het kind lijdt Allmers aan een dwangneurose; hij weigert omgang met Rita en wil terug naar Asta, die in haar jongenskleeren het onveranderlijk mannelijke is, niet het grizelig vrouwelijke.

Wanneer Rita Eyolfs dood verlangt, verdringt hij volgens haar wensch; hij volgt het Rattenvrouwtje, dat zich bij Rita heeft aangeboden omdat er wat knaagt. Na tot inzicht te zijn gekomen geeft Rita de sexueele liefde op en accepteert het verstandshuwelijk. Ook zij neemt, evenals Asta, vreemde kinderen tot zich in plaats van een eigen kind, dat slechts door de zonderval kan worden verkregen.

1932. NISSEN ⁶⁵ beschouwt het drama uit het gezichtspunt van de individueele psychologie van Adler. De geheimhouding van Asta's onwettige geboorte veroorzaakte bij Allmers als kind een vadercomplex. Doordat hij de tegenstelling tusschen de vriendelijkheid van zijn vader en zijn hardheid tegenover zijn moeder en Asta niet kon verklaren, vreesde hij dat zijn vader hem in zijn vertrouwen zou teleurstellen. Daaruit ontstond een ambivalente instelling: aan de eene kant wilde hij de tekortkoming van zijn vader compenseeren en daarnaast zijn taak tegenover Asta overnemen.

Volgens de wet van de verandering ging dit vadercomplex over in een zustercomplex. Als vader was het zijn plicht Asta tegen de gevaren van het leven te beschermen, dus in de eerste plaats haar sexueele leven te onderdrukken. Zijn liefde voor haar was alleen een middel om haar te beheerschen. De onderdrukking van haar geslachtsleven gaf op zich zelf al een sexueel accent aan hun verhouding, zoodat zich later bij hem een psychisch sexueel gekleurde zusterbinding vormde, toen Asta volwassen werd. Deze blijkt onder anderen uit het feit dat Asta voelt dat hij is thuisgekomen. Van nu af moest zij niet alleen tegen haar eigen sexualiteit, maar ook tegen die van hemzelf worden beschermd, zoodat hij de weerstand moest verdubbelen en een boek schreef over de menschelijke verantwoordelijkheid.

Omdat zijn zustercomplex ontstaan is uit vaderlijke gevoelens is het gekenmerkt door angstige bezorgdheid: hij vreest de wegenbouwer Borghejm, die de weerstand kan overbruggen. De schoonheid van hun zinnelijke liefde is gesymboliseerd in de waterlelies.

Door de sexueele gebondenheid aan Asta was voor Allmers de weg naar de vrouw afgesloten en de eenig mogelijke uitweg was een vlucht in homosexualiteit. De vrouwelijkheid van Asta wilde hij maskeeren, in haar een jongen zien en droomen over Eyolf. Ibsens bedoeling was te toonen hoe tengevolge van de geheimhouding van Asta's onwettige geboorte de sexueele gebondenheid aan een vrouw kan omslaan in zijn tegendeel: homosexueele droomerijen. Asta's bewustwording van haar vrouwelijkheid, die gesymboliseerd is in haar ontdekking dat zij geen broer en zuster zijn, doet haar liefdeleven ontwaken, zoodat het zich aan Allmers mededeelt en zijn vlucht in homosexualiteit mislukt. Dat Ibsen deze ontdekking door Asta laat doen, is een gevolg van zijn meening dat de vrouw beter begrijpt dan de man. In werkelijkheid blijkt integendeel Allmers mannelijkheid juist uit zijn helder inzicht in hun incestueuze verhouding.

Zijn instelling op de vrouw was zoo sterk dat de vlucht in homosexualiteit mislukte en zijn zustercomplex zich in een andere richting ontwikkelde. Ibsens zienswijze is individueelpsychologisch, want hij bewijst hoe uit het zustercomplex een moedercomplex logisch voortvloeit. Om zijn verantwoordelijkheidsgevoel te versterken zoekt hij in Rita de autoritaire moeder die hem schrik aanjaagde en die door haar rijkdom macht over hem had. Ook zij zelf bewijst zich als zijn moeder te beschouwen wanneer zij schertsend dreigt hem te slaan en geen toestemming geeft langer weg te blijven. Bovendien moet Rita door haar schoonheid, haar kracht en hartstocht hem geheel vervullen, Asta als vrouw overtreffen en hem de weg naar haar afsluiten.

Door Rita's liefde werd het kind in hem opnieuw gewekt met zijn onvolgroeid geslachtsleven, zoodat een rijpe liefde voor haar bij Allmers onmogelijk werd. De overgang van het moedercomplex naar het kindercomplex wordt uitgedrukt door de geboorte van Eyolf. Allmers' hartstocht schond zijn kinderlijkheid: in de liefderoes dook de gedachte aan Asta op en Eyolf werd verminkt. Rita gaat als moeder Eyolf haten, zoodat het kind verdrinkt; dat wil zeggen dat het door Allmers wordt verdrongen in het onbewuste. Alleen de kinderlijke hulpeloosheid blijft in hem voortleven: de kruk die de impotentie symboliseert als fysieke uitdrukking van de kinderlijke houding. In Ibsen laatste drama's zijn trouwens de meeste mannelijke hoofdpersonen ongetwijfeld impotent.

In zijn droom dat Eyolf gezond is duikt het verdrongen kindercomplex opnieuw op. Zijn dank voor het terugkrijgen van het kind, die hij half uitspreekt („wat dankte ik" —) geldt het Rattenvrouwkje, dat het verbod tot sexualiteit uit zijn eerste kinderjaren symboliseert. Alleen dezelfde persoon, die hem het kinderlijk geslachtsleven deed onderdrukken, kan het hem immers weer teruggeven. De remmende en vernietigende werking van het verbod is uitgedrukt in haar naam Wolf of Weerwolf. De ratten stellen de geheimzinnigheid voor van de sexueele functies, die overwonnen en verdrongen moeten worden. De strijd om kennis en gehoorzaamheid is uitgebeeld door het Rattenvrouwkje en haar helper, de mops-

hond. De zee waarin de ratten verdwijnen is de verdringing en het harmonicaspel is het kinderleven. Allmers is nu geheel teruggevallen in het kinderlijk stadium en moet de vroegere strijd weer opnemen met dezelfde middelen. Hij ontdekt de onanie, die is uitgebeeld in het roeien van het Rattenvrouwkje, waardoor de eerste kennis van het geslachtsleven is verworven.

Het laatste bedrijf toont een vertwijfelde poging tot een oplossing te komen. Ibsen geeft hierin een afdoende en bijtende critiek op de sublimering bij Rita en Allmers, die hij beschouwt als een volkomen nederlaag en vlucht: het offeren van de drift leidt niet tot hooger geestelijk leven. Hij bewijst dat hun sublimering en altruïsme in werkelijkheid een compensatie zijn voor hun haat en vernietigingsdrang tegen de volkskinderen. Zij willen hen alleen helpen om te ontkomen aan de kinderoogen van het verleden, zoodat Allmers infantilisme nu volkomen is gefixeerd.

Ook Rita handelde volgens een fictieve levenslijn en zocht een inferieure man die zij kon beheerschen als een kind. Doordat zij in Allmers het kind wekte, verloor zij hem als man, versperde hun liefdeleven en is jaloersch. Jaloerie houdt namelijk in dat iemand door zijn eigen levenshouding de ander heeft afgestooten. In Allmers verlangt zij niet het kind, maar de man, wat zij uitdrukt in de diepzinnige woorden dat zij geschikt is om moeder te worden, niet om moeder te zijn.

Zooals Alfred Allmers zich door zijn afstamming verwant voelde aan de zee en de hemel, elementen van licht en vrijheid, is het leven van Borkman gebonden door de duisternis en de zware materie van de aarde. Ook hij bouwt voort op het werk van zijn vader, dat hij tot de hoogste volmaking wil brengen. „Ik ben een mijnwerkerszoon (*en bergmands søn*). En mijn vader nam me soms met zich mee in de mijnen. Daar beneden zingt het erts . . . De hamerslagen, die het losmaken, — dat is de middernachtsklok, die slaat en het bevrijdt. Daarom zingt het erts van vreugde — op zijn manier. Het wil naar boven in het daglicht en de menschen dienen”. Als zijn bestemming voelt hij het: „alle sluimerende geesten van het goud te wekken”: aan de natuur de schatten te ontworstelen die diep in het gebergte verborgen liggen en er leven aan te schenken; hier hoorde hij voor het eerst de doodendans die hij zich nog op de laatste avond van zijn leven laat voorspelen.

Het Noorsche woord voor mijnwerker, bergmand, wijkt in de uitspraak slechts door een enkele klinker af van de naam Borkman, die een donkerder klank heeft; eenzelfde variatie als bij ingenieur Borghejm uit „Kleine Eyolf”, die in het ontwerp ook wel Berghejm heet. Terwijl het levensdoel van Borghejm bestond in het bouwen van zijn geluk door de woeste bergnatuur toegankelijk te maken met wegen en overbruggingen, kent de mijnwerker naast het hoofddoel: tot in het hart van het gebergte door te dringen, nog twee afzonderlijk loopende nevedgedachten, die hem tot een gebroken figuur maken evenals Solness; de bevrediging van het instinct- en driftleven en het ideëele doel: de menschheid te vereenigen in liefde en geluk.

De armoede en ondergeschiktheid waarin Borkman, die een tijdgenoot is van Ibsen zelf, opgroeide, — de ellende en de ongunstige arbeidsvoorwaarden bij de mijnwerkers tijdens de opkomst van de grootindustrie — bepaalden van jongs af zijn levensdoel. Zijn aristocratisch uiterlijk en fijngesneden profiel zijn een aanwijzing voor de verfijning en diepte van het zieleleven, zoodat hij leed onder het ruwe, liefdelooze milieu, waar alleen de primitiefste neigingen zich kunnen ontwikkelen en dat hij later vergelijkt met een afgrond. Op-

standig en met onverzettelijke hardnekkigheid streefde het verachte en uitgestooten pariakind naar „alles, wat hem in zijn jeugd het leven zelf leek”: het drievoudig doel de verborgen schatten aan het daglicht te brengen, het gouderts uit zijn gebondenheid te bevrijden, daarmee vervolgens een wereldgemeenschap te scheppen, die hij beheerscht als de machtigste van alle kapitalisten, om tenslotte in „zijn rijk” warmte en licht te brengen in de woonhuizen, de menschen te verlossen uit armoede en leed. „(Trotsch) Ik heb de macht liefgehad! . . . De macht, menschengeluk te scheppen, ver, ver in het rond! . . . Alle bronnen van macht wilde ik mij dienstbaar maken. Alles, wat aarde en bergen en bosch en zee bevatten aan rijkdommen wilde ik aan mij onderwerpen en voor mij de heerschappij scheppen en daardoor welvaart voor vele, vele duizenden anderen”.

Deze gedachte beweegt zich tusschen twee polen. Aan de wortel wordt hij gevoed door Borkmans opstandige, vitale kracht, het machtsinstinct, terwijl zijn doel ideëel wordt gedragen door de verlossingsgedachte. Ibsen, die een goed bijbelkenner was, heeft dit laatste uitgedrukt door de voornaam Gabriel, „man Gods”, de aartsengel die als boodschapper de goddelijke wil vertolkt en ten uitvoer brengt. Voor dit doel vond Borkman maar bij één mensch begrip: Ella Renheim, voor wie de liefdegemeenschap de hoogste waarde beteekende. „Met jou kon ik praten, Ella . . . Dat was een droomenland, waarover we toen uitzagen”.

Zij representeerde voor hem niet alleen de vrouw, maar het liefdeleven in het algemeen en haar verstooting beteekende afvalligheid van zijn ideëel doel. Evenals bij de gevallen engelen ging daardoor de hegemonie over op het machtsinstinct en bezweek Borkman voor de verleiding zelf almachtig te willen worden niet tot heil, maar ten koste van de menschen, zoodat hij „in de afgrond werd gestort”. Zijn schuld bestaat in de liefdeloosheid. „Je hebt de groote doodszonde begaan! Er wordt in de bijbel gesproken over een raadselachtige zonde, waarvoor geen vergeving bestaat . . . Je was bereid het dierbaarste dat je ter wereld had af te staan voor gewin. D a t is de dubbele moord, waaraan je je hebt schuldig gemaakt! De moord op je eigen ziel en op de mijne!”

Zijn hoofddoel, de schatten van de natuur aan het licht te brengen, werd niet meer geadeld door het ethos en uitsluitend dienstbaar gemaakt aan zijn hartstocht; de idee van „het rijk” verloor zijn

warmte en bezieling en werd nog alleen gedragen door machtsbegeerte, zoodat er „een ijskoude adem van uitgaat”. Deze gevoelsarmoede maakt het hem mogelijk het geluk van anderen te vernietigen om zich zelf tot aanzien te brengen; evenals Solness voelt hij de koude als „levensadem, . . . een groet van dienende geesten . . . Ik houd van jullie, naar leven verlangende schatten, met al je schitterend gevolg van macht en eer!”

Ten opzichte van de vrouw vormt Borkmans schuld een tegenhanger van die van de lichtzoeker Allmers, die alleen haar teederheid aanvaardde en de hartstocht afwees. Borkman daarentegen verbrak de persoonlijke gevoelsband en behandelde de vrouw als een verkoopbaar object voor de donkere instincten, een type, waaraan in het drama Fanny Wilton beantwoordt. Hij stond Ella af aan zijn vriend Hinkel en trouwde haar tweelingzuster Gunhild, waardoor hij maatschappelijk hetzelfde doel bereikte: toegang tot een aristocratische familie. „(Afbrekend) Laten we niet ingaan op gevoelens en zoo iets . . . Hij bedong jou als prijs voor zijn hulp . . . Ik had geen keus . . . Als vrouw was je mij het dierbaarste ter wereld. Maar als het nu eenmaal zoo moet zijn, kan een vrouw toch vervangen worden door een andere . . . Ik kende zijn verderende hartstocht voor je. Wist dat hij nooit op een andere voorwaarde — . . . En hij hielp me halverwege naar de lokkende hoogten, waar ik heen wilde. Jaar op jaar steeg ik”. Het zingen van het erts, zijn eigenlijke roeping, werd overstemd door de lokkende muziek van eer en macht, als de bedriegelijke, maar onweerstaanbaar betooverende zang van een sirene.

Psychologisch gezien hield zijn handelwijze een afsplitsing in van het gevoelsleven, dat echter altijd aan Ella gebonden bleef, een breuk in zijn persoonlijkheid, waardoor het overgebleven deel innerlijk vervreemde zoowel van zijn gezin als van de gemeenschap. „Nooit mengde hij zich in huiselijke kwesties”; zijn zoon kende hij niet en voor zijn vrouw bleef hij een vreemde. Hij verzweg haar zijn plannen en beschouwde zijn gezin en Ella uitsluitend als een instrument voor zijn eierzucht. „Jij en hij vallen daaronder, als ik mijzelf bedoel”.

De wond die hij zich zelf had toegebracht en die evenals bij Solness altijd bleef branden, verdoofde hij door zich te bedwelmen aan de hulde van de massa, de mensch in hem te vervangen door de heerscher. „Het heette altijd dat we moeten „representeeren”. En hij representeerde dan ook grondig! Reed met een vierspan, of hij een

koning was. Liet de menschen voor zich buigen en schrapen, als voor een koning. En dan noemden ze hem bij zijn voornaam, — over het heele land —, precies of hij de koning zelf was. John Gabriel". Zijn optreden en zijn naam herinneren aan de rijke Jon Gynt, die met zinnelooze grootspraak rondreed in een vergulde wagen, in „Peer Gynt". De geniale, bezielde hervormer was ontaard in een belachelijke parvenu, die het verachtte minister te worden omdat hij de absolute heerscher wilde zijn.

In de drie namen van John Gabriel Borkman spiegelen zich de drie belangrijkste factoren van zijn wezen. „Zelf heeft Ibsen gezegd dat hij met de Engelsche voornaam John Borkman heeft willen karakteriseeren als zakenman, terwijl Gabriel — de naam van de aartsengel — een symbool moest zijn voor zijn genialiteit" ³⁴.

De stem van de natuur liet zich echter niet onderdrukken; Ella bleef hem „het dierbaarste dat hij had, . . . toen en later, lang — lang daarna". Toen hij op het punt stond alles te wagen voor het scheppen van zijn rijk, spaarde hij alleen Ella's eigendom. „Ik voelde mij een luchtvaarder. Liep daar in slapelooze nachten en vulde een reuzenballon en zou uitzeielen over een onzekere, gevaarlijke wereldzee . . . (Zonder haar aan te zien) Op zoo'n reis neem je niet graag het kostbaarste mee aan boord". Daarentegen zette hij het geluk van zijn gezin op het spel en van veel anderen. „Iemand moet er meestal wel ondergaan in een schipbreuk".

Nog altijd leefde in John Gabriel de zeeman, met onuitwisbaar heimwee naar Ella, de eenige die hem begreep, zooals in „de Vrouw van de Zee" de zeeman Johnston gebonden was aan Ellida en naar de goudmijnen ging. Naast de overeenkomst met de naam en de scherpe blik van de zeeman bestaat echter een verschil in de oorzaak van hun beider schipbreuk. Vroeger was het de ontrouw van Ellida, haar aarzeling tusschen twee beginselen, terwijl Johnston onwrikbaar zijn doel vervolgde; nu daarentegen blijft Ella haar leven lang trouw en leidt de gespletenheid van John Gabriel tot de schipbreuk. De onbetwifelbare zekerheid dat Friman zich zou doodden met zijn revolver, liever dan zich te laten gevangen nemen, is bij Borkman verslapt tot een hol dreigement zich dood te schieten, als het valsche pathos van een slecht acteur. Integendeel verzekerde Borkman, door Ella's bezit te sparen, zich een veilige haven voor zijn eigen bestaan en rekende hij op haar barmhartigheid. Wanneer

Ella hem jaren later een verklaring vraagt, is zijn eerste inval „(Hard en hoonend) Je denkt misschien dat het was opdat ik iets in reserve kon hebben — als het zou misgaan? . . . Nooit! Ik was zoo onwankelbaar zeker van de overwinning”. Maar dadelijk daarop moet hij toegeven dat hij deze gedachte wel degelijk kende. „(Ongeduldig) Zoo zijn wij menschen, Ella. Ze twijfelen en gelooven aan hetzelfde ding”.

Onder de bravoure van de parvenu, de triomf van de mijnwerkerszoon, die zijn zucht naar aanzien en macht kon botvieren, verborg zich schuldgevoel en twijfel aan zijn recht. Zooals bouwmeester Solness op ongeveer gelijke leeftijd en onder dezelfde omstandigheden zich te pletter gooide, had Borkman „een ziek geweten”, dat hem dwong zich in het verderf te storten toen hij op het punt stond zijn slag te slaan. Vergeefs probeerde hij zijn handelwijze van schuld te laten vrijpleiten door de gewetenlooze advocaat Hinkel, zijn medeplichtige bij het verkoopen van Ella. Evenmin als hij vroeger ongebroken en consequent kon leven voor de verlossingsgedachte toen hij zich liet verleiden door de lokkende muziek van de macht, kon hij nu omgekeerd onvoorwaardelijk gehoorzamen aan de blinde drang door te zetten ten koste van alles, omdat hij weerhouden werd door de morele rem. Zijn geweten liet zich niet sussen en eischte onverbiddelijk vergelding: hij provokeerde zijn eigen val door aan Hinkel het volledig bewijsmateriaal van zijn schuld in handen te geven, en zijn verbitterde concurrent in de gelegenheid te stellen tot hetzelfde verraad dat hij vroeger pleegde aan Ella en nu aan de vele menschen, die hem hun waarden hadden toevertrouwd. De strijd tusschen de twee antagonistische beginselen die het mijnwerkerskind van jongs af had vervuld, de ongebreidelde vernietigingsdrang tegen de bestaande orde en het verlangen naar hoogere waarden, kwam nu tot een definitieve beslissing. Zijn geweten overwon en kon de valsheid, zoowel van Hinkel als van hemzelf, niet scherp genoeg veroordeelen. „(In onderdrukte razernij) Toen overviel me het verraad! . . . De man, die kan grijpen naar zulke middelen is door en door vergiftigd en verpest door de schurkachtigste moraal”. Gelijkzeitig verdedigt hij zich al bij voorbaat tegen de nog niet eens uitgesproken beschuldiging, die hij verwacht en ontzenuwt: „(Opstuiwend) Wat wil je zeggen! Ik zie het aan je. Maar dat gaat niet op”.

De zware straf die hij zich oplegde beantwoordde aan de intensiteit van zijn schuldgevoel; de uitstooting uit de gemeenschap staat voor hem gelijk met de doodstraf en zijn gevangenneming beschrijft hij als: „Toen ik stierf” . . . Niet te mogen meedoen, dat is het ergst van alles”; het is de afgrond, waaraan hij zich als jongen had ontworsteld.

Gedurende de zestien jaren van eenzaamheid die nu volgden bouwde hij zich een systeem van zelfrechtvaardiging, waarbij hij zijn schuld wil afwentelen juist op die personen, die hem het meest te verwijten hebben. De minste activeering van het schuldgevoel doet hem uitbarsten in felle verdediging; nooit heeft hij de moed het contact met de buitenwereld te herstellen, waartoe hij soms in het donker 's avonds laat een vergeefsche poging doet. „De kou doodde hem al lang geleden”, zooals zijn vrouw zegt, het eerlijke, warme gevoel leeft nog alleen voort in de vorm van schuldgevoel en wordt overdekt door zelfbedrog en door de theatrale pose. „Bijna drie jaar in voorarrest, vijf jaar in de cel, acht jaar in de zaal daar boven . . . (Zwelgend in smart) Als de heele wereld in koor sist dat ik niet meer ben op te richten, dan kan ik er soms zelf aan gelooven. Maar dan verheft zich mijn innigst, zegevierend bewustzijn. En dat spreekt me vrij!”

In de afgeslotenheid van zijn kamer leidt hij een schimmenbestaan, geheel gevangen in de droomen die hij vroeger wilde verwirkelijken, maar die nu alle leven hebben verloren. Door Frida Foldal wordt hem het hoofdmotief voorgespeeld, de danse macabre, waartoe hij eens de sluimerende schatten wilde oproepen. Haar vader, de dichter Vilhelm Foldal, leest hem het treurspel voor dat hij in zijn jeugd schreef en houdt door zijn heilig geloof aan „de ware vrouw” bij Borkman de herinnering levend aan zijn jeugdliefde voor Ella, die aan zijn levensdoel pas recht van bestaan gaf. Zoowel de levende natuur als de geniale reorganisator zijn in Borkman getroffen; hij vergelijkt zich met een aangeschoten boschvogel, een Napoleon, die verminkt werd in zijn eerste veldslag. De overwinning die zijn geweten heeft behaald wil hij ongedaan maken en Foldals ideaal erkent hij slechts onwillig.

Alle bewuste waardeering verschuift hij naar de derde factor, die vroeger werd gerechtvaardigd en vervolgens aangeklaagd door Hinkel: het roofdier, dat onbekommerd leeft ten koste van zijn

slachtoffers, de „wolf”, zooals Gunhold hem noemt. In officieele kleeding wacht hij op de vernedering van zijn tegenstanders die hem uitstootten en neemt, wanneer er wordt geklopt, de Napoleonische houding aan: zijn linkerhand gesteund op de tafel, de rechter tusschen jas en vest gestoken. Nog andere aanwijzingen zijn er, welk voorbeeld als absolute heerscher hem voor oogen staat: de stijve empirestijl van zijn vrijwillige gevangenis, de statiezaal met zijn verbleekte pracht, terwijl ook zijn verachting voor de innerlijke waarde van de vrouw is afgestemd op de mentaliteit van Napoleon. „(Smartelijk) Die vrouwen! Ze bederven en verwateren het heele leven voor ons! Ze doen onze heele bestemming mislukken, onze heele zegetocht”. Foldals geloof in de vrouw verwerpt hij als „dichterpraatjes . . . Dat is de reden waarom je in de wereld nooit vooruit bent gekomen”.

Nu hij openlijk de onmisbare ideëele fundeering van zijn machtsverlangen heeft geëlimineerd en Foldal weggezonden heeft als een vreemde, dringt onmiddellijk zijn geweten hem de werkelijke herinnering op aan zijn schuld. Ella Rentheim verschijnt als de schim van „de ware vrouw”, die altijd trouw bleef aan hun groote gedachte en haar liefde, die door het lijden onder de verstooting sterft en hem verwijt het liefdeleven in hen beiden te hebben vermoord. Aan zijn verstarde machtsdroomen geeft zij een laatste vleug van levensvatbaarheid en bevrijdt hem uit de zaal met de vergane praal van het keizerrijk. Geleid door Ella gaat Borkman de weg terug naar zijn jeugd en ziet Gunhold opnieuw, die hem toont dat zijn hoofddoel, de droom van de mijnwerker, voorgoed begraven is. „Droom nooit meer over leven!” Zijn zoon, van wie hij steun verwacht voor het uitvoeren van zijn groote idee, maakt daarvan een caricatuur door de liefde en het geluk na te jagen in zijn vulgairste vorm en valt als de speelbal van Fanny Wilton terug in de afgrond, waaruit zijn vader zich had opgewerkt. Nog verder terug vlucht Borkman, in de vrije natuur, zoodat de samenhang met de dichter is hersteld en Foldal opnieuw te voorschijn komt, weer verzoend met Borkmans machtsdroomen, hoewel overreden en moeizaam strompelend door de koude sneeuw, gelukkig in de illusie gelijktijdig zijn jeugddroom over de wereld te hebben teruggevonden.

Met de armzalige overblijfselen van zijn beide idealen wendt Borkman zich nu tot zijn derde doel: de macht, terwijl hij Ella's teeder-

heid afwijst als het verderfelijk zingen van een sirene: „Houd op met die loktonen”. De eenige werkelijkheid die de vrouw nog voor hem heeft, is die van het geslachtswezen, zooals blijkt bij Erharts vertrek met Fanny Wilton. „Daar kun je op vertrouwen. Alles was echt. Zoowel van buiten als — als van binnen . . . (lacht flauw) En dan hoort hij het roepen van zijn moeder niet”. In hem bestaat dezelfde dissociatie — die typeerend is voor de puberteit — tusschen de erotische en lichamelijke liefde als bij Allmers in „Kleine Eyolf”.

Anders dan Allmers heeft Borkman juist het hoogere element onderdrukt en daardoor zijn persoonlijkheid geweld aangedaan. Ook hij wil „weer een buitenluchtmensch worden” in spontane vitaliteit. „Ik wil zien of ik weer tot vrijheid en leven en menschen kan komen . . . Het allereerst wil ik nu uitgaan en naar al mijn verborgen schatten zien . . . Wil je met me meegaan, Ella? . . . (Met een ruw keelgeluid) De juffrouw is bang voor haar gezondheid! Ja, die is teer”. Dezelfde afgestorvenheid en gevoelsarmoede scheiden Allmers en Borkman van het leven en de menschen. Hij vindt de weg terug langs het kronkelende pad naar boven, dat leidt naar zijn jeugdidealen. Bij het terugzien van hun droomenland ligt de bloeiende natuur, waarin vroeger zijn levensdoel en eerzuchtige wenschen waren ingebed, die er gloed en leven aan gaf, nu onder een lijkwade van sneeuw in de winternacht. In de doode natuur herkent hij evenals Allmers zijn eigen leven. Wanneer hij zich nog eenmaal bedwelmt aan de machtsroes voerspelt Ella hem dat hij zijn levensdoel, de verborgen schatten in de menschelijke natuur te bevrijden en er een wereldrijk op te baseeren, nooit zal bereiken omdat het is losgemaakt van zijn voedingsbodem: de gloed van de liefde is gedoofd, het warme gevoelsleven verkild.

Pas nu voelt hij de ijshand die zijn hart omklemd hield en begrijpt dat zijn isolement niet meer is op te heffen. Met de vernietiging van zijn levensdoel, dat zijn hart geheel in zijn greep had, wordt de laatste wortel van zijn bestaan afgesneden. „Nu liet hij me los . . . Een ertshand was het”. De droom van de alleenheerscher is geweken voor de troosteloze werkelijkheid: in de doodscheit van het winterlandschap wordt de armoede en koude van zijn eigen innerlijk uitgebeeld. Door de jarenlange opsluiting in een gefantaseerde wereld is de oude man, nu de droom van hem is afgevallen, tegen het directe contact met de forsche, levende natuur-

kracht niet meer bestand. Evenmin als Allmers verdraagt hij de scherpe koude van het hooggebergte; hij kan nooit meer een buitenluchtmensch worden. „De nachtlucht heeft hem dus gedood . . . Hij was een mijnwerkerszoon, de bankdirecteur. Hij verdroeg de frissche wind niet”.

Voor de twee nevengedachten, die Borkman naast zijn hoofd-doel kende, vond hij weerklank in zijn beide jeugdvrienden Hinkel en Foldal. Toen hij samen met Ella het toekomstbeeld vormde het goud te bevrijden, een wereldrijk te scheppen en geluk te verspreiden, was het de advocaat Hinkel die hem overhaalde zijn gevoels- en liefdeleven te offeren voor „de macht en de eer”, Ella aan hem „te verkoopen voor een betrekking als bankdirecteur”. Om zijn hartstocht voor haar te bevredigen en haar te bezitten aarzelde hij niet Ella zelf ongelukkig te maken, en later zich te wreken over haar voortdurende afwijzingen door de familie Borkman te ruïneeren, samen met honderden andere families. Nadat hij als Borkmans intiemste vriend zijn vertrouwen volkomen had gewonnen maakt hij daarvan misbruik, wat hij tegenover de buitenwereld deed voorkomen als plichtsbetrachting.

Zestien jaar later is hij het weer, die de laatste hoop van de familie Borkman breekt door behulpzaam te zijn bij de vlucht naar het buitenland van hun eenige zoon, die zijn ondergang tegemoet gaat. Hetzelfde doet hij bij de familie Foldal door de ontvoering van hun dochter met een valsche motiveering juridisch mogelijk te maken.

Het schuldgevoel van Borkman is hem volkomen vreemd; evenals zijn vriend vroeger, voor zijn val, leeft hij „vroolijk en gastvrij”, geeft schitterende feesten en is maatschappelijk hoog gestegen tot „macht en eer”. In zijn gewetenloosheid is hij het roofdier dat leeft van zijn prooi. De valscheid die hem kenmerkt, de verleidelijke beloften waarmee hij anderen in het verderf lokt nadat hij zelf door Ella was teleurgesteld, heeft hij gemeen met het Rattenvrouwkje, juffrouw Wolf uit „Kleine Eyolf”, die door haar geliefde was verlaten en daarna haar slachtoffers meelokte onder de schijn van tegenigheid.

Hinkels uiterlijk aanzien geldt niet alleen voor de buitenwereld,

maar ook voor Borkman zelf, die vergeefs er naar streeft een zelfde gewetenlooze heerscher te worden.

De tweede nevenstreaming van Borkman daarentegen is door hem onderdrukt en leidt een kwijnend bestaan in zijn andere jeugdvriend. Vilhelm Foldal is een magere, versleten man met gebogen houding en grijs haar, die zonder erkenning te vinden als dichter berust in zijn armoedig bestaan als „copieerder of extraschrijver”. Terwijl Borkman met zijn scherpe oogen in de eerste plaats de verborgen schatten wil opsporen, betreft „het heiligst geloof” van Foldal, die zachte, kinderlijk blauwe oogen heeft en zonder bril Ella niet van Gunhild kan onderscheiden, „de ware vrouw”.

Het leven van Foldal loopt parallel met dat van de dichter in Borkman, terwijl de uitgang „dal” evenals bij Birkedal in „de Sint-Jansnacht”, Ekdal in „de Wilde Eend” en Herdal in „Bouwmeester Solness” duidt op de samenhang met de levende natuur. Eens „droomde hij er zoo heerlijk over, de groote wijde wereld te mogen zien”, maar Borkmans verraad aan zijn liefde voor Ella hield ook voor Foldal een breuk in tusschen de dichter en de burger, waardoor beiden verminkt werden. Volgens het ontwerp brak hij zijn studie af om dichter te worden en schreef een treurspel, waaraan hij zijn leven lang blijft vijlen, maar dat nooit werd aangenomen; de spontane, gave scheppingsdrang en zijn natuurlijke ontwikkeling waren gebroken.

Borkmans latere val, waardoor Hinkel zich kon verheffen, noemt Foldal „een treurspel dat minstens even vreeselijk” is als het vorige; ook zelf werd hij daardoor volkomen geruïneerd en verraadde zijn geloof aan de ware vrouw door een vrouw te trouwen beneden zijn stand en met weinig ontwikkeling, die voor zijn zieleven geen begrip had, hem alleen huishoudelijk verzorgde en zes kinderen kreeg. „Er was geen keus voor me. En dan — trouwen wil je graag, als je wat ouder begint te worden. En zoo achteruitgegaan, zoo diep vernederd als ik toen was...”

Het schuldgevoel van Borkman over het zuivere gevoelsleven, dat hij heeft verwaarloosd voor een machtsillusie, heeft bij Foldal zijn tegenhanger in het knagende zelfverwijt het maatschappelijk bestaan van zijn gezin te hebben geofferd aan een dichterutopie,

waarom zijn kinderen hem openlijk beschuldigen en verachten, „de gruwelijke twijfel dat ik mijn leven heb verspild voor een waan . . . Daarom was het zoo troostrijk voor me hier te komen en te steunen op jou, die geloofde . . . Het maakt zoo gelukkig en gezegend te denken dat buiten, rondom ons, ver weg, — dat d a a r toch de ware vrouw te vinden is . . . De weinige vrouwen die ik ken, deugen niet”.

Wederkeerig zoeken zij steun bij elkaar voor de illusie dat de harmonische eenheid tusschen hun maatschappelijke en dichterlijke aspiraties, die hun een voorwaarde is voor zelfverwerkelijking, ongeschonden is. Foldal vertegenwoordigt voor zijn vriend het zuivere, natuurlijke gevoelsleven, de dichter als het geweten van de menscheid, die de empirezaal bewondert en in zijn machtsdroomen gelooft, terwijl omgekeerd Borkman voor hem de heerscher is, die de waarde erkent van de dichter en van de vrouw. Zonder de rechtvaardiging door de ander weten beiden dat hun droomen geen bestaansrecht hebben. Voor Foldal is de werkelijke grootheid bij de machtsmensch afhankelijk van zijn eerbied voor de fijne, zuivere gevoelens: „Ik hem nooit gelogen, John Gabriel . . . Zoolang jij geloofde in mij, geloofde ik in jou”.

Gelijktijdig met de aankomst van Ella Rentheim, die Borkman ter verantwoording zal roepen over zijn „doodszonde” en hem uit zijn illusie wekt, wordt Foldals dichterdroom geschokt door de beschuldigingen van zijn kinderen over zijn maatschappelijk manco: de armoede, die hun ontplooiing belet. Voor beiden wordt de kloof tusschen de dichter en de burger zichtbaar, zoodat zij vreemden voor elkaar blijken te zijn en, op zich zelf teruggeworpen, tot bezinning komen over het uitgangspunt van hun schuld en hun oorspronkelijke levenstaak. Zooals Borkman zijn jeugddroomen terugvindt, die nu alle leven hebben verloren en worden geparodieerd in zijn zoon, beleeft Foldal een dergelijke ontknooping bij zijn jongste dochter die eveneens door Fanny Wilton van hem vervreemd is. „Je kunt niet begrijpen hoe eenzaam ik me voel sinds Frida van huis ging. . . Zij was de eenige, die me wat begreep . . . Ik heb in lang niets van haar gezien. — Sinds ze in huis kwam bij die mevrouw Wilton”. Ook hij denkt in zijn kind zijn jeugddroom terug te vinden: door zijn kunstenaarsschap de wereld te veroveren en erkenning te vinden voor zijn ideaal. Frida's brief, waarin zij schrijft dat Fanny Wilton

uit liefde haar muzikale gaven in het buitenland zal laten ontwikkelen „is zoo warm en mooi en hartelijk geschreven. Geen spoor nu meer van verachting voor haar vader”. Door de sleet waarin Frida wegreist wordt Foldal echter omgegooid in de koude sneeuw en gewond, terwijl de dichterbil die hij noodig heeft voor zijn treurspel, het gezichtspunt van de kunstenaar, verloren gaat en de groote paraplu wordt gebroken, waarmee hij zich beschermt tegen het ruwe klimaat, zooals Borkman beschutting zoekt voor de meedoogenlooze maatschappij in de empirezaal. De verwerkelijking van de ware liefde en de bewondering van de wereld voor zijn dichtergave, die zich bij Frida in muziek heeft omgezet, vindt wel de grofste hoon in de plannen van Fanny Wilton: Frida's ondergang als vrouw en haar maatschappelijke uitstooting. Zooals Borkman sterft door het contact met de werkelijke, harde natuur, valt Foldal als slachtoffer van zijn idealisme en onervarenheid in de wereld.

De „ware vrouw”, groot en trouw in haar liefde, die voor de man een begrijpende, toegewijde vriendin is, hem steunt in leed en eenzaamheid en hem brengt tot zelfverwerkelijking, had Borkman eens gevonden in Ella Rentheim. Over haar droomt Foldal als een onbereikbaar ver ideaalbeeld; voor Hinkel is zij het verhandelbare object van zijn hartstocht, dat hij tot overgave wil dwingen; voor Borkman tenslotte vormt zij een bron van schuldgevoel.

Voor de gedachte die Borkman wilde uitvoeren had Ella begrip en warme bewondering. Zij zag hem als een gave, zuivere persoonlijkheid, die zich rechtstreeks wijdde aan zijn groot doel, en dezelfde onvoorwaardelijke overgave, die zij zelf kende. „(Vast en warm) Hij was toen een grootheid . . . Hij verzweeg misschien. Maar hij loog zeker niet”. Dat Borkman bij zijn gevaarlijke speculaties haar bezit spaarde om voor zich zelf een toevlucht te bewaren lijkt haar ondenkbaar. „Aan zoo iets dacht je toen zeker niet”. Het zwaartepunt van zijn plannen lag voor haar in de spontane, natuurlijke overgave, het verspreiden van licht en geluk in zijn rijk. Zij hield van hem in moederlijke teederheid, die bij het weerzien later naar boven komt en bij het naderen van haar dood noemt zij „alles wat het leven is: . . . zon en licht en lucht . . . het moedergeluk en het leed van een moeder”.

Daarentegen hebben macht en eer en het formeel rechtsbegrip voor haar geen waarde. „Wat je kunt misdaan hebben tegen 's lands wet en recht . . . wat kan me dat schelen! Als ik naast je had mogen staan toen alles over je ineenstortte, zou ik alles zoo graag met je hebben gedragen, de schande, de armoede — want toen kende ik je groote, verschrikkelijke misdaad nog niet . . . waarvoor geen genade bestaat, — de zonde het liefdeleven in een mensch te vermoorden”.

Zoowel Ella's „heftige, ongebreidelde aard” als haar waardeering staan in opvallend contrast met de geest van het milieu waaruit ze is voortgekomen, „zoo'n deftige familie als de onze”, waar eerder voorzichtigheid, koele berekening en reserve te verwachten zijn. Op deze kringen steunt in de eerste plaats „'s lands wet en recht”, terwijl schande en ruïneering de grootste bedreiging vormen. De zorg voor het bestaan, het handhaven van eer en rijkdom is daar een onmisbare factor, zoodat aan de natuurlijke neiging beperkingen worden opgelegd, onder anderen door de conventieel en het verstandshuwelijk. Uit dit alles blijkt bij Ella een verzet tegen de geest van het milieu waarin zij is opgevoed. De gelijkgestemdheid met Borkman als het opstandige mijnwerkerskind bepaalt hun verwantschap, maar doet haar tevens hun verhouding zien als ongeoorloofd en hun ongeluk als een bestraffing. „Borkman, vind je niet dat er zoo iets als een vloek heeft gerust op onze heele verhouding?”

In hartstochtelijkheid van temperament komt Ella overeen met Rita Allmers uit „Kleine Eyolf”, zoodat Ibsen eens kon schrijven: „Wie Rita kan spelen moet ook Ella kunnen spelen”³⁴. Haar verachting voor slapte, haar afkeer van conventionele en maatschappelijke waarden maken Ella tot een tweede Ellida in „De Vrouw van de Zee”. De „schipbreuk” door Ellida's halfslachtigheid wordt nu echter veroorzaakt door de ontrouw van Borkman. Ellida's wegwijnen nadat zij zich had „verkocht”, waarvoor zij vergeefs verlichting zocht door te baden in zee, komt overeen met Ella's sleepende ziekte toen Borkman haar had verkocht, waarvoor een gezond en regelmatig leven in de vrije natuur aan de zeekust haar geen redding kon brengen.

De naam Ella zou verder ook een afkorting kunnen zijn van Eleonore, zooals Nora in „Een Poppenhuis” eigenlijk heette. Beiden

revolteeren tegen de traditie waarin ze zijn opgevoed en verdedigen het natuurlijk rechtsgevoel van de vrouw tegen de opvatting van de wet, terwijl zij aan de geliefde man niet konden vergeven haar persoon achter te stellen bij een betrekking als bankdirecteur. Zooals de mentaliteit van Nora en Ellida terugging op een verzet tegen haar vader, is het niet uitgesloten dat ook bij Ella daarin het uitgangspunt moet worden gezocht, hoewel het drama daarvoor geen directe aanwijzingen geeft.

Van het eerste begin af werd Ella's conflict met haar omgeving verscherpt door de tegenstelling met haar tweelingzuster Gunhild, als de specifieke representante van haar kaste, die ongetwijfeld door haar opvoeders aan Ella werd ten voorbeeld gesteld. Haar begrippen van goed en kwaad staan lijnrecht tegenover elkaar en tot aan het eind van haar leven zien zij in de ander de belichaming van de „booze machten”, die Borkman en zijn zoon bedreigen en moeten worden verdelgd. Het eenige punt, waarin de zusters elkaar begrijpen is juist deze felle vijandschap, en wanneer zij bij haar strijd om Erhart, in een paroxysme van haat beiden liever het eenig object van haar liefde laten te gronde gaan, dan hem in de macht van de ander te weten, kan Ella zeggen: „Voor de eerste keer in het leven zijn wij tweelingzusters het eens”.

Bij de handhaving van de individualiteit tegenover de geest van het milieu bestaat het cardinale punt van verschil tusschen de zusters in de beoordeeling van haar persoonlijke liefdegevoelens, die Ella beleeft als belangrijkste waarde. De verachting daarvoor grieft haar dieper dan de achterstelling bij een andere vrouw. „Dat je mij bedroog en je tot Gunhild wendde, dat vatte ik alleen maar op als een onstandvastigheid van jouw kant. En ik geloof bijna, dat ik je wat verachtte — ondanks alles — ... Maar nu zie ik het! ... Je was bereid het dierbaarste dat je ter wereld kende af te staan voor gewin. Dat is de dubbele moord, waaraan je je hebt schuldig gemaakt! De moord op je eigen ziel en op de mijne! ... Je onderhandelde over het recht van je liefde met een andere man. Verkocht mijn liefde voor — voor een betrekking als bankdirecteur!”

De diepste vernedering is voor Ella: niet als warm voelende persoonlijkheid te worden gewaardeerd, om de grootheid en zuiverheid van haar liefde, maar als geslachtswezen, dat kan worden ingeruild voor maatschappelijke waarden, zoodat zij de aanzoeken van Hinkel

dan ook onverbiddelijk afwees. Dat Borkman, zooals zij meende, zich door Gunhilds hartelooze kunstgrepen liet verleiden beschouwde zij slechts als een teeken van zwakte en domheid, waardoor hij in haar achting daalde. Alle schuld schreef zij toe aan haar zuster, die als de incarnatie van het booze uit koude berekening haar leven verwoestte. „(Heesch, half fluisterend) Wij tweeën hebben vroeger al eens op leven en dood om een mensch gestreden, Gunhild!” Hoewel zij de koudheid en berekening aan de verkeerde persoon toeschrijft, blijft het principe daarom gelijk: het was niet Gunhild, maar Borkman, die het door haar zoo gehate koel maatschappelijke standpunt innam, haar geluk verwoestte en de groote gedachte verraadde.

Hoe diepgeworteld het gevoel van krenking was, dat werd geactiveerd door Borkmans ontrouw, blijkt uit de ongeneeselijkheid van de wond die haar werd toegebracht als jong meisje, — met loshangende donkere krullen. Haar krachtige vitale natuur kon zich daarvan niet herstellen; de heftige emotie veroorzaakte een — natuurlijk niet concreet op te vatten — doodelijke ziekte, waarvoor zij geen genezing kon vinden in het zachte klimaat van de westelijke zeekust en een leven in de vrije natuur, die haar element is. Voortdurend bleven haar gedachten zich daarom bewegen; evenals Borkman en Foldal trok zij zich geheel terug in deze nauwe kring, vanwaar zij geen contact meer had met het werkelijke leven. „Ik heb nooit meer barmhartigheid gekend, sinds je me bedroog. En zoo was ik in mijn jeugd nooit geweest, dat herinner ik me zoo duidelijk!” Haar vroeger rijk, bloeiend liefdeleven verdroogde tot een geur van „lavendel en rozen”, verstarrend tot deze eene gedachte: Borkmans eenige zoon terug te winnen van Gunhild en in hem haar wereldbeschouwing, haar naam en haar rijkdom te doen voortbestaan. Tegenover de afvalligheid van Borkman stelde zij de trouw aan het beginsel; zij onderhield het geruïneerde gezin, waardoor zij een ideëele overwinning behaalde, en verlangde van Erhart de instandhouding van deze mentaliteit. „Maar ik kon toen niet berusten in het verlies! En daarom nam ik Erhart bij me. Won hem heelemaal... Ik wilde de weg voor Erhart effenen een gelukkig mensch te worden”.

In de strijd om het ideaal is Ella hard geworden en haar tragiek bestaat daarin dat zij zelf haar levensdoel vernietigt door haar on-

buigzaamheid. Haar ziekte, die zij minder voelde toen Erhart bij haar was, verergerde toen hij onder Gunhilds invloed raakte. Voor haar dood doet zij een laatste poging hem tot haar erfgenaam te maken, hoewel niet in de eerste plaats uit liefde voor hem. „Als Gunhild het maar niet is, die hem haar ontnemt” is zij bereid hem af te staan aan zijn vader en zelfs hem te laten ondergaan bij Fanny Wilton, zoolang nog maar de geringste illusie van haar lievelingsgedachte wordt gered. „Het is misschien het ontberen aan liefde, dat die kracht in stand houdt”. Ella's hardheid houdt eenzelfde ontrouw in aan het ideaal als Borkmans eerzucht. Het doel waarvoor Erhart gaat leven parodieert tenslotte dat van Ella: hij en Fanny Wilton zijn voor elkaar uitsluitend het geslachtswezen, dat zij verwisselen voor een ander wanneer zij met elkaar „hebben afgedaan”.

Wel slaagt Ella er in Borkman uit zijn verstarde droomen te bevrijden en wanneer hij, in zijn afgestorven liefdeleven, als „een doode man” zijn jeugdschatten wil terugzien ontwaakt opnieuw in haar de warme toewijding en besluit zij hem te volgen. Het smalle, kronkelende pad naar zijn machtsdroom is Ella, die zich in een heel andere gedachtenwereld had opgesloten met de herinnering aan haar liefde, nu vreemd geworden. Wanneer zij voelt welke ijzige kou er uitstraalt van zijn rijk, waar de ontdekte schatten slechts dienen voor de macht en de eer van de heerscher, voorspelt zij hem de onmogelijkheid van een wereldrijk, waarin de liefde is uitgesloten en ontnemt hem zijn laatste steunpunt.

De twee Borkmans, om wie zij en Gunhild zoo verbitterd hebben gestreden en die haar zouden brengen tot de verwerkelijking van haar diepste zelf, zijn haar beiden ontrouw geworden: de vader voor de macht, de zoon voor de lust. De „booze machten” die de zusters in elkaar haatten, blijken veeleer in de Borkmans te overheerschen en zijn in haar zelf verbleekt tot chimaeren. Hun strijd op leven en dood is vervluchtigd tot een doodendans en zij kunnen zich nu verzoenen: „Een doode en twee schimmen, dat heeft de kou bewerkt”.

De verwantschap tusschen de drie hoofdpersonen blijkt, evenals in het vorige drama, uit de verwisseling van de namen in het ontwerp. Ella Rentheim wordt Gunhild Borkenheim genoemd, Borkman draagt

de naam Renton en Gunhild Borkman heet Ella Renton. Aan alle drie gemeenschappelijk is de onbuigzame wilskracht en de hardnekkigheid, waarmee zij alles offeren voor het herstel van het hun aangedane onrecht.

Ook Gunhild is een „Hilde”, uit het geslacht der walkuren; tegenover de heftigheid waarmee Ella strijdt voor haar levensdoel staat bij Gunhild een even heftige afweer. Terwijl voor Ella het leven bestaat in „zon en licht en lucht”, de bloeiende, levende natuur, is Gunhild „hard als het gouderts” dat Borkman eens uit de bergen wilde breken. Haar essentieele waarde beantwoordt aan de centrale drang van de mijnwerker: de schatten te bevrijden, die verborgen liggen diep in de schoot van een harde natuur.

Volgens het ontwerp heeft Ibsen zich Gunhild oorspronkelijk voorgesteld als jonger dan haar zuster. Zooals Ella zich belemmerd voelde door de traditie van haar kaste en ertegen revolteerde, werd Gunhild geremd in haar ontplooiing doordat zij van het begin af werd overschaduwed door Ella's groote schoonheid. Bovendien maakten haar spontaneiteit en levendig temperament, haar afhankelijkheid en warm begrijpend meevoelen Ella zeker als kind voor ieder veel aantrekkelijker dan haar stugge tweelingzuster, die haar benijdde om de makkelijkheid waarmee zij zich bewoog en ieder voor zich innam. Doordat Gunhild zich altijd Ella's mindere voelde kon zij zich nog des te moeilijker geven. Van temperament is zij zeker niet minder heftig dan haar zuster, maar sterk geremd, vooral in haar positieve gevoelens, waarvoor geen adaequate uitingsvorm is ontwikkeld en die daardoor geforceerd en valsch klinken. Wederkeerig vonden de zusters in elkaar een belemmering voor haar natuurlijke ontplooiing, een onoverwinnelijke „booze macht”, die zij haatten en door verachting probeerden onschadelijk te maken. Voor Gunhild bestond deze macht in de genegenheid, de liefde, die Ella overal wist te wekken. Gekrenkt door de onrechtvaardige bevoorrechtiging van haar zuster, vergiftigd door jaloezie, leerde Gunhild elk gevoelscontact te vermijden als het terrein van haar vernedering. De wederkeerige overgave die Ella's kracht vormde, wees zij af; zij wilde niet geven of ontvangen en trok zich terug in trotsche eenzaamheid, zonder dat haar rechte houding en onbewogen, harde gelaatstrekken doen vermoeden hoe diep zij lijdt onder de vernedering en hunkert naar liefde. Dit laatste

is evenals bij Aline Solness uitgedrukt door haar overmatige behoefte aan warmte: „Ik heb het altijd koud” (*Jeg fryser altid*).

Het eenige punt waarin zij Ella's gelijke was en met haar kon wedijveren, was haar maatschappelijke rang. Zij ontwikkelde een sterke familietrots en voelde zich in de eerste plaats de aristocrate, onderdrukte haar vrouwelijk liefdeleven. „(Verachtelijk) Menschen van onze stand hebben wel wat anders te doen dan aan geluk te denken” en van haar zoon verlangt zij dat hij leeft „in zuiverheid, verhevenheid en licht”. Wat zij echter in haar eigen persoonlijkheid beleefde als de grootste waarde lag diep besloten in een moeilijk toegankelijke natuur en bij haar strijd voor zelfverwerkelijking verwachtte zij in Borkman de middernachtsklok, die het gouderts, met zijn als verlangende armen naar hem uitgestrekte aderen, uit zijn ban verlost. In de strijd om Borkman culmineerde de rivaliteit van de zusters. Gunhilds overwinning door haar huwelijk bestond slechts in schijn; ook tegenover haar pleegde hij verraad door de in duisternis gehulde schatten niet aan het daglicht te brengen maar integendeel de toegang te doen overwoekeren door instincten en driften, waardoor het goud voor beiden onbereikbaar werd dan ooit, en de schat „weer in de diepte zonk”. Zelf oordeelde Ibsen over Gunhild: „De hoofdzaak is dat mevrouw Borkman houdt van haar man. Oorspronkelijk was zij niet een harde en slechte vrouw, maar een liefhebbende echtgenoot, die hard en slecht was geworden door de teleurstellingen die zij had ondergaan. Zij werd teleurgesteld door haar man; eerst in zijn liefde, toen ten opzichte van zijn genialiteit. Daarop moet de acteur vooral de nadruk leggen. Als mevrouw Borkman niet van haar man had gehouden, zou zij hem al lang vergeven hebben. Nu wacht zij — ondanks haar dubbele teleurstelling, waarvan zij het slachtoffer is geweest, op de zieke wolf, wiens schreden zij elke dag hoort. Zooals hij wacht op de „wereld”, zoo wacht zij op hem. Dit blijkt duidelijk uit de replieken, en deze kant van mevrouw Borkmans karakter moet zij, die haar uitbeeldt, voor alles accentueeren”³⁴.

Niet alleen was Gunhilds innerlijke levensloop verminkt (*forkludrede livsskabne*); ook uiterlijk verloor zij haar eenig steunpunt, de familieër. Evenals bij Ella werd de oude wond uit haar jeugd opnieuw opengereten, om nu nooit meer te genezen; voor Borkman bleek haar persoonlijkheid waardeloos te zijn, tegen haar verzwegen en loog hij, tot hij haar geluk roekeloos vernietigde en daarentegen

het eigendom van haar gehate zuster spaarde. „(Dof) En toch kunnen je gedachten nooit om iets anders draaien . . . Dat zoo iets verschrikkelijks een enkele familie kan overkomen! . . . De afschuwelijke, vreeselijke onteering! (Slaat haar handen voor haar gezicht) Zoo'n verpletterende schande!” Voor de buitenwereld was zij de vrouw van een misdadiger, terwijl Borkman bovendien zijn geruïneerd gezin afhankelijk maakte van Ella's „genade en barmhartigheid”, de overwinning van het beginsel, dat zij van kind af het meest had gehaat. Liever dan te moeten dulden dat Ella tegen haar wil gebruik maakt van haar rechten als eigenares wil zij „in het armenhuis of op de landweg”.

Wat Ella pas later in hem ziet: de „misdadiger”, die haar met opzet ongelukkig maakte, was hij voor Gunhild al dadelijk na zijn gevangenneming: de gewetenlooze bedrieger, die haar lokte met valsche voorspiegelingen om haar daarna opnieuw en volkomener over te leveren aan de vernedering, waaronder zij van jongs af geleden had. Voor haar ontpopte hij zich als het roofdier, dat rusteloos heen en weer loopt en waarbij de gevangenschap de vitale kracht heeft gebroken; als mensch verklaart zij hem dood, in verbitterde strijd tegen haar eigen gevoelens. De danse macabre die de geesten van het goud voor hem oproept klinkt haar als „het huilen van een zieke wolf”, waarin zij het menschelijke negeert.

Ook Gunhild verwacht herstel van Erhart, „zoodat Borkmans mijnenleven als uitgewischt wordt hier op aarde”. Vaag vermoedt zij dat Ella een dergelijke, maar tegengesteld gerichte bedoeling heeft. „(Wantrouwend) Waarom hield je hem bij je?” Om Erhart voor haar doel te winnen houdt zij hem voor, wat haar zelf het meest krenkt: afhankelijk te zijn van Ella's barmhartigheid. Bij haar zoon heeft deze voorstelling de tegengestelde uitwerking; hij wil niets liever dan afhankelijk zijn en worden verwend en wanneer hij Gunhilds gedachte overneemt is dit eenvoudig omdat hij aan de suggestie geen weerstand kan bieden. Zijn zwakte wil Gunhild niet zien; zij schrijft hem de kracht toe van een heilige, een zelfbedrog dat Ella doorziet. „Dat is alleen maar iets, waarover je loopt te droomen. Want als je dat niet had, vond je wel dat je moest vertwijfelen”. Hoewel Gunhild met haar haakwerk zich verbergt achter de dichtgeweven gordijnen in haar eenzaamheid en schande, wordt zij daar toch door Ella ontdekt en geeft toe: „Ja, je hebt goede oogen”. Haar heimelijke vertwijfeling

uit zich des te heftiger wanneer zij alleen is. „(Wringt zich en kreunt en fluistert smartelijk) Erhart, . . . wees me trouw! Want ik verdraag dit leven niet langer!”

Tegenover zijn moeder en Ella herhaalt Erhart dezelfde schuld — maar nu opzettelijk en gewetenloos — die Borkman ongewild op zich laadde en waaronder hij zeker even diep leed als zij zelf. Onder invloed van Fanny Wilton vernietigt Erhart het laatste geluk dat zijn moeder nog rest; het eerherstel noemt hij belachelijk, hij liegt en huichelt tegen haar en verlaat haar tenslotte ongemerkt zonder afscheid te nemen om zijn toekomst weg te gooien, onder de fascineerende macht van Fanny Wilton: zijn verachting voor haar is grooter dan ooit die van Borkman. De idee van de liefdegemeenschap die Gunhild met de heele inzet van haar leven zoo hartstochtelijk heeft bestreden, overwint in haar zoon en bovendien in zijn meest afstootende vorm. Ook dit leed verwerkt zij op de voor haar typeerende wijze: haar beleedigde trots doet haar het lijden verbergen. „Kinderloos . . . (Staat een oogenblik besluiteloos, daarop verstijft ze, hard en koud) Nee. Ik roep niet om hem. Laat Erhart Borkman me voorbijrijden”. In haar gebrokenheid als oude vrouw erkent zij nu echter voor het eerst hoe smartelijk voor haar het gemis aan liefde is. „Daaraan word ik wel gauw even rijk als jij, Ella”.

Nu Borkman voor zijn dood zijn jeugddroomen heeft teruggevonden, ziet Gunhild van dit standpunt hem niet meer als de wolf, maar erkent de vroegere geestverwant, die aan het innerlijk conflict is bezweken. „Hij was een mijnwerkerszoon, de bankdirecteur. Hij verdroeg de frissche wind niet”. Zij kan nu haar liefde voor hem bekenen en ziet de verwantschap met Ella's levensdoel: de zelfverwerkelijking, die voor hen alle drie tot een hersenschim is geworden. „En daarom kunnen wij tweeën elkaar wel de hand reiken, Ella . . . Wij tweelingzusters — over h e m, die wij beiden hebben bemind”.

Zooals Gunhild beantwoordt aan Borkmans hoofddoel, dat van de mijnwerker, vindt de kunstenaar in hem als natuur- en gevoelswezen weerklink in Ella en Foldal. Met de tweede nevenstreaming in Borkman, het primitieve instinct, correspondeeren Hinkel en Fanny Wilton, waarmee de ring gesloten is. Haar invloed op Erhart erkent Borkman als een macht, waarvoor al het andere moet zwichten.

Fanny Wilton trof een soortgelijk lot als Gunhild en Ella; haar man verliet haar en liet zich van haar scheiden, wat zij hem nooit vergeven heeft. „(Kortaf) Voor mij is hij dood”. Ook in dit geval volgde een verstarring van wat voor haar het belangrijkste is: het ver-smade driftleven. Haar wraak is dezelfde als die van het Ratten-vrouwtje in „Kleine Eyolf”: als een sirene lokt zij haar slachtoffers in het verderf met valsche beloften van liefde en geluk, zoodat zij schipbreuk lijden en ondergaan. Door haar macht als geslachtswezen vernietigt zij welberekend alle hogere menschelijke en cultureele waarden waar de overige personen in het drama voor leven en lijden.

De reden waarom haar man zich liet scheiden, aarzelt Ella te noemen; Gunhild spreekt verachtelijk over haar tegemoetkoming voor Erhart: „U! ja, dat geloof ik graag! . . . Wat hebt u mijn ongeluk-kige zoon ingepalmd en verleid!” Zelfs de droomerige zachte Foldal met zijn vertrouwen in „de ware vrouw” spreekt onwillig over „die mevrouw Wilton” en Gunhilds dienstmeisje zegt nog duidelijker „(Spottend, . . . neigt tot glimlachen) Hij is bij die mevrouw Wilton, zooals ze haar noemen”.

Fanny Wilton is zeer rijk en geeft over haar ongunstige naam een soort verklaring, een halve bekentenis, die zij gelijktijdig weer terug-neemt. „O, God betere het, mijn moeder heb ik zoo weinig gekend. Maar als ik ook zoo'n goede pleegmoeder had gehad, — dan was ik misschien niet zoo — zoo onbehoorlijk geworden als de menschen over mij zeggen . . . Ik ben gewend mijn wegen alleen te gaan . . . (Luchtig, nonchalant) Ik heb zoo dikwijls zoowel ja als nee gezegd — voor mijzelf”.

Uiterlijk is zij een opvallend knappe vrouw van in de dertig, met breede, roode glimlachende lippen. Haar „bewegelijke oogen” heeft zij gemeen met Brack uit „Hedda Gabler”, die heimelijk in de salons van Diana soirees bezocht „van de allervroolijkste soort”. Hetzelfde karakter draagt Fanny Wiltons beschrijving van de gefingeerde avondpartij bij advocaat Hinkel, waar zij Erhart zal introducereeren. „(Vroolijk) Als ik daarginds ben in de lichte, feestelijke salons, — eenzaam en verlaten — stel je voor! . . . In dat huis maak je gauw genoeg kennis. Vroolijke, gastvrije menschen. Volop jonge dames . . . Maar mijn God, lieve mevrouw, hij is toch ook jong!” Als zij eenmaal het spel gewonnen heeft, laat de ontmaskering van haar leugens op dezelfde avond haar volkomen onverschillig. „(Glimlacht) Ja, er

kwamen geen anderen dan Erhart en ik. En kleine Frida natuurlijk”.

Wat zij voor Erhart hier schildert is wel niet in dit geval, maar toch in het algemeen de toekomst die zij hem belooft. Bij de uitvoering van Foldals dochter en Erhart blijkt wel door haar uitgebreide voorzorgsmaatregelen, haar leugens en intriges en de angstvallige geheimhouding tegenover hun familie dat zij met de kinderen andere bedoelingen heeft dan zij voorgeeft. Om haar plan ongestraft te kunnen uitvoeren, spiegelt zij met groote sluwheid aan alle personen de verwerkelijking voor van hun geheimste wenschen, als het onweerstaanbare en verderfelijke zingen van een sirene.

De dochter van Vilhelm Foldal vervreemde zij van haar ouders door haar in huis te nemen en, hoewel de afstand naar Foldals woning niet groot is, haar alleen schriftelijk en controleerbaar contact met haar familie toe te staan. Terwijl Frida vroeger de eenige was, die de dichterdroomen van haar vader begreep, is zij hem nu gaan verachten. In dit milieu werd zij bovendien ontevreden doordat zij zich moest overwerken tegen een laag salaris zonder zelf mee te mogen dansen en de vernedering leerde kennen dansmuziek te moeten spelen in plaats van zich te laten bewonderen als pianiste, zoodat de beloften van Fanny Wilton haar wel een sprookjesland moeten lijken.

Aan de oude Foldal, zonder wiens medeweten zij het vijftienjarige kind niet kan meenemen, laat zij vlak voor het vertrek door Frida schrijven dat zij uit genegenheid zijn dochter in het buitenland voor muziek laat opleiden en een bekwame leeraar laat meegaan. Dit beeld beantwoordt aan Foldals innigste wensch: liefde te ontvangen, het zien van de groote wijde wereld en de waardeering voor zijn miskend kunstenaarschap bij Frida. Om een afscheid tusschen vader en dochter onmogelijk te maken, waarbij haar bedoeling aan het licht kon komen, geeft zij een valsche datum van vertrek op. Bovendien laat zij Frida's brief onder getuigen schrijven en verzenden vanuit de woning van advocaat Hinkel, die haar als bondgenoot juridisch ter zijde staat. Onmiddellijk daarop vertrekken zij haastig in een gesloten slee met neergelaten gordijnen, zonder om te kijken naar de overreden Foldal, 's avonds laat in de duisternis, zoodat de politie haar niet kan ontdekken of achterhalen. Het leven dat het mooie meisje in het buitenland wacht staat wel in schrijnende tegenstelling met de wereld waarover haar vader eens zoo heerlijk droomde en met zijn verlangen naar de ware vrouw.

Bij de ouders van Erhart, die meerderjarig is, is de voorzorgsmaatregel van een schriftelijke meedeeling overbodig. Het vertrouwen van Gunhild heeft zij gewonnen door een begrijpend meevoelen voor te wenden en haar te versterken in haar moedertrots. „Ze is zoo ongevoelen begrip . . . en ze verafgoedt Erhart”; met instinctieve zekerheid vindt zij Gunhilds zwakke punten, om haar daarin doodelijk te treffen. Ook de warmte, waarnaar Gunhild hunkert, spiegelt zij haar voor; bij haar laatste bezoek, wanneer zij op dezelfde avond Gunhilds eenig geluk zal vernietigen, begroet zij evenals het Rattenvrouwtje haar slachtoffer sussend met „liefste mevrouw”. Om dezelfde reden als bij Foldal wil zij Gunhild stellen voor een voldongen feit en Erhart zonder afscheid en buiten haar weten meenemen. In de duisternis vertrekt zij van de woning van Hinkel, die al vroeger de familie Borkman in het ongeluk heeft gestort en voor haar een vertrouwde bondgenoot is. Wanneer door een onvoorziene omstandigheid zij zich op het laatste oogenblik voor Gunhild moet rechtvaardigen, geeft zij aanvankelijk een ethisch motief op, dat bij Gunhild weerklank vindt: Frida's moreel welzijn. „Ik kan het jonge kind niet goed daarginds alleen laten loopen”. Wat Erhart betreft, beroept zij zich op „machten, die twee menschen onverbrekkelijk en ten koste van alles hun leven doen verbinden . . . Ik kan onmogelijk het geluk van me afstooten, omdat het zoo laat komt”. In hetzelfde gesprek toont zij echter later openlijk haar verachting voor Erhart en de onwaarheid van de beide motiveeringen: „De mannen zijn zoo onstandvastig. En de vrouwen ook. Als Erhart heeft afgedaan met mij en ik met hem, dan is het voor beiden goed dat hij, die stakker, iemand in reserve heeft . . . Ik arrangeer me wel”.

Aan de slappe, karakterlooze Erhart zelf tenslotte belooft zij wat hij bij Gunhild het meest ontbeert: de feestelijkheid van zijn jeugd en de latere moederliefde van Ella. Met haar overwicht als oudere vrouw heeft zij de invloed van Gunhild ondermijnd door begrippen over eer en plicht te verwerpen als „praatjes”, hem te overtuigen dat hij „niet geschapen is voor zendeling” en, omdat hij jong is, het recht heeft zijn studie op te geven om zich uit te leven, zijn familie ongemerkt te verlaten en zich geheel aan haar over te geven. Zijn afhankelijkheid aan Gunhild en Ella hoont zij als die van een klein kind, waaraan geen champagne wordt gegeven: „En dan blijf je braaf thuis bij mamma en tante en drinkt thee, mijnheer de student!” Daarentegen

brengt zij hem in de waan dat hij tegenover haar volkomen zelfstandig is en vrijwillig besloten heeft haar te volgen. „(Werpt haar hoofd trots in haar nek) Ik heb hem noch verdwaasd, noch verleid. Vrijwillig is Erhart bij me gekomen. En vrijwillig ben ik hem halverwege tegemoet gegaan”. Terwijl zij inderdaad in de dertig is, geeft zij voor 29 jaar te zijn en bewaart de schijn van de oprechte, onbaatzuchtige vriendin. „(Vast en ernstig) Al mijn levensomstandigheden heb ik hem uitgelegd. Vergeefs heb ik hem er aan herinnerd dat ik zeven heele jaren ouder ben dan hij . . . maar niets, niets heeft geholpen”.

Schertsend laat zij uitkomen dat Ella's smeeken om de liefde van Erhart, nu zij eenzaam en verlaten zal sterven, vruchteloos is tegenover haar macht als geslachtswezen. „(Vroolijk) Als ik wegga, — eenzaam en verlaten, zooals ik zei, — dan zal ik tooverij probeeren . . . (Lachend) Ja bewaar me, dat doet hij direct! . . . En loop me nu na! Volgzaam!”, waarop Erhart, die de beteekenis voelt, „met gedwongen vroolijkheid” antwoordt en inderdaad gehoorzaamt, zooals Eyolf in de ban van het eenzame, verlaten Rattenvrouwtje door haar tooverij gedwongen werd haar te volgen.

Voor al op de beslissende dag waakt Fanny Wilton er over dat Erhart haar niet ontglipt en wil zij een definitief afscheid van zijn moeder voorkomen. Nadat hij en Frida de heele middag bij haar zijn geweest, terwijl hun bagage gereed staat, vergezelt zij persoonlijk overal de willooze jongen, die dan ook op het laatste oogenblik aarzelt voor hij zijn moeder verlaat, en tijdens zijn laatste bezoek blijft zij achter de deur staan. Om hem onopvallend te kunnen meenemen gebruikt zij het voorwendsel: „We moeten naar advocaat Hinkel . . . (Lachend) Ik kreeg opdracht van de dames van het huis de student Borkman mee te brengen, als ik hem toevallig in het oog kreeg . . . En omdat hij nu zoo vriendelijk was even bij me aan te loopen terwille van kleine Frida . . . (Luchtig) Zou je nu van je tante weggaan, nu ze juist is gekomen? Foei, mosjeu Erhart, zou dat handelen zijn als een zoon?”

De macht die zij over Erhart heeft herinnert ook aan die van de prostituee Diana in „Hedda Gabler” over Ejlert Løvborg, om wie eveneens twee vrouwen vergeefs streden en die tenslotte in Diana's salons moreel en fysiek onderging; zij ontketend het animale driftleven en richt hem te gronde. Evenals Diana werkt Fanny Wilton als een vulgaire caricatuur van Hedda Gabler; haar handelingen zijn niet

geadeld door een groote gedachte, door distinctie of innerlijke schoonheid. Onder scherts verbergt zij hoe „door en door vergiftigd en verpest zij is door de schurkachtigste moraal”, zooals haar partner Hinkel. De kloof die haar scheidt van de tragische grootheid van de overige hoofdpersonen is uiterlijk zichtbaar door de valsheid van haar voorspiegelingen. Wat voor de anderen de zuiverste waarde is, waarvoor zij smartelijk strijden, is bij haar alleen de vlag die de vernietigingsdrang moet dekken. In deze valsheid komt zij overeen met Hinkel, als het roofdier en met juffrouw Wolf, het Rattenvrouwtje, dat uit wraakzucht als een sirene haar slachtoffers lokte tot een schijnleven met zachte muziek, zoodat zij verdronken „beneden bij alle ratten”.

In de Duitsche vertaling ³⁵ zijn bij de korte scènes, waarin zij optreedt, de opvallendste grofheden verzacht. Haar „breede lippen” (*brede læber*) zijn veranderd in het gunstiger klinkende „volle Lippen”; de uitdrukking „God betere het” (*Gud bedre det*), die op het eind van de negentiende eeuw zeker niet gebruikelijk was in de salon-conversatie van een dame uit toonaangevende kringen, is vertaald met het neutrale „du lieber Himmel”; het hoonende „mamma” is vervangen door het normale „Mama” en het onbeschaafde „mosjeu Erhart” door het correcte „monsieur Erhard”. De uiterlijke kenteekenen van haar vulgaire grofheid en minderwaardigheid worden daardoor ten onrechte verdoezeld.

Aan de beide kinderen die Fanny Wilton ontvoert „knaagt” een onbevredigdheid, waardoor zij het slachtoffer kunnen worden van haar beloften, zooals Eyolf van het Rattenvrouwtje. De vijftienjarige Frida Foldal heeft dezelfde leeftijd en voornaam als Hilde Wangel in het ontwerp voor „de Vrouw van de Zee”. De schakel tusschen haar beiden, die haar tevens verwant maakt aan Ella en Gunhild, is de vrijheidsdrang, die in haar voornaam besloten ligt; de behoefte een uitweg te vinden voor de muziek, die zij in zich heeft, „tien maal meer dan het heele dansgezelschap bij elkaar”. Hoewel nog niet bewust, is zij toch in staat intuïtief de danse macabre weer te geven, de doodendans waartoe Borkman alle sluimerende geesten van het goud wilde wekken.

De grootste belemmering voor haar ontwikkelingsdrang vormen de

bekrompen levensomstandigheden, waarin haar vader berust. Hoewel zij vroeger zijn dichternatuur begreep is zij in de weelderige, losbandige omgeving van Fanny Wilton haar vader gaan verachten wegens zijn onmacht carrière te maken en ontevreden geworden. „Het meest denk ik er aan, hoe erg het is dat ik zelf niet mag meedansen”. In plaats van in deze omgeving te worden beschouwd als een gelijke, of zelfs als meerdere door begaafdheid voor muziek moet zij het gezelschap amuseeren als een instrument dat verder geen eigen waarde heeft; eenzelfde gevoel van vernedering als dat waaronder Ella en Gunhild lijden. Na Borkmans vraag of zij als pianiste zal optreden „(bijt zij zich op haar lip) Nee, ik moet dansmuziek spelen . . . Er is altijd wel wat mee te verdienen”.

Al jong lijdt zij aan de kwellende twijfel aan zich zelf, die gevoed wordt door haar onbekendheid en het gemis aan waardeering. „(Glimlacht ontwijkend) Dat is nog heelemaal niet zoo zeker . . . Maar mijn God, als niemand daar nu van weet?” Blijkens het overgenomen stopwoord is deze redeneering afkomstig van Fanny Wilton, die twijfel en ontevredenheid in haar aankweekt om haar des te zekerder te kunnen verleiden met de illusie van ontplooiing, roem en vrijheid. Het werkelijke leven waarin zij Frida ontvoert brengt haar het tegendeel: schande, grooter afhankelijkheid en dieper vernedering dan ooit te voren.

Dezelfde illusie, bevrediging voor wat hij ontbeert, wekt Fanny Wilton bij Erhart Borkman. In zijn opvoeding ontbrak een consequente lijn: achtereenvolgens onderging hij de invloed van de vier personen, die hem voor zich opeischen.

Gedurende de eerste zes of zeven levensjaren genoot hij als eenig kind van de gevierde John Gabriel van een overdadige praal, hulde en populariteit, zonder dat zijn vader hem de tucht en beperkingen oplegde, waaraan werkelijke vorstenkinderen zich moeten onderwerpen. Wat Borkman zich had veroverd met onbuigzame wilskracht, door onophoudelijk werken, werd het kind in de schoot gegooid. Overigens kende zijn vader hem weinig en „mengde zich nooit in huiselijke kwesties”; zijn gezin was voor hem alleen een trede op de maatschappelijke ladder. Hoewel Gunhild voor hem een vreemde bleef, ontving zij toch een surrogaat in de eer, waaraan zij zooveel

hechte; zij hield van haar kind en kende nu de gelukkigste tijd van haar leven. Tot zoover komt Erharts jeugd overeen met die van Peer Gynt, wiens vader eveneens zijn vermogen verspilde aan luidruchtige feesten, rondreed in een vergulde wagen en zijn zoon liet vieren als een vorstenkind. Beiden bleven dan ook hun leven lang karakterloos, onder de fascinerende macht van de bergkoning met zijn klinkende phrasen en van Bøjgen, het slappe ontwijken, de animale traagheid; zij ontvluchten hun roeping, gaan onder in de jacht naar genot en wisschen het stempel van hun persoonlijkheid uit.

De moederlijke, opofferende liefde voor Peer Gynt van Solvejg, die haar thuis vond in de zonnige natuur van de bosschen, ontmoette Erhart later bij Ella Rentheim. Na de gevangenneming van zijn vader nam zij hem wegens zijn zwakke gezondheid mee naar de Westkust, „als haar eigen kind”, en hield hem bij zich „tot aan zijn vijftiende jaar”, dus tot hij veertien jaar oud was. Bij haar „eenig hartekind” bevredigde Ella haar teleurgesteld verlangen naar liefdegeluk, dat zij anders aan geen enkel levend wezen meer wilde geven; zij „won zijn heele vertrouwend kinderhart” en wilde hem in de eerste plaats gelukkig maken. Ook in deze omgeving werden aan Erhart alle leed en weerstand bespaard; zoodat hij verder verslaptte tot een zelfzuchtige jongen, zonder beheersching, zelfstandigheid of begrip over plicht. Uit deze periode stamt zijn blinde afhankelijkheid van de oudere, domineerende vrouw, die hem leiding en geluk geeft als een moeder. „(Warm, bewogen) Tante Ella, je bent zoo onnoemelijk goed voor me geweest. Bij jou heb ik kunnen opgroeien in al het zorgelooze geluksgevoel, dat er maar in een kinderleven kan zijn”. Hoewel hij van haar elk offer als vanzelfsprekend aannam, denkt hij er nu geen oogenblik over van zijn kant „een paar korte maanden te offeren om een arm, doovend menschenleven te verlichten”, zooals zij hem acht jaar later vraagt. „Tante ik k a n niet. Ook al wilde ik nog zoo graag”.

De terugkeer naar zijn ouderlijk huis op veertienjarige leeftijd was voor de verwende Erhart een diepe teleurstelling. Terwijl hij gewend was dat alles werd gedaan voor zijn geluk, werden nu voor het eerst eischen aan hem gesteld door Gunhild, die hem een streng en zuiver leven voorhield, om de schande van zijn vader uit te wisschen. Oppervlakkig aanvaardde de onbeteekenende jongen, die geen zelfstandig eigen doel kende, de wil van zijn moeder zonder tegenstand, zoodat

in zijn brieven aan Ella haar persoon tenslotte geheel domineerde. Zelfs op deze leeftijd, waarop zich normaal verzet ontwikkelt tegen de strengheid van het ouderlijk gezag, bleef hij geheel en al afhankelijk van zijn krachtige moeder. Toch groeide in hem, op het sombere buitengoed waar geen vreugde wordt geduld en het heen en weer loopen van zijn vader onophoudelijk dreunt, een „knagend” heimwee naar de feestelijkheid en bandeloosheid, de huldgingen in hetzelfde huis tijdens zijn jeugd en naar het geluk van Ella's warme, opofferende moederliefde.

Toen hij als student in de hoofdstad voor het eerst op eigen beenen stond, werd hij in zijn kinderlijke onzelfstandigheid en goedgeloovig vertrouwen in de oudere vrouw dan ook makkelijk de prooi van Fanny Wilton, de veel oudere, sluwe intrigante, die hem de onbaatzuchtige, moederlijke vriendin voorspiegelt welke slechts denkt aan zijn geluk en hem zal introduceeren in lichte, feestelijke zalen, waar muziek is. Voor Erhart is het zingen van de sirene een bedriegelijke nabootsing van Solvejgs gezang voor Peer Gynt en de bedwelmende muziek van hulde en feesten uit zijn jeugd. Fanny Wilton brak bij hem alle ethische en intellectueele remmen, die hij slechts oppervlakkig had overgenomen, door hem te overtuigen dat de eerbegripen van zijn moeder „praatjes” waren en dat alle middelen geoorloofd zijn om zich genot te verschaffen. Zooals Peer Gynt werd uitgebuit en berooid achtergelaten door Anitra, met haar exuberante, onzindelijke schoonheid als prostituee, overkomt Erhart hetzelfde bij zijn verliefdheid op Fanny Wilton. „Zie je dan niet hoe heerlijk ze is . . . Al die ziekelijke bezorgdheid en verafgoding . . . Ik wil in geen enkel opzicht om me heen zien”. Door haar laat hij zich overhalen zijn studie op te geven, zijn moeder zonder afscheid te verlaten en in het buitenland op kosten van Fanny Wilton te leven.

De middelen waarvan hij gebruik maakt zijn juist die, welke door zijn familie het scherpst worden veroordeeld en veracht, en die hij zeker niet heeft leeren kennen bij Ella of Gunhild, maar heeft overgenomen van Fanny Wilton: huichelen, leugens, woordbreuk en verlating. De kinderlijke onhandigheid waarmee hij ze hanteert, toont dat de invloed van zijn leermeesteres nog niet lang heeft ingewerkt. Ondanks de steun van haar tegenwoordigheid maakt de ontmaskering van hun minderwaardige handelingen, die zij zelf glimlachend toegeeft, hem tegenover zijn ouders en Ella „pijnlijk verlegen”. Op

haar schuift hij de verantwoordelijkheid voor Frida Foldal, die niet meegaat als zijn leerling, maar als zijn tweede maîtresse. „(Wat verlegen, haalt zijn schouders op) Ja moeder, als Fanny het nu volstrekt zoo wil hebben, dan — . . . (Fluistert tegen mevrouw Wilton) Laten we zoo gauw mogelijk zien weg te komen”.

Voor zijn rechtvaardiging herhaalt hij slechts haar woorden, evenals Frida tot zelfs haar stopwoord toe. „(Vermant zich) Maar mijn God moeder, ik ben toch jong! . . . Daar is veel licht! En jonge, vroolijke gezichten! En daar is muziek, moeder!”

Typeerend voor zijn onnoozelheid is zijn houding wanneer Gunhild hem doorziet; hij blijkt zich namelijk de macht van Fanny Wilton in het minst niet bewust te zijn. „(Getroffen) Wie? Kon ik het dan zelf niet zijn, die—? . . . (Met geforceerde kracht) Ik ben onder mijn eigen macht, ik, moeder! En onder mijn eigen wil ook!” Juist deze illusie van zelfstandige kracht levert hem zoo weerloos over aan de toovermacht van de sirene, de sluwheid, waarmee zij zijn knagende verlangens uitbuit. Zooals Borkman het pendant is van Allmers in het voorafgaande drama, is Erhart dat van Eyolf. Dezelfde „Bethörung und Schwäche” die Eyolf het Rattenvrouwtje deden volgen en verdrinken, levert Erhart over aan Fanny Wilton, tot hij op zijn beurt voor haar heeft afgedaan, wanneer hij gezonken is tot op de bodem van de zee, „beneden bij alle ratten”.

BIOGRAPHIE.

Een zelfde directe opeenvolging als bij Brand en zijn keerzijde Peer Gynt, die Ibsen aan zich zelf had ontleend, herhaalt hij dertig jaar later bij Eyolf en Erhart. Het schrikbeeld van Brand als kind, de haat van zijn moeder die ook de oorzaak is van Eyolfs dood, wordt in beide gevallen op de voet gevolgd door zijn tegenhanger. Op de tragiek van Brand volgde Peer Gynt „als van zelf”, waarbij de praal en de feesten van de rijke Jon Gynt teruggingen op Ibsens eigen jeugd. Op analoge wijze werd Eyolf onmiddellijk gevolgd door Erhart, wiens kinderjaren tot aan het faillissement overeenkomen met die van Peer Gynt en van Ibsen zelf. Verschillende trekken in het drama herinneren aan de jeugd van de dichter. Ibsens moeder was evenals Gunhild van aristocratische familie en leed haar leven lang

onder een ongelukkig huwelijk beneden haar stand; toen Ibsen zes jaar oud was, sinds het eind van 1834, begonnen de eerste gedwongen verkoopingten tengevolge van het roekeloos speculeeren van zijn vader, die evenwel doorging met feestvieren tot het faillissement in 1836. Zooals Ibsen zich in *Eyolf* het oude schrikbeeld voor de geest bracht, deed hij bij *Erhart*, die toen dezelfde leeftijd had, de herinnering herleven aan de feestelijke stemming; in het ouderdomswerk is zoowel de tragiek van *Brand* als de satyre van *Peer Gynt* getemperd.

Nu Ibsen de dood voelde naderen en zijn werk bijna geëindigd was, maakte hij de balans van zijn leven op. In de strijd om het bestaan had hij ongetwijfeld overwonnen; zijn roep was grooter dan die van enig ander dichter in zijn tijd, zelfs die van Tolstoi of Zola⁵⁵; „door onophoudelijke arbeid” had hij zich uit de vroegere armoede opgewerkt en een fortuin verworven; als goed econoom waakte hij zorgvuldig over zijn naam en vermogen, zijn rechten bij vertaling en opvoering en wees zelf de acteurs aan. Toch voelde Ibsen, bij alle succes, zich in *Kristiania*, waar hij werd beschouwd als een bezienswaardigheid voor toeristen, eenzaam en niet begrepen⁵⁵, opgesloten als de gevangene van zijn eigen roem. In zijn nieuwe woning ontbrak gezelligheid²⁹ en hij leed onder het gemis aan warm, spontaan gevoelscontact, de levende zonnige natuur. Ook in hem was de dichter *Foldal* overreden en *Borkmans* heftige veroordeeling van de gevierde advocaat *Hinkel* geeft wel blijk van de sterke spanning in Ibsen tusschen de dichter en de econoom. Evenals *Borkman*, die diep in de zestig is, voelde de 68-jarige Ibsen in de laatste levensphase, de senectus, de wroeging over een verspilld leven, een schijnbestaan. De stemming waaruit het drama zich heeft ontwikkeld spreekt uit een brief van 31-7-1895. „Het geeft een zekere bevrediging, in alle landen zooveel ingang te vinden. Maar eenig geluksgevoel brengt het me niet. En wat is het alles waard, in de grond?” Zoowel voor *Borkman* als voor Ibsen was de terugweg naar de jeugd-droomen afgesneden en op 24-4-1896 schreef hij zich te haasten het drama te voltooien voor de dood hem overviel³⁶. Ook de sfeer in *Borkmans* huis had overeenkomst met die bij Ibsen. Op 26-5-1894 schreef *Magdalene Thoresen*, die veel bij hem aan huis kwam, over hem en zijn vrouw: „het zijn twee eenzame menschen — ieder voor zich zelf — absoluut ieder voor zich zelf”³⁴.

In deze tijd gingen zijn gedachten terug naar de gelukkigste jaren van zijn leven in Bergen aan de Westkust, waar ook Erhart „het zorgeloze geluksgevoel” heeft gekend. In de zomer van 1854 maakte hij op wandelingen met Henrikke Holst haar tot deelgenoot van zijn dichterdroomen, terwijl hij later zich verloofde met Susannah Thoresen. Zoowel Henrikke als hij zelf hadden de belofte van trouw, bij het in zee gooien van hun ringen, samen aan een sleutelring, geschonden. De rusteloos zwervende en zoekende zeeman uit „de Vrouw van de Zee”, Johnston met zijn Schotsche muts, die zijn thuis had over de heele wereld en naar de Australische goudmijnen ging, onverbrekkelijk gebonden aan de vrouw van de zee, is niet alleen verwant met John Gabriel, maar ook met Ibsen zelf. Indirect spreekt Ibsen dit uit in een brief van 27-6-1895. „Ik heb in de laatste tijd over veel nagedacht en ik geloof tot het zekere gevoel gekomen te zijn dat mijn Schotsche afstamming diepe sporen in me heeft nagelaten. Maar dat zijn maar indrukken, misschien alleen maar wenschen, dat het zoo moest zijn”. Inderdaad had Ibsen eenig Schotsch bloed door zijn overgrootmoeder, Wenche Dishington, die getrouwd was met de zeeman Henrik Ibsen. Na zijn vroegtijdige dood hertrouwde zij met een predikant, voor Ibsen een normatieve figuur. Het eenig kind uit haar eerste huwelijk, eveneens Henrik Ibsen genaamd, dat na de dood van zijn vader was geboren, werd later ook zeeman en verdrong op 32-jarige leeftijd, toen zijn schip met man en muis verging, waarbij hij een kind naliet, Knud Ibsen, de vader van de dichter. Ook aan deze Henrik Ibsen werd zijn vrouw in zekere zin ontrouw: Johanne Cathrine Plesner, een koopmansdochter, sloot een tweede huwelijk met de zeeman Ole Paus en stierf pas in 1847⁵⁵. De dichter Henrik Ibsen heeft zijn strenge, godsdienstige grootmoeder goed gekend en blijkbaar kristalliseerde zich zijn phantasie om zijn grootvader en naamgenoot, de jonggestorven zeeman met Schotsch bloed, aan wiens herinnering na de schipbreuk zijn vrouw ontrouw werd, als een prototype voor „de Vrouw van de Zee”. Ibsens wensch naar verwantschap komt overeen met de veroordeeling van advocaat Hinkel.

Zooals deze beide antagonistische figuren beantwoordden aan de twee nevenstreamingen in Borkman, was de voornaamste drang van de mijnwerker door Ibsen al jong uitgedrukt in een gedichtje dat hij in 1850 had toegezonden aan Clara Ebbell, „de Mijnwerker” (*Bergmanden*). Bij het begin van zijn dichterlijke loopbaan noemde Ibsen

het zijn levenstaak zich een weg te banen naar de verborgen schat, diep in het gebergte, waardoor hij vrede verwachtte te vinden. De kinderlijk ongedifferentieerde verbondenheid met de bloeiende natuur, het naïeve geluksgevoel, maakt plaats voor de onweerstaanbare neiging door te dringen „in de hartekamer van het verborgene”, volgens het ontwerp: „te begrijpen waardoor de veldbloemen ontluiken en wegwijnen in de herfst”. Al op 23-jarige leeftijd voelde Ibsen dit als een schuld tegenover de ongerepte natuur, de vernietiging van het naïeve geluk door de reflectie. Nog een tweede factor noemt Ibsen die hem in deze richting dreef; het terugwijken voor het bruisende leven, dat voor hem kenmerkend was, een schuwheid voor de forsche natuurkracht waaraan Borkman sterft. „Het licht verblindt mijn oogen, als ik in de hoogte zoek”. Toen het gedichtje ontstond was Ibsen ongeveer zoo oud als Erhart en nam hij zijn taak op zich, terwijl hij bij het schrijven van het drama een halve eeuw later diep in de zestig was, evenals Borkman. Aan de twee generaties die in het drama tegenover elkaar staan schildert Ibsen de gang van het geluk: welke krachten het doen bloeien en afsterven.

De weemoedige stemming van het praesenum in „Kleine Eyolf” dat zich afspeelt midden in de zomer en in het teeken stond van de wet van de verandering heeft nu plaats gemaakt voor een troosteloze somberheid bij „John Gabriel Borkman”, een werk van de senectus, dat geheel wordt beheerscht door de verstarring en afgestorvenheid van de Noordelijke winternacht. De mijnwerker heeft zijn taak volbracht, maar het drama ademt een omnia vanitas; wat eens Borkman het leven zelf leek, schijnt Ibsen nu onwezenlijk als een doodendans.

ANDERE OPVATTINGEN.

1926. RANK ⁷¹ vindt in het drama een zustercomplex. „Die daenomische und die zärtliche Frau, Gunhild und Ella, rivalisieren erst um den Gatten und dann um den Sohn”. Ella staat tusschen Gunhild en Erhart zooals in het voorafgaande drama Asta zich schoof tusschen Rita en Eyolf. „Die schwärmerische, inzestuöse Liebe der Mutter ist angedeutet, zugleich aber ist dazu die Notwendigkeit der Ablösung dieser Neigung für den Sohn dargestellt”.

ALS WIJ DOODEN ONTWAKEN — 1899.

NÅR VI DØDE VÅGNER

Op de doodendans van „John Gabriel Borkman” volgt als Ibsens laatste werk „een dramatische epiloog”, zooals de ondertitel luidt, de „dag van de opstanding” die het levensdoel vormt van de beeldhouwer Arnold Rubek. „Ik liep daar ziek rond (*jeg gik der syg*) en wilde mijn groot levenswerk scheppen . . . Ik was toen jong. Zonder eenige levenservaring . . . De opstanding, dacht ik, moest het zuiverst en het allerheiligst worden afgebeeld als een jonge, ongerepte vrouw, — zonder de ervaringen van een aardsch leven, — en die ontwaakt tot licht en schoonheid zonder iets leelijks of onzuivers te hebben om zich van te ontdoen . . . Het moest de edelste, zuiverste, ideaalste vrouw van de aarde zijn, zij die ontwaakt, . . . niet verwonderd over iets nieuws of onbekends of onverwachts. Maar vervuld van een heilige vreugde zich onveranderd terug te vinden in de hoogere, vrijere, gelukkiger regionen, — na de lange, droomlooze doodsslaap”.

Rubeks levensdoel ontsproot minder uit innerlijk rijkdom en spontane scheppingsdrang dan uit iets negatiefs: een ziekte waarmee hij al jong rondliep nog voor hij eenige levenservaring had opgedaan; die dus moet stammen uit zijn jeugd. Uit het geneesmiddel blijkt de aard van zijn ziekte, die daarmee een contrast moet vormen: de opstanding is voor hem een overwinning van het licht op de duisternis en leelijkheid van het aardsche leven, dat in tegenstelling met de hoogere, vrijere en gelukkiger regionen gekenmerkt is door laagheid, onvrijheid en ongeluk. In het centrum van Rubeks wereldbeeld staat — als keerzijde van het opstandingsideaal — de vrouw die er onder lijdt veranderd te zijn door onbekende, onverwachte ervaringen, in het smartelijk bewustzijn zich niet te kunnen ontdoen van leelijkheid, duisternis en onzuiverheid.

Een volkomen model voor zijn ideaal vond Rubek in een jong meisje, Irene, wier Grieksche naam — *ἔιρήνη* — „vrede” beteekent. „Toen vond ik jou . . . Jou kon ik in elk opzicht gebruiken”. Irene noemt het „de opstanding van mijn kindsheid, dat ik je volgde”, wat voor Rubek haar essentiele betekenis uitmaakte. „Juist daarom kon

ik je gebruiken. Jou en geen ander . . . Je was de oorsprong van mijn schepping." Het uitgangspunt voor zijn kunst, waarmee hij zijn ziekte dacht te genezen, is dus de ideale vrouw, die geheel als kind ontwaakt en geen strijd heeft gekend.

In hun samenleven bleef Irene echter uitsluitend model; zij wekte in Rubek verafgoding en begeerte, maar geen warm, menselijk gevoel. Uit eigen kracht was hij niet in staat een levend ideaalbeeld te scheppen; de gloed was hem onontbeerlijk, waarmee Irene het leege schema vulde door hem te dienen „met al het kloppende bloed van haar jeugd". Voor Irene's geluk, haar werkelijke persoonlijkheid was Rubek blind: een koude en hardheid, die bij een zoo innige, jarenlange samenwerking ongewoon is. Als kunstenaar werkt hij dan ook „met een hard materiaal . . . Want het marmer heeft ook wel iets om voor te strijden. Het is dood en wil zich met geen geweld tot leven laten hameren". Ook deze hardheid, het onvermogen tot eenvoudig menselijk meevoelen vormt een aspect van zijn ziekte: de onbereikbaarheid van een natuurlijk, warm gemoedsleven, een schijnbaar koud en dood innerlijk, waarbij onmiddellijk gevoelscontact is uitgesloten.

Het persoonlijk conflict in Rubek — de overwinning op kwelende, niet verwerkte jeugdindrukken door zijn kunst — wordt doorkruist door een algemeen menselijk conflict: de oertragische strijd tusschen vitaliteit en geest.

Wat Irene voor Rubek beteekende, wordt ook uitgedrukt door hun spel 's zomers aan de Taunitzer See, na afloop van de wekelijksche werктаak: Irene liet de bloembladen van waterlelies de beek af-drijven. „Het waren . . . zwanen. En ik herinner me dat ik eens een groot, ruig blad vastmaakte aan een van de zwanen. Dat was Lohengrins boot, met de zwaan ervoor". Zichzelf vergelijkt Rubek met de graalridder, die leeft in dienst van de hoogste geestelijke waarden, en Irene met de zwaan die zijn boot trok. Blijkbaar is dit motief ontleend aan Wagners opera, waarin de edele jongeling Gottfried is veranderd in een zwaan door een heidensche toovenares, maar op Lohengrins gebed van zijn dierlijke gestalte wordt verlost. Evenals de graalridder wilde Rubek door zijn werk, dat hij vergelijkt met een gebed, het oorspronkelijke, onschuldige kind tot opstanding brengen — een idyllische natuur die gezuiverd is van het animale element.

Een tweede overeenkomst met Lohengrin, die zijn naam niet mocht onthullen, bestond daarin, dat Rubek gebonden was aan een onvermijdelijke voorwaarde: de innerlijke distantie. „Je werd voor mij een verheven, heilige schepping, die alleen moest worden aangeraakt in aanbeddende gedachten. Het bijgeloof vervulde me dat wanneer ik je aanraakte, je begeerde in zinnelijkheid, ik innerlijk ontheiligd zou worden, zoodat ik niet meer dat zou kunnen voltooien, waarnaar ik streefde. En ik geloof nog, dat daar wat waarheid in is. . . (Afwierend) Ik misdeed je nooit iets! (*Jeg forbrød mig aldrig mod dig!*) Begreep je dan niet dat ik dikwijls als buiten mijzelf was door al je schoonheid? . . . (Beslist) Er moet afstand tusschen ons zijn . . . Je kunt er over denken, zooals je wilt. Maar ik was toen heelemaal onder de macht van mijn taak. En ik voelde mij daarmee zoo stralend gelukkig”.

Hoewel hij dit later bijgeloof noemt, voelt hij zich voor het bereiken van zijn levensdoel toch onverbrekkelijk gebonden aan deze voorwaarde: de ideale vrouw te aanbidden, zich nooit schuldig te maken aan een misdaad door zich in een zinnenroes aan haar te vergrijpen en ten overvloede zelfs alle innerlijke toenadering af te snijden uit angst voor zijn hartstocht. Blijkbaar vreesde hij bij nader contact met de werkelijke draagster van het ideaalbeeld zich schuldig te maken aan de misdaad: in een oogenblik van zwakte haar geweld aan te doen; in plaats van aanbidding voor haar persoon verachting te toonen door haar waarde te miskennen en haar te behandelen als geslachtswezen. De angst en afschuw voor de sexualiteit tegenover de aanbidding van het madonnatype is karakteristiek voor veel mannenfiguren bij Ibsen, die dit puberteitsconflict nooit hebben opgelost. Zoowel in Irene als in zich zelf ontkende Rubek de primitieve vitaliteit. Het „stralende geluk” zich daarboven verheven te weten door zijn schepping en aanbidding van een ideale vrouw zou daardoor onherroepelijk zijn ontheiligd.

Als contrast met het opstandingsideaal kan dus Rubeks jeugdziekte in zijn scherpste formulering worden samengevat als onvermogen zich los te maken van een laagstaand leven, waarbij hij zich schuldig zou maken aan wanbegrip, verachting en geweld tegenover de vrouw. Van haar kant leed zij er onder — in tegenstelling met de ideale vrouw, die bij het ontwaken haar opstanding als kind onveranderd beleeft — door onverwachte ervaringen sedert haar kindsheid te zijn

veranderd en zich niet te kunnen bevrijden van leelijkheid en duisternis. De compenseerende voorstelling waarvan Rubek genezing en vrede verwacht, bestaat in de herschepping van de vrouw als een stralend gelukkig, ongerept wezen, wier kinderlijke onschuld en toewijding hem van alle schuldgevoelens verlossen. Hetzelfde antagonisme tusschen geest en stof, hemelsche en aardsche liefde als typisch puberteitsprobleem, wordt hier in essentie uitgebeeld.

De voltooiing van het opstandingsbeeld verlichtte Rubeks schuldgevoel, zoodat hij zich genezen achtte en Irene beschouwde als een afgesloten „episode” in zijn leven. Toen Irene hem daarop gekrenkt verliet, onverwacht en zonder verdere verklaring, bleek het illusoire van zijn genezing: het ideaal verloor zijn leven en waarheid; aan Rubek drong zich de tegennatuurlijkheid van het beeld op, zijn onmacht het ideaal zonder de steun van Irene's voorbeeld te handhaven. De bewondering van de wereld voor de verhevenheid van zijn geesteskind, dat in werkelijkheid ontsproten was aan een ziekelijk schuldgevoel, beschaamde hem als een onverdiende hulde. „Iets dat ik nooit bedoeld heb. D a a r o v e r zijn ze verrukt! . . . Ik hield niet langer van mijn eigen werk. De bloemen en de wierook van de menschen konden mij wel walgend en vertwijfeld in de dichtste bosschen hebben gejaagd . . . Dat alles, kunstenaarsroeping en kunstenaarswerk begon me in de grond zoo leeg en hol en nietszeggend te lijken”. De afkeer van het artefact dreef hem naar het andere uiterste: de wilde, ontoegankelijke natuur van de dichtste bosschen.

Niet alleen in zich zelf voelde Rubek zich bedrogen, maar ook door Irene die, zooals hij dacht, hem ontrouw was geworden uit liefde voor een andere man. Ook zijn model zelf had het beeld verloochend en verraad gepleegd tegenover de opstandingsgedachte, zoodat hij het stralende aureool van het beeld temperde en Irene wilde vergeten. Dat kan ik „zoo buitengewoon makkelijk. (Voegt er barsch aan toe) Als ik wil vergeten”. Het vergeestelijkte opstandingsbeeld van de vrouw schoof hij op de achtergrond en wendde zich nu tot een andere facet van de kinderlijke onbedorven natuur: de zonnige, vitale levenslust.

Evenals zijn voorgangers in Ibsens laatste drama's wilde Rubek zijn geweten trotseeren en een onbezorgd „buitenluchtmensch” worden. Gedurende de laatste herfst die hij in zijn vaderland doorbracht ontmoette hij enkele keeren een geestverwant in de berenjager

Ulfhejm, die eveneens door de geadoreerde vrouw is teleurgesteld en daarna de natuur tot eenige betrouwbare gids proclameerde. Zooals Rubek later zelf erkent trouwde hij Maja alleen om te ontkomen aan zijn ziekte: het schuldgevoel, de duisternis en koude te overwinnen aan de verjongende levensbron. In Maja's naam ligt die van de maand Mei besloten, — in het Noorsch „maj” — die voor Ibsen bij uitstek het zonnige lentegeluk van de uitbottende natuur inhield, blijkens zijn betiteling van Emilie Bardach als „die Maisonne in einem Septemberleben”. Zooals vroeger Irene stelde Rubek zich nu voor Maja „mee te nemen op een hooge bergtop, waar overmatig veel licht en zonneschijn was, . . . haar alle heerlijkheid van de wereld te toonen”, en overreedde haar hem te volgen naar het buitenland.

Door het direct contact met het leven en het bevrijden van de natuur stootte hij opnieuw op de gemeenheid en bestialiteit van de aardsche ervaringen die hij van jongs af in zich omdroeg als een ziekte, en die uit het opstandingsideaal waren geëlimineerd. Rondom het beeld verhief zich de natuur nu ook in haar donkere, primitieve gedaante, in alle afstootende aspecten, die hij als geobsedeerd overal herkent en afbeeldt. „Uit de aardspleten wemelen nu menschen met verborgen dierengezichten . . . Alleen ik kan het zien . . . In de diepste grond zijn het achtenswaardige, eerbare paardenkoppen en eigenwijze ezelssnuiten en hondenschedels met hangooren en lage voorhoofden en gemeste varkenskoppen — en soms ook slappe, brute ossenconterfeitsels”. Na de verschillende manifestaties van de lagere natuur waaraan Rubek niet kan ontkomen, noemt hij aan het slot — na een kleine pauze en met eenige restrictie — de slappe, botte bruid die het diepst in hem verborgen ligt en zijn schuldgevoel voedt over geweld en verachting jegens de vrouw. „Maar luister nu ook er naar, hoe ik m i j z e l f heb geplaatst in de groep. Vooraan bij een bron . . . zit een met schuld beladen man, die niet heelemaal kan loskomen van de aarde. Ik noem hem de wroeging over een verwoest leven. Hij zit daar en doopt zijn vingers in het klaterende water — om ze schoon te wasschen — en de gedachte knaagt en martelt hem dat het hem nooit, nooit lukt. Hij komt in alle eeuwigheid niet vrij tot opstandingsleven. Blijft eeuwig in zijn hel zitten”.

Dezelfde schuld waaronder hij leed in zijn jeugd en die hij op zich had geladen tegenover Irene, herhaalde hij ook bij Maja. Volgens het ontwerp heeft hij haar „geroofd met macht en geweld, . . . gekocht

ondanks al het gistende buitenluchtlevens in haar". Hij dwong het natuurkind tot zijn ideologie, die zich afwendt van de aarde, legde haar conventionele normen op en noemt haar ironisch en verachtelijk „kleine Maja", of „mein Kind", terwijl hij haar laat voelen dat zij geen eigen waarde heeft en aan hem alles verschuldigd is. „Je werd professoresvrouw en kreeg een prachtig thuis, — neem me niet kwalijk, een schitterend huis, hoorde ik zeker te zeggen . . . (Tergend) Is de professoresvrouw beleedigd?"

In de ruim gebouwde villa aan de Taunitzer See, op dezelfde plek waar hij al eens eerder de illusie beleefde van een idyllische natuur, handhaaft hij tegenover Maja dezelfde koude en distantie als vroeger bij Irene. Ook in zijn huwelijk is zijn ziekte zijn noodlot: opnieuw vindt hij de onvrijheid, banaliteit en somberheid uit zijn jeugd. „Ik ben ondragelijk verveeld en moe en slap van het samenleven met jou . . . Ik houd dit arme leven niet langer meer uit!" Door de tijdelijke, algeheele overgave aan de natuur toen hij Maja trouwde werden ook de donkere machten in zijn persoonlijkheid geactiveerd, wat hij haar verwijt als een breken van zijn geestelijke vlucht. „(Lacht spottend en bitter) Vleugellam schieten — uit onachtzaamheid — dat is lang iets voor jou geweest".

Het oude schuldgevoel en verlangen naar verlossing door het scheppen van een ideale vrouwenfiguur dreven hem terug naar Irene. Nu hij ouder wordt trekt hij zich terug van de buitenwereld om voor zijn dood de jeugddroomen te verwerkelijken die voor hem onbereikbaar afgesloten liggen in jarenlange latentie; het beeld heeft alle levens verloren en is een museumstuk geworden. „Hier binnenin heb ik een klein braakvrij kastje. En daarin liggen al mijn droombeelden bewaard. Maar toen ze zoo spoorloos wegreisde ging het kastje op slot. Jij, kleine Maja, had geen sleutel. En daar ligt het nu allemaal ongebruikt! — En de jaren gaan voorbij! Onmogelijk de schat te bereiken . . . Ik moet blijven arbeiden, werk op werk scheppen, heelemaal tot aan mijn laatste dag."

Onder voorwendsel dat het Maja goed zal doen reist hij met haar terug naar het land van zijn jeugd en zoekt herstel in de badplaats aan de Noorsche kust, waar hij uitzicht heeft over de zee als element van vrijheid en verbinding met andere werelddeelen. Op deze reis ontrolt zich zijn leven voor hem in omgekeerde volgorde; evenals Borkman dringt hij altijd verder door in het verleden. Overeen-

komstig de drie bedrijven van het drama speelt de handeling zich af op drie telkens hooger liggende plans, opklimmend van de aanvankelijk kleurlooze alledaagschheid over de trapsgewijs voortschrijdende bewustwording naar het volledig ontwaakt zijn op de hoogste toppen.

Bij de aankomst in zijn vaderland wordt Rubek getroffen door de afgestorvenheid van het dagelijksch leven, als dood en beroofd van alle warmte. Volgens het ontwerp „geven in dit land alleen de bergen weerklink”: de verheven, koude eenzaamheid is het eenige element in zijn jeugdland dat voor hem zijn beteekenis heeft behouden. Zijn eerste neiging is het land te ontvluchten door met Maja een zeereis te maken op de groote, geriefelijke boot in het brakke water tusschen de eilanden langs de kust, „heelemaal tot aan de ijszee toe”. Door dit plan, dat in zijn levenslijn van de laatste jaren ligt, bewaart hij het comfort waaraan hij gewend is; hij verwijdert zich evenmin van zijn jeugdland als van de vrije zee en komt over de breede, algemeen gangbare weg van het compromis tenslotte in de volledige verstarring en koude van de ijszee.

Van deze oplossing wordt hij echter afgebracht door andere beelden, die stammen uit dieper lagen. Al in de eerste nacht, wanneer hij geen rust kan vinden en naar het weer wil zien, komt hem de sfeer voor de geest waarin hij leefde met Irene; in de duisternis van de zomernacht ziet hij onduidelijk haar gestalte, maar onderscheidt nu ook haar schaduw, als een vaag vermoeden over de donkere zijde van haar persoonlijkheid. De volgende morgen realiseert hij zich in het gesprek met Maja het verloop van zijn leven in de laatste jaren en zijn knagende onrust. Voor de buitenwereld heeft hij zijn doel bereikt en vegeteert in zijn villa aan de Taunitzer See traag en slap op het aureool van het opstandingsbeeld, dat zelf al lang in een museum is begraven. De idealist heeft moeten wijken voor het huisdier met zijn getemde instincten, de kunstenaar voor de koel berekenende en controleerende diplomaat.

Bij dit gesprek vertoont zich eerst de inspecteur van het badhotel als controleerende instantie, die de eischen van de natuur onderwerpt aan conventie en reglement. Aan zijn patienten geeft hij slappe kost; hij gedraagt zich koel en correct en ontwijkt zijn antagonist, de natuurmensch Ulfheim. Tot hem wendt Rubek zich om inlichtingen over Irene en ziet haar nu terug in het volle daglicht, strak

en levenloos als het museumbeeld: zijn schema van de ideale vrouw dat alle werkelijkheid heeft verloren.

Na de inspecteur dringt bij Rubek het voorafgaande stadium zich met kracht naar voren, toen hij Maja trouwde: de jager Ulfheim, die zich eveneens door de aangebeden vrouw bedrogen voelde en uit rancune natuurmensch werd. Hij veracht Rubeks halfslachtige zee-reis met Maja op de groote boot en noodigt hen naar de eenzame, ongerepte natuur van het hooggebergte, waar Rubek vroeger aan Maja „alle heerlijkheid van de wereld” beloofde.

Tenslotte verschijnt zijn vroeger ideaalbeeld nu duidelijk en nabij en begint langzamerhand opnieuw voor hem te leven. Hij ontwijkt Irenes verwijten over zijn schuld en wordt evenals Solness door de herinnering aan zijn verraad gepijnigd als een brandende wond in de borst. „Praat niet over Maja! Dat schrijnt me voor de borst.” (*det svier mig for brystet*).

Het tweede bedrijf speelt zich af binnen de gezichtskring van een sanatorium in het hooggebergte, op de onmetelijke, kale hoogvlakten die door Irene „de groote doodsvelden” worden genoemd en die van de toppen zijn gescheiden door een bergmeer. Hier is Rubek verder doorgedrongen in zijn jeugdland en zit verdiept in de zang en de dans van de spelende kleine kinderen, de opstanding van de schuldellooze kindsheid, waarin hij genezing zoekt. Aan Maja beschrijft hij welk positief beeld hem oorspronkelijk voorzweefde, dat nu na een lange latentietijd uit oude overdekte lagen naar boven is gekomen. „Ik heb een omkeer ondergaan! (Half voor zich zelf) Een ontwaken tot mijn eigenlijke leven.”

Het opstandingsbeeld komt hem weer voor de geest; nog eens verwacht hij in Irene de ideale vrouw die hem helpt zijn schuldgevoel te overwinnen, de toegang ontsluit tot zijn droomenrijk en zijn kunst. Vergeefs probeert hij de vroegere illusie van kinderlijke onschuld te redden door zich te rechtvaardigen met zijn kunstenaarschap: het leven heeft hem gedwongen ook de nachtzijde van de natuur te zien. „Een schaduw moeten we toch allemaal hebben . . . Jij hebt je schaduw, die je pijnigt. En ik heb mijn drukkend geweten . . . (Trotseert haar) Ik ben kunstenaar, Irene. En ik schaam me niet over de zwakte, die mij misschien aankleeft.” Weer spelen zij hun schimachtig spel met drijvende bloembladen als een vruchteloos droomen over opstanding, tot zij worden onderbroken door Maja,

die „het leven wil stellen in plaats van al het andere.” Pas haar jonge vitaliteit geeft aan hun afgestorven verlangen nieuwe, levende werkelijkheid: een opgaan in extase met de ideale vrouw tijdens een zomernacht in het hooggebergte.

In deze verheven, koude omgeving — het laatste doorgangsstadium naar de toppen — gaat Rubek met Irene de weg van de dood als de eenige mogelijkheid tot verlossing van hun gebondenheid aan de aarde. Wanneer de morgen aanbreekt stuit hij nog eens op het levensinstinct bij Maja en Ulfhejm. Op dit punt scheiden hun wegen: om de top te bereiken moet hij de lagere natuur overwinnen, die voor hem onverbrekkelijk verbonden is met schuldgevoel. Dat het leven zou „gisten en bruisen zooals vroeger” erkent hij als een waan; nu het te laat is beschouwt hij het als een onherstelbare fout de objectivering van zijn ideaal in „het doode kleibeeld” te hebben verkozen boven de verwerkelijking van hun droom in het leven zelf, samen met Irene, zooals zij had gewild. De gevoelskoude, de angst voor het animale element en het schuldgevoel, die hem toen weerhielden van de realisering, denkt hij nu te kunnen overwinnen. „(Slaat zijn armen heftig om haar heen) Laten wij twee dooden dan een enkele keer het leven volledig genieten voor we weer in onze graven afdalen!” Hij verwacht de extase van een geestelijke bruiloft op de hoogste toppen van het zieleleven met Irene, in wie hij tegen beter weten in het ongerepte kind wil vinden. „Wees voor mij wie en wat je wilt! Voor mij ben je de vrouw die ik droom in je te zien”.

Hiermee is Rubek gekomen in het hart van zijn jeugdland, de oorsprong van zijn „ziekte”: het trauma, dat een eind maakte aan de idylle van kinderlijke onschuld en geluk. Hij staat voor de afgrond van geweld en verachting, de slappe bruutheid die hem deden gruwen voor de ontketende natuur en hem genezing deden zoeken in het kunstmatige opstandingsbeeld van een kindsheid die niet door aardse ervaringen is veranderd. Wat hem nu nog scheidt van de stralende, ongerepte bergtop in de morgenzon, is in de eerste plaats de kilte en afgestorvenheid, de bergnevel die hen allen dreigt te bedekken als een lijklaken; vervolgens de sneeuwglletscher als het daaraan voorafgaande stadium: de verstarring van de neergeslagen affecten; tenslotte hun oorspronkelijk woeden met elementaire kracht, de huilende storm van de toppen, die hem klinkt als het voorspel van de opstandingsdag met zijn eeuwige vrede. Bij het zoeken van de

weg terug naar hun „thuis” op de bergtop door de lang begraven en verstarde affecten die hij altijd heeft ontvlucht, blijkt zijn labiele persoonlijkheid zich niet te kunnen handhaven in de strijd met de primitieve natuur. Wanneer Rubek de gletscher beklimt raakt deze in beweging en sleurt met overweldigende kracht de kunstenaar en zijn model naar beneden om hen te begraven in de sneeuwmassa's: het broze, tegennatuurlijk opstandingsideaal was niet verankerd in de aarde en daarom gedoemd tot ondergang.

Niet alleen Rubek, ook de andere personen in het drama zijn exponenten van algemeen menselijke problemen.

De twee facetten in Rubeks persoonlijkheid die elkaar opvolgden na de breuk met Irene vindt hij terug in de inspecteur en in Ulfhejm. Zoals Rubek in de laatste jaren is de inspecteur van het badhotel meer burger dan individu en richt zich in de eerste plaats naar de eischen van de maatschappij. Zijn patienten komt hij tegemoet met een koele, conventioneele hoffelijkheid die grenst aan huichelarij en van zijn behandeling verwacht hij herstel voor Rubeks nachtrust.

In Maja en Irene ziet hij geen tegengestelde vrouwentypen, maar beschouwt hen beiden als onpersoonlijke dames. Irene is voor hem een onbekende en uit de duistere, affectieve taal die zij spreekt met de diacones „kan hij geen wijs worden”. Als diplomaat en vertegenwoordiger van de controleerende redelijkheid staat hij afwijzend tegenover de natuurmensch Ulfhejm, die hij liefst ontwijkt en wiens grofheden hij negeert. De opgeschroefde natuurpose van de jager beschouwt de inspecteur als ziekelijk en tot zijn verwondering is Ulfhejm „merkwaardig genoeg” nog altijd niet zijn patient geworden.

Daarentegen heeft Ulfhejm een grimmige verachting voor de diplomatieke kunststukken van de inspecteur en de slappe kost die bij zijn patienten voorzet. Hij ontmoette Rubek toen Irene hem had verlaten, zooals hij dacht omdat zij was gaan houden van een andere man en hun ideaal van de kinderlijk zuivere vrouw ontrouw was geworden. Ook Ulfhejm voelt zich verraden door een vrouw die hij ophief uit een laagstaande omgeving, waaronder zij leed, en aanbad haar als een etherisch ideaal, te teer voor het aardsche leven. „Ik

nam eens een jong meisje op uit het straatvuil . . . Op mijn handen droeg ik haar. Zoo wilde ik haar door het heele leven dragen, opdat ze haar voet niet zou stooten aan een steen. Want ze had erg versleten schoenen, toen ik haar vond. . . . Ik droeg haar zoo hoog en zoo voorzichtig als ik kon. (Met een brommende lach) En weet u wat ik tot dank daarvoor kreeg? Horens kreeg ik."

Nooit heeft Ulfhejm deze ontgoocheling vergeten; hij is vastgelopen in een wrok waaruit hij de terugkeer naar zijn vroegere onbevangenheid niet meer kan vinden en evenmin zich verder ontwikkelen tot een hooger standpunt. „In het begin lijkt niets erg. Maar dan kom je aan een engte waar je niet vooruit of niet terug kunt. En dan zit je vast, professor! Bergvast, zooals wij jagers het noemen." Wanneer Rubek verklaart zich voor altijd aan Irene te hebben gebonden, waarschuwt Ulfhejm hem dan ook in het belang van het vitale leven voor de dreigende verstarring van de bergnevel, die de storm met zich meebrengt en die het warme leven verkilt en doet afsterven. Voor deze storm en de alle leven vernietigende haat biedt hij hun beveiliging in zijn vervallen jachthut; desnoods met geweld wil hij Rubek en Irene van hun verheven standpunt naar beneden laten halen. „Want het gaat hier om leven en dood. . . . Ziet u dan niet dat de storm boven onze hoofden is? Kijk hoe de wolken draaien en dalen. Dadelijk liggen ze rondom ons als een lijklaken."

Tegen deze verstarring, waarvan Ulfhejm de bedreiging uit eigen ervaring kent, weert hij zich met alle kracht. Zoo verbitterd is hij over het verraad door de vrouw dat hij een bijgeloovige angst heeft gekregen voor gelukwenschen en dat Maja's ontdekking van zijn horens hem razend maakt. Met geweld wil hij haar dwingen tot de gebondenheid en overgave, die hem vroeger door de vrouw zijn onthouden. „Kunt u die arme horens zien, die ik heb? (Haalt een hondentouw uit zijn zak) Dan is het het beste dat ik u vastbind . . . Als ik een duivel moet zijn, laat me dan een duivel zijn." Onder de speelschheid van deze scène ligt tragiek: de horens zijn een dubbel symbool voor de bedrogene en de duivel.

De naam Ulfhejm beteekent „Wolfthuis" en zegt dat de jager al van huis uit het verraderlijke roofdier kende dat Eyolf fascineerde in juffrouw Wolf. Zijn aanbidding en latere heftigheid en bruutheid tegenover de vrouw als van „een duivel" worden daardoor ver-

klaarbaar als een strijd tegen een oud gevoelscomplex, een „ziekte”, die evenals bij Rubek de oorsprong is van zijn beroep. „Liefst ben ik berenjager. Maar anders neem ik genoeg met elk soort wild dat ik ontmoet. Arend en wolf en vrouwvolk en eland en rendier. Als het maar frisch en gevuld en volbloedig is.” De vrouw is voor hem alleen nog een dierlijk wezen en als jachtobject plaatst hij haar midden tusschen haar twee tegengestelde verschijningsvormen in Ibsens werk. Aan de eene kant staat het roofdier, de arend en de wolf als schrikgestalten van de moeder, waaraan Brand en Eyolf te gronde gingen. Daartegenover staan de eland en het verwante rendier, dat de hut kroonde van de ideale maagd Solvejg in „Peer Gynt” — in het Noorsch „ren”, dat zooveel „rendier” als „zuiver” kan beteekenen. Zijn jachtobjecten zijn dus het „vrouwvolk” en de twee complementaire beelden van het verraderlijk roofdier en de zuivere maagd.

In de eerste plaats noemt Ulfhejm zich echter berenjager en als zoodanig staat hij overal bekend. Zijn worsteling met de beer noemt hij analoog met die van Rubek tegen het koude, harde marmer, dat zich „met geen geweld tot leven wil laten hameren. Net als de beer, wanneer iemand hem komt opporren in zijn hol.” Ook dit beeld gaat terug op de jager Peer Gynt in zijn strijd met Bøjgen, die hij vergelijkt met „halfwakkere beren . . . niet dood, niet levend. Slijm, nevel.” Met de instinctieve, dierlijke traagheid, de slappe toegefelijkheid die bij Peer Gynt het erfdeel is van zijn moeder, worstelt Ulfhejm op dezelfde manier als Rubek met zijn hardheid en koude. Zijn tegenstander zoekt hij „beneden in de dichtste bosschen . . . die voor de gewone stadsmensch ontoegankelijk zijn”, de lagere natuur waarin de cultuurmensch niet doordringt.

Zijn vroegere zwakte en teederheid voor de vrouw bestrijdt hij door een tegengesteld ideaal te propageeren: de bestiale krachtmensch met de brute driften, die hij bewondert in zijn jachthonden als zijn „naaste verwanten”. Zoodra zij zwak of ziek worden doodt hij hen en om hun bloeddorst te prikkelen geeft hij hun te weinig voedsel. Maja noodigt hij uit mee te genieten van het schouwspel hoe zij bloedige beenderen verslinden en later, wanneer zij zich liever te pletter gooit dan zich door hem geweld te laten aandoen, dreigt hij haar hoonend haar „lekker bloedig” door zijn honden te laten verscheuren. Wat hij uit geeft voor zuivere natuur is in werkelijkheid een

kunstmatig versterkte perversiteit: sadisme. De patiënten van de inspecteur veracht hij als „halfdooede vliegen” en daarentegen roemt hij het hooggebergte omdat het „vrij en zuiver van menschen is. U kunt u niet voorstellen wat dat voor mij beteekent”: de afwezigheid namelijk van alle cultureele en geestelijke remmingen.

Op zijn jaarlijksche reis „met zijn eigen boot” naar zijn jachtterrein in het hooggebergte komt hij langs hetzelfde doorgangsstadium als de andere personen, de badplaats aan zee. Het eerst krijgt hij zijn antagonist in het oog, de conventioneele inspecteur die hij bedreigt en liefst zou willen vernietigen. Rubek eerbiedigt hij als de idealist die hij vroeger zelf was, de strijdenoot van hooger gehalte, die eveneens het harde materiaal overwint.

In Maja wekt hij verlangen het wilde, ongerepte hooggebergte te leeren kennen en de wensch op beren te jagen; door de sensaties in felle kleuren te schilderen haalt hij haar over hem op de jacht te vergezellen. Op dit gebied komt de onechtheid van zijn pose als krachtig strijder aan het licht; in het hooggebergte geeft hij zijn honden de vrijheid en laat het masker vallen. „De sport waarvan hij het meest houdt” blijkt te bestaan in het lokken van vrouwen naar zijn jachthut; niet „met macht en geweld”, waarop hij zich in het ontwerp beroemt, maar met jagerslatijn, leugens en grootspraak. De hut die hij Maja voorspiegelde als een jachtslot, waar hij eens in de gedaante van een boschbeer de koningsdochter bezocht, is half ingestort en blijkt alleen een verblijfplaats te zijn voor de zomernachten die hij met de vrouw „verdroomt” in trage, animale dompheid. In plaats van de succesrijke berendooder is hij zelf het slachtoffer van slapete, traagheid en genotzucht en onttrekt zich aan alle strijd. De krachtige natuurmensch waarvoor Ulfhejm zich uitgeeft, die nooit ziek is geweest en „het meest op zich zelf lijkt”, blijkt een machteloze zieke, die aan zijn natuur ontrouw is geworden, vlucht voor zijn werkelijke gevoelens in perverse instincten en vergeefs genezing zoekt in bestialiteit, om tenslotte te verzinken in dierlijke traagheid. Evenmin als Rubek de steen tot leven kan hameren, is Ulfhejm in staat de beer te doden. Na het verraad is hij ontaard in een slappe, botte bruut, die de vrouw veracht en geweld aandoet, wat overeenstemt met de inhoud van Rubeks ziekte en schuldgevoel. Beiden verhouden zich complementair en hebben juist dat complex van eigenschappen gecultiveerd, dat de ander heeft onderdrukt.

Door het avontuur met Maja ontwaakt Ulfheim eveneens tot zijn „eigenlijke leven” en vindt in haar de „ware reisgenoot”, als jageres grooter en krachtiger dan hij zelf, die aan zijn leeggebloed jeugdideaal nieuw, gezond leven geeft. Wanneer hij eenmaal het masker van de krachtige, strijdbare natuurmensch heeft laten vallen, drijft Maja de ontmaskering verder door dan hij zelf kan en wil. Zij doorziet de geaffecteerde kracht, veracht hem als „een boschduivel met bokspooten” en versmaadt zijn „jachtslot”. De horens die de vrouw hem vroeger heeft gegeven worden door Maja ontdekt als de oorzaak van zijn leelijkheid: de onmachtige wraakzucht, zijn slapte, het idealiseeren van sadisme en zijn jagerslatijn, dat verder gaat dan de huichelarij van de inspecteur en hem van de zuivere natuur heeft vervreemd.

Niet alleen onthult Maja de armzaligheid van zijn maskerade, bovendien toont zij hem de keerzijde van het verraad door zijn vroegere geliefde: het standpunt van de vrouw, die wegwijnt onder een opgedrongen ideologie die haar niet past als een verstikkende gevangenis, en hunkert naar vrijheid voor haar eigen persoonlijkheid. „De vreemde dame”, zooals Ulfheim Irene noemt, wordt hem daardoor nader gebracht; hij begrijpt haar verbitterd verzet tegen het misbruikt worden voor de idealen van de man, waardoor haar gevoelsleven is afgestorven, verstard in haat. Zijn aanvankelijke meening dat Irene „zich zoo gauw mogelijk moet laten begraven” en dat een vrouw, die zich door „een knappe man” laat verleiden tot ontrouw, verdient opgesloten te worden in een donkere kooi, maakt nu plaats voor een meevoelend begripen. Maja is niet langer zijn buit, maar wordt door hem gewaardeerd als „een echte berendoodster”, die streeft naar zelfverwerkelijking door de strijd op te nemen tegen de dierlijke, trage slapte. „Luister nu, mijn goede jachtgenoot, ... konden we niet probeeren de flarden wat samen te lappen, — zoodat we er een soort menschenleven uit maakten?”

Nu zijn verstarring en zelfbedrog door Maja zijn doorbroken blijkt bij Ulfheim evenals bij Rubek het jeugdideaal zich nog altijd te hebben gehandhaafd. Aan Maja heeft hij een werkelijk jachtslot aan te bieden, „met prachtige jachtterreinen rondom”, de strijd voor waarheid en vrijheid, die voor Ibsen van oudsher de steunpilaren van de maatschappij waren. Maja's warmbloedige jeugd vult het verlaten schema. Aan Rubeks onwezenlijke ideologie, de „tamme roofvogel” die haar bewaakt, wil Ulfheim „een kogel in zijn vleugel

schieten": de verstarrende nevel die hun boven het hoofd hangt, lijkt hem gevaarlijker dan de weg door de afgrond. Met Maja daalt hij af in de kloof om ook de donkerste diepten van het zieleleven te peilen, zich te bevrijden van leugens en de verstarring van zijn oude wrok, om daarna tot een nieuw werkelijk leven te komen in waarheid en vrijheid. Wanneer op dit oogenblik Rubek en Irene opduiken als een laatste herinnering aan het etherisch vrouwenideaal en aan zijn teleurstelling, breekt hij daarmee voor altijd. Terwijl Rubek en Irene de doodsweg gaan naar de stralende top zoekt Ulfheim zijn weg door de afgrond, die terugleidt naar het volle aardsche leven.

Voor het verlangen naar een „verheven, gelukkige, vrije” wereld, waarin de vrouw ontwaakt tot licht en schoonheid, sinds haar kindsheid niet veranderd — leelijk of onzuiver geworden — door aardsche ervaringen, vond Rubek weerklank bij Irene. Volgens het ontwerp „was zij van rijke familie. Verliet haar thuis en reisde weg met de jonge, arme, onbekende kunstenaar. Werde zijn model”. In het stralend ideaalbeeld ging zij geheel op en wendde zich evenals Rubek volkomen af van het leven zooals zij dit thuis als jong meisje tot nu toe had leeren kennen. Onder al haar latere verwijten aan Rubek ontbreekt het meest voor de hand liggende: dat hij haar overhaalde terwille van hem afstand te doen van haar thuis en te breken met haar familie. Ook Irene moet een afkeer hebben gehad van haar thuis, dat blijkens haar accent — Nordlandsk — gelegen was in het hooge Noorden, wat bij Ibsen altijd samengaat met koude en somberheid, een meedoogenlooze hardheid, — zooals bij Hjördis in „De Strijders op Helgeland”, bij Inger in „Vrouwe Inger op Østråt”, in het epos „Brand” en bij Rebekka West in „Rosmersholm”. Irene noemt het „de opstanding van mijn kindsheid, dat ik je volgde”; alle latere indrukken wil zij vergeten in „een droomlooze doodsslaap” en bij het ontwaken als volwassen vrouw de vrede van het jonge kind onveranderd terugvinden die door haar naam wordt uitgedrukt.

In Rubek verwachtte zij de verlosser die haar vroege jeugd zou doen herleven en door haar werd aanbeden in deemoed en extatische overgave. Hierin spiegelt zich het opvallendst kenmerk van haar kindsheid: een grenzenlooze vereering van haar „geliefde heerscher en heer”, die bij het later weerzien ondanks alles weer opduikt. „Ik

heb eens een wonderlijk mooie zonsopgang gezien. Hoog, hoog bovenop een duizelingwekkende bergtop. Je lokte me daarop en beloofde dat ik alle heerlijkheid van de wereld te zien zou krijgen . . . En daar viel ik op mijn knieën. En aanbad je. En diende je . . . met sprankelende vreugde en verheven heilig verlangen". Alles zette Irene op dit eene doel: een model te zijn voor de ideale vrouw, „ons kind in geest en in waarheid", waardoor alle sporen van hardheid en koude, alle onvrijheid en leelijkheid van haar aardsche ervaringen zouden zijn uitgewischt.

Het onpersoonlijke, algemeen gangbare ideaal daarentegen en het harde materiaal waarin Rubek werkte stootten haar af als „koud . . . Musea waren je altijd een gruwel. Je noemde ze grafgewelven"; zij haatte de koele distancieering van de kunstenaar bij zijn werk, die haar herinnerde aan de koude van haar jeugd. „Nooit had ik van je kunst gehouden voor ik je ontmoette. En ook niet daarna . . . De kunstenaar haat ik . . . Vooral in jou . . . Als ik me zoo heelemaal ontkleedde en daar voor je stond dan haatte ik je, Arnold . . . omdat je dan zoo onbewogen kon staan. Of zoo tergend beheerscht. En omdat je kunstenaar was, alleen kunstenaar — geen man! En toch, als je me had aangeraakt, geloof ik dat ik je op hetzelfde oogenblik zou hebben gedood. Want ik had een scherpe naald bij me. Verborgen binnen in mijn haar". Haar leven lang draagt zij dit doodelijke wapen bij zich. „Altijd. Dag en nacht. In bed ook".

Blijkbaar wordt Irene geobsedeerd door een angst voor geweld, die haar onder geen enkele omstandigheid ooit loslaat, en een daaruit voortvloeiende haat die haar niet doet aarzelen de man bij de eerste aanraking te doden. Zelfs in haar verafgode „heerscher en heer" vreesde zij heimelijk de bruoit, die zich niet kan beheerschen en zich verraderlijk verbergt onder het edele uiterlijk van de verlosser. Ook toen zij als jong meisje Rubek in extase volgde droeg zij deze angst in zich om, waarvoor in haar verhouding met Rubek zelf niet de minste aanleiding bestond: integendeel is bij een jarenlange innige samenwerking voor hun gemeenschappelijk ideaal Irene's moordgedachte in deze situatie absurd. Evenals bij Hedda Gabler moeten de angst voor geweld en de haatreactie diepe wortels hebben in een belangrijk trauma uit haar jeugd, waarbij de moord als zelfverdediging onontbeerlijk was. Haar schijnbaar tegenstrijdige haat wegens zijn onbewogenheid als man is in werkelijkheid slechts een ander aspect van

hetzelfde trauma: in Rubeks onverschilligheid herkende zij de verachting van de bruit voor de totaliteit van haar persoonlijkheid: zoowel de vitale onderbouw als de kostbaarste en innigste waarden van de geest, die daarmee onafscheidelijk verbonden zijn en die zij hem argeloos en uit liefde had prijsgegeven.

Een gemeenschappelijke voorstelling ligt ten grondslag aan de angst en haat van Irene, het schuldgevoel van Rubek en de natuurpose van Ulfhejm: de slappe bruit, die niet de kracht heeft zijn verheven standpunt te handhaven, de vrouw veracht en zich aan haar vergrijpt. Door hem voelt Irene zich in haar vlucht gebroken zooals Rubek door Maja; wanneer in het ontwerp Ulfhejm een arendenjager (*ørneskytte*) heet, noemt Irene zich dadelijk daarop „een vleugellam geschoten arend”. Het ideaalbeeld waarmee Rubek zijn schuld wil vereffenen: de vrouw die onveranderd sedert haar kindsheid ontwaakt, beteekent voor Irene de opstanding van haar kinderlijke onschuld en liefde als een verloren paradijs. Zij zoekt de overwinning van het licht op de duisternis, haat en moordgedachten. Zooals Lohengrin door zijn gebed het kind bevrijdt van de dierlijke gestalte die het is opgedrongen door een heidensche toovenares, verwachtte Irene door Rubeks kunstwerk de opstanding van het zuivere kind, verlost van de animale wraakzucht die haar beheerscht onder de biogeerende macht van dat deel in haar persoonlijkheid, dat onder de druk van de ideëele eisch tot haar nachtzijde is geworden..

Tevens blijkt daaruit welk verschil in het opstandingsbeeld voor hen beiden bestaat. Om Rubeks schuld te delgen is het voor hem voldoende dat hij het onrecht herstelt door aan de vrouw haar oorspronkelijke zuivere gestalte terug te geven. Irene daarentegen kan haar schaduw alleen overwinnen door een wederkeerige, onbeperkte overgave, waarvoor het beeld alleen de toegang vormt, de realiseering van de kinderlijke zuiverheid in zich zelf en deze te doen voortleven in haar kinderen. „Ik moest kinderen ter wereld hebben gebracht . . . Echte kinderen. Niet van die, welke in musea worden bewaard. Nooit moest ik je gediend hebben, — dichter . . . Dat was een zelfmoord”. In het ontwerp verwijt zij Rubek rechtstreeks „slap en bot” haar leven te hebben verwoest, „haar in het samenleven elke dag wat te hebben vermoord, het bloed uit haar gezogen om zich zelf te voeden . . . Omdat je slap en bot was en vol vergeving voor al je zondige daden en gedachten . . . Als jullie wat menschenlevens hebben gebroken en

verminkt en hier en daar een ziel gedood dan komen jullie voor het daglicht in berouw en boete en bekentenis en daarmee is de rekening opgemaakt en vereffend”.

Duidelijk kwam het verschil pas naar voren na de voltooiing van het beeld, die voor Rubek een afsluiting, voor Irene een aanvang was. „(Kijkt hem aan met een zachte uitdrukking.) Kun je je een klein woordje herinneren dat je zei — toen je klaar was, — klaar met mij en met ons kind? . . . Ik stond daar in ademlooze verwachting. En toen zei je: Nu moet ik je zoo hartelijk danken, Irene. Dit is een gezegende episode voor me geweest . . . (Kortaf) Op dat woord verliet ik je . . . Je vergreep je aan het innigst aangeborene in me . . . Er was iemand die mijn liefde niet langer noodig had . . . Niets begreep je”.

Evenals Nora had Irene in ademlooze spanning gewacht op „het wonder”, het herstel van haar vroeger kinderlijk vertrouwen; na de hernieuwde ontgoocheling stortte het krampachtig vastgehouden ideaal ineen en haar lang onderdrukte schaduwzijde brak zich met geweld baan. „(Koud) Ik geloof dat het meest haat was”. Zooals zij bij fysiek geweld Rubek zou hebben gedood met haar dolk, vergold zij het geestelijk misbruik door de scheppingskracht van de kunstenaar te vernietigen: haar plotseling en raadselachtig verdwijnen ontzielde het beeld van de ideale vrouw en maakte hem onvruchtbaar door het herleven van zijn schuldgevoel. „Dat wilde ik juist! Nooit, nooit moest je weer iets kunnen scheppen nadat je ons eenig kind had geschapen”, en het ontwerp: „want dan moest je wel je mij herinneren, in elk geval”.

Tot de laatste consequentie, het uitroeien van het ideaal in hen beiden, had Irene echter niet de kracht; evenmin kan zij geheel opgaan in de duisternis als in het licht. „Als ik toen gedaan had wat mijn recht was moest ik het kind hebben gedood . . . (Fluisterend) Gedood voor ik van je wegreisde. Verpletterd tot stof . . . Toen had ik de moed niet . . . Mijn heele ziel, — jij en ik — wij en ons kind waren in die eenzame figuur”.

Daarentegen offerde zij haar innigste wensch: zelf ooit het ideaal te bereiken waarvoor zij het model was geweest. „Toen ik je gediend had met mijn ziel en mijn lichaam . . . legde ik aan je voeten het kostbaarste offer — mijzelf uit te wisschen voor altijd”. Terwijl het opstandingsbeeld zijn zegetocht maakte over de wereld om ten slotte

als officieel ideaal te worden opgesteld in een museum stootte Irene in zich zelf het beeld naar beneden in machteloos gebondenheid aan de aarde, als een onzinnige illusie, die haar alleen ongeluk en vernedering bracht. „Later heb ik het kind ontelbare keeren gedood. Bij daglicht en in de duisternis. Het gedood — in haat — in wraak en in pijn”.

Voor het eerst wendde zij zich nu geheel en al tot haar schaduwzijde; het ideaal sleurde zij door het slijk en bewoog zich op duistere, nog ondoorzochte gebieden van haar zieleleven. „Ik ging in de duisternis toen het kind stond in het licht van de verheerlijking . . . reisde in veel rijken en landen . . . Ik heb op de draaischijf gestaan in variété's. Als naakt standbeeld gestaan in levende beelden. Veel geld verdiend. Dat was ik bij jou niet gewend, want je had het niet”. Op andere mannen nam zij wraak voor Rubeks verraad en bracht hen op hun beurt tot verafgoding door hun haar schoonheid van ideaalbeeld voor te spiegelen, zelf onbewogen, zooals vroeger de kunstenaar. „En dan ben ik samengewees met mannen die ik gek kon maken. Dat was ik bij jou ook niet gewend, Arnold. Jij hield beter stand”.

Om te beginnen richtte zij zich tegen de diplomaat in Rubek, die met koude berekening haar liefde misbruikt had om zijn doel te bereiken en die zij nu met dezelfde koelbloedigheid langzaam doodmartelde. „Ik trouwde met een van hen. Hij was een Zuidamerikaan. Hooggeplaatst diplomaat. (Kijkt voor zich uit met een versteende glimlach.) Hem kreeg ik krankzinnig, gek, ongeneeselijk gek, onverbiddelijk gek. — Werkelijk grappig, kun je gelooven, zoolang dat werd voorbereid. Ik kon wel voortdurend inwendig lachen. Als ik inwendig iets had . . . Nu ligt hij ergens op een kerkhof. Met een groot, indrukwekkend monument boven zich. En een rammelende kogel in zijn schedel. Het behaagde hem mij voor te zijn . . . (Niet begrijpend.) Over wie moet ik treuren?” Van koude berekening bracht zij de diplomaat tot een wanhoopsdaad, van zelfzucht tot zelfmoord.

Nadat zij met de diplomaat had afgerekend, was de kunstenaar in Rubek aan de beurt, de schatzoeker, die haar het kostbaarst in haar natuur had ontroofd, evenals Borkman gefascineerd door de verlossingszang van het gouderts. Hem isoleerde Irene met al zijn schatten ver van het warme bloeiende leven, zooals Rubek, afgestorven en eenzaam, gekweld door zijn geweten, de afgesloten droombeelden van zijn jeugd in het braakvrije kastje niet meer kan doen herleven. „Mijn

tweede man heet Satow. Hij is een Rus . . . Nu is hij in het Oeralgebergte. Tusschen al zijn goudmijnen. (Haalt haar schouders op.) Leeft? Eigenlijk heb ik hem gedood met een fijne, spitse dolk, die ik altijd bij me heb in bed . . . (Glimlacht zacht) Dat kun je gerust gelooven, Arnold”.

De samenhang tusschen Irene's beide echtgenooten en Rubek wordt in het ontwerp nog geaccentueerd door hun gemeenschappelijke nationaliteit. Ook haar eerste man noemt zij, evenals von Satow een Rus, terwijl Rubek oorspronkelijk de Russische naam Rambow of Stubow droeg.

Behalve tegen de man zelf richtte de wraakzucht, die van kind af in Irene smeulde, zich ook tegen de vrucht van het geweld, met de barbaarsche felheid van een Medea. „Ik heb veel kinderen gehad. Zoo echt van harte heb ik ze vermoord. Zoo gauw, zoo gauw ze maar ter wereld kwamen”.

Zoals vroeger de gewelddadige onderdrukking een des te heftiger doorbraak had voorbereid van haar verborgen schaduwzijde, voelde Irene later de even onnatuurlijke dwang op haar hoogere persoonlijkheid als een ondragelijke beklemming. Toen haar wraakzucht was uitgewoed en zij tot stilte was gekomen werd zij zich smartelijk haar innerlijke leegte bewust, het ontbreken van positieve waarden en geluk. Weer ontwaakte het heimwee naar haar „thuis”, haar gelukkige kindsheid en het opstandingsbeeld, dat zij ondanks alles nooit had kunnen vernietigen en waarin het innigste van haar wezen was vastgelegd. „Ik heb zoo lang naar je gezocht . . . Sinds het me duidelijk werd dat ik je iets onmisbaars had gegeven, Arnold. Iets waarvan je nooit moest scheiden . . . Ik gaf je mijn jonge, levende ziel . . . Terwille van het kind heb ik mij voorgenomen de lange pelgrimstocht te ondernemen. Ik wil een bedevaart daarheen maken, waar mijn ziel en het kind van mijn ziel begraven liggen”: het land van haar jeugd.

Het ideaalbeeld dat zij in haar daemonische haat had begraven en geklonken aan de aarde, zoodat de eischen van haar hoogere persoonlijkheid werden gesmoord en niet tot haar bewustzijn konden doordringen, begon zich te roeren. „Ik kon niet bij je komen, Arnold. Ik lag daar beneden en sliep de lange, zware slaap vol droomen . . . (Staat langzaam op en zegt bevend) Ik was veel jaren dood. Ze kwamen mij binden. Snoerden mijn armen samen op mijn rug. En toen lieten ze me neer in een grafkelder met ijzeren stangen voor

de opening. En met gecapitonneerde muren, zoodat niemand de kreten uit het graf kon hooren. Maar nu begin ik zoo halverwege van de dooden op te staan... Je hoeft niet bang te zijn voor koude rillingen. Want ik geloof dat ik nog niet heelemaal tot ijs ben geworden”.

Irene's beeldspraak onthult de kern van het drama. Haar gebonden liggen in verstarring en afgestorvenheid als in een graf, waardoor de wisselwerking tusschen de innerlijke waarden en het bewuste leven is verbroken, komt overeen met Maja's opsluiting in een klamme kooi, Rubeks afgesloten kastje met onbereikbare droombeelden en Ulfhejms vastgeklemd zitten in een bergengte.

De verstarring waarin Irene's lichtzijde is geïsoleerd spiegelt zich in haar uiterlijk: zij spreekt weinig en klankloos en beweegt zich stijf in haar roomwitte kleeding, „schrijdend over de doodsvlakte als een marmerbeeld”, koud en hard als het materiaal waarin Rubek haar ziel heeft gebannen. Altijd wordt zij op de voet gevolgd door haar schaduwzijde als de daemon die onder haar schijnbare mildheid en zachtheid op de loer ligt: de heidensche toovenaar die Irene vreest onder het deemoedig uiterlijk van haar alter ego, de diacones. Oogenschijnlijk dient de in het zwart gekleede liefdezuster Irene met toewijding, maar bewaakt haar gelijktijdig met haar stekende oogen. „Nooit verliest ze me uit het gezicht. (Fluisterend) Tot ik haar op een mooie, zonnige morgen dood... Zoo van harte graag. Als ik er maar toe kon komen... Want ze loopt hier tooverkunsten uit te oefenen. (Geheimzinnig) Denk eens, Arnold, ze heeft zich veranderd in mijn schaduw”. Toch is Irene zich gelijktijdig bewust dat de toovermacht, die zij aan haar vriendin toeschrijft, niets anders is dan een deel van haar zelf, dat Rubek en zij vroeger niet wilden zien. „Ik ben mijn eigen schaduw. (Uitbarstend) Begrijp je dat dan niet!” Niets liever wil zij dan haar daemon dooden, een nieuw bloeiend leven beginnen in warm, zonnig geluk, de nachtelijke duisternis laten verdrijven door de zonneschijn van een stralende morgen.

De pelgrimstocht naar haar jeugd brengt Irene naar het gemeenschappelijk knooppunt van alle personen: de badplaats aan de Noorsche kust waar zij in de eerste plaats Rubek terugvindt. Bij het directe contact herleven zoowel het begraven ideaal als de verbittering over Rubeks lichtzinnigheid, die haar geluk vernietigde en haar persoon misvormde. „Kun je raden wie ik ben, Arnold?” Door het gesprek

over hun vroeger samenleven, worden de oude affecten bewegelijk, de verstarring begint te wijken en het opstandingsideaal verschijnt haar opnieuw in zijn verheven eenzaamheid. „Reis liever naar boven, naar het gebergte. Zoo hoog als je kunt komen. (Fluistert smeekend met gevouwen handen) Kom naar boven bij mij!” Dadelijk echter duikt de herinnering op aan de overeenkomstige situatie uit haar jeugd, als bloeiend jong meisje in haar naïeve overgave: Maja komt argeloos vroolijk en blozend aanloopen om Rubek toestemming te vragen naar het hooggebergte te gaan. Wanneer Maja's spontane dankbaarheid door Rubek koud wordt afgewezen komt onmiddellijk in Irene de oude haat te voorschijn: de diacones gluurt door de deuropening. Nog heeft Irene haar niet bemerkt en laat zich na Maja's vertrek meesleepen door haar verlangen naar bevrijding: de opstanding van het jeugdideaal door een samenzijn met Rubek in het hooggebergte. Daarop toont de diacones zich openlijk, als een waarschuwing zich niet nogmaals te laten misbruiken; de haat herneemt zijn verstarrende macht en dwingt Irene haar schaduw te volgen. „Ik gaf je mijn jonge, levende ziel. (Kijkt hem strak starend aan) Daaraan stierf ik, Arnold”.

Zij zwerft nu tot „diep in de groote doodsvelden” en ontmoet op het volgende, hooger gelegen plan in de spelende kinderen de opstanding van het onschuldige geluk uit haar eigen kindsheid, hoewel zij nog altijd bewaakt wordt door de onzichtbare diacones. „Toch houdt mijn vriendin me goed in het oog. Geloof maar dat ze dat kan. Waar ik sta en ga”. Weer is het Maja's drang naar de verlossing van haar eigenlijke wezen die de verstarring doorbreekt, Irene's jeugddroom activeert en haar Rubek nader brengt. Door het contact met de onbedorven natuur tracht Irene haar brandende haat te verzachten en laat het zuivere water van de bergbeek over haar handen loopen. Zooals Rubek in het opstandingsbeeld „bij een bron, net als hier” in het heldere water zijn handen vergeefs probeert te zuiveren van schuld tegenover de vrouw, zoekt Irene verlossing van haar schaduwzijde met zijn daemonische macht. „Jij hebt je schaduw, die je pijnigt. En ik heb mijn drukkend geweten”. Deze bekentenis van Rubeks schuld verlicht onmiddellijk de haat bij Irene en lost haar verstarring voor het eerst geheel op. „(Met een kreet van bevrijding) Eindelijk! Nu lieten ze me los. Voor deze keer. Nu kunnen we gaan zitten en samen praten zoals vroeger — in het leven. Nu ben ik bij je terug-

gekomen van de verste rijken, Arnold... Thuis gekomen bij mijn heerscher en heer”.

Bij haar thuiskomst blijkt ook Rubek van hun vroeger doel te zijn vervreemd. Het ideaal heeft zijn stralend aureool verloren en is op de achtergrond gedrongen door figuren van lager orde. De verachting voor haar innigste waarde, die Irene daarin voelt, wekt bij haar opnieuw de moordgedachte; zijn schuldbekentenis hoont zij als een dichtepose, die aan zijn slapte en botheid een onverdiende schijn van verhevenheid geeft. Naast haar haat ligt echter mildheid tegenover zijn zwakte: gelijktijdig begrijpt zij dat ook Rubek gebonden is in eenzelfde machteloze verstarring, zoodat zijn scheppingskracht is afgestorven. „Toen ik je zoo ijzig koud hoorde zeggen dat ik niets meer was dan een episode in je leven, ... wilde ik je het mes in je rug stooten ... Ik zag met afschuw dat je al lang gestorven was ... Wij zaten aan de Taunitzer See, wij twee klamme lijken, en speelden”.

In tegenstelling met het levende spel van de kinderen is het spelen van Rubek en Irene een onwezenlijke nabootsing, een afschaduwing van hun droom. Nog eens laat Irene bloembladen als vogels op het water drijven, maar het vroegere blad van de waterlelie die zij de zwaan voor Lohengrins boot noemden is nu vervangen door dat van de wilde bergroos. Beiden zijn zij gegaan door de aardsche harts-tochten; van wit zijn de bloemen rood geworden, zooals de witte bloem van de victoria regia na de bevruchting onder water duikt en roodgekleurd weer boven komt. Een accoord tusschen hun droom en aardsche idealen — een samenleven met Maja, zooals Rubek voorstelt — wordt door Irene afgewezen; voor een nieuw leven is het te laat. „Nu gaat de zon onder achter de toppen... Ik heb de sleutel niet langer van je, Arnold... Zinnelooze, doode droomen. Op ons samenleven volgt geen opstanding meer.”

Toch wekt de herhaling van het spel met de bloembladen de herinnering aan hun vroegere geluksverwachting, het verlangen hun droom te verwerkelijken in het leven: Maja vertoont zich met de berenjager om avonturen te zoeken in het hooggebergte, in vrijheid de ongerepte natuur te onderzoeken en de weerstand van de traagheid te overwinnen, „het leven te stellen in plaats van al het andere”. Haar jeugdige kracht doet in Irene de geluksillusie herleven. „Wil je een zomernacht in het hooggebergte — met mij? ... Mijn geliefde heerscher en heer!” Evenals na het eerste weerzien met Rubek volgt

op de overgave dadelijk de terugslag: na Maja komt de schaduw, die Irene herinnert aan het verraad. „(Heesch, glimlacht en tast naar haar borst) Het wordt maar een episodé... Kijk niet om, Arnold! Een gezicht staat me aan te staren”. Tusschen de rozenstruiken door zijn de oogen van de diacones onafgewend gericht op Irene, die nu met haar bewaakster van de hoogvlakte moet afdalen. Zooals zij na het eerste gesprek aan zee zich bewust werd hoe de verstarring op het verraad volgde, verloopt hun ontmoeting op het hoogere niveau met grooter intensiteit, nu een gedeeltelijk ontwaken heeft plaats gevonden: ook hun vroegere geluksdroom was niet meer dan een voorspiegeling van werkelijk leven, bevangen als zij waren in de onverbreekelijke ban van hun versteende affecten. „Het onherstelbare zien we eerst als wij dooden ontwaken... Wij zien dat we nooit geleefd hebben”.

Bij het aanbreken van de morgen in het hooggebergte stoot Irene op de belangrijkste gebeurtenissen uit haar vroegere ontwikkeling: haar weg kruist voor het laatst die van Maja en zij doet afstand van het leven waarover zij droomde als jong meisje. Zij draagt een kap van zwanedons, die herinnert aan de zwaan van Lohengrin. Evenals Rubek is Irene nu toegekomen aan een hernieuwd beleven van het oorspronkelijke trauma in een even koude en harde omgeving als die, waaronder zij leed in haar jeugd. In dit doode rijk van gesteente, sneeuw en ijs woeden ongebreideld de natuurkrachten en bedreigt de storm van de toppen haar met de vroegere verstarring, als een lijklaken van nevel. „(Schrikt) Dat laken ken ik”. De kern van haar trauma komt aan het licht nu zij voor het eerst Ulfheim spreekt, die het oude schrikbeeld doet herleven in al zijn gruwelijkheid, wanneer hij haar tegen haar wil met geweld naar beneden wil laten halen door mannen met touwen. Irene's ontzetting, de verstarring die onmiddellijk volgt na deze op zich zelf onbeteekenende bedreiging bewijzen dat haar domineerende angstvoorstelling daardoor in het hart is getroffen, met zijn heele nasleep van krankzinnige haat en het dooden van alle warm, levend gevoel. „Er zullen mannen naar boven komen en me halen! Veel mannen zullen hier boven komen! — ... (In groeiende ontzetting) En zij, de zwartgekleede, — zal ook komen. En dan zal ze me grijpen, Arnold! En me in het dwangbuis leggen”. Aan de macht van haar daemon kan Irene niet ontkomen, onver-

biddelijk verhindert deze de extase van een nieuw leven in zuivere liefdeovergave „in het licht en de schitterende heerlijkheid”.

Nog eens laat zij zich door Rubek de illusie voorspiegelen het trauma te overwinnen en terug te keeren naar haar „thuis”, het idyllisch geluk van haar kindsheid. „Naar boven, naar de top van de belofte! — (Als verheerlijkt) Ik volg gewillig en graag mijn heerscher en heer”. Nu de zonnige morgen aanbreekt denkt Irene haar nachtelijke schaduw te kunnen dooden en laat zich door Rubek de weg wijzen door de verstarring die haar van jongs af bekleemde. „Door alle nevels. En dan heelemaal naar de top, die schittert in de zonsopgang”. Hier verwacht zij haar jeugdparadijs terug te vinden, de muur van de starheid te doorbreken en het ontketende natuurgeweld te trotseeren; zij volgt Rubek over de sneeuwglletschers door de nevels en de huilende storm van de toppen. Evenals aan het eind van de vorige bedrijven wekt de grootere overgave telkens naar evenredigheid zijn donker negatief. De diacones duikt op uit de afgrond: bij het opnieuw doorleven van de tot starre haat gestolde affecten sleuren deze het kunstmatig gecultiveerde ideaal mee in de diepte. Niet vrijwillig sterft Irene, in het stralende licht van de opstanding; tragisch gaat zij onder aan het noodlot dat haar van jongs af was beschikt.

Als zelfstandige figuur is de diacones door Ibsen niet uitgewerkt; zij dient alleen als projectiescherm voor de verborgen daemón in de vrouw die de anderen vermoeden onder het uiterlijk van de nederig dienende liefdezuster. Als zoodanig is zij de zwijgende hoofdpersoon van het drama en heeft een soortgelijke rol als het Rattenvrouwtje in „Kleine Eyolf”.

Wanneer Rubek na de terugkeer in zijn vaderland 's nachts rusteloos rondloopt en het vroegere ideaalbeeld vaag onderscheidt, vermoedt hij gelijktijdig de zwarte schaduw, die Irene onafscheidelijk volgt. Duidelijk, bij daglicht ziet hij de diacones bij zijn rechtstreeksche vragen aan de inspecteur over Irene, nu hij gaat begrijpen dat het stralende opstandingsbeeld ook zijn complementaire nachtzijde heeft.

Voor de inspecteur is de diacones niets anders dan een willekeurige dame, die met Irene een voor hem onverstaanbare taal spreekt.

Aan Ulfheim vertoont zij zich twee keer: bij zijn grootspraak over het hooggebergte, waar hij de vrouw geweld aandoet en vernedert tot

een animaal wezen, terwijl hij verwacht dat „zoo'n klein vrouwtje” als Maja geen bergen kan beklimmen; voor de tweede keer bij zijn verachting voor de zieke, zwakke jachtgenoot, die hij zonder aarzeling doodt. De diacones verschijnt hem als een dreigend beeld van de haat in de misbruikte vrouw, bij wie het hogere zieleleven is vermoord.

De grootste betekenis heeft zij voor Irene zelf, als de duistere macht die haar tegen haar wil beheerscht. Schijnbaar gedraagt zij zich onderworpen en zorgzaam, maar waakt onophoudelijk over de opstanding van Irenes jeugdroom en heeft altijd het dwangbuis bij zich om het ideaalbeeld onschadelijk te maken, Irene te beschermen tegen de gevaarlijke overgave aan de verlosser, die haar opnieuw verraad en ontgoocheling kan brengen. In de afgemeten stijfheid van haar bewegingen herhaalt zich de krampachtige verstarring, die Irene gevangen houdt. Haar scherpe, stekende blik die het loerende karakter van Irene's haat spiegelt, contrasteert met de passieve machteloosheid, de isolatie en afgestorvenheid van het ideaalbeeld in Irene, wier oogen blind schijnen. Op haar borst draagt de diacones het kruis, waardoor zij de herinnering aan Irene's lijdensdood haar altijd voor oogen houdt en zij verzorgt haar als een zieke, ervoor wakend dat zij zich nooit meer laat misbruiken.

Telkens wanneer dit gevaar dreigt vertoont zij zich waarschuwend en herneemt de heerschappij over haar vriendin. Wanneer Irene zich door Maja's geestdrift laat meesleepen tot een nieuwe ontmoeting met Rubek in het hooggebergte, maar daarbij ziet hoe koud hij zijn vrouw terugstoot, is zij gedwongen de diacones te volgen. Ook aan het eind van het tweede bedrijf, dadelijk nadat Maja haar verlangen heeft gewekt naar een zomernacht in het hooggebergte met Rubek, herinnert zij zich haar verstooting als een afgelopen „episode”; de diacones staart haar strak aan, zoodat zij moet afdalen naar een lager niveau, teruggaan naar het sanatorium. Het drama eindigt met een definitieve overwinning van de diacones wanneer Irene, in openlijke opstand tegen haar machtige daemon, haar trotseert en wordt begraven door de sneeuwmassa's. Haar donkere gestalte, die zich losmaakt uit nevel en afgrond als een aardgeest, beheerscht het slottafereel en schenkt vrede aan de verscheurde menschenziel door de terugkeer van het opstandingsideaal in de schoot van de onbewuste natuur.

De eenige persoon die tot de diacones in geen enkele bewuste verhouding staat, haar zelfs niet schijnt op te merken, is Maja. In haar gist de groeikracht van de natuur in de maand Mei, zooals haar naam zegt, de directe levensdrang die elke kunstmatige belemmering onweerstaanbaar doorbreekt. Haar harmonische, zonnige aard kent de smartelijke problematiek niet van licht en duisternis, want natuur en ethos vormen bij haar een ongebroken eenheid. Rechthoekig en met intuïtieve zekerheid vindt Maja haar weg; als vanzelfsprekend bezit zij de „kindervrede” die Irene najaagt als een verloren paradijs, dat nog niet is vergiftigd door verraad. De gebondenheid van Irene aan haar jeugd, deels in verafgoding, deels in haat, is bij Maja tot een minimum vervaagd. Zoowel Rubeks opstandingsbeeld als de diacones zijn haar vreemd; haar drang naar zelfverwerkelijking wordt niet weerhouden door innerlijke weerstand, gevoelens van schuld of haat, maar uitsluitend door de uiterlijke dwang van cultureele toestanden en normen. Haar strijd geldt de materiele en geestelijke druk van een bekrompen omgeving, die de rijke Irene nooit heeft gekend, de handhaving van de eigen, zuivere natuur tegenover de buitenwereld: „waarheid en vrijheid”, volgens Ibsens vroeger programma. Zooals Irenes ideale schoonheid alleen kan bloeien in vrede en innerlijke beslotenheid, is Maja door haar zelfbewuste kracht de geboren strijdbare jageres.

Het verschil tusschen Maja en Irene ten opzichte van haar jeugd blijkt het duidelijkst uit haar houding tegenover Rubek, die in haar beiden de opstanding zoekt van het kind. Terwijl Irene daarvan de verlossing verwachtte, hem aanbad als haar „heerscher en heer” en hem later nooit kon vergeven haar alleen als een „episode” te hebben beschouwd, is Maja veel onafhankelijker zoowel van zijn liefde als van zijn latere verachting, die zij gelaten draagt. Ook voor haar was hij „een grootmachtig heer”, maar slechts met moeite liet zij zich overhalen „hem te volgen naar het buitenland en het goed te hebben”. Volgens het ontwerp heeft Rubek haar „geroofd met macht en geweld, ... gekocht ondanks al het gistende buitenluchtlevens in haar”. Maja was toen nog bijna een kind en verwachtte van haar huwelijk grootere bewegingsvrijheid, waarvoor zij in ruil belooft, — zooals bij Rubeks toestemming voor haar avontuur in het hooggebergte —: „Daarna zal ik zoo lief, zoo lief zijn!”

Juist deze verplichting tot kinderlijke „liefheid”, onervarenheid en

onschuld tegenover Rubeks koelte, drukte haar in zijn onnatuurlijkheid meer dan haar vroeger bekrompen thuis. „(Koud) Ik ging niet met je mee alleen maar om te spelen... Er was eens een dom meisje, dat een vader en een moeder had. Maar in tamelijk bekrompen omstandigheden leefde. Toen kwam er een grootmachtig heer in al die armoede. Hij nam het meisje in zijn armen en reisde ver, ver met haar weg... Hij was niet zoo bijzonder mooi. Maar hij maakte haar wijs dat ze met hem naar boven zou gaan op de hoogste berg, waar overmatig veel licht en zonneschijn was... Hij lokte haar in een koude, klamme kooi, waar geen zon of buitenlucht was, — zooals zij vond, maar alleen verguldsel en groote, versteende menschen spoken op de muren rondom”.

Volgens Rubek kwam Maja door haar huwelijk „in mooier en ruimer omstandigheden in het algemeen. Je kreeg een behoorlijker omgang dan die, waaraan je thuis gewend was”. Inderdaad was het wereldbeeld waarin hij haar verplaatste van een geestelijk hoogere orde, maar eng omgrensd door een ideologie die ontsproot aan zijn schuldgevoel en hem belette het volle leven te aanvaarden. De villa aan de Taunitzer See, op dezelfde plaats waar Rubek eens droomde met Irene over opstanding en verlossing, is voor Maja geen thuis; in zijn gedachtenwereld voelt zij zich omgeven door een ondoordringbare muur van koude en hardheid, waarop de verstarde resten van zijn verheven illusie over een herboren kindsheid zich afteekenen als „groote versteende menschen spoken” zonder levensvatbaarheid. Zooals Irene de kille levenssfeer vergelijkt met een graf, voelde Maja zich opgesloten in een klamme kooi, waarin het warme leven uit haar wordt weggezogen. Zonneschijn kan zij Rubek alleen geven in ruil voor zijn genegenheid, niet voor geld, zoodat zij lijdt onder het besef zich te hebben „verkocht”.

Het zonlicht dat Rubek haar beloofde lijkt haar onecht als verguldsel; duidelijk onderscheidt zij het werkelijke, natuurlijke geluk van de kunstmatige schittering van het opstandingsideaal, die zijn ziekte moet bedekken. Zijn vroegere liefde voor haar bleek een illusie en ging over in afkeer en verachting; zelfs zijn wereldsche rijkdom bleek waardelooze schijn. „(Wat gedrukt) Je bent geen man van de wereld, Rubek. Je bent liefst alleen en houdt je bezig met je eigen dingen”. Zooals Irene zich in de macht voelt van haar schaduw, lijdt Maja onder het opstandingsideaal als onder de bewaking van „een tamme

roofvogel": Rubeks ideologie ontspruit immers niet aan een innerlijke adel, maar aan de spanning tusschen het geestelijke en het verslapte en onderdrukte animale element.

Ook Maja verlangt terug naar het land van haar jeugd en geeft zich rekenschap van de doorloopen stadia in haar leven. In haar vaderland treft haar de nietszeggende stilte: de macht van Rubeks wereldbeschouwing heeft haar gehoor afgestompt voor de geluiden van het dagelijksche leven. In de badplaats waar zij uitzicht heeft over de zee begint de begrensdheid van de laatste jaren haar duidelijk te worden. De onpersoonlijke beleefdheid van de inspecteur spiegelt Rubeks houding en uit hun gesprek begrijpt zij dadelijk dat het Irene's beeld is, als model voor zijn vrouwenideaal, dat zich tusschen haar en Rubek heeft geschoven.

De eerste figuur in haar jeugdland die weerklink in haar wekt is de berenjager Ulfheim, in wie zij de oorspronkelijke gestalte van Rubek terugvindt, toen hij haar geluk en zonnenschijn beloofde in de vrije natuur, op de hoogste berg. In de sensationeele verhalen van de jager verwacht zij het werkelijke leven, dat Rubek haar nooit heeft getoond. „Je kunt je niet voorstellen wat hij voor wonderlijks over het hooggebergte vertelt. Leelijk, vreeselijk, verschrikkelijk afschuwelijk is het meeste, dat hij bij elkaar liegt. Want ik geloof bijna dat hij liegt. Maar wonderlijk boeiend". Na de ervaring in haar huwelijk twijfelt zij aan de beloften van Ulfheim over het hooggebergte met zijn toppen en afgronden, een aspect van de natuur dat zij bij Rubek niet heeft leeren kennen. Op Ulfheims aandringen wil zij hem vergezellen op de berenjacht, de slappe traagheid van de lagere natuur overwinnen en het hooggebergte beklimmen „om te zien of het waar is", in plaats van met Rubek de halfslachtige bootreis te maken langs de kust.

In het tweede bedrijf heeft Maja haar elegant reistoilet verwisseld voor een stevige jachtuitrusting om de beer te gaan dooden. Op dit hooger niveau komt zij tot klaarheid over haar verhouding met Rubek en bewuste critiek op zijn denkbeelden: De spelende kinderen, waarin hij de harmonie, de onschuld en zuiverheid van de ideale vrouw herkent maken Maja opstandig. „(Plotseling ongeduldig) Dat je het kunt uithouden te zitten luisteren naar het geschreeuw van die kinderen! En kijken naar al die bokkesprongen, die ze maken!... (Lacht wat hoonend) Eeuwige en altijd ben je kunstenaar". Tegen het

streng beperkte schoonheidsideaal en de kinderlijkheid die Rubek tot opstanding wil brengen gaat Maja zich verzetten; integendeel wil zij doordringen in de duistere, afstootende aspecten van de menschenziel, die haar meer boeien dan zij aan Rubek als schoonheidsvereerder durft bekennen. Van zijn autoriteit heeft zij zich nog niet heelemaal losgemaakt en geeft niet toe dat het Ulfhejms leelijkheid is, die haar onweerstaanbaar lokt. Wel wijst zij Rubek op de tegenstrijdigheid tusschen zijn verheven ideologie en zijn leven, de verachting en haat, die hij langzamerhand tegen Maja heeft ontwikkeld. Wanneer hij haar de teederheid van de eerste jaren weigert terwille van het decorum accentueert Maja van haar kant het natuurkind, dat zich niet aan conventie onderwerpt.

Scherper dan hij zelf ziet Maja wat hem teruggedreef naar zijn vaderland: het heimwee naar de ideale vrouw; zijn plechtige ontkenning en verontwaardiging wekken haar lachlust en versterken haar twijfel aan zijn superioriteit. Zij beseft het verschil met haar eigen waarden-scala, waarbij haar aan kunst weinig gelegen is en dringt aan op eerlijkheid en vrijheid: een scheiding, zoodat zij zich kunnen „aansluiten bij degenen die zij het meest noodig hebben”.

Om zich van de laatste banden te bevrijden gaat Maja terug naar het sanatorium in het hooggebergte; van daaruit wil zij Rubeks ideeën trotseeren en overwinnen, een zelfstandig oordeel vormen uit eigen ervaring. De woeste, onbekende natuur beangstigt haar niet en zij voelt zich krachtig genoeg om zich aan de andere kant ook tegenover Ulfhejm te handhaven. „Laat mij voortaan maar mij zelf beschermen... Nu ga ik uit op avontuur. Ik wil het leven stellen in plaats van al het andere... Ik geloof dat ik nu ontwaakt ben — eindelijk”. In Maja is „het innigst aangeborene” tot opstanding gekomen: de onafhankelijke jageres. Half schertsend belooft zij aan Rubek als jachtbuit een aangeschoten roofvogel — een beeld voor zijn eigen verminkte persoonlijkheid — om als thema voor zijn kunst te gebruiken. „Je krijgt een roofvogel, die je kunt afbeelden. Ik zal er een voor je vleugellam schieten”. Terwijl gelijktijdig Irene aan het eind van dit bedrijf zich moet overgeven aan de diacones is Maja zeker van de overwinning op haar bewaker en jubelt haar vrijheidszang uit.

Bij haar jachtavontuur in het hooggebergte, op het derde plan, blijkt Ulfhejm haar op dezelfde manier te hebben bedrogen met

illusies, even halfslachtig te zijn als Rubek. Wanneer hij haar bedreigt met een concretere vorm van „macht en geweld” en haar beetgrijpt, verweert Maja zich „kwaadaardig als een marter”; zij laat zich door hem niet binden of angst aanjagen en gooit zich liever in de afgrond dan zich tegen haar wil geweld te laten aandoen. In tegenstelling met Irene voelt Maja zich door haar ongebroken natuur instinctief Ulfhejms meerdere; op dit terrein — de natuur die haar element is — onderscheidt zij dadelijk de onechtheid. Dezelfde bedreiging, met geweld door mannen te worden gebonden, die Irene doet verstarren in ontzetting en haat en haar trauma activeert, wordt door Maja onthuld als een geforceerde bestialiteit, een mislukte nabootsing van de werkelijke, spontane natuurkracht, waarin Ulfhejm een toevlucht zoekt voor de machteloze verbittering over zijn versmadede liefde. „Een paar leelijke horens. Ik vind dat ik ze duidelijk kan zien”. Zijn leelijkheid veracht zij als die van een halfslachtig wezen van lager orde, half mensch, half bok, en zij verwaardigt zich niet zijn „jachtslot” te betreden waarin hij vrouwen binnenlokt „Dat oude varkenshok? Met geen voet wil ik er in! . . . Daar is eetlust voor nodig . . . Kwam hier die walgelijke kerel in de gedaante van een boschbeer bij de koningsdochter?”

Nu de jager die zich beroemde op de kracht van de zuivere natuur-mensch zelf blijkt te worden beheerscht door de dierlijke traagheid van slapende beren, voelt Maja zich geblameerd over haar lichtge-loovigheid. „Ik heb genoeg van u en van de jachtpartij. Ik wil weer naar het hotel beneden — voor de menschen wakker worden”.

Na Ulfhejms beschrijving van zijn vroegere geliefde, die tegen het leven niet was opgewassen toen hij haar vond, wijst Maja er op hoe geforceerd zijn hardheid is en dat juist haar zwakte hem aantrok. „En toch nam u haar op en droeg haar op de handen?” Naar analogie van haar eigen huwelijk maakt zij hem duidelijk wat in deze vrouw moet zijn omgegaan, zoodat Ulfhejm haar anders gaat zien, in Maja de strijdgenoot herkent en met haar zijn jachtslot wil deelen. Hoewel zij elke geconstrueerde ideologie wantrouwt en na de gevangenschap bij Rubek „genoeg heeft gekregen van sloten”, aanvaardt zij deze gedachte wanneer blijkt dat het slot geen kunstwerken bevat, er geen kunstmatige ideaalbeelden worden gecultiveerd. Bovendien liggen om het slot groote jachtterreinen, waar zij haar roeping kan volgen: te

strijden voor waarheid en vrijheid, de jacht op huichelarij, slapte en valsche idealen.

Voor zij dit doel kan verwerkelijken moet zij zich eerst bevrijden van de laatste resten van verstarring door Rubeks kille ideologie, die nog altijd boven haar hangt als een bergnevel. De weg die Maja moet gaan leidt door de afgrond evenals die van Ulfhejm; het ideaal van kinderlijke onschuld moet zij geheel overwinnen en ook door de donkerste diepten gaan om tot volle menselijkheid te komen. Op het oogenblik waarop zij met Ulfhejm in de kloof wil afdalen, wordt haar nog eens de weg versperd door Rubek met zijn ideaal van de kinderlijke vrouw dat aan haar eigen wezen vreemd is: haar „roofvogel met zijn vreemde dame”. Als „een echte berendoodster” dwingt zij zich stand te houden: niet langer toe te geven aan haar kinderlijke afhankelijkheid uit trage gewoonte en slapte. Zij overwint nu definitief het opstandingsideaal; door af te dalen in de diepte bevrijdt zij gelijktijdig haar hoogste waarden. Zooals Irene in het ontwerp zegt is Maja „ontwaakt uit de diepe, zware levensdroom. Naarmate ze afdaalt in de kloof wordt ze naar boven gedragen naar lichte hoogten waar zij thuis hoort (*hjemlige højder*), zonder dat ze het zelf weet”. Na de noodlottige ondergang van Rubek en Irene jubelt Maja aan het slot haar vrijheidszang als de eenige ongeschonden figuur in het drama: haar eerlijke, gave natuur heeft de „versteende menschen-spoken” verdreven.

BIOGRAPHIE.

De twee antagonistische beginselen die door Ibsens heele werk te vervolgen zijn heeft hij in zijn „dramatische epiloog” in essentie samengevat: het geluk van de ongedifferentieerde, spontaan zich uitlevende natuur en de zuivere kristalliseering van de geest. In het middelpunt van het drama staat de geremdheid van de directe levensuiting, die voor Ibsen zelf van kind af typeerend was geweest. Een onmiddellijke ontlading van de krachtige vitaliteit die blijkt uit zijn sterk gestel en van zijn heftig temperament dat zich uitdrukt in zijn werk, heeft Ibsen weinig gekend, vooral op latere leeftijd. Zijn psychisch correlaat heeft deze remming in de moeite waarmee hij zijn gevoelens uitsprak. Het daaruit voortvloeiende gevoel van eenzaamheid en afgestorvenheid, waarvan zijn laatste drama's doortrokken

zijn spreekt al uit de eerste schriftelijke uiting die van Ibsen bekend is: het schoolopstel „een droom”, waarin hij als dertien- of veertienjarige jongen het leven „in zijn werkelijke gedaante” beschreef als een doodenrijk. Zooals blijkt uit een brief van 3-6-1897 bleef Ibsen tot het eind van zijn leven erover droomen te wonen aan de zee kust, waar hij de schepen in gedachten kon volgen op hun reizen naar verre, vrije landen. Ook de huldgingen uit alle deelen van de wereld bij zijn zeventigste verjaardag in 1898 zullen door de contrastwerking het gevoel van innerlijke eenzaamheid en beklemming eerder hebben verscherpt dan gecompenseerd.

Naar het schijnt heeft zijn vriendschap met Rosa Fitinghoff de figuur van Irene beïnvloed. Zooals tien jaar vroeger bij Emilie Bardach heeft hij ook tegenover haar de mogelijkheid uitgesproken van een echtscheiding en een gelukkiger leven verwacht van een nieuwe verbintenis ³⁴.

Evenals Rubek vond Ibsen in kinderen, waarvoor hij van jongsaf een groote voorliefde had, de spontane natuurlijkheid, die hij zelf zoo smartelijk miste. De naam van Irene als model voor de kinderlijk onschuldige vrouw had hij ontleend aan zijn kleinkind. „Seine Enkel liebte er über Alles, zumal Irene, das zweite Kind... Nach dem Enkeltöchterchen gab er ihr den Namen” ¹⁸. Maja is een van de weinige volkomen gave en harmonische figuren, die Ibsen heeft geschapen en de waardeering van de zeventigjarige kunstenaar voor haar persoonlijkheid is typeerend voor het laatste levenstijdperk, de senectus, waarin meer belangstelling bestaat ook voor eenvoudige levens ⁷⁴.

De verstoring van Irene's „kindervrede” door het antagonisme tusschen natuur en geest vormt een conflict dat typeerend is voor de puberteit en dat door Ibsen nooit geheel is overwonnen. Tegenover zijn verlangen naar de natuur staat een streng plichtsgevoel ten opzichte van ethische en cultureele waarden, waaraan hij uiting gaf in zijn rede van 26-5-1896. „Mij heeft het altijd als taak voor oogen gestaan het land te verheffen en het volk een hooger standpunt te geven. Daarbij doen zich twee factoren gelden: het is het werk van de moeders (*det stâr til mødrene*) door ingespannen en langdurige arbeid een bewust gevoel te wekken van cultuur en discipline”.

Het hoogere standpunt vormt ook het doel van de bergbeklimmers Rubek en Ulfhejm, die langs verschillende wegen probeeren de toppen

te bereiken: Rubek door de disciplineering van de natuur en het scheppen van een bovenaardsch ideaalbeeld; Ulfhejm daarentegen door de even rigoureuze onderdrukking van alle hogere impulsen en het cultiveeren van de natuurstaat. Wanneer Ibsen in dezelfde tijd waarin het drama ontstond het de taak van de moeders noemt een bewust gevoel te wekken van cultuur en discipline ligt het voor de hand dat hij zich het falen van Rubek en Ulfhejm heeft voorgesteld als voortvloeiend uit het ontbreken van de „langzame en ingespannen arbeid” van de moeder. De extremistische houding van zijn beide mannenfiguren tegenover de vrouw heeft hij zich dan blijkbaar gedacht als wortelend in hun verhouding met de moeder, die zooals de naam Ulfhejm, „Wolfthuis” aangeeft, voor hem de gevaarlijke, roofdierachtige moeder was die haar kind offert, een teleurgestelde, verbitterde vrouw zooals in „Brand” en „Kleine Eyolf”.

Inderdaad blijkt nu voor Ibsen een nauw verband te hebben bestaan tusschen „Brand” en de epiloog. Volgens zijn eigen mededeeling werd hij door het bijwonen van een opvoering van „Brand” in 1898 zeer geschokt. „Het stuk greep hem zoo sterk aan dat hij de nacht daarop niet sliep . . . Het resultaat was het stuk „Als wij dooden ontwaken”¹⁹. Na de opvoering zei Ibsen: „Dit grijpt aan. Dit is mijn heele jeugd; dertig jaar lang heb ik aan „Brand” niet gedacht”³⁴. Door het zien van „Brand” werd de herinnering aan de groote crisis op het midden van zijn leven geactiveerd, en raakte Ibsen opnieuw in de ban van zijn vroegere schrikbeeld over de vrouw. Evenals Rubek ging hij terug naar zijn jeugdland en in de daaropvolgende slapeloze nacht zag hij de ideale vrouw met haar donker negatief voor zich herleven.

De roes waarin „Brand” was geschreven had de verborgenste beelden die Ibsen in zich omdroeg, de verhevenste en de gruwelijkste, naar buiten geprojecteerd in directe objectivering. Na het afebben van deze vloedgolf had Ibsen nooit meer een onmiddellijke ontlading van zoo groote intensiteit beleefd. Vooral het werk dat hij na zijn vijftigste jaar, na 1878, heeft geschreven is bijna zonder uitzondering langzaam gegroeid, in een ingespannen, aandachtig samenleven met zijn figuren, tot zij op het laatst zich in volkomen scherpte hadden uitgekristalliseerd. Zijn spontane geestdrift voor „waarheid en vrijheid” uit de „Steunpilaren van de maatschappij” in 1877 is twee jaar later in „Een Poppenhuis” ondergeschikt geworden aan de auto-

nomie van zijn personen, die voortaan bijna eerder studieobjecten voor hem werden; zelfs het élan van „Een volksvijand” in 1882 is geneutraliseerd door ironie. Op deze verschuiving van spontaneïteit naar distantie en bespiegeling doelde Ibsen ongetwijfeld toen hij zijn laatste werk in December 1899 een epiloog noemde op alle drama's vanaf „Een Poppenhuis”. „Wat ik in dit verband heb bedoeld met de uitdrukking epiloog is alleen dit, dat het stuk de epiloog vormt van een reeks van mijn dramatische werken die begint met „Een Poppenhuis” en die wordt afgesloten met „Als wij Dooden ontwaken”. Dit laatste werk hoort ook tot die ervaringen, die ik in de heele reeks heb willen schilderen. Deze vormt een geheel, een eenheid, en daarmee ben ik nu klaar. Als ik hierna nog iets anders zal schrijven, zal het in een heel ander verband zijn, misschien ook in een andere vorm”³⁴.

De cerebrale koelte waarmee Ibsen — bij alle innerlijke bewogenheid — zijn werk beheerschte, de kloof tusschen de onvoorwaardelijke overgave van zijn figuren en zijn eigen onvermogen tot directe uiting van zijn diepere persoonlijkheid in het werkelijke leven werd hem bovendien door de buitenwereld verweten als koud, berekenend kunstenaar-segoïsme. Onder anderen had in 1891 Laura Kieler, aan wie Ibsen trekken had ontleend voor Nora Helmer en Hilde Wangel, hem beschuldigd haar als model te hebben misbruikt en niet te voldoen aan zijn eigen zedelijke eischen. Uit dit gesprek herkende zij later twee replieken van Irene: „Je hebt mijn ziel gedood” en „Toen stond ik daar en was leeg inwendig, zielloos”. Verdere overeenkomst bestond tusschen Laura en Irene door haar kleeding en Noordelijk accent⁵³. Vergeven heeft Laura hem nooit, en bij Ibsens zeventigste verjaardag had zij aan de huldigingen niet willen deelnemen; haar aanklacht heeft een echo in Irene's verwijten aan Rubek en vond ook weerklank in Ibsen zelf. Niet alleen leed hij onder de tegenstelling tusschen zijn werkelijk en gedroomd leven, maar bovendien voelde hij dit als een tekortkoming zoowel tegenover de buitenwereld als zijn vroegere idealen.

Meer dan ooit had het gemis aan directe wisselwerking met het leven hem getroffen bij de definitieve terugkeer in zijn vaderland in 1891, toen hij als wereldberoemd schrijver in dezelfde omgeving leefde waar hij vroeger de materiele nood had gekend en de hope-looze strijd voor zijn kunst. In Ibsens ouderdomswerk wordt de

grondtoon dan ook gevormd door het gevoel van afgestorvenheid en schuld. Op 6-3-1900 schreef hij aan Prozor: „U hebt in de grond gelijk wanneer u zegt dat de serie, die wordt afgesloten met de epiloog, eigenlijk begint met „Bouwmeester Solness”. Alle hoofdpersonen van de laatste drama's — Solness, Allmers, Borkman, Rubek — spiegelen het schuldgevoel en de eenzaamheid van de ouder wordende man, die zich van zijn jeugdidealen en het leven voelt vreemd.

Hoewel dergelijke gevoelens op hooge leeftijd niet zeldzaam zijn en bij kunstenaars meermalen tot uitdrukking komen, is toch de krampachtige geforceerdheid van de figuren uit de epiloog typeerend voor Ibsen persoonlijk. Zijn laatste drama schreef hij „mit solcher Anstrengung und leidenschaftlicher Erregung, so krampfhaft und so fieberhaft, dass es seine Umgebung fast beängstigte”¹⁸. Ongetwijfeld is deze spanning verhoogd door de druk van de doodsverwachting, die, hoewel Ibsen pas stierf op 23 Mei 1906, toch gemotiveerd bleek: kort na de voltooiing van het drama trof hem een beroerte die alle verdere productiviteit onmogelijk maakte.

„De groote verzoening tusschen geluk en plicht”, die Ibsen als levensdoel stelde in een opdracht bij Brand in 1896³⁷, is hem zelf nooit te beurt gevallen. Het uitgangspunt en het slot van Ibsens dramatische kunst — Catilina en de epiloog — vormt de strijd tusschen licht en duisternis. Tot het laatste toe blijft het motief doorklinken van het lijden onder deze verscheurdheid, die gewoonlijk culmineert in de puberteit en het scherpst is weergegeven in Brand: een belemmering voor de groei van de persoonlijkheid tot een harmonisch geheel en zijn integratie in de buitenwereld. Het is geen toeval dat, nu de ring van zijn drama's gesloten is, de epiloog eindigt met een hymne op de verlossende macht van de natuur: Maja's vrijheidszang vormt het slotaccoord van Ibsens levenswerk.

ANDERE OPVATTINGEN.

1903. De meening van WEININGER⁹⁷, die na zijn zelfmoord is gepubliceerd, moet minder worden beschouwd als een wetenschappelijke verklaring dan als een uiting van zijn geestesziekte: een poging zijn gevoelens van sexueele schuld, minderwaardigheid en angst tegenover de vrouw te compenseeren.

Rubek lijdt onder het gevoel een moord te hebben begaan. De liefde van de man doodt namelijk de vrouw als zelfstandig wezen, omdat hij in haar het

waardevolste deel van zich zelf localiseert en alleen bemint om dit te kunnen volmaken. De vrees voor vergelding heet jaloezie: d.w.z. hij maakt aanspraak op dat deel van zich zelf dat hij de vrouw heeft gegeven. Voor hem heeft zij alleen de functie die hij haar geeft; de vrouw wordt als persoon ontzield, vermoord om van de man nieuw ideaal leven te krijgen. Daarom hangt sexualiteit samen met wreedheid en geslachtsverkeer met moord; verwekking en vernietiging zijn verwant. Daarom ook begint de liefde „so oft mit Kasteiungen, Selbstwürfen, Selbsternidrigungen und belebt das rätselhafte Schuldbewusstsein, das jeder Mann dem geliebten Weibe gegenüber empfindet”.

In Irene heeft Rubek ook zich zelf vermoord, zijn hooger leven, waartoe hij nu weer moet ontwaken. De zin van het drama is dat de man meent van het kwaad verlost te kunnen worden door de liefde, waartoe de vrouw moet worden vernietigd. Zijn werkelijke redding bestaat echter in het afstand doen van de liefde, de vrouw te erkennen als doel in zich zelf en de vereeniging van hun beider individualiteit in de idee.

Ulfheim en Maja zijn mensen van de lage, zinnelijke sfeer. De levensgevaarlijke weg durven zij niet te gaan, want zij hebben zich nooit dood gevoeld, zoodat zij ook niet opnieuw kunnen ontwaken.

Voor Ibsen is de vrouw de grootste hindernis, hoewel niet onoverwinnelijk, voor het bereiken van een ideëele, hoogere menschelijkheid. „Ibsen glaubt also nach langem Zweifel dennoch an die Auferstehung des Weibes, an ein höheres Zusammenleben zwischen Mann und Weib”. Niemand werd zoo sterk gedrukt als hij door de erotische schuld tegenover de vrouw. Daarentegen is de zonde die de man tegenover zich zelf begaat door zich in de roes te vergeten bij Ibsen niet geaccentueerd, want hij heeft zijn leven lang in een zuivere verhouding tot de vrouw gestaan. Zijn zedelijke grootheid en zuiver heroïsme bestaan daarin, dat hij ook de vrouw als zelfstandig wezen wil achten. Voor iemand die onbevooroordeeld is door de „Dunstnebel der Erotik” blijkt het echter moeilijk de vrouw te achten, wat zij zelf trouwens ook nooit verlangt.

1907. WEYGANDT⁹⁷ neemt aan dat Irene lijdt aan catatonie, die echter niet kan ontstaan door een schok of door vertwijfeling. Symptomen hiervoor zijn: haar verstarde trekken, haar neergeslagen oogen die niet schijnen te zien, de onbewegelijke, afgemeten gang en klanklooze stem.

1926. RANK⁷¹: In zijn laatste drama ziet Ibsen in dat hij de waarde van zijn kunst heeft overschat en het geluk heeft verspeeld door evenals Rubek te phantaseeren in plaats van te leven. Het aarzelen tusschen de kunst en het leven wordt weergegeven als de keuze tusschen de kunst en de vrouw, die de zin vormt van het leven, namelijk als het liefdeleven. „Das Schwanken zwischen der zarten und der daemonischen Frau können wir auf die Spaltung des Mutterideals in Mutter und Schwester zurückführen, wo der Künstler an dieser Einstellung wächst und schliesslich scheitert”. Hetzelfde probleem bestond al in Ibsens eerste drama, *Catilina*.

SAMENVATTING.

DE ONTWIKKELING VAN HET HOOFDMOTIEF.

Het centrale thema in Ibsens ouderdomswerk is de onoplosbare tegenstelling tusschen natuur en geest, de integratie van het drift- en instinctleven in de cultureele persoonlijkheid. Van cultuurwetenschappelijke zijde is dit punt bij Ibsen weinig geaccentueerd. Met het antagonisme tusschen geest en ziel heeft Klages⁵³ zich uitvoerig beziggehouden. In zekere zin hebben wel de psychoanalytici, die Ibsen hebben geïnterpreteerd, dit standpunt ingenomen, maar daarbij al te simpele en eenzijdige schema's ter verklaring geconstrueerd.

De scherpte van het centrale conflict in Ibsens jeugdwerk en de strijdbare geest van de drama's, die hij schreef op middelbare leeftijd, zijn in deze periode geweken voor een berustend toeschouwen, wat kenmerkend is voor de mentaliteit van het praesenum. Het is niet toevallig, dat Ibsen juist aan het begin van dit stadium, toen hij schreef aan „de Vrouw van de Zee”, de nadruk legde op het objectieve karakter van zijn figuren, die hij zag als levende wezens. Bij de hoofdpersoon werkt zich het conflict in telkens nieuwe variaties uit, terwijl zijn verschillende componenten vergroot zijn weergegeven in de bijfiguren.

Een recapitulatie volgt nu van het verloop van de drama's.

In „de Vrouw van de Zee” verschijnt de tegenstelling in zijn eenvoudigste vorm. De cultureele invloed van Ellida's strenge, bevooroordeelde vader, een normatieve figuur als predikant of vuurtorenwachter, staat direct tegenover de gruwelijke aantrekkingskracht van de onbekende zeeman. Met hem voelt Ellida zich verbonden door hun beider verwantschap met de zee en zijn bewoners, waardoor de irrationele, elementaire natuur wordt uitgedrukt. Zij voelt zich als een meermin of een heidensche viking, veel meer vergroeid met haar primitieve instincten dan met de Christelijke cultuur.

Deze wilde natuurdrang fascineert haar als iets gruwelijks, waarvoor zij vlucht in een huwelijk met een veel oudere man, een normatieve figuur evenals haar vader. Door de zwangerschap, die haar tot een definitieve keuze dwingt, krijgt het conflict nieuwe actualiteit

en in het drama komt het tot een uitbarsting. Als voorboden verschijnen Ellida's vroegere leeraar, de cultuurmensch Arnholm, en de kunstenaar Lyngstrand, die haar zeemansphantasie plastisch uitbeeldt. In de gesprekken met haar man formuleert Ellida voor het eerst wat haar vervult en de verschijning van de zeeman zelf brengt de ontkenning. Twee factoren doen haar beslissing uitvallen ten gunste van haar man: zijn goedkeuring van haar vikingphantasie, die zijn gruwelijke macht verliest, doordat hij in het volle licht van het bewustzijn wordt geplaatst, en zijn erkenning van haar onafhankelijke persoonlijkheid, een zelfoverwinning uit liefde voor haar, waardoor zij de kracht en de waarde van de geest als cultuurmacht aanvaardt. Of deze beslissing definitief is, laat Ibsen in het midden.

Psychologisch zijn de personen gerangschikt in twee symmetrische groepen. Ellida's tegenstrijdige neigingen keeren, tot in het caricaturale overdreven, terug in haar stiefdochters. Hilde verdiept zich hartstochtelijk in de zeemansphantasie van Ellida. Bolette daarentegen ontwijkt het daemonische en zoekt verbinding met de buitenwereld langs rationeele weg. Ten opzichte van Wangel hebben de zeeman en de leeraar Arnholm, die zeebaden noodig heeft, dezelfde functies. Op hun beurt worden zij gepersifleerd door de onvolgroeide beeldhouwer Lyngstrand en de succesvolle duizendkunstenaar Ballested, die in een dialoog met Bolette het drama opent en aan het slot de grondgedachte van het stuk in zijn stopwoord verhaspelt.

De symboliek, die in dit werk een belangrijke functie heeft, is nooit voldoende ontleed, zoodat ook niet duidelijk werd gezien, waarin de macht van de zee voor Ellida bestond en welke verborgen neigingen in haar leefden.

Kenmerkend voor de geest van het drama is de gedistancieerdheid van Ibsen zelf, die tegelijkertijd mild en ironisch op zijn personen neerziet. Zijn verborgen hoon, die alle drama's van het praesenum karakteriseert, is weinig opgemerkt. De meening, dat het drama doortrokken is van een vage geheimzinnigheid, is niet in overeenstemming met Ibsens eigen opvatting. Bij de opvoering van zijn werken drong hij in de eerste plaats aan op eenvoud en natuurlijkheid en ergerde zich over de nevelige, droomachtige sfeer, waarin op het eind van de negentiende eeuw soms drama's werden op-

gevoerd. De zoogenaamde geheimzinnigheid vloeit alleen daaruit voort, dat Ellida zich zelf niet begrijpt en — zooals haar man het uitdrukt — denkt in beelden. Deze beelden zijn echter uitdrukkingen voor concrete voorstellingen. Juist dit drama is in zijn scherp omlijnde architectuur helderder en eenvoudiger van inhoud dan de volgende werken.

Ingewikkelder dan bij Ellida ligt bij Hedda Gabler het conflict, dat zich veel feller en destructiever heeft uitgewerkt en alle zelfverwondering uitsluit. Zoowel de vrijheidsdrang als de maatschappelijke factor gaan bij haar terug op het voorbeeld van haar gedepreveerde, maar uiterlijk gevierde vader.

In tegenstelling met Ellida heeft voor Hedda de cultuur geen zedelijke, maar uitsluitend aesthetische waarde en de moraal is voor haar een huichelachtige, vijandige macht, die zij gelijktijdig veracht en vreest en waartegen zij zich verbitterd verzet. In afgunstige bewondering op haar vader kent Hedda maar een levensdoel: hem te overtreffen zoowel in maatschappelijk aanzien als in ongebondenheid.

Volgens het ontwerp blijkt de oorsprong van haar jaloezie en haat een trauma te zijn, dat een verlammeende angst voor geweld heeft nagelaten, en de daaruit voortvloeiende wraakphantasie: in dezelfde situatie haar integriteit te bewaren, de sterkste te zijn en de man te brengen tot zelfvernietiging.

De ontwikkeling van deze voorstelling loopt parallel aan die van Ellida. Als jong meisje zocht zij voedsel voor haar phantasieën over macht en uitspattingen door confidenties uit te lokken bij Løvborg over zijn ongebonden leven. Deze droomerijen werden afgebroken door de ontdekking van haar panische angst voor een werkelijk avontuur. Gelijktijdig werden alle illusies over macht en rijkdom haar ontnomen, zoodat zij haar laatste toevlucht zocht in het huwelijk met een zwakke man met infantiel gevoelsleven, die volgens haar verwachting de rang van minister zou kunnen bereiken, maar die aan de andere kant geestelijk haar mindere is en geen hartstocht kent: van hem had zij niets te vrezen.

Ook hier verstoort de zwangerschap haar meisjesdroom en dwingt haar tot de verafschuwde rol van dienende vrouw en moeder. Een laatste poging tot verwerkelijking van de Dionysische roes — de met wingerdblaren omkranste bacchant — mislukt en leidt juist tot

afhankelijkheid van een even gewetenlooze man als haar vader. Het oude schrikbeeld, dat haar geweld zal worden aangedaan, dreigt werkelijkheid te worden en als eenige uitweg pleegt zij zelfmoord.

De groepeerings van de personen bestaat uit drie contrasteerende paren. Hedda's gehate tegenstandster is de kinderlijk afhankelijke Thea Elvsted, die in dienende overgave steunt op de sociale normen als haar toevlucht. Voor de hartstocht heeft zij dezelfde panische angst als Hedda, echter zonder de reactieve ontwikkeling van verbittering en wraakzucht. Een zelfde tegenstelling bestaat tusschen Hedda's man, een modelkind voor zijn pleegmoeder zonder eigen persoonlijkheid, en haar geestverwant Løvborg. In heftig verzet tegen de bezorgdheid van zijn familie geeft Løvborg zich over aan orgiën, even gebonden aan zijn familie in opstandigheid als Tesman in afhankelijkheid.

Evenals het vorige werk wordt dit drama geopend en gesloten door twee tegengestelde, min of meer caricaturale figuren: Tesmans naieve, brave pleegmoeder en de gewetenlooze cynicus Brack, in wie Hedda's verlopen vader herleeft. In hun banale alledaagsheid verwaarloozen beiden het Dionysische element, dat voor Hedda centraal is en verrekenen zich met hun zelfverzekerdheid: een dergelijke ironiseerende omlijsting als in het voorafgaande drama.

Ook hier speelt de handeling zich af in de omgeving van de fjord, de overgang van land en zee, die door Ellida werd veracht als „lauw en slap". De personen bewegen zich nu niet in de buitenlucht, maar in een verstikkende salonatmosfeer, die allen gebonden houdt en nergens doorbroken wordt.

Door de litteratoren en psychologen, die zich met het drama hebben beziggehouden, is het centrale trauma in Hedda en Thea, dat zijn correlaat heeft in de mannenfiguren, niet als zoodanig beschouwd. Bij alle personen bestaat een ontwikkelingsstoornis in het gevoelsleven, die zich uit in een neurotische, perverse vorm, ofwel — bij de Tesmans — door infantilisme, waarbij het gevoel zich niet heeft gedifferentieerd, maar is blijven steken in lagere, instinctieve vormen. Dat Ibsen zelf echter zeer zeker de overeenkomst tusschen het pathologische element in Hedda en Thea heeft gekend, blijkt uit zijn aantekeningen.

De beide volgende drama's uit het praesenum zijn subjectiever

gekleurd. Nu Ibsen voor altijd in zijn vaderland was teruggekeerd, hoorde hij in Noorwegen tot de toonaangevende oudere generatie onder de schrijvers. In alle drama's, die nu volgen, ligt het accent op de verantwoordelijkheid en de schuld. De spanning tusschen de hoofdpersoon en de voorafgaande generatie raakt op de achtergrond en wordt vervangen door de gedachte het levensdoel over te dragen op het jongere geslacht.

Dezelfde tegenstelling tusschen de vitale en sociale eischen uit zich bij Solness als het contrast tusschen de onstuimige, gewetenlooze viking en de huisvader, die leeft in een sfeer van warme genegenheid en die overgeleverde idealen aanhangt. Aanvankelijk stelde Solness als jong kunstenaar zijn talent in dienst van de godsdienstige wereldbeschouwing, die hem als arme jongen van het platteland van huis uit was meegegeven. In zijn vrouw zag hij in de eerste plaats de moeder, zonder begrip voor de oude cultuur van haar familie en de waarde en ontwikkeling van haar eigen geestelijk leven.

Heimelijk wenschte hij echter daarnaast de vernietiging van deze cultuur om in zijn niets ontziende eerezucht van onontwikkelde, maar begaafde volksjongen zich op te werken door nieuwe vormen te scheppen. Na het verbranden van Alines thuis realiseerde hij deze wensch door haar natuurlijk gevoelsleven en haar cultuurbezit tot een nieuw wereldbeeld te verwerken. Haar innerlijk gaf hij aan de buitenwereld prijs, maar vernietigde daardoor haar liefde en hun geluk, zoodat de vrucht van hun samenleven, de tweeling, verloren ging. In zijn opstandigheid tegen deze consequentie en tegen zijn geweten, dat hem geen rust liet, brak hij met het geloof van zijn jeugd en verhieft daarentegen het idyllische huiselijk geluk, dat hij verloren had, tot hoogste ideaal. Alle energie richtte hij op het vormen van een wereldbeschouwing, die daaraan beantwoordde en onderdrukte de oorspronkelijke vikingnatuur, die hij aan zijn doel dienstbaar maakte. In overeenstemming daarmee liet hij zich door zijn boekhoudster Kaja Fosli vereeren als een onaantastbare, vaderlijke autoriteit.

Op later leeftijd wreekt zich nu deze dwang; hij vreest de doorbraak van zijn oorspronkelijke vitaliteit, wat zich uit als angst voor de jeugd. Hilde Wangel, — dezelfde, die zich in „de Vrouw van de Zee” geheel overgaf aan Ellida's heidensche vikingphantasie, eischt

van Solness de rechtvaardiging en idealiseering van de jeugdige vitale kracht, zijn verheffing tot hoogste levensdoel en de erkenning van de „viking” Brovik als zelfstandig kunstenaar. Wanneer Solness op het punt staat dit beginsel te aanvaarden en in zijn eigen leven te verwerkelijken, zijn geweten trotseert, doet zich de macht gelden van het nooit overwonnen strenge geloof van zijn jeugd, die hem dwingt zijn opstandige vitaliteit te vernietigen door zich te pletter te storten. Evenals in de vorige drama's is de elementaire natuur overwonnen.

Naast Solness staan in het drama aan de eene kant de beide Broviks, als vertegenwoordigers van de onderdrukte en verbitterde viking in hem zelf. Aan de andere kant staat de welgedane Herdal als representant van de idyllische, harmonische natuur, het geluk van het burgerlijk en huiselijk leven, waaraan Solness zich geheel had gewijd. Op dezelfde manier staan naast zijn vrouw twee jonge meisjes, waarin de twee voornaamste trekken van Aline in haar jeugd tot in het pathologische zijn verscherpt: de spontane vitaliteit van Hilde Wangel en de aanhankelijkheid en het geloof van Kaja Fosli.

Wat de symboliek betreft drukt het bouwen van torens het streven uit naar verheven idealen. Waarschijnlijk heeft aan Ibsen, in deze tijd van gotiseerende bouwkunst, de bekende opvatting voorgeweefd, dat de Gotiek in zijn ijle rankheid ten hemel streeft, in tegenstelling met de daaraan voorafgaande meer gedrukte en massieve Romaansche stijl. Solness' „halfheid”, die in zijn voornaam Halvard doorklinkt, en zijn duizeligheid drukken de verdeeldheid uit tusschen tegenstrijdige beginselen en het onvermogen een daarvan consequent te verwerkelijken.

Over het algemeen ontbreekt bij de interpretatie van dit drama het „übergreifend” begripen. Hoewel de persoon van Solness als „ziekelyk” wordt beschreven, is toch zijn oordeel over Aline en Hilde critiekloos overgenomen: Hilde als gezond, met onbedorven vitale kracht, Aline bij haar vergeleken als weinig beteekenend, een uitsluitend instinctief-moederlijke figuur. Bij een verder doordringende analyse blijkt de verhouding juist omgekeerd te zijn: Aline's persoonlijkheid staat op een veel hoger niveau dan die van Hilde.

Aline's thuis met de oude familieschatten is een beeld voor het

afgesloten geheel van een uiterlijk onaanzienlijke, maar innerlijk verfijnde, historisch gegroeide cultuur; de groote omringende tuin voor de natuur, waarin deze cultuur harmonisch was ingebed. In haar poppen beleefde Aline de nog niet gerealiseerde waardevolle mogelijkheden van haar wezen. Haar kouwelijkheid is typeerend voor het hunkeren naar warme genegenheid.

Omdat in het drama alleen Kaja en Aline direct ziekelijk worden genoemd, en door het schijnbaar gezonde uiterlijk van Hilde is het pathologische element in Hilde's vikingphantasie nooit opgemerkt. Ook zij is een door en door zieke figuur. Dat Ibsen daarvoor wel degelijk oog heeft gehad, blijkt uit zijn oordeel over de vrouw, die hij het model voor Hilde noemde en die volgens hem „erotisch zeer zeker alleen maar in een soort ziekelijke inbeeldingen leefde”. De begin- en slotwoorden van het drama zijn in de mond gelegd aan twee ziekelijke vikinggestalten: de stervende Brovik, die klaagt, dat hij zich „verstikt” voelt, en Hilde. Ook hier wordt door Ibsen, minder sarcastisch, maar bitterder dan in de beide voorafgaande werken uit het praesentium, de dragende gedachte van het drama in twijfel getrokken.

Een zelfde vergeefsche wending van het geestelijke naar het vitale voltrekt zich in „Kleine Eyolf”. Evenals Solness leefde Allmers in zijn jeugd voor het ideaal: de wereldbeschouwing van zijn familie in de stijgende reeks van vader op zoon tot de hoogste idealiteit op te voeren, door een zuiver geestelijk leven naar het voorbeeld van zijn vader. Daarentegen ontweek hij elk contact met het zieleleven van zijn tweede moeder, die niet hield van haar veel oudere man, een afzonderlijk liefdeleven leidde en onder haar gesloten uiterlijk bitterheid en wrok verborg. In zijn eenzaamheid, vervuld van angst voor het onbegrepen in zijn stiefmoeder, hechte Allmers zich geheel aan zijn veel jongere stiefzuster Asta, bij wie hij zijn eigen idealen aankweekte. In haar wilde hij een zuiver geestelijk leven bereiken en liet haar, „ernstig en gewichtig” zijn vroegere Zondagsche jongenskleeren dragen om in haar een geïdealiseerd spiegelbeeld van zich zelf te herkennen. Met hulp van Asta werkte hij, toen hij volwassen werd, aan een boek over de menselijke verantwoordelijkheid — een poging om tot klaarheid te komen over zijn angst en

de liefdeloosheid, schuld en wrok, waaronder zij bij hun ouders hadden geleden.

Bij zijn intrede in de maatschappij, toen hij het voorbereidend levensstadium van de adolescentie had doorlopen, drongen zich elementen naar voren, die hij tot nu toe had onderdrukt: een harts-tocht voor de rijke, mooie Rita, die vermengd was met schrik voor haar temperament en vitaliteit — dezelfde schrik, die hij als kind had gekend voor zijn stiefmoeder. Door zijn huwelijk waren Asta en hij materieel verzorgd en leefde hij in een roes, die verraad beteekende aan zijn oud ascetisch ideaal. Zooals hij vroeger in Asta deze levenshouding had willen verwerklijken, droeg hij die nu over op zijn zoon, aan wie hij dezelfde naam gaf als vroeger aan zijn zuster en die klonk als een variant op zijn eigen naam. Een zinnen-roes met Rita verminkte echter dit geestelijk ideaal onherstelbaar: het kind viel en werd verlamd, te zwak voor het leven. Van nu af ging Allmers zijn vrouw ontwijken en wijdde zich geheel aan het boek over de menschelijke verantwoordelijkheid, zonder dit echter te kunnen voltooien — een dergelijk wankelen als bij Solness.

Op 36- of 37-jarige leeftijd, in het midden van zijn leven, trad een crisis op en gaf hij zich, op een eenzame tocht door het hooggebergte, rekenschap van zijn leven. Hier liep hij langs afgronden, die hem vertrouwd maakten met de gedachte aan de dood. De afge-loopen levensweg liep uit op verstarring en gevoelsarmoede, zoodat hij zijn ideaal van nu af wilde zoeken in een andere richting: de onbevange natuur, een parallel voor de viking in het vorige drama. Bij zijn thuiskomst wil hij nu van zijn zoon een „buitenluchtjongen” maken, maar stuit daarbij op de oude angst voor zijn stiefmoeder, het gruwen voor de verborgen hartstocht en wraakzucht bij een gedesillusioneerde vrouw. In het Rattenvrouwetje herkent hij de verbitterde oude vrouw, die hem zijn ideaal van natuurlijke onbevangeheid geheel ontneemt. Voor het eerst spreekt hij zijn angst uit voor Rita's haat, en probeert terug te keeren tot de vroegere verhouding met Asta. Ook hier blijkt de eenmaal gewekte harts-tocht hem de weg te versperren naar een zuiver geestelijk leven, zoodat de eenige uitweg daarin bestaat, dat Rita de rol van zijn zuster overneemt.

De tegenhanger van Allmers in het drama is Borghejm, die in een

harmonisch thuis de onbevangen, zuivere natuur heeft bewaard. Eenzelfde complementaire verhouding bestaat tusschen Rita en Asta. Aan Asta verschijnt het Rattenvrouwtje, nadat zij de brieven van haar moeder heeft gelezen en haar liefdeleven heeft leeren begrijpen en vergeven. Het uitgangspunt van het drama, de angst voor de verborgen haat en hartstocht van de moeder, toont zich in de fascinerende macht van het Rattenvrouwtje over Eyolf. Elke persoon in het drama vindt in de anderen de uitdrukking voor de gevoelscomplexen, die hem beheerschen, — in de eerste plaats in het Rattenvrouwtje. Haar naam, wolf, duidt op de primitieve wraakzucht, het roofdierelement, dat in Ibsens werk dikwijls door dit beeld wordt uitgedrukt. Evenals voor Allmers was ook voor Ibsen het Rattenvrouwtje nauw verbonden met zijn jeugdherinneringen en weerspiegelde het gruwelijke. Tante Ploug, die hij op dezelfde leeftijd als Eyolf had gekend, was eveneens door haar verloofde verlaten en droeg dezelfde bijnaam. Dat juist in dit drama jeugdherinneringen worden geactiveerd en dat de wet van de verandering Allmers' ontwikkeling begeleidt hangt samen met de overgang bij Ibsen zelf naar de laatste levensphase, de senectus. Nog eens kwam hem de crisis van zijn leven weer voor de geest, toen hij, op dezelfde leeftijd als Allmers, „Brand” schreef, waarin eenzelfde schrikgestalte als het Rattenvrouwtje herleefde. Over het karakter van Allmers en Eyolf en over het schijnbaar verheven en verzoenende slot liet Ibsen zich sceptisch uit. Dat hij Allmers zeker niet als een ideale gestalte zag, blijkt uit de scherpste van zijn oordeel over zijn zwakte en verdwazing.

Hoewel het drama verschillende keeren psychologisch is ontleed, is het Rattenvrouwtje, dat, zonder het te weten, alle handeling determineert, toch nooit als centrale figuur gezien, of is haar symbolische beteekenis begrepen. Ook de verhouding van Allmers en Rita is van literaire zijde meestal anders beoordeeld, waarbij vooral het slot misleidend werkte. Rita zou namelijk als minder ontwikkelde persoonlijkheid door Allmers op een hooger plan worden gebracht. Dat deze opvatting niet doeltreffend is, blijkt uit Ibsens eigen hoon over hen beiden. Ook dit drama wordt gedragen door de ironie, die kenmerkend is voor alle werken van Ibsen uit het praesenium.

Het procédé, dat Ibsen in de vorige drama's al had gebruikt — de confrontatie op latere leeftijd met het onvervulde jeugdideaal — is in de drama's van de senectus uitgewerkt tot een terugreis naar het jeugdland in étappes, waarbij dus alle stadia in omgekeerde volgorde worden doorlopen tot het uitgangspunt is bereikt. Psychologisch wordt de structuur van het drama voortdurend gecompliceerder.

Door dezelfde drang als Solness en Allmers werd Borkman van kind af bezielde: het werk van zijn vader te veredelen. De levens-taak van het mijnwerkerskind, dat leed onder het ruwe bestaan: de verborgen schatten te bevrijden, werd begeleid door twee neven-gedachten: de wereld welvaart en geluk te brengen en aan de andere kant zelf de hoogste maatschappelijke rang te bereiken, te heerschen door middel van de schatten, die hij ontworstelde aan de natuur. Voor de ideëele zijde van zijn levenswerk vond hij begrip bij Ella Rentheim, voor wie toewijding en overgave, het schenken van geluk de hoogste waarde betekenden. Sterker was echter zijn tweede nevingedachte. Om persoonlijke macht te verwerven verliet hij Ella en trouwde haar tweelingzuster Gunhild, waardoor hij als directeur van een bank en beheerder van materiele waarden zijn zucht naar praal ongebreideld kon uitleven. Daarentegen vervreemdde hij van zijn diepere persoonlijkheid en het gevoelsleven; zijn vrouw en zoon kende hij nauwelijks. Als uiterste consequentie van zijn machtsroes zette hij de welvaart op het spel van allen, die hem hun waarden hadden toevertrouwd en stond op het punt alles te offeren aan zijn wensch de wereld economisch te beheerschen. Tegen deze laatste stap kwam echter, evenals bij Solness, zijn geweten in opstand en dwong hem zijn plannen bloot te geven aan zijn gevaarlijkste mededinger, waardoor hij zijn eigen maatschappelijke ondergang bewerkte, die hij gelijkstelt met de dood. In de lange jaren van gevangenschap en de daaropvolgende vrijwillige isolatie in een gephantaseerd keizerrijk bouwde hij een systeem van zelfrechtvaardiging en droomde vruchteloos over eeherstel en nieuwe macht. Zijn eenige vriend en vertrouweling bleef de dichter Foldal, die gelooft in de ware vrouw, maar een kwijnend, verdrukt bestaan leidt, evenals het gevoels- en liefdeleven, het idealisme in Borkman zelf. Nu Borkman op het eind van zijn leven met de dichter breekt en hem verjaagt, vertoont zich voor hem in zijn

plaats dadelijk Ella Rentheim, die hem verwijt uit misdadige eerzucht het gevoelsleven bij hen beiden te hebben gedood. Zij verlost hem uit de isolatie van de empirezaal en brengt hem terug naar het leven, de menschen en de natuur. Achtereenvolgens ziet Borkman zijn vrouw terug, die door het lijden hard en bitter is geworden en zijn stuurlooze, slappe zoon, die een vreemde voor hem is. Onder de leiding van Ella verzoent hij zich met de dichter, die hij had verstooten en vindt de weg terug uit de enge omslotenheid van zijn machtsdroom naar de vrije natuur en zijn jeugdland, dat ligt afgestorven in de winternacht. Na de jarenlange isolatie in een droomwereld kan hij de werkelijke, levende kracht van de natuur niet meer verdragen en voelt stervend hoe alle gevoelens verkild waren in de greep van zijn starre eierzucht.

Aan de beide tegengestelde nevenstroomingen in Borkman, de dichter en de heerscher, beantwoorden zijn vrienden Foldal en Hinkel. Eens schreef Foldal een treurspel over „de ware vrouw”, maar is nu afgezakt van dichter tot een armzalig copieerder. De uitgang -dal wijst op de samenhang met de zuivere natuur. Met zijn dichterparaplu beschermt hij zich tegen de ruwe werkelijkheid — een beeld dat herinnert aan de bontgekleurde dichterparaplu van Ole Lukøje in het gelijknamige sprookje van H. C. Andersen. Daarentegen kwam de gewetenlooze advocaat Hinkel tot macht en aanzien naarmate Borkman alle waardeering verschoof naar het heerschers-ideaal.

Onder de vrouwenfiguren beantwoordt Borkmans echtgenoot aan het oorspronkelijke levensdoel van de mijnwerker, het bevrijden van de verborgen schatten in een ontoegankelijke natuur. Evenals Borkman wordt Gunhild geflankeerd door twee antagonistische figuren: haar zuster Ella met haar gebroken en miskend gevoels- en liefdeleven, en haar vriendin, de gewetenlooze avonturierster Fanny Wilton, die als grof instinctwezen het pendant is van Hinkel.

Bij de gebruikelijke interpretaties van het drama is over het hoofd gezien dat Borkmans val niet uiterlijk is veroorzaakt, maar voortvloeit uit zijn eigen innerlijk, en eveneens dat juist het martelend schuldgevoel hem ook daarna nog onophoudelijk dwingt tot zelfverdediging. De zelfbeschuldiging is voor hem ondragelijker dan de straf die de maatschappij hem oplegde: daarin bestaat zijn tragiek.

Een ander punt van verschil met de bestaande verklaringen is het oordeel over de vrouwen. Ella is harder dan meestal wordt aangomen; het principe weegt voor haar meer dan de gevoelens, waarvoor zij strijdt. De perverse figuur van Fanny Wilton, bezield door een vernietigingsdrang, die zeker niet meer normaal genoemd kan worden, wordt alleen gekarakteriseerd als lichtzinnig en levenslustig.

Bij het begin van de handeling woedt de sneeuwstorm, zooals in de personen alleen destructieve hartstochten heerschen: haat, machtswellust en wraakzucht.

Het heele drama werkt als een doodendans en is nauw verbonden met lang begraven herinneringen uit Ibsens jeugd. De terugschouwende blik van de dichter is typeerend voor het laatste stadium van zijn levensweg, de senectus, die in grondstemming duidelijk verschilt van het praesenum. Over Ibsens beide laatste drama's zijn geen sceptische of deprecierende opmerkingen van hem zelf bekend: de ironie heeft plaats gemaakt voor bitterheid en vermoeide berusting.

In de epiloog „Als wij Dooden ontwaken” heeft Ibsen het essentiele van zijn vroeger werk samengevat. Hier is niet meer een concrete situatie het uitgangspunt: de personen zijn typen met algemeene geldigheid voor Ibsens latere drama's.

Zooals Borkman in zijn idealisatie van de heerscher verderbouwt op Solness, zet Arnold Rubek de ideologie van Allmers voort over een zuiver geestelijk leven. Als jong kunstenaar leed Rubek aan een niet nader omschreven ziekte, waarvoor hij genezing zocht door een vrouw in ideale vorm te doen herrijzen, zooals Lohengrin de zwaan verlost van zijn dierengestalte. Toen hij naar het model van Irene het beeld had geschapen in zijn stralende zuiverheid, vrij van alle aardse elementen, drongen zich uit de aardspelen rondom het beeld dierengestalten met des te meer geweld naar boven en beheerschten met fascinerende kracht zijn blik op de menschheid, de bedwongen lagere natuur brak zich baan. In deze tijd ontmoette hij in de jager Ulfheim het ideaal van de natuurmensch en trouwde evenals Allmers de bloeiende, harmonische Maja. Toch liet zijn vroeger ideaal hem geen rust en leerde hem de natuur beschouwen als bot, slap en bruto, onverenigbaar met zijn droomen

over verheven geestelijk leven, die nu onbereikbaar als in een kistje voor hem waren afgesloten. Tenslotte keert hij met Maja terug naar het land van hun jeugd, waarmee het drama aanvangt, en overziet de afgelegde levensweg. Eerst ontmoet hij de koele man van de wereld, die vreemd staat tegenover de droomen van de kunstenaar — zijn tegenwoordige persoonlijkheid —, daarna de vrije natuurmensch, die hij zich eens als levensdoel stelde en tenslotte het vrouwenideaal dat nu dood en verstard blijkt, onafscheidelijk verbonden met de donkere schaduwzijde van haar wezen, die haar op de voet volgt. Van het sanatorium aan de zee kust dringt hij dieper door in zijn jeugdland en komt op een hooger plan. Terwijl hij zich verdiept in het argelooze spel van de kinderen verschijnt Irene hem opnieuw, als het opstandingsbeeld van de zuiverheid en onschuld van het kind. Hij verwijt zich zijn gebondenheid aan de aarde, zijn schuld, en wil nog eens met Irene zich verheffen tot het zuivere ideaal, dat is uitgebeeld in de stralend besneeuwde bergtop. Wanneer zij in het hooggebergte de top beklimmen en alle aardse hartstochten achter zich laten, scheidt hij voor altijd van Maja en Ulfhejm, breekt met de vitale natuur. Met Irene trotseert hij de bergnevel, de afgestorvenheid van een kunstmatige levenshouding, die hen allen dreigt met verstarring, en gaat met haar door de huilende storm van de ontketende elementaire hartstochten, om de oorspronkelijke stilte en kinderlijke onbedorvenheid weer te bereiken. Bij het doorlopen van dit laatste stadium blijkt de onoverwinnelijke macht van de aardgeest: wanneer de gestolde hartstochten opnieuw worden geactiveerd begraven zij in hun primitief geweld het onwezenlijke opstandingsideaal. Irene wordt met hem naar beneden gesleurd en in haar plaats verschijnt de diacones als de eenig overlevende representante van haar wezen.

Ook in deze epiloog heeft Ibsen de personen gegroepeerd in twee symmetrische partijen. De nevenstreamingen in de kunstenaar, de man van de wereld en de natuurmensch ontmoet Rubek in de inspecteur en in Ulfhejm. Het leven van de jager loopt parallel met dat van de vitale mensch in Rubek. Na de teleurstelling door een vrouw dwong hij zich tot de pose van berenjager, natuur- en krachtmensch, terwijl hij in werkelijkheid gebonden bleef aan dompe wrokgevoelens en verzonk in trage, dierlijke slapheid. Zijn ontwaken

bestaat daarin, dat hij deze laagste elementen critisch doorvorschot om tot werkelijk leven te komen.

Wat Irene betreft: zij is geklonken aan haar schaduw, het daemonische, donkere pendant van het stralende opstandingsbeeld. Aan de andere kant ontmoet zij in Maja de oorspronkelijke, onbedorven groeikracht van de natuur.

Aan Maja geeft Ibsen het eerste en laatste woord in zijn epiloog: de overwinningszang van de naieve, onproblematische natuur is de bittere slotsom van de denker en zoeker naar het verborgene.

De kern van het drama bestaat daarin, dat de vier hoofdpersonen vervreemd zijn van hun eigenlijke bestemming en een schijnleven leiden in afgestorvenheid en verstarring als van een bergnevel. Dit centrale feit spiegelt zich bij hen in vier analoge symbolen: Rubek kan het gesloten kistje met droombeelden in zijn borst niet openen, omdat alleen de ideale vrouw daarvan de sleutel heeft; Ulfhejm zit vastgeklemd in een bergengte; Irene voelt zich begraven en gebonden, door haar lijden geïsoleerd van de buitenwereld; voor Maja is Rubeks tegennatuurlijke ideologie een kooi waarin hij haar heeft opgesloten en haar het levensbloed aftapt. Terwijl het kastje en de kooi altijd als symbolen zijn herkend, is het overeenkomstige beeld bij Irene, het graf, wonderlijkerwijze meestal concreet opgevat als een krankzinnigengesticht. De bergengte en de ontmaskering van Ulfhejm zijn door de interpreters in het geheel niet opgemerkt, zoodat zij zich door dezelfde illusie hebben laten misleiden als Ulfhejm zelf, die zich een toonbeeld noemt van kracht en gezondheid. Het beeld van de stralende bergtop en de overweldigende lawine had Ibsen al gebruikt in *Brand*, en lijkt eerder een allegorie dan een symbool, bewust door Ibsen gekozen om zijn idee uit te drukken.

De zoogenaamde onbegrijpelijkheid van de epiloog is evenals bij „de Vrouw van de Zee” niet te wijten aan het werk zelf, maar aan de ontoereikendheid van de interpretatie. De symboliek is direct aan het leven ontleend en het is een misplaatst intellectualisme de naam Maja, zooals wel is gebeurd, af te leiden van de Hindostansche godenfabels.

Ook dit drama is streng en vast gebouwd, uiterst compact van inhoud, maar helder te overzien, zonder eenige vaagheid of overbodige beeldspraak.

HET VERLOOP VAN AFZONDERLIJKE MOTIEVEN.

In Ibsens ouderdomswerk bestaat een van de belangrijkste tragische elementen in de schuld en de afgestorvenheid van het gevoelsleven. Afwisselend overweegt in deze drama's een van beide factoren bij de hoofdpersoon. De schuld van Ellida, Solness en Borkman betreft de phantasie zich ongebreideld uit te leven zonder eenige geestelijke of moreele remming. Ellida vindt haar phantasie verwerkelijk in de zeeman, Solness in Hilde Wangel in de Broviks, allen „viking” gestalten. Voor Borkman hebben Hinkel en Fanny Wilton deze functie, bij wie de losbandigheid ontaardt in misdaad. Borkman werkt als een oudere, uitgedoofde Solness, in wie nog levenskracht giste. Al deze personen behooren tot hetzelfde vitale type. Een zwakke echo van de vrijheidsdrang van de viking klinkt nog na in de verslachte jongere generatie, Erhart en Frida.

Een variant op dit type waarbij de afgestorvenheid en verfijning overweegt geeft Ibsen telkens in de drie drama's, die de voorafgaande afwisselen. Bij Hedda Gabler, Allmers, Rubek en Irene is het minder de schuld dan de gevoelsarmoede, de afgestorvenheid die de ontplooiing belemmert en leidt tot verstarring. In de vergeefsche strijd tegen de lagere natuur schijnt Rubek de schim van Allmers.

Tegenover deze beide groepen staan andere personen, die uitgaan van het sociale element en streven naar integratie van de natuur in cultureele normen. In „de Vrouw van de Zee” hooren hiertoe Blette en haar leeraar Arnholm, die zich houden aan het algemeen erkende, de stevige bodem van het „vasteland” en die het irrationeele ontwijken. Thea Elvsted en Tesman in „Hedda Gabler” vreezen het daemonische en streven naar een redelijke en gematigde zedenleer van de toekomst. Tegenover Solness en Hilde staan de burgerlijke figuren Herdal en Kaja, die Solness aanbidt als een vaderlijke autoriteit. Voor hen allen is karakteristiek dat zij de kloof tusschen natuur en geest overbruggen en het daemonische element onderschatten.

Bijna overal is de levenslijn van deze personen terug te brengen tot een spanning met de vader, hetzij in positieve of negatieve zin. Ellida kon zich ondanks alle opstandigheid toch nooit heelemaal losmaken van de vooroordeelen van haar vader en verwacht dezelfde vader-

lijke steun van haar man. Hetzelfde uit zich in de critiek van haar stiefdochters: Bolette wenscht haar vader strenger en krachtiger; Hilde verwerpt zijn cultuur en humane geest.

Hedda Gabler haat en bewondert haar vader gelijktijdig en gaat te gronde aan deze tegenstrijdige instelling, terwijl Thea gebonden blijft in dochterlijke afhankelijkheid.

Bij de volgende drama's draagt deze band een minder persoonlijk karakter. Solness kan zich niet bevrijden van de ethische normen van zijn thuis. Aline beleeft het waardevolste in haar wezen in samenhang met de cultuur van haar familie en Kaja is geheel van Solness' autoriteit afhankelijk. Daarentegen eischt Hilde de rechtvaardiging van het geweld en de vikinggedachte. Ook Allmers wil de mentaliteit van zijn vader volmaken. Borkman veredelt het beroep van zijn vader. Terwijl Gunhild alleen nog leeft voor de eer van haar familie, brak Ella met de traditie en verlangde dat Borkman maatschappelijke waarden offerde voor persoonlijke gevoelens. Voor de overwinning van deze idee wil zij zelfs het geluk offeren van Erhart, die haar het naast is.

Irene tenslotte verliet haar familie en aanbad Rubek als heerscher, maar vermoedde in hem gelijktijdig de bruto en droeg altijd het wapen bij zich om hem te doden. Naast de sterke band tusschen vader en kind, in afhankelijkheid en verzet schijnt bij Irene en Hedda een trauma te bestaan, dat een overmatige angst voor geweld heeft nagelaten.

Het ontdekken en handhaven van de eigen, diepere natuur tegenover de storende invloeden van de maatschappij en de lagere harts-tochten is centraal in alle drama's van Ibsen. In zijn waardenscala heeft het geestelijk leven altijd de voorrang boven uiterlijke waarden als eer, macht of bevrediging van instincten en driften. Zelf leggen zijn personen zich hun wetten op en zeker geldt van hen, dat de grootste vrijheid bestaat in de grootste gebondenheid, voor zoover zij deze wetten vrijwillig en zelfstandig hebben opgebouwd.

SYMBOOL EN ALLEGORIE.

De twee beginselen die tegenover elkaar staan zijn uitgedrukt in beelden. Achtereenvolgens zijn dit de zeemeermin en de vuurtorenwachter, het onbewuste natuurwezen en de controleerende en rich-

tende geestelijke instantie; op het tweede plan de kunstenaar en de leeraar. Voor Hedda Gabler zijn dit de razende bacchant en de zedenleer van de toekomst, het Dionysische element en de moreele verplichting. Solness aarzelt tusschen het bouwen van kerken en de vikingmoraal, de dienst aan het heilige en traditioneele en aan de andere kant de brute vitale kracht. Allmers' alternatief bestaat in het boek over de menselijke verantwoordelijkheid en de waarde van de materie en de bloeiende natuur, het goud en de groene bosschen die Rita's eigendom zijn. In Borkman staat de lichtbrenger die de menschheid wil vereenigen in geluk en welvaart tegenover de wolf, die anderen vernietigt om zelf te leven. Het opstandingsbeeld dat het geesteskind is van Rubek en Irene, de herboren kinderlijke ongereptheid en zuiverheid, is het pendant van de jager, die zijn perverse neigingen cultiveert.

Veel symbolen, zooals de zwervende zeeman, de oude tuin en de poppen, de heks en het diepe water, de onbereikbare schat, de arend en de onderaardsche kerker komen niet alleen voor in Ibsens werk, maar zijn algemeen menselijke beelden, die in de sprookjes van alle tijden terugkeeren en bij elk individu overeenkomstige, latente voorstellingen activeeren. Onder deze zijn er die principieel niet formuleerbaar zijn en daarom niet als doorgangsstadium zijn te beschouwen naar de idee.

Symbolische beteekenis heeft ook de omgeving, waarin het drama zich afspeelt. Ellida droomt in haar lusthuisje over de heidensche vikingnatuur en veracht het brakke fjordwater als „ziek”. „Hedda Gabler” speelt zich geheel binnenshuis af met uitzicht op hetzelfde halfslachtige fjordlandschap. In „Kleine Eyolf” contrasteert de onbewogen oppervlakte van de fjord met de wilde onderstroom die uitmond in zee. Ella Rentheim zoekt genezing aan de Westkust; het besneeuwde winterlandschap bij maanlicht is het begraven, verstarde jeugdland en de verbleekte rijkdom van de empirezaal spiegelt de schim van Borkmans heerschersdroom. In de epiloog is het sanatorium aan zee een toevlucht voor allen, die door een langdurig verblijf op het vasteland van de oorspronkelijke natuur zijn vervreemd.

De ziekte is het gevolg van het geweld, dat de natuurlijke levenslijn wordt aangedaan. Hoe ziek Ellida is, wordt haar man pas duide-

lijk wanneer zij bekent zich aangestaard te voelen door de doode visch, als pendant van de meermin. Aline Solness treurt over de verbrande poppen, de onverwerkelijkte mogelijkheden in haar wezen, en wordt niet genezen door de behandeling van Herdal, die geen oog heeft voor de waarde van haar thuis. Ella Rentheim zoekt in een zachter klimaat genezing voor de wond die haar door Borkman is toegebracht. De ziekte van Rubek en Irene bestaat in het lijden onder de vermindering van het hoogere geestesleven, miskennis en bedrog, waarvoor zij zich terugtrekken in de verheven eenzaamheid van de hoogste toppen.

Van Ibsens eerste drama's af symboliseert de wolf de wraakzuchtige, dierlijke natuur. Juffrouw Wolf, het Rattenvrouwtje, beleeft haar beroep als een vergelding voor de ontrouw van haar vroegere geliefde. Borkmans machteloze wrok en zijn phantasieën over de vernedering van zijn tegenstander maken hem tot een „zieke wolf”. De jager Ulfhejm, Wolfthuis, maakt er zijn sport van vrouwen mee te lokken en te vernederen, omdat eens zijn geliefde hem bedrogen had.

Bepaalde beelden in Ibsens werk doen eerder aan als allegorieën dan als symbolen. Hiertoë hooren de besneeuwde bergtop als teeken van strenge, ideale zuiverheid; het dal als de bloeiende natuur in idyllische harmonie; de mijnwerker als de zoeker naar verborgen schatten in de natuur; de horens van Ulfhejm. Op andere plaatsen in zijn werk heeft Ibsen de zin van deze beelden uitdrukkelijk omschreven, zoodat het beeld bewust door hem is gesteld in plaats van het begrip.

Karakteristiek voor Ibsens ouderdomswerk is verder dat de handeling zich kristalliseert om het kind, de vrucht van een geestesgemeenschap en dat door de ouders wordt beschouwd als drager van een gedachte. Bij Ellida, die geen kind wil hebben van een man die haar innerlijk vreemd is, brengt de zwangerschap het verzet aan de oppervlakte. Haar kind stierf, toen zij in zijn oogen de blik herkende van de zeeman, die haar de ontrouw aan haar eigen wezen verweet. Hedda Gabler verafschuwt niet alleen de kinderlijke naiveteit, die zij haat in Thea en in zichzelf heeft onderdrukt, maar ook de idee van het moederschap, dat zij principieel afwijst. Het manuscript

over de zedenleer van de toekomst, „het kind” van Thea en Løvborg, gaat verloren wanneer bij hem de hartstocht het sociale element heeft weggevaagd. Solness vreest te worden onttroond door de jeugd, waarin hij zijn eigen onderdrukte, opstandige vitaliteit herkent, en bouwt vruchteloos een nieuw thuis met kinderkamers om in zijn nakomelingschap zijn cultureele persoonlijkheid te doen voortleven; hij is echter gedoemd tot onvruchtbaarheid sinds de band met zijn vrouw werd verbroken door haar ontdekking van zijn liefdeloosheid. Alfred en Asta Allmers beleefden de objectivering van hun ideaal in het boek over de menselijke verantwoordelijkheid en in Eyolf, hun tweede geesteskind. De dood van Eyolf, bij wie het geestesleven alleen een dunne bovenlaag bleek, die vernietigd werd door de daaronder werkende natuurkracht, betekende voor Allmers het breken van zijn veredeld spiegelbeeld. In „John Gabriel Borkman” verwachten allen de verwezenlijking van hun ideaal in Borkmans zoon, die in de macht van Fanny Wilton te gronde gaat. Het opstandingsbeeld in de epiloog, „het kind”, is de drager van het persoonlijkheidsideaal van Rubek en Irene en wordt na de ontgoocheling verstard en ontzield in een museum begraven.

Op later leeftijd verheft zich het jeugdideaal in zijn oorspronkelijke vorm, deels lokkend, deels gruwelijk en fascinerend in de gestalte van een lang vergeten bezoeker, en blijkt dan voor de rijpere persoonlijkheid van karakter te zijn veranderd en zijn waarde te hebben verloren. In de beide eerste drama's van het praesenum keert de puberteitsphantasie terug tijdens de zwangerschap. De onbekende zeeman blijkt, wanneer hij Ellida komt halen, voor haar alleen nog een schipbreukeling, die in zee is verdronken, omgekomen in de chaotische onbekende natuur, en die nu over Ellida geen macht meer heeft. Omgekeerd heeft Ellida de cultureele normen aanvaard en heeft voor hem geen beteekenis meer als natuurwezen. Wanneer Hedda Gabler opnieuw bezoek ontvangt van Løvborg, die jarenlang verbleef in het hooge Noorden, heeft de bacchant zijn gloed verloren en is in het werkelijke leven belachelijk en afstootend door zijn vulgaire leelijkheid. In Hedda ontdekt Løvborg op zijn beurt de conventionele salondame, die niet de moed heeft hun ideaal te verwerkelijken en haar vroegere meisjesdroom verstard vindt.

Terwijl in deze drama's de man aan de consequenties van zijn levenshouding te gronde gaat, is hij in de beide volgende werken niet in staat zich te verheffen tot de hoogte van zijn ideaal. Hilde Wangel moet het ontoereikende in Solness erkennen, zijn onmacht de vikingmoraal te doen leven en heerschen. Aan Allmers vertoont zich het Rattenvrouwtje na jarenlange afwezigheid en vernietigt zijn illusie over de vrije natuurmensch.

In de werken uit het senium is het ideaal verstard en doodgebloed; Borkmans jeugdland ligt begraven onder sneeuw; de frissche buitenlucht waarin Ella Rentheim leeft, kan hij niet meer verdragen. Irene en Rubek vinden elkaar na jarenlang reizen terug in hun geboorteland en erkennen hun afgestorvenheid. In deze laatste vier drama's bestaat een vlucht in een gefingeerde houding, die een artefact blijkt zonder levensvatbaarheid.

Verreweg het grootste deel van de beelden in Ibens drama's is te rekenen tot de symbolen: zij geven, volgens de definitie van Jung, een levend beeld van psychische inhouden, die worden vermoed, maar nog niet zijn begrepen. In het andere geval, wanneer de voorstelling, die door het beeld is vervangen, bekend is aan de dichter, is het beeld geen symbool maar een allegorie. Alleen het symbool wordt door de dichter beschouwd als iets werkelijk bestaands. De allegorie is alleen een teeken van een andere voorstelling en veel minder affectief gekleurd.

De eenige allegorie in „De Vrouw van de Zee” wordt gebruikt door Bolette — die het meest van alle personen streeft naar bewustwording — wanneer zij haar leven vergelijkt met de beschimmelde vijver met oude, tamme karpers. Later echter, wanneer Hilde de karpers wil vangen en Ellida in het water staart bij het verschijnen van de zeeman, draagt de vijver het karakter van een symbool.

„Hedda Gabler” bevat weinig beeldspraak, waaronder enkele allegorieën, die door Brack klaarlijk als teeken worden bedoeld: het gebruiken van achterwegen, het uit de trein gaan en de eenige haan in het kippenhok te zijn.

Het bouwen in „Bouwmeester Solness” is, volgens Ibsens vergelijking daarvan met zijn eigen kunst, door hem bedoeld als allegorie. Ook de dienende daemonen, het gezang in de lucht, Hildes kooi en

haar koninkrijk zijn niet als werkelijkheid gegeven. Solness' duizeligheid is soms allegorisch — als „duizelig geweten”, zijn onvermogen de viking te realiseeren — soms concreet symbolisch, wanneer hij niet op de waranda durft te klimmen. In dit geval is de duizeligheid als realiteit een psychogeen symptoom.

De belangrijkste waarden in „Kleine Eyolf”, de sterrenhemel als het verhevene en de waterlelies als uitdrukking voor Asta's zuivere zusterliefde zijn blijkens de opzettelijkheid, waarmee de personen deze beelden gebruiken, te rekenen tot de allegorie. Hetzelfde geldt voor „het goud en de groene bosschen” als de daaraan tegengestelde, materiele en aardsche elementen.

In „John Gabriel Borkman” is de zang van het gouderts, dat door de hamerslagen van de mijnwerker wordt bevrijd, een allegorie die Ibsen al in een jeugdgedicht had verwerkt. De schipbreuk en het sterven van de luchtvaarder, de koude en de ertshand die hem dooden in hun greep, vallen eveneens onder de allegorie. Het overreden worden van Foldal is deels symbool, deels allegorie, wanneer namelijk Borkman zegt dat hij vroeger al eens overreden was.

Ook het opstandingsbeeld in de epiloog is op sommige plaatsen symbool, waar het als concreet beeldhouwwerk wordt beschreven, en soms ook allegorie, zooals bij het opduiken van de dierengestalten uit de aardspalten. Hetzelfde karakter draagt de bergnevel, die eenerzijds allen dreigt te bedekken als een lijklaken, en als werkelijke nevel wordt beschouwd, terwijl aan de andere kant Irene daarvoor terugschrikt: „dat laken ken ik”, dus de zin van het beeld begrijpt. Ook de diacones wordt door Irene gevreesd als haar schaduw, terwijl zij toch daarnaast zich bewust is haar eigen schaduw te zijn. De bloembladen die de zwaan voor Lohengrins boot voorstellen — en indirect ook Irene's beteekenis voor Rubek — zijn daarentegen uitsluitend allegorie. Eveneens zuiver allegorische beteekenis, dus niet als realiteit bedoeld hebben de stralende bergtop die Rubek beloofde aan Irene en Maja, de bergengte en de horens van Ulfhejm, de huisdieren en de tamme roofvogel die Maja bewaakt in een kooi met menschenspoken, het kistje zonder sleutel in Rubeks borst, het getraliede graf waarin Irene jarenlang gebonden lag en tenslotte het ontwaken van al deze personen uit dood en verstarring.

Alle andere beeldspraak in deze drama's is te rekenen tot de sym-

bolen en is zelfs dikwijls opgevat als iets toevalligs en concreets zonder diepere zin. De grens tusschen symbool en allegorie is in Ibsens werk niet altijd scherp te trekken, omdat het criterium — het begripen van de beteekenis door de personen of Ibsen zelf — soms moeilijk is vast te stellen. Bij een sterk reflecteerend kunstenaar als Ibsen is het altijd mogelijk dat hij de zin van schijnbare symbolen heeft gekend zonder dit te laten blijken. Alleen dan kan met zekerheid van een symbool worden gesproken, wanneer het beeld zijn affectieve werking voor Ibsen heeft behouden en door hem blijkbaar als realiteit is bedoeld.

DE WAARDE VAN DE PSYCHOLOGISCHE THEORIEËN
VOOR IBSENS WERK.

Vergeleken met de beschouwingen over Ibsen van letterkundige zijde hebben de psychologische methoden verschillende nieuwe gezichtspunten en verklaringen opgeleverd. Het dichtst bij de litteratoren staat de geesteswetenschappelijke psychologie, die gefundeerd werd door Dilthey en het algemeen invoelend vermogen heeft verdiept tot een systematische en critische beoordeeling. Door de uitingen van Ibsens figuren te beschouwen als een façade waarachter zich samenhangen verbergen die aan de persoon zelf onbekend zijn, kunnen diepere motieven aan het licht worden gebracht, die meestal in strijd zijn met hun zelfbeoordeeling.

Veel te weinig werd de nadruk gelegd op de genetische psychologie, zooals deze is uitgewerkt door Jaspers. De ontwikkeling van Ibsens figuren vormt een onmisbare schakel voor het begripen van het volwassen individu. Voorbeelden daarvan zijn de jeugd van Hedda Gabler of van Alfred Allmers.

Het „übergreifend” begripen, waarmee vooral Spranger zich heeft beziggehouden, is van groote beteekenis voor het inzicht in de structuur van een persoonlijkheid, zijn waardeering en levensdoel, die zin geven aan zijn bestaan. Zeker geldt dat voor het werk van Ibsen, die de strijd om cultureele en geestelijke waarden in het centrum van zijn kunst heeft gesteld. In de spanning tusschen het individu en zijn betrekkingssferen, vooral tusschen zijn eigen idealen en de bovenpersoonlijke normen van zijn tijd en omgeving bestaat

dikwijls het hoofdthema van Ibsens drama's: de strijd om zelfverwerkelijking vormt de ondertoon in zijn kunst.

Gedeeltelijk verwant met de methoden van de geesteswetenschappelijke psychologie zijn die van de psychoanalyse. Freud maakt van pathologisch standpunt de samenhang begrijpelijk tusschen het gedrag van het volwassen individu en affectieve bindingen aan personen en situaties uit zijn jeugd. De theorieën van Freud kunnen de remmingen duidelijk maken waaronder Ibsens personen lijden, hun hartstochten en affecten. Zij zijn echter niet toereikend als verklaring voor de fijnere nuances van het gevoelsleven en voor de intense drang tot verwerkelijking van idealen, die zoo kenmerkend is voor de meeste figuren van Ibsen. De schakeeringen in de cultureele persoonlijkheid, de grootheid en tragiek van bepaalde karakters vallen buiten het kader van de psychoanalyse.

Bij de behandeling van „Rosmersholm”, het eenige drama van Ibsen dat door Freud uitvoerig is geanalyseerd, komt de eenzijdigheid van zijn schema duidelijk aan het licht. Het uitgangspunt van dit drama vormt de onbedwingbare zinnelijke hartstocht van een vrouw, die aan het slot is uitgedrukt in een beeld voor het afstand doen van de sexualiteit — afhakken van oor en vinger — overigens het eenige in Ibsens heele oeuvre. Terloops zij opgemerkt dat onbegrijpelijkerwijze dit symbool noch door Freud, noch door de andere psychoanalytici die zich met Ibsen hebben beziggehouden, als zoodanig is herkend.

De perspectieven, die Freud heeft geopend, zijn van veel belang bij het interpreteren van Ibsens kunst, met name voor de verwerking van jeugdervaringen door zijn personen, en vormen een waardevolle aanvulling voor de geesteswetenschappelijke methode. Er is geen drama van Ibsen, waarin niet de nawerking van onverwerkte conflicten uit de jeugd de levensloop van zijn personen beïnvloedt. Het weifelen van de Vrouw van de Zee tusschen de mentaliteit van haar vader en de zeeman, het trauma dat in Hedda Gabler zijn affectieve werking uitoefent, de schuldgevoelens van Solness en Borkman, Allmers angst voor de vrouw in „Kleine Eyolf” en de onafscheidelijke dolk van Irene zijn alleen te begrijpen als rudimenten van vroegere indrukken. Het noodlot waaraan Hedda Gabler en Irene von Satow gedoemd zijn onder te gaan en dikwijls ook de daemon die zooveel

personen in Ibsens werk beheerscht, kunnen door de herhalingsdwang worden verklaard.

Voor Ibsens drama's kunnen de psychische samenhangen, waarop Freud heeft gewezen, van essentiele beteekenis zijn. Om het kunstwerk geheel te omvatten, de personen tot op de bodem te peilen, moet zijn theorie echter worden aangevuld door andere gezichtspunten. Het biologische moment, dat door Freud als centraal wordt beschouwd, is in Ibsens werk nooit primair en de meeningen van Freud daarover zijn bij de interpretatie niet verwerkt. Wel hebben echter de geestelijke samenhangen die hij aantoonde, zoowel in de ontwikkeling van het individu als van de personen onderling, dikwijls vruchtbare werkhypothesen opgeleverd.

Ook de leer van Adler kan bij Ibsens dramatische conflicten belangrijke drijfveeren aan het licht brengen. De tegenstelling tusschen het gemeenschapsgevoel en de honger naar macht is het uitgangspunt voor de levensloop van John Gabriel Borkman, die in onbereikbare droomen bevangen blijft. Voor de gefingeerde kracht van Ulfheim in de epiloog is een dergelijke verklaring aannemelijk.

De belangrijkste bijdrage van Jung voor het begrijpen van Ibsens figuren is de opvatting dat wenschen, angsten en andere gevoelens van een persoon tegenover de buitenwereld te herleiden zijn tot affectieve instellingen tegenover deelen van zijn eigen wezen, die hij naar buiten projecteert. Het begrip van de schaduw als het negatief van de „persona” — een inbegrip van de maatschappelijke deugden — levert de eenig aannemelijke verklaring voor de beteekenis van een figuur als de diacones, Irene's schaduw in Ibsens laatste drama.

Ook de theorie van de oerbeelden heeft voor het kunstwerk beteekenis. Voorbeelden van wezens in Ibsens drama's, waarop archetypen worden geprojecteerd, zijn de wolf en het Rattenvrouwtje in „Kleine Eyolf”. In haar herkennen de menschen het oerbeeld van de heks, waaraan zij haar fascinerende macht ontleent. Mits kritisch en voorzichtig gehanteerd, onder de voortdurende controle van het invoelen volgens geesteswetenschappelijke methode, kunnen de inzichten van Jung, tenminste voor zoover zij hier besproken zijn, veel bijdragen tot een dieper begrip van Ibsens drama's.

De schuldgevoelens, die voor Ibsen verbonden waren aan het uitleven van vitale kracht, machtsmisbruik en ongebondenheid, waren

in zijn vroeger werk al aanwezig en wortelden diep in zijn karakter. Hun beteekenis ontleenen zij aan de nawerking van invloeden uit zijn jeugd, deels reactief door zijn verzet tegen de losbandigheid en bruutheid van zijn vader, deels door identificatie met de strenge ethische eischen van zijn overige piëtistische familie. Ondanks zijn afwending van de geest van het milieu waaruit hij stamde en zijn later veel milder oordeel is toch de strengheid, die in hem al zoo jong was aangekweekt, hem als karaktereigenschap altijd bijgebleven. De eisch van het geweten is voor Solness' machtsontplooiing een onoverkomelijke hindernis, die hem ten slotte in de dood drijft, en voor Allmers een vergeefs nagejaagd levensdoel; Borkman kan zich van zijn zonden ondanks de zwaarste bestraffing niet vrijpleiten; Rubek zoekt verlossing in de kinderlijke onschuld en zuiverheid van een ideale vrouw.

Overall worden deze zelfverwijten het scherpst gevoeld tegenover een vrouw — Aline, Asta, Ella, Irene — als een verre echo van het onrecht dat Ibsens moeder was aangedaan, de miskennis van haar persoonlijkheid en het breken van haar leven.

Bij alle figuren in Ibsens drama's loopt de ontwikkeling parallel aan onderdeelen van structuren en complexen in zijn eigen persoonlijkheid. Gezien in de algemeene betrekkingssfeer en de samenhang van het drama vertegenwoordigen voor elk individu alle anderen symbolen, waarvan de zin bepaalde elementen in dit individu ideaaltypisch weerspiegelt. Betrokken op Ibsen zelf heeft elke figuur, hoe onbeteekenend ook, bovendien een zinvolle functie te vervullen in de levende totaliteit van de persoonlijkheid van de dichter, zijn leven en zijn werk. De levensvormen die zij tot verwerkelijking willen brengen, de motieven waardoor zij worden gedreven, streden ook om de voorrang in Ibsen zelf, zonder dat hij zich deze alle even duidelijk bewust hoefde te zijn. Als natuurwezen streven zij naar directe ontplooiing en expansie, bevrediging van hun behoefte aan geluk, zonder zich te bekommeren om andere waarden, wat de bron vormt van hun schuldgevoel. Historisch en maatschappelijk zijn zij gebonden aan de geest van de tijd en het milieu, dat door Ibsen altijd wordt aangegeven. Uiterlijk en innerlijk dragen zij de kenmerken van ervaringen uit het verleden, waaronder hun persoonlijkheid zich heeft gevormd, en van hun leeftijd. De belangrijkste betrek-

kingssfeer is die van de normatieve geest, die hun denken, voelen en streven bepaalt. Zekere waarden trachten zij te verwerkelijken of te overwinnen en blijven daaraan — wel of niet vrijwillig — altijd gebonden.

In de wisselwerking en conflicten van al deze betrekkingssferen, de spanning tusschen de individueele en de bovenpersoonlijke normen ligt hun tragiek besloten, die nog altijd dezelfde is als die van Brand. Wat zij zelf houden voor natuurlijke, directe idealen, zijn in werkelijkheid abstracte ideeën, waarvoor zij een overwegend verstandelijke geestdrift voelen. In de puberteit droomen zij over een veredelde wereld en willen bij hun intrede in het leven deze gedachte verwerkelijken. Het leven maakt hen echter niet wereldwijs, zoodat zij ten onrechte aan hun partner dezelfde abstraherende overwegingen toedichten, onafhankelijk van hun eigen wezen en de overige eischen van de natuur.

ANDERE OPVATTINGEN.

Wat de overige verklaringen betreft die aan het eind van de bespreking van elk drama zijn genoemd, zijn die van psychiatrisch standpunt zonder uitzondering onbevredigend. Er wordt volstaan met aan de personen het etiket te geven van een geestesziekte, zonder grondige motiveering, waardoor de moeilijkheid wordt ontweken.

NORDAU ⁶⁶ noemt Ellida en Hedda „razende, hysterische, nymphomanische manwijven”.

Volgens WEYGANDT ⁹⁸ is Ellida tengevolge van erfelijke belasting hysterisch en neuropathisch op psychopathische bodem en staat onder hypnose. De zeeman is een allegorie, geen levend wezen. Ook Hedda is hysterisch en beïnvloed door de zwangerschap. Het Rattenvrouwtje is licht zwakzinnig en Irene lijdt aan catatonie.

Solness toont volgens ARONSOHN ³ grootheids- en vervolgingswaan.

GOITEIN ²⁷ beschouwt Ellida als erfelijk belast, neurotisch en krankzinnig. Bij Ibsen ontdekte hij niet minder dan vijf vormen van geestesziekte: schizofrenie, vervolgingswaan, hypochondrie, conversie-hysterie en melancholische depressies.

Kenmerkend voor alle psychiatrische verklaringen is hun armoede en blindheid voor de rijkdom aan schakeeringen van de psyche.

De psychoanalytici leggen in hun beschouwingen de nadruk op de seksualiteit. Volgens KAPLAN⁵⁰, LANDQUIST⁵⁹ en SCHATIA⁷⁸ bestaat de eigenlijke problematiek van Bouwmeester Solness in het zoeken van alle personen naar nieuwe sexuele bevrediging en de weerstand daartegen. SCHATIA neemt daarbij nog een incestneiging aan van Solness voor zijn moeder. De andere personen beantwoorden aan verschillende neigingen in Solness' persoonlijkheid. Brovik is de normatieve instantie, Hilde en Kaja hebben als geliefde voor hem dezelfde beteekenis en Aline is een moederlijke figuur of ook de domme, goedmoedige slavin. Al te veel steunen deze verklaringen op vooropgezette constructies, zonder voldoende motiveering door de werkelijke gegevens en karakteruitbeelding, die daarmee in directe tegenspraak is. In meerdere of mindere mate geldt dit bezwaar voor de meeste psychoanalytische theorieën over Ibsen.

De andere verklaringen betreffen incestueuze neigingen tusschen ouders en kinderen of broer en zuster. RANK⁷¹, GOITEIN²⁷ en SCHNEIDER⁷⁹ achten Ellida gefixeerd aan haar vader die is uitgebeeld in de vuurtorenwachter, Wangel en de zeeman. Tegen dit oordeel is in te brengen dat Ellida's vader en de zeeman niet op een lijn zijn te stellen, omdat zij tegengestelde functies hebben: de veilige toevlucht en het dreigende gruwelijke gevaar. GOITEIN voegt daaraan toe, in een uitvoerige en zeer phantastische beschouwing, dat Ellida aarzelt tusschen incest met haar vader en haar zoon, Wangel en de zeeman, waarbij zij zich Lyngstrand als hun kind voorstelt.

SCHATIA⁷⁷ meent dat bij Hedda Gabler de neiging tot incest met haar vader afwisselt met identificatie met hem en homosexualiteit. Dat identificatie inderdaad aanwezig is, blijkt wel uit de pogingen, die Hedda doet, het evenbeeld van haar vader te worden. Voor een neiging tot incest zijn daarentegen geen aanwijzingen; veel eerder voor jaloezie en wrok.

Tusschen Allmers en Asta bestaat volgens PFISTER⁶⁹ een incestueuze liefdeverhouding, bij welke meening RANK⁷¹ en SCHNEIDER⁷⁹ zich aansluiten. Het erotisch accent in de verhouding van Allmers en zijn zuster, wordt door Asta inderdaad direct uitgesproken; zij ontvlucht hem en zich zelf uit angst voor hun hartstocht. NISSEN⁶⁵ vindt daarnaast bij Allmers ook een fixatie aan de moeder, en aarzeling tusschen heterosexuele en homoseksuele liefde.

Onder al deze opvattingen is er geen enkele, die voor alle motieven van het drama een bevredigende verklaring geeft. Een groot bezwaar is dat zij zich niet nauwkeurig genoeg houden aan de text, de psychische nuances niet aanvoelen en de feiten wringen in een inadaequaat schema. Zeker is het een verdienste dat zij de psychologische samenhang zoeken tusschen de personen in eenzelfde drama, een centraal gezichtspunt, van waaruit het geheel begrijpelijk wordt. Het nadeel is echter dat zij alles reduceeren tot biologische feiten en daardoor de geestelijke vlucht van Ibsens werk verwaarloozen en geen verklaring geven voor de onmiskenbaar tragische werking van het drama. Terwijl de personen als biologische wezens voor tallooze anderen inwisselbaar zijn, ontleenen zij hun beteekenis en hun waarde pas aan de geest en onvervangbare individualiteit. Bovendien zijn hun conclusies niet gerechtvaardigd door de gegevens. Al te veel behandelen zij Ibsens personen als werkelijke menschen, die in hun aanvullende mededeelingen het bewijsmateriaal zouden geven voor de gevolgtrekkingen van de psychoanalytici. Dit ontbrekende materiaal wordt ten onrechte als bekend verondersteld, terwijl aan de andere kant de gegevens, die het drama oplevert, worden verwaarloosd.

Hetzelfde geldt voor de andere psychoanalytici die zich met Ibsen hebben beziggehouden. FREUD ²¹, JEFFREYS ⁴⁰, JELLIFFE ⁴¹, STEKEL ⁸⁷, en TISSI ⁹⁰.

Toch heeft in beginsel de psychoanalyse ongetwijfeld vruchtbare gezichtspunten voor verklaring opgeleverd. De spanning tusschen het ideale ik en de vitale behoeften, de gebondenheid van het individu aan ervaringen en personen uit zijn jeugd die zijn gedrag bepalen, zijn illusies over de idealiteit van een levenshouding, die in werkelijkheid alleen een vlucht is voor zelfverwijten of beschamende neigingen, de interpretatie van de symbolen, — dit alles ligt op het terrein van de psychoanalyse en dieptepsychologie.

In het groote aantal studies dat door letterkundigen over Ibsen is geschreven, in Nederland onder anderen vertegenwoordigd door J. DE VRIES ⁹⁵, wordt uit de aard van de zaak minder diep ingegaan op de symbolen en psychologie. Veel onderzoekers hebben op overeenkomstige trekken gewezen bij verschillende personen en motieven in Ibsens werk. Zij beperken zich echter tot het uiterlijke en blijven, tenminste wat dit terrein aangaat, betrekkelijk aan de oppervlakte.

Bovendien vormen moreele maatstaven of affectieve weerstanden dikwijls een belemmering voor het aanvaarden van bepaalde karakters en verschijnselen, zoodat zij niet dieper doordringen in persoonlijkheden, die van de schrijver zelf en zijn idealen sterk afwijken. Zoover kan dit wanbegrip gaan, dat Ibsens personen werden opgevat als aangekleede ideeën, illustraties van een intellectualistische levensbeschouwing. In flagrante tegenspraak daarmee is de tragiek van zijn drama's waardoor ieder wordt aangegrepen die daarvoor ontvankelijk is en zich ervoor open stelt. Zoo conscientieus als de litteratoren letterkundig en philologisch Ibsens werk hebben behandeld, zoo lichtvaardig zijn soms hun psychologische beoordeelingen en de interpretatie van de symboliek, waarbij een vermoeden zonder bewijs of critisch onderzoek als feit wordt geponeerd. Ook hier heeft een leekenpsychologie dikwijls meer verwarring dan verheldering gebracht. In deze gevallen is een naïef, niet reflecteerend openstaan voor het kunstwerk een zekerder wegwijzer dan de dogmatische of conventieele meeningen over Ibsen die zich tegenwoordig algemeen hebben verbreid — b.v. dat zijn werk individualistisch, duister of verouderd zou zijn. De eenige weg om tot een adaequate opvatting te komen is een nauwkeurig, onbevooroordeeld onderzoek van de authentieke gegevens, waarbij zooveel mogelijk alle theorieën, schema's en constructies worden uitgeschakeld. Overigens hebben verschillende litteratoren blijk gegeven van hun vermogen tot critisch aanvoelen en begrijpen, ook van gecompliceerde figuren, — een vermogen dat door de studie in de geesteswetenschappen is verfijnd en ontwikkeld.

Gedeeltelijk is het verkeerd begrijpen van Ibsens werk te wijten aan de onnauwkeurigheid van de vertaling. De belangrijkste daaronder, de groote Duitsche, door Ibsen zelf geautoriseerde standaardvertaling die is uitgegeven door ELIAS en SCHLENTER³⁵ is te willekeurig en aesthetiseerend. Wat de vertaler te cru oordeelde is door een andere term vervangen of eenvoudig weggelaten, zoodat veel van het karakteristieke en juist ook van het essentieele verloren is gegaan. Niet zonder reden heeft Ibsen er altijd zoo op aangedrongen zijn werken te doen opvoeren en lezen in de oorspronkelijke taal. Een onvolledig begrijpen door onbekendheid met de Noorsche taal achtte hij zelf minder schadelijk voor de opvatting van zijn werk dan de misleidende weergave door de vertaling.

GRENZEN VAN HET PSYCHOLOGISCH VERKLAREN.

Zowel wat vorm als inhoud betreft van het drama, bestaan er feiten die kunnen verleiden tot een misplaatst psychologische interpretatie. Wat de eischen betreft, die technisch en aesthetisch worden gesteld, moet het drama niet alleen in zich zelf verantwoord zijn, maar ook bij de toeschouwer weerklank wekken, zijn behoefte bevredigen naar eenheid en samenvatting van een fragment uit het leven. Op zijn minst geeft het tooneelstuk bevrediging aan emotioneele behoeften, een onderbreking van de troosteloze sleur, de onophoudelijke druk van de zorgen over de strijd om het bestaan van het werkelijke leven in een gemechaniseerde maatschappij. Belangrijker dan de „wereld van de schijn” die het tooneel biedt is de weerspiegeling van gevoelens en hartstochten die in de tredmolen van het dagelijksch leven weinig zichtbaar worden en dikwijls aan de persoon zelf maar gedeeltelijk bewust zijn. De architectuur van het drama, de ontkenning en het tooneleffect dat de aandacht van de toeschouwer gespannen houdt zijn dikwijls meer aesthetisch dan psychologisch verantwoord; het slot neemt dan de plaats in van de antieke *deus ex machina*.

Nog andere factoren bestaan er, die bij de personen in het drama evenmin als bij werkelijke menschen psychologisch te benaderen zijn — in het midden gelaten of het gaat om een principieele discrepantie of om het feit, dat de psychologie in haar tegenwoordig ontwikkelingsstadium aan deze phaenomenen nog niet toe is.

In de eerste plaats kunnen de erfelijke momenten hoogstens worden geconstateerd, maar niet verklaard. Toch moet in dergelijke gevallen met groote voorzichtigheid worden geoordeeld omdat bij schijnbare erfelijkheid de verleiding zoo groot is deze als eenvoudigste verklaring aan te nemen, waar in werkelijkheid veel ingewikkelder psychische verbanden bestaan. Ook kan de erfelijkheid door de dichter niet factisch, maar als symbool zijn bedoeld, evenals zooveel andere gegevens. De simplistische theorieën van psychiatrische zijde — AUGSTEIN⁴, HINRICHSEN³², HIRSCH³³, LOMBROSO⁶¹, WEYGANDT^{97, 98}, WOLFF⁹⁹, WULFFEN¹⁰⁰ — over Nora en Rank in „Een Poppenhuis” en over Osvald Alving in „Spoken” zijn daarvan waarschuwende voorbeelden. Bij overeenkomstige karaktertrekken kan alleen dan met zekerheid van erfelijkheid worden gesproken, wan-

neer identificatie is uitgesloten doordat er nooit contact heeft bestaan, ook niet door middel van derden, en wanneer evenmin analoge omstandigheden of opvoeding een gelijke karaktervorming hebben aangekweekt.

Ook de vitale fundeering van de persoonlijkheid kan alleen worden begrepen in zijn werking op het organisme, maar niet in zich zelf. De elementaire, blinde natuurkrachten en primitieve hartstochten bedreigen, als zij onvoldoende geïntegreerd zijn, de culturele persoonlijkheid met ontworteling en vernietiging. Evenals de erfelijke trekken moeten zij grootendeels worden aanvaard als een brokstuk van de phylogenese en zijn alleen in enkele variaties psychologisch verklaarbaar.

Tot deze vitale onderlaag hoort ook de biologeerende macht waarvoor bepaalde personen vatbaar zijn en waaraan zij in hun verlamdende werking willoos moeten gehoorzamen. Subjectief wordt dit verschijnsel, dat ook in werkelijkheid wel voorkomt, door de „Vrouw van de Zee” beschreven als „ontzetting” en „het gruwelijke”. Hoewel in dit geval een gedeeltelijke verklaring mogelijk is, blijft er toch een rest die zich niet laat vatten. De gebruikelijke opvatting als hypnose is voor de onweerstaanbare aantrekkingskracht van de ontzetting en het gruwelijke ontoereikend. Eerder lijkt hier een parallel te bestaan met de onverklaarbare macht die de eekhoorn weerloos maakt tegenover de opengesperde muil van de slang.

Zoals aan de eene kant de onderlaag van het menselijk wezen, de overgang naar het dierlijke, grenzen stelt aan de psychologische interpretatie, is dit ook het geval met het andere uiterste: de verfijnde uitingen van de geest. Terwijl de instincten en driften bij alle menschen grootendeels gelijkvormig zijn, bestaat in het geestelijk leven en de hogere persoonlijkheid het eigenlijke principium individuationis. De waardenscala die elk zich vormt als richtlijn voor zijn persoonlijkheid is niet alleen afhankelijk van ervaringen en de tijdgeest, maar staat ook in nauw verband met daarvan onafhankelijke, essentiele trekken in zijn wezen. Op deze toppen van de geest kan het direct beleven van waarden — de extase, het verhevene, het numineuze, het innige — alleen beeldend worden weergegeven, maar niet worden verklaard volgens objectieve criteria en is zelfs moeilijk te onderscheiden van vervalsching of ingebeelde ontroering. Even on-

vruchtbaar als de pogingen waren van kunstenaars als Polycletus en Dürer de wetten van het kunstwerk theoretisch vast te leggen in een canon, die dan ver beneden de waarde van hun schepping bleef, even weinig kan de wetenschap deze irrationeele factoren in het zieleven nauwkeurig omschrijven en verklaren. Ook de waardeering van een persoonlijkheid op zich zelf, zijn adel of minderwaardigheid afgezien van zijn prestaties en overige handelingen vormt, evenals het existentieele element, een factor die buiten het bereik valt van de wetenschappelijke verklaring. Alleen de middelste zone van het mensche-lijk zieleven is voor psychologische interpretatie toegankelijk.

SLOT.

De uitbeelding van het antagonisme tusschen natuur en geest in al zijn schakeeringen vormt zoowel de oorsprong als de zin van Ibsens werk. De weergave van het innerlijk en uiterlijk leven zooals dit door de kunstenaar wordt ervaren, is in het algemeen in elk kunstwerk het centrale element, dat er bestaansrecht aan geeft, het doel en de waarde ervan bepaalt. Zijn ontstaan dankt het werk aan de scheppingsdrang; de zin ligt in de bevrijdende werking door het objectiveeren van geestesinhouden. Door zijn werk wekt de kunstenaar weerklank bij de toeschouwer, die zijn verwante maar diffuse belevingen in de kunst vindt uitgekristalliseerd. Een zekere affiniteit en congruentie is daarom noodig om het contact tusschen kunstenaar en publiek tot stand te brengen. De rijkdom en diepte van het beleven, de scherpste en zuiverheid van de weergave, onder eliminatie van al het toevallige en bijkomstige, bepalen in de eerste plaats de waarde van de kunst, — hetzij deze wordt uitgedrukt in woorden, klanken of beelden, of ook in abstracte, streng gebonden vormen zooals bij de architectuur.

Met de laatste kunst vergeleek Ibsen zijn werk, dat geheel is ge-centreerd in het innerlijk leven, en waarin het tragische element overweegt. In tegenstelling met de tragiek is de humor meer gebonden aan een toevallige constellatie, wortelt in oppervlakkiger lagen van het zieleven en varieert meer naar tijd en plaats, naar cultuur-niveau en persoonlijkheid. De tragiek is eenvormiger, door haar constantie in alle eeuwen en in alle landen verwant en direct begrijpelijk voor ieder, die daarvoor ontvankelijk is. Een typeerend voorbeeld is het werk van Shakespeare, wiens humor bij de moderne cul-

tuurmensch in veel gevallen geen weerklank wekt, terwijl de tragiek zijn volle werking heeft bewaard.

Door Ibsen is de strijd tusschen geest en ziel zoo scherp uitgebeeld, dat hij dikwijls de indruk wekt zich de verborgen samenhang van zijn figuren bewust te zijn geweest. De conflicten die hij dramatisch weergeeft, worden niet uitgestreden op het niveau van de volkomen gerijpte mensch, maar eerder op dat van de puberteit. Tusschen het verlangen naar geluk en aan de andere kant de verstandelijke, practische en moreele eischen bestaat een onverzoenlijke tegenstelling, die in elk drama anders is genuanceerd. Voor Ellida wordt het geluk gevormd door het leven van de viking of meermin, voor Hedda door dat van de bacchant. In „Bouwmeester Solness” gaat het om de rechtvaardiging van deze phantasieën. De idealen van Allmers en Rubek over een zuiver geestelijke liefde en hun tegenhanger, de strijd tegen alle ideëele waarden door Borkman, zijn alle gedoemd tot mislukking, omdat het antagonisme, dat in de puberteit normaal is, op later leeftijd de persoonlijkheid blijft beheerschen ten koste van het innerlijk evenwicht. Daardoor zijn zij niet in staat hun eigenlijke zelf te ontplooiën en te verwerklijken, zoodat hun uitingen iets onechts hebben, niet in volkomen harmonie zijn met hun diepere natuur. Een enkele keer, zooals bij Hedda Gabler, laat Ibsen doorschemeren waar de oorzaak ligt van dit onvermogen — in dit geval de nawerking van een trauma op jeugdige leeftijd.

Dit inzicht van Ibsen sluit niet uit dat aan de andere kant in deze figuren ook ontwikkelingsremmingen van het zelf zijn geprojecteerd: alleen datgene kan in een kunstwerk naar waarheid worden uitgebeeld, wat de kunstenaar zelf innerlijk heeft doorleefd.

Onder de tegenstrijdigheden, die samenhangen met het probleem van de integratie en de rijping van het individu, lijden zijn meeste figuren. Waarschijnlijk bestaat hier verband met zijn eigen persoonlijkheid en het voortbestaan van conflicten die tot het eind toe onopgelost zijn gebleven. Zijn inzicht in de ontwikkelingsgeschiedenis van deze conflicten bij zijn figuren en in hun pathologie is grooter dan hij in zijn drama's laat blijken, zooals b.v. spreekt uit zijn aantekeningen over Hedda en Thea in „Hedda Gabler”. Dikwijls noemt hij terloops op andere plaatsen feiten en gebeurtenissen uit hun leven, die bewijzen hoe intens hij zich heeft verdiept in hun ontwikkeling

en structuur. Erfelijkheid, jeugdervaringen, trauma's en andere pathogene factoren worden in zijn werk vermeld; ook biologische en sociologische momenten kunnen bijdragen tot de verklaring.

Behalve factische, hebben deze gegevens ook symbolische of allegorische beteekenis. Het milieu, de landstreek, het klimaat waarin zijn personen zijn opgegroeid, hun uiterlijk en beroep en zelfs de localiseering van het drama kunnen beschouwd worden als attributen van Ibsens figuren. Daardoor wordt het mogelijk op iconographische wijze zijn verschillende personen te identificeren en te herleiden tot typen, die voor Ibsen specifiek zijn. De praktische beteekenis van een typologie is, dat wegens de fragmentarische gegevens soms deze personen alleen begrijpelijk kunnen worden naar analogie van andere vertegenwoordigers van hetzelfde type. Een belangrijk hulpmiddel voor de interpretatie is verder de symboliek van de namen en hun gevoelston voor Ibsen.

In hooger mate dan bij de meeste tragedieschrijvers behandelen Ibsens drama's neurotische problematiek. Ook figuren die algemeen als volkomen gezond worden beschouwd, zooals Hilde Wangel, Thea Elvsted, Fanny Wilton en Ulfhejm, blijken bij een nadere psychologische beschouwing onmiskenbaar ziek te zijn. Hoewel over het algemeen zijn personen het karakter dragen van werkelijke, levende mensen, zijn zij toch niet volkomen echt: zij strijden tegen hun innerlijk wezen, worden geremd in hun natuurlijke ontplooiing. Deze remmingen zijn in de drama's telkens wisselend, maar in elk werk op zich zelf constant bij alle personen: in hen wordt het centrale thema met zijn verschillende aspecten belicht. In „de Vrouw van de Zee” dwingt de angst voor het ongebreideld uitleven van vitale behoeften tot een kunstmatige, inadaequate levenshouding. Het gevoelsleven van de hoofdpersonen in „Hedda Gabler” en „Als Wij Dooden Ontwaken” is verstard in zijn gebondenheid aan een trauma, waaraan zij te gronde gaan. De angst voor de vrouw en voor de hartstocht is het belangrijkste pathogene element in „Kleine Eyolf”. In „John Gabriel Borkman” staan de hoofdpersonen onder de ban van een uit minderwaardigheidsgevoelens ontsproten drang zich te doen gelden, een honger naar erkenning van hun persoonlijke waarde.

Hoe menschelijk deze figuren ook zijn, toch moet niet uit het oog

worden verloren dat hun psychologie wordt doorkruist door de eischen van de kunst, de verheven of tragische werking van het drama, waardoor het persoonlijkheidsbeeld min of meer verwrongen wordt. Het duidelijkst is dit te zien aan Rita Allmers in de slot-scène van „Kleine Eyolf”, die een verlegenheidsoplossing geeft, waaraan Ibsen zelf niet geloofde. Door de stemming van het kunstwerk kunnen deze menschen te tragisch worden voorgesteld; in werkelijkheid zou hun lot zich waarschijnlijk minder catastrophaal hebben voltrokken. Meestal wordt de blik op deze personen daardoor te pessimistisch. Het conflict van Hedda en Løvborg, dat nu eindigt in ondergang en dood, zou in de werkelijkheid zich misschien voor een deel hebben hersteld of tenminste overdekt zijn door latere ervaringen. Inhaerent aan elk kunstwerk is nu eenmaal, dat bepaalde motieven uit de chaotische werkelijkheid worden gelicht. De tragedie-schrijver geeft de levensgeschiedenis van een brok menschelijke natuur, terwijl andere facetten in de veelheid van het leven buiten beschouwing blijven. Deze abstractie is onvermijdelijk en onderscheidt het kunstwerk van de directe afbeelding, zooals de photographie, het afgietsel of de gramophoonplaat. Ook in Ibsens zoogenaamde realistische drama's hoeft daarom de ondergang of de dood van zijn personen niet uitsluitend als iets concreets te worden aanvaard. Daarnaast kunnen zij ook worden beschouwd als uitdrukking voor het afsterven, het ondergaan, of positief als de overgang in een andere vorm van een — meestal essentieel en waardevol — deel van de persoonlijkheid, zooals in normale gevallen het kind grootendeels ondergaat in het volwassen individu.

Speciale beteekenis heeft in Ibsens werk de persoonlijkheid van de vrouw. De spanning tusschen de vrouwelijke psyche en onze mannelijk georiënteerde objectieve cultuur met zijn zakelijke maatstaven loopt door al zijn werk heen en is in zijn scherpste vorm geponeerd in „Een Poppenhuis”. Uit zijn aantekeningen en zijn rede van 27-2-1879 blijkt dat hij zich ook verstandelijk de oorzaak en draagwijdte van deze spanning bewust was; hij gaf zich rekenschap van het verschil in denken en waardeering en oordeelde dat de vrouw dichter staat bij de mentaliteit van de kunstenaar en de jeugd; de man bij die van de burger en de ouderdom. Toch ontwikkelen zich

ook in dit drama de personen volgens eigen wetten; nooit zijn zij intellectualistisch of tendentius geconstrueerd ten gunste van de toen opkomende vrouwenbeweging, wat meestal wel wordt aangenomen. Ook in dit werk is de conceptie zuiver organisch, zijn geen stellingen verdedigd, maar levende menschen uitgebeeld, wat ook Ibsens eigen opvatting was. Het verwijt van intellectualisme, waartoe de klare architectonische bouw van zijn drama's aanleiding zou kunnen geven, berust op een verkeerde psychologische interpretatie, een zich blind staren op in het oog springende bijkomstigheden, terwijl de verborgen, eigenlijke motieven over het hoofd werden gezien.

Voor de vrouwengestalten van Ibsen zijn de fundamenteele waarden in haar persoonlijkheid belangrijker dan de algemeen erkende waarden met objectieve geldigheid, wat ook in zijn ouderdomswerk het geval is. Ellida Wangel beschouwt de assimilatie aan de maatschappij als ontrouw aan zich zelf. Hedda Gabler zoekt vergeefs een adaequate levensvorm, die haar kan bevredigen. Voor Aline Solness weegt het verlies van haar poppen, waarin zij zich zelf spiegelt, zwaarder dan het nieuwe wereldbeeld, dat haar man opbouwt. Allmers eischt van zijn kind de verwerkelijking van een idee, terwijl voor zijn zuster het geluk van het kind belangrijker is. De breuk tusschen Borkman en Ella berust op het feit dat hij geen persoonlijke gevoelens wil doen gelden in zijn strijd voor algemeene waarden, wat Ella hem nooit vergeeft. Met de voltooiing van het opstandingsbeeld was Rubeks doel bereikt, terwijl Irene haar bestemming zoekt in de integratie van dit beeld in haar leven.

Allen voelen deze vrouwen het als een miskennis en vernedering, dat haar wezen ondergeschikt wordt gemaakt aan collectieve waarden, die niet overeenkomen met haar vrouwelijke instelling. Belangrijker is voor haar het streven naar bewustwording, ontplooiing en verdieping. De idee van een specifiek vrouwelijke cultuur, zooals deze door Simmel is geformuleerd, haar waarde als fundament voor het individu en de samenleving, vormt een integreerend element in Ibsens kunst. In het algemeen geldt voor zijn vrouwengestalten wat ook Simmel⁸² als essentieel beschouwt voor de vrouw: haar centripetale instelling, die zich richt op de volkomenheid van het zijn en het leven, het afstemmen van de buitenwereld op haar innerlijk, subjectiviteit en trouw aan haar eigenlijke zelf.

LITERATUUR.

1. ADLER, ALFRED — Praxis und Theorie der Individualpsychologie. München 1930.
2. ARCHER, WILLIAM — Ibseniana in letters from William Archer. *Edda* 34, Oslo 1931.
3. ARONSOHN, OSKAR — Das Problem im Baumeister Solness. Halle 1911.
4. AUGSTEIN, C. — Medizin und Dichtung. Stuttgart 1917.
5. BANG, HERMAN — Erinnerungen an Henrik Ibsen. Berlin 1912.
6. BERGSØE, VILHELM — Henrik Ibsen paa Ischia og fra Piazza del Popolo. København-Kristiania 1907.
7. BERGWITZ, J. K. — Grimstad 1800—1850 som type paa norsk smaaby. Kristiania-København 1916.
8. BINSWANGER, LUDWIG — Verstehen und Erklären in der Psychologie. *VIIIth international congress of psychology*. Groningen 1927.
9. BRANDES, GEORG — Henrik Ibsen. Mit zwölf Briefen. Berlin 1906.
10. BÜHLER, CHARLOTTE — Der menschliche Lebenslauf als psychologisches Problem. Leipzig 1933.
11. BULL, FRANCIS — Breve fra Henrik Ibsen til teaterchef Schröder. *Edda* 4. Kristiania 1915.
12. BULL, FRANCIS — Fra Ibsens og Bjørnsons ungdomsaaer i Bergen. *Edda* 10. Kristiania 1918.
13. CHARRIER, EDMÉE — L'évolution intellectuelle féminine. Paris 1931.
14. DIETRICHSON, LORENTZ — Svundne Tider. Kristiania 1896—1901.
15. DILTHEY, WILHELM — Das Erlebnis und die Dichtung. Leipzig 1906.
16. DUE, CHRISTOPHER — Erindringer fra Henriks Ibsens Ungdomsaaer. København 1909.
17. EITREM, H. — Henrik Ibsens Stellanea. *Edda* 3. Kristiania 1915.

18. ELIAS, JULIUS — Christianiafahrt. *Die Neue Rundschau*. Berlin 1906.
 19. FIBIGER, A. — Henrik Ibsen. En Studie om Gudslinier i hans Liv. I Hundreaaret før hans Fødsel. København 1928.
 20. FREUD, SIGMUND — Bemerkungen über einen Fall von Zwangsneurose. Der Vatercomplex und die Lösung der Rattenidee. *Jahrbuch für psychoanalytische und psychopathologische Forschungen*. Wien-Leipzig 1909.
 21. FREUD, SIGMUND — Einige Charaktertypen aus der psychoanalytischen Arbeit. Die am Erfolge scheitern. *Imago*. Wien-Zürich 1916.
 22. FREUD, SIGMUND — Das Ich und das Es. Wien etc. 1923.
 23. FREUD, SIGMUND — Jenseits des Lustprinzips. Wien etc. 1919.
 24. FREUD, SIGMUND — Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse. Wien 1917.
 25. GEYERSTAM, GUSTAF AF — Två minnen af Henrik Ibsen. *Ord och Bild*. Stockholm 1898.
 26. GJERSET, KNUT — History of the Norwegian people. New York 1927.
 27. GOITEIN, P. LIONEL — The lady from the sea. A fresh approach to the analysis of Ibsens drama. *The psychoanalytic Review* 14. Washington 1927.
 28. GOSSE, EDMUND — Henrik Ibsen. London 1907.
 29. GRAN, GERHARD — Henrik Ibsen. Liv og Værker. Kristiania 1918.
 30. GRAN, GERHARD — Henrik Ibsen. Til hans 70^e fødselsdag. Bergen 1898.
 31. HALVORSEN, J. B. — Norsk forfatterlexicon 1814—1880. Kristiania 1892.
 32. HINRICHSSEN, OTTO — Zur Psychologie und Psychopathologie des Dichters. Wiesbaden 1911.
 33. HIRSCH, WILLIAM — Genius and degeneration. London 1897.
 34. IBSEN, HENRIK — Samlede Verker. Hundreårsutgave ved Francis Bull, Halvdan Koht og Didrik Arup Seip. Oslo 1928 —
 35. IBSEN, HENRIK — Samlede Værker, 10 Bind. Kjøbenhavn 1898—1902.
- IBSEN, HENRIK — Sämtliche Werke. 10 Bände. Herausgegeben

- von Julius Elias und Paul Schletter. Fischer, Berlin 1898—1905.
36. IBSEN, HENRIK — Breve. Kjøbenhavn-Kristiania 1904.
37. IBSEN, HENRIK — Efterladte Skrifter. 3 Bind. Udgivne af Halvdan Koht og Julius Elias. Kristiania 1909.
- IBSEN, HENRIK — Nachgelassene Schriften. 4 Bände. Berlin 1909.
38. JÆGER, HENRIK — Henrik Ibsen 1828—1888. Et literært livsbillede. København 1888.
- JÆGER, HENRIK — Henrik Ibsen 1828—1888. Ein literarisches Lebensbild. Dresden-Leipzig 1890.
39. JASPERS, KARL — Allgemeine Psychopathologie. Berlin 1913.
40. JEFFREYS, HAROLD — Ibsens Peer Gynt. *The psychoanalytic Review* 11. New York 1924.
41. JELLIFFE, SMITH ELY and BRINK, LOUISE — The wild Duck. *The psychoanalytic Review* 6. New York 1919.
42. JENZER, ANNEMARIE — Wandlungen in der Auffassung der Frau im Ionischen Epos bis auf Sophocles. Zürich 1933.
43. JOSEPHSON, LUDVIG — Ett och annat om Henrik Ibsen och Kristiania Teater. Stockholm 1898.
44. JUNG, CARL GUSTAV — Die Beziehungen zwischen dem Ich und dem Unbewuszten. Darmstadt 1928.
45. JUNG, CARL GUSTAV — Die Psychologie der unbewuszten Prozesse. Zürich 1918.
46. JUNG, CARL GUSTAV — Psychologische Typen. Zürich 1923.
47. JUNG, CARL GUSTAV — Seelenprobleme der Gegenwart. Die Lebenswende. Zürich 1931.
48. JUNG, CARL GUSTAV — Über die Energetik der Seele. Zürich etc. 1928.
49. Die kulturelle Bedeutung der Komplexen Psychologie. Herausgegeben vom Psychologischen Club Zürich. Berlin 1935.
50. KAPLAN, LEO — Zur Psychologie des Tragischen. *Imago* I. Leipzig-Wien-Zürich 1912.
51. KIELER, LAURA — Silhouetter. Odense 1887.
52. KINCK, B. M. — Henrik Ibsen og Laura Kieler. *Edda* 35. Oslo 1935.
53. KLAGES, LUDWIG — Der Geist als Widersacher der Seele. Leipzig 1929.

54. KNUDTZON, FR. G. — Ungdomsdagene. København 1927.
55. KOHT, HALVDAN — Henrik Ibsen. Eit diktarliv. Oslo 1928.
56. KOHT, HALVDAN — Breve fra Henrik Ibsen. *Samtiden*. Kristiania 1908.
KOHT, HALVDAN — Briefe von Henrik Ibsen. *Die Neue Rundschau* XVIII 2. Berlin 1906.
57. KRISTENSEN-RANDERS, J. P. — Hos Bjørnson og Ibsen. *Tilskueren*. København-Kristiania 1917.
58. KRONFELD, ARTHUR — Perspektiven der Seelenheilkunde. Leipzig 1930.
59. LANDQUIST, JOHN — Das künstlerische Symbol. *Imago* 6. Leipzig-Wien-Zürich 1920.
60. LIE, JONAS — Oplevelser. København-Kristiania 1908.
61. LOMBROSO, CESARE — Ibsens Gespenster und die Psychiatrie. *Die Zukunft*, Sept. 1893.
62. LOTHAR, RUDOLF — Henrik Ibsen. Leipzig-Berlin-Wien 1902.
63. MACFALL, HALDANE — Ibsen. The man, his art, his significance. London 1907.
64. MOSFJELD, OSKAR — Ibsen og Skien. *Edda* 30. Oslo 1930.
65. NISSEN, INGJALD — Hemmeligholdelsens Forbandelse. Ibsens „Lille Eyolf“ individualpsykologisk belyst. *Samtiden* 43. Oslo 1932.
66. NORDAU, MAX — Entartung. Berlin 1893.
67. ORDING, FR. — Henrik Ibsens vennekreds Det lærde Holland. Oslo 1927.
68. PAULSEN, JOHN — Samliv med Ibsen. København 1906.
PAULSEN, JOHN — Erinnerungen an Henrik Ibsen. Berlin 1907.
69. PEISTER, OSKAR — Anwendungen der Psychoanalyse in der Paedagogik und Seelsorge. Koboldstreiche des Verdrängten bei der Gattenwahl. *Imago* I, p. 72. Leipzig-Wien-Zürich 1912.
70. RAFF, HELENE — Henrik Ibsen in Gossensasz. *Jugend*. München 1906.
71. RANK, OTTO — Das Inzestmotiv in Dichtung und Sage. Leipzig-Wien-Zürich 1926.
72. RICHARDSON, LULA MC DOWELL — The forerunners of feminism in french literature of the renaissance. Baltimore-Paris 1929.

73. ROHDE, ERWIN — Psyche. Seelenkult und Unsterblichkeitsglaube der Griechen. Freiburg 1894.
74. RÜMKE, HENRICUS C. — Levenstijdperken van den man. Amsterdam 1938.
75. RÜMKE, HENRICUS C. — Observations on the relation between the manifest and the latent content of the dream. *Psychiatrische en Neurologische Bladen*. Amsterdam 1934.
76. RÜMKE, HENRICUS C. — Phaenomenologische en klinisch-psychiatrische studie over geluksgevoel. Leiden 1923.
RÜMKE, HENRICUS C. — Zur Phaenomenologie und Klinik des Glücksgefühls. Berlin 1924.
77. SCHATIA, VIVA — Hedda Gablers Doll's House. *The Psychoanalytic Review* 36. New York 1939.
78. SCHATIA, VIVA — The master builder. A case of involuntional psychosis. *The Psychoanalytic Review* 26. New York 1940.
79. SCHNEIDER, ERNST — Mutter und Kind in den Dramen Ibsens. *Zeitschrift für Psychoanalytische Paedagogik* II. Wien 1928.
80. SCHOPENHAUER, ARTHUR — Aphorismen zur Lebensweisheit. Vom Unterschiede der Lebensalter. Insel Verlag, Leipzig 1923.
81. SILBERER, HERBERT — Zur Symbolbildung. *Jahrbuch für psychoanalytische und psychopathologische Forschungen* IV-2. Leipzig-Wien 1912.
82. SIMMEL, GEORG — Philosophische Kultur. Potsdam 1924.
83. SKARD, EILIV — Kjeldone til Ibsens Catilina. *Edda* 21. Kristiania 1924.
84. SLATAPER, SCIPIO — Henrik Ibsen. Con un cenno su Scipio Slataper. Torino 1916.
85. SPRANGER, EDUARD — Die Frage nach der Einheit der Psychologie. *Sitzungsberichte der Preussischen Akademie der Wissenschaften* XXIV. Berlin 1926.
86. SPRANGER, EDUARD — Psychologie des Jugendalters. Leipzig 1924.
87. STEKEL, WILHELM — Zwang und Zweifel. Analytische Bemerkungen zu Ibsens Peer Gynt. Berlin-Wien 1927.
88. STUYVER, WILHELMINA — Deutsche expressionistische Dichtung im Lichte der Philosophie der Gegenwart. Amsterdam 1939.

89. SVENDSEN, PAULUS — Om Ibsens kilder til Kejser og Galilæer. *Edda* 33. Oslo 1933.
90. TISSI, SILVIO — La psicanalisi, scienza del io o del mistero-problema psichico. Milano 1929.
91. UNDSET, INGVALD — Et brev om Henrik Ibsen. *Samtiden*. Kristiania 1910.
92. VASENIUS, VALFRID — Henrik Ibsen. Ett skaldeporträtt. Stockholm 1882.
93. VASENIUS, VALFRID — Henrik Ibsens dramatiska diktning i dess första skede. Helsingfors 1879.
94. VOGT, NILS — På rejse med Henrik Ibsen. *Samtiden*. Kristiania 1906.
95. VRIES, JAN DE — Henrik Ibsen. Maastricht 1924.
96. WEININGER, OTTO — Über die letzten Dinge. Bemerkungen über Ibsens Peer Gynt. Wien-Leipzig 1903.
97. WEYGANDT, WILHELM — Die abnorme Charaktere bei Ibsen. Wiesbaden 1907.
98. WEYGANDT, WILHELM — Abnorme Charaktere in der dramatischen Literatur. Hamburg-Leipzig 1910.
99. WOLFF, G. — Psychiatrie en Dichtkunst. *Uit Zenuw- en Ziel-leven* IV-10. Baarn 1916.
100. WULFFEN, ERICH — Ibsens Nora vor dem Strafrichter und Psychiater. Halle 1907.
101. WIJNAENDTS FRANCKEN, C. J. — De evolutie van het huwelijk. Leiden 1894.

STELLINGEN.

I.

In tegenstelling met de gangbare meeningen, zooals deze zijn samengevat door Halvdan Koht, kan er een evident en direct verband worden aangetoond tusschen Ibsens verhouding met Henrikke Holst en zijn jeugdwerk „Fru Inger til Østråt”.

HALVDAN KOHT, Henrik Ibsen. Eit diktarliv. Oslo 1928.

II.

De gebruikelijke vertaling van de naam Bøjgen in „Peer Gynt” — Gebogen, de Kromme, de Kronkel, der Krumme, le Courbe, le Tortueux, il Curvo enz. — beantwoordt niet aan de zin van de figuur volgens de bedoeling van Ibsen.

III.

Bij alle beschouwingen over Strindberg van medisch en psychopathologisch standpunt zijn essentiele factoren over het hoofd gezien, wat niet alleen te wijten is aan onbekendheid met de Zweedsche taal.

IV.

De beoordeeling van de bekwaamheid van verpleegsters door haar superieuren blijkt voornamelijk samen te hangen met de eigenschappen: toewijding, tact en nauwgezetheid.

V.

Ten onrechte meenen veel psychiaters diagnoses te kunnen stellen op grond van letterkundig en biographisch materiaal zonder samenwerking met litteratoren en historici.

VI.

Vergeleken met H. C. Andersens sprookje „Elverhøj” toont Ibsens opvatting van de Dovregubbe verschillen, die de tegenstelling weer- spiegelen tusschen het Deensche en Noorsche karakter van de schrijvers.

H. C. ANDERSEN. Eventyr og Historier. Andet Bind. København 1931.

VII.

In het werk van Marie Bonaparte „Edgar Poe. Étude psycho- analytique. Paris 1933” is te weinig aandacht geschonken aan de ont- wikkelingspsychologie van Poe na zijn kinderjaren.

VIII.

Silvio Tissi kan niet worden gerekend tot de vertegenwoordigers van de psychoanalyse in Italië.

SILVIO TISSI. La psicanalisi, scienza del io o del mistero- problema psichico. Con saggi di analisi psichica su drammi di Pirandello, Shakespeare, Ibsen, Tolstoi en Shaw. Milano 1929.

IX.

De zin van de versregel „Lleva tu espalda reflejado el frente” in het sonnet van Miguel de Unamuno „Vuelva hacia atrás la vista, caminante” is door Helman miskend in de vertaling „Kijk ten schou- der uit naar meer verschieten”.

De Put der Zuchten. Oude en nieuwe Spaansche dicht- kunst vertaald en ingeleid door Albert Helman. Amsterdam 1941.

X.

Bij een nieuwe spelling hoort de buigings-n ook voor mannelijke personen e.d. te vervallen.

XI.

Wettelijke bescherming van de psychologen is noodig om te voor- komen dat psychologie en psychotechniek worden beoefend door onbevoegden.

1700

The first part of the book is devoted to a general introduction to the subject of the history of the world. It is a very interesting and well-written work, and it is highly recommended to all who are interested in the history of the world.

The second part of the book is devoted to a detailed account of the history of the world from the beginning of time to the present day. It is a very comprehensive and well-written work, and it is highly recommended to all who are interested in the history of the world.

The third part of the book is devoted to a detailed account of the history of the world from the beginning of time to the present day. It is a very comprehensive and well-written work, and it is highly recommended to all who are interested in the history of the world.

The fourth part of the book is devoted to a detailed account of the history of the world from the beginning of time to the present day. It is a very comprehensive and well-written work, and it is highly recommended to all who are interested in the history of the world.

The fifth part of the book is devoted to a detailed account of the history of the world from the beginning of time to the present day. It is a very comprehensive and well-written work, and it is highly recommended to all who are interested in the history of the world.

The sixth part of the book is devoted to a detailed account of the history of the world from the beginning of time to the present day. It is a very comprehensive and well-written work, and it is highly recommended to all who are interested in the history of the world.



