

## Introducció

### *Casa de nines*: les primeres passes del drama modern

Henrik Ibsen escriu *Casa de nines* entre Roma i Amalfi l'any 1879. L'obra apareix editada per primer cop, a Noruega, el 4 de desembre del mateix any. El tiratge, de vuit mil exemplars, és força important per a l'època, tenint en compte que l'obra encara no ha estat representada. L'estrena té lloc unes setmanes després al Teatre Reial de Copenhaguen, el 21 de desembre. El 20 de gener de 1880 s'estrena també a Christiania (Oslo). Encara no ha passat un any que l'obra ja compta amb tres edicions en noruec, i a més ha estat traduïda a l'alemany, l'anglès, el finès i el suec. És sens dubte l'obra més traduïda d'Ibsen, la més representada i la més discutida. Al moment de concebre-la, l'autor, de cinquanta-un anys, és a l'inici d'una de les etapes més fructíferes de la seva producció dramàtica, la dels anomenats «dramas moderns» o «dramas domèstics», que arrenca l'any 1877 amb *Els pilars de la societat* i acaba el 1899 amb la seva darrera obra, *Quan ens despertarem d'entre els morts*, tot un «epíleg dramàtic».

### 1. Ibsen a la Catalunya del tombant de segle

*Nora* (*Casa de nines*) és el primer text d'Ibsen que arriba a Catalunya en català (Teatre Gran Via, darrers dies de novembre de 1893, traducció de Frederic Gomis). L'obra es representa només

tres cops i no té gaire ressò. Uns mesos abans, s'ha representat *Un enemigo del pueblo*, en castellà, muntada, com l'anterior, per Antoni Tutau al Teatre Novetats (amb traducció de Carles Costa i Josep M. Jordà). Totes dues peces han servit per presentar un autor modern, ideològic i controvertit. Després d'aquests dos muntatges, el reconeixement de l'autor a cavall dels dos segles és força ràpid: abans que acabi l'any 1893, *L'Avenç* publica *Espectres*, amb traducció de Pompeu Fabra i Joaquim Casas Carbó. La peça no s'estrena en català fins al 16 d'abril de 1896; se n'encarrega el Teatre Independent d'Ignasi Iglésias, Pere Corominas i Jaume Brossa (Teatro Olimpo), tot i que, segons que sembla, l'any 1894 n'hi ha hagut un muntatge previ, al carrer de la Granada del Penedès, al barri de Gràcia. De fet, el mes de febrer de 1894, la companyia italiana d'Ermete Novelli també ha muntat l'obra, aquest cop al Teatre Principal. En aquestes mateixes dates, els anys 1894 i 1896, es publiquen els dos volums d'*El arte escénico en España*, de Josep Yxart, a les pàgines del qual es pot trobar una presentació exhaustiva i intel·ligent de l'obra dramàtica d'Henrik Ibsen:

[...] El ejercicio de la voluntad, la independencia y firmeza de carácter, la más absoluta sinceridad y energía en las convicciones, la libérrima elección en todos los actos de la conducta humana, «el proponerse ser lo que se es, con todas las fuerzas del ánimo, y no otra cosa», son el fondo de sus tesis dramáticas. Los personajes, dotados de tan rígido i radical espíritu individualista, luchan en sus obras, unas veces con los deberes que impone la familia, otras, con los de la unión conyugal, otras, con la condición del sexo, otras, con la sociedad, el Estado: personalidades todas, en fin, que deprimen, oprimen y desnaturalizan el libre y expansivo desenvolvimiento del individuo. (*El arte escénico en España*, Barcelona, *La Vanguardia*, p. 251-252. Reedició facsímil Barcelona, Alta Fulla, 1987.)

L'any 1896 encara, algunes setmanes abans d'una altra bomba —la de Canvis Nous—, Felip Cortiella i la seva Compañía Libre de Declamación munten *Casa de muñecas* (*Nora*) al Teatro Circo Barcelonés. El 23 de març de 1899, la companyia de Teresa Mariàni representa *Casa di bambola* al Teatre Novetats: Cortiella en fa un resum-explicació i el lliura al públic com a programa de mà. Adrià Gual reprèn *Espectres*, l'any 1900, amb el Teatre Íntim —on concilia una lectura vitalista i íntima de l'obra—, i el 1903 escenifica *John Gabriel Borkman* al Teatre de les Arts (traducció de J. Roca i Cupull). Uns mesos abans d'aquesta data, el setembre de 1902, al mateix Teatre de les Arts, Felip Cortiella munta *Quan ens despertarem d'entre els morts* i *Els pilars de la societat*. Però no s'atura aquí: el juliol de l'any següent, el director s'acara de bell nou amb *Casa de nines*, ara en català, i encara, el gener de 1905, insisteix amb *Rosmersholm* (traducció del mateix Cortiella). La primera de les quatre peces ha estat traduïda i publicada, l'any 1901, per Emili Tintorer amb un interessant pròleg de presentació. A tot això, cal afegir les *tournées* de les companyies estrangeres; entre altres, Eleonora Duse (1900, *Hedda Gabler*), Ermete Zacconi (1901, també *Espectres*) o Italia Vitaliani (1903, *Hedda Gabler*). Per acabar, val la pena afegir la nova traducció de *Nora* que Josep M. Jordà publica l'any 1912.

Aquest interès per Ibsen a la Catalunya finisecular té a veure, entre altres coses, amb el fet que l'autor noruec escriu en un país petit a la recerca de la seva identitat cultural i nacional (Noruega ha esdevingut un estat independent de Dinamarca el 1814). Un objectiu que ben aviat donarà resultats brillants: en pintura, Edvard Munch; en música, Edvard Grieg; en teatre, Henrik Ibsen. En aquest camí de modernització, un dels primers objectius dels noruecs —com també dels catalans— és construir una llengua apta per a la vida pública i la cultura, amb els

seu estàndard i els seus múltiples registres expressius. L'aportació d'Ibsen, en aquest sentit, és decisiva. Això, és clar, explica només en part la transcendència que tindrà l'obra ibseniana en la vida política i cultural dels catalans a cavall dels segles XIX i XX. Per damunt de tot, caldrà tenir en compte el debat aferrissat i apassionant que les seves idees socials, morals i filosòfiques (i la manera com són presentades) provoca en la Catalunya del Modernisme.

## 2. Ibsen i el debat naturalista

En aquest sentit, hem de pensar que, pel que fa a la seva gènesi, l'escriptura de *Casa de nines* es produeix en ple esclat de les doctrines naturalistes i de la influència de Zola (és l'època dels seus articles més coneguts «Le roman experimental» o «Le naturalisme au théâtre», i també és el moment de les temptatives naturalistes d'autors com ara J. K. Huysmans, E. de Goncourt o G. de Maupassant.) En aquell moment, la via normal d'arribada de les obres estrangeres –i en concret les d'Ibsen– a Catalunya passa per França, i la primera estrena d'Ibsen –*Espectres*– al país veí no té lloc fins al 29 de maig de 1890 al Théâtre Libre, amb direcció del reconegut director, d'estètica naturalista, Antoine. L'autor, doncs, arriba a casa nostra associat a l'embranchida naturalista i al debat ideològic que comporta. L'any 1891, Antoine munta encara *L'ànec salvatge* i *Hedda Gabler*.

Un any després, però, un dels propulsors de l'estètica simbolista a l'escena, Lugné-Poe, estrenarà *La dama del mar*, i seguiran encara, entre 1893 i 1897, *Solness*, *Rosmersholm*, *El petit Eyolf*, *Brand*, *Els pilars de la societat*, *Peer Gynt* i *John Gabriel Borkman*. Per aquest motiu, a partir d'un determinat moment,

Ibsen serà considerat a França un autor simbolista; la qual cosa explicaria l'interès una mica tardà d'autors com ara Adrià Gual. Curiosament, també a França, enmig d'aquest nou context, un prestigiosa actriu com «la Réjane» tindrà el valor d'assumir el paper de Nora, l'any 1894 (un any més tard que a Barcelona), en un espectacle concebut com a teatre de boulevard.

És en aquest context de doctrina naturalista que August Strindberg, tot prologant *La senyoreta Júlia*, declara el teatre mort per als nous temps. Exactament el mateix que diu Zola, només que aquest darrer ho expressa de forma diferent: el teatre mor perquè el teatre ha estat reduït a una sola configuració, l'única configuració que fins ara ha estat *pensable*, possible... És a dir, la convenció formal que va des del drama burgès a l'«obra ben feta» (*pièce bien faite*, *well-made play*) passant pel melodrama, el drama romàntic i el vodevil. Segons *The Cambridge Guide to Theatre*, la *pièce bien faite* [...] «està hàbilment dissenyada per estimular el suspens. Propera a la comèdia d'intriga, la seva acció és impulsada a través d'una concatenació d'esdeveniments relacionats causalment. Comença amb una detallada, vagament dissimulada, exposició; acumula embranzida mitjançant complicacions i crisis. Tanca cada acte amb una *cortina* climàtica. Un seguit de perills, que afecten el protagonista, condueixen a la revelació d'un secret en una escena obligatòria. [...] Llavors, l'obra ben feta tanca ràpidament en un desenllaç plausible, el qual accepta implícitament l'ètica de l'audiència. [...] Tècnicament, l'obra ben feta creix gràcies a fortuïtes entrades i sortides, equívocs d'identitat i *quid pro quo*». (Martin Banham. *The Cambridge Guide to Theatre*. Cambridge: Cambridge University Press, 1988 [1995]; la traducció és nostra.)

Per boca de Zola, el naturalisme reclama una nova forma que tingui a veure, no amb les arbitriarietats de l'autor i l'artifici

convencional, sinó amb la naturalesa causal dels fets i amb un plantejament realista de fons. Prou cops de vareta màgica, prou personatges simpàtics, prou moral disfressada –dirà l'autor dels *Rougont*:

Al teatre qualsevol innovació és delicada. Les revolucions literàries tarden a fer-se sentir. És lògic, doncs, que sigui el darrer bastió de la mentida. [...] Al públic, en conjunt, no li agrada que li canviïn els costums, i els judicis que arrossega tenen la brutalitat d'una sentència de mort. Arriba un moment, però, en què el públic esdevé còmplice dels innovadors [...]: cansat de les eternes històries que li conten, experimenta una imperiosa necessitat de joventut i d'originalitat. [...] El drama mor de mort natural, mor d'extravagàncies, de mentides i de vulgaritats. [...] Desafio els darrers romàntics a posar en escena un drama de plomalls; la ferralla de l'edat mitjana, les portes secretes, els vins emmetzinats i tota la resta ens faran arronsar les espatlles. El melodrama, aquest fill burgès del drama romàntic, és encara més mort que no pas ell per als gustos del poble: les seves sensibleries falses, les seves complicacions d'infants robats i de papers retrobats, les seves gasconades imprudents, a la llarga, l'han fet caure en l'oblit, fins al punt que ens fem un panxó de riure quan algú intenta ressuscitar-lo. [...] Tinc la convicció profunda que l'esperit experimental i científic del segle conquerirà el teatre, i que aquesta és l'única renovació possible de la nostra escena. Que la crítica observi al seu voltant i que em digui de quin costat espera socors, alguna alenada de vida que torni a posar el drama dempeus. Certament, el passat és mort. Cal anar cap al futur; i el futur és el problema humà estudiat en el marc de la realitat, és l'abandó de totes les faules, és el drama vivent de la doble vida dels personatges i dels medis, alliberats dels contes de la vora del foc, dels pellingots històrics, dels grans mots bèsties, de les misèries i de les fanfarronades de convenció. La carcassa podrida del drama

d'ahir ja no s'aguanta dreta. Cal netejar la plaça. Ha passat el temps de les receptes conegudes per lligar i per deslligar una intriga; cal, en aquests moments, una àmplia i simple pintura dels homes i de les coses, un drama que Molière hauria pogut escriure. Tret de certes necessitats escèniques, allò que avui anomenen la ciència del teatre no és res més que el conjunt de les petites habilitats d'uns quants intrigants, una mena de tradició estreta que encongeix l'escena, un codi de llenguatge convingut i de situacions apuntades per endavant que qualsevol esperit original refusarà enèrgicament d'aplicar. (Fragments del pròleg a *Thérèse Raquin*, que donem en traducció pròpia.)

Ibsen es troba al bell mig de la polèmica: assumeix les noves idees i mira de transformar la forma coneguda per tal de servir aquelles. Però no serà una missió senzilla. Ben mirat, la fórmula convencional del drama és LA FORMA, així, amb majúscules. Què hi pot haver que no sigui això? L'«obra ben feta» és bastant més que una recepta, és una manera de pensar el drama que és a la base de la sensibilitat artística i teatral del segle XIX. Ibsen, a més, que ha fet el seu aprenentatge teatral com a director del Teatre Nacional de Bergen entre els anys 1851 i 1857, s'ha familiaritzat des de ben jove amb els mecanismes prefixats del drama coetani (és a dir, amb l'«obra ben feta»): ha programat i dirigit vodevils a la manera de Scribe (prolífic autor francès del segle XIX considerat l'inventor de la *pièce bine faite*), algunes obres d'aquest autor i, sobretot, drames històrics de caire romàntic. I amb tot, el dramaturg aconsegueix fer una passa més enllà: perquè, encara que no ho sembli, *Casa de nines* suposa el primer graó de la lluita ibseniana contra la fórmula.

*Casa de nines* és un drama en el qual l'autor utilitza i al mateix temps transgredeix les formes tradicionals. La frase, amb més o menys variants, ha estat repetida a bastament per l'extensa

bibliografia sobre l'autor noruec. Allardyce Nicoll, per posar un exemple, creu que, amb aquesta peça, Ibsen ha après «a modificar la fórmula de Scribe de tal manera que conserva lo emotivament eficaz y al mismo tiempo disimula la presencia de la maquinaria» (pàg. 483). A grans trets, doncs, els crítics estan d'acord. I, tanmateix, és oportú fer alguna precisió: si tan evident és que *Casa de nines* modifica la tradició formal (tradició que l'autor ha utilitzat amb encert des del seu primer gran èxit, *La dama Inger D'Ostrat*, de 1855, llevat de tres casos: *Brand* –1866–, *Peer Gynt* –1867– i *Emperador i Galileu* –1873–), de quina manera i amb quin objectiu ho fa?

### 3. Comèdia? Vodevil? Melodrama? L'ús de les formes tradicionals

El famós crític Sarcey, al fulletó redactat en ocasió de l'estrena parisenca de *Casa de nines* (28 d'abril de 1894), destaca, d'entre altres elements convencionals, l'embolic de les cartes i la tensió del ball de la tarantel·la: «C'est une jolie idée de vaudeville» –diu–, una idea que recorda «les procédés de Scribe». (cit. a Chevrel: 99-108.) El crític sembla decebut, perquè volent trobar alguna cosa més en un «autor simbòlic» o «simbolista» (recordem que, després dels muntatges de Lugné-Poe, Ibsen és considerat com a tal al París de l'època), només ha vist personatges de comèdia.

En els darrers trenta anys, els estudis ibsenians han apuntat els mateixos noms que retreia Sarcey. Alguns crítics, com ara Yves Chevrel (pàg. 31), parlen de comèdia, però també de melodrama: sobretot per la distribució inicial dels rols (la ingènua –Nora–, un malvat –Krogstad, que posseeix el secret de la ingènua



nua—, una amiga d'infantesa, confident —que apareix oportunament després de deu anys d'absència—, un amic de la família —dipositari de secrets i enamorat devot i fidel de la ingènua— i la vella dida; segons aquesta estructura, Helmer, el marit íntegre, es reservaria el paper d'heroi).

És clar que també cal tenir en compte les nombroses coincidències i casualitats sobre les quals es construeix la intriga (temporals, però també pel que fa a les relacions prèvies entre personatges), el suspens al voltant de la carta (objecte teatral per excel·lència del teatre del segle XIX) i, finalment, la ironia dramàtica que se'n deriva (els espectadors i només una part dels personatges saben el contingut de la carta mentre que d'altres l'ignoren.) Una bona part de la bibliografia parla directament de l'«obra ben feta» i afegeix als elements mencionats el *quid pro quo* (la Sra. Linde s'equivoca a l'hora d'identificar el creditor de Nora) o la declaració d'amor al moment menys adequat tenint en compte els interessos de la protagonista. (Törnqvist: 47, Mazer: 69-75.)

#### 4. *Casa de nines*: un final ideològic?

Chevrel és un dels primers a considerar que els usos vells oculten un rerefons inèdit. Per exemple, Nora, segons l'ús convencional, al final de la peça podria *revelar* al seu marit que ella ho ha fet tot per salvar-li la vida. Més: que l'hi ha salvat. Aquesta revelació —que Sarcey troba a faltar— fóra un punt de crisi ben típic en les construccions dramàtiques de l'època. Però Ibsen en prescindeix. D'altra banda, l'interès al final de l'obra no rau únicament en el fet que Helmer agafi o no la carta, més aviat recau en la tensió interior de Nora, en la qual es revelen insosp-

tadament dues concepcions del món gairebé antagoniques. En aquest sentit, la novetat fonamental de *Casa de nines* fóra d'un abast clarament ideològic.

Pel que fa a aquesta idea, existeix un cert acord a l'hora de situar la dimensió ideològica de *Casa de nines* en el seu diàleg o «discussió» final. És cert que, des d'un punt de vista convencional («l'obra ben feta»), el drama hauria hagut d'acabar amb el final feliç que comporta l'arribada de la segona carta, o potser amb la revelació del «secret» de Nora. Vist així, el desenllaç de l'obra trenca amb l'estructura formal prefixada i hi afegeix el «tema», la «tesi», el «problema», les «idees». George Bernard Shaw ho defineix en aquets termes: «You had in what was called a well made play an exposition in the first act, a situation in the second, and unravelling in the third. Now you have exposition, situation and discussion... The discussion conquered Europe in Ibsen's *Doll's House*; and now the serious playwright recognizes in the discussion not only the main test of his highest powers, but also the real centre of his play's interest. [...] *A Doll's House* conquered Europe and founded a new school of dramatic art». (Shaw, 1913, cit. a Törnqvist: 159.)<sup>1</sup> De fet, Shaw troba, en aquesta fórmula, una bona manera d'usar l'«obra ben feta» per tal d'exposar les noves idees del seu temps. Breu: utilitzar una estructura provada per tal d'atraure el gran públic i vehicular-hi, com aquell que no fa la cosa, assumptes contemporanis polèmics o d'interès general. És el

1. «Teníeu, en el que s'anomenava peça ben feta, un plantejament al primer acte, una situació al segon i un desenllaç al tercer. Ara teniu plantejament, situació i discussió... La discussió va conquerir Europa amb *Casa de nines* d'Ibsen, i ara els autors seriosos reconeixen en la discussió no només l'avaluació més important de les seves més altes capacitats, sinó també el centre real de l'interès de la seva obra. [...] *Casa de nines* va conquerir Europa i va fundar una nova escola d'art dramàtic».

que ell mateix està provant amb obres com ara *El deixeble del diable* (vegeu Shaw, 1979: 430).

## 5. *Casa de nines*: «acció» vs. «intriga»

L'afirmació, però, que la «discussió» final de *Casa de nines* trenca l'estructura convencional i presenta el «problema» no és del tot exacta.

Amb molt bon criteri, Guy Vogelweith (275-287) ha usat la distinció ja clàssica entre «acció» i «intriga», que exposa amb mots de Jovet: «Il y a dans une pièce une action intérieure [acció] et une action extérieure [intriga]. Celle-ci n'est que la conséquence de celle-là» (75).<sup>2</sup> Segons això, a *Casa de nines* Ibsen assumeix la «intriga» (acció exterior) de la tradició del segle XIX; la novetat del plantejament, però, radica en l'establiment d'un subtext paral·lel (acció interior) completament autònom.

Definim-ho a grans trets: al segon acte de l'obra, la «intriga» té a veure amb diversos esdeveniments com ara la segona demanda de Krogstad –que s'ha deixat endur pel rancor i l'ambició–, la possibilitat d'un suïcidi per part de Nora, el recurs frustrat de demanar ajuda al Dr. Rank i, sobretot, la presència de la carta de Krogstad a la bústia airejant els draps bruts de Nora (i els intents desesperats de la protagonista perquè el seu marit no la llegeixi). Pel que fa a l'«acció», però, cal proposar una altra mena d'interrogant: Helmer se sacrificarà per la seva dona i demostrarà, així, com se l'estima?, es produirà el mira-

2. «En una obra, hi ha una acció interior [acció] i una acció exterior [intriga]. La segona no és altra cosa que la conseqüència de la primera».

cle? Històricament, la majoria dels receptors –lectors i espectadors– s’han posat tots d’acord a considerar el *miracle* com un fet bastant improbable. Per tant, aquesta expectativa només és vàlida per a Nora, no per a l’audiència. La pregunta, en aquest sentit, es desplaça: què passarà quan Nora *reconegui* que el seu marit no és la persona que pensava? La «intriga» del drama acaba convencionalment amb la lectura de la segona carta. L’«acció», en canvi, no acaba fins al final de l’obra: Nora marxa de casa després de *reconèixer* que Helmer mai no ha merescut la seva devoció.

D’aquí, doncs, la novetat de l’«afegit» final: no es tracta d’un pedaç cosit per Ibsen per sumar ideologia a una construcció convencional que no li ho permet. Ben mirat, la construcció convencional de la «intriga» (l’«obra ben feta») també hauria permès un final ideològic, o moral (és el que Zola recrimina a Dumas fill a *El naturalisme al teatre*). Ibsen, com Zola, fuig d’aquella moral que es desprèn de l’encadenament d’uns fets que l’escriptor proposa de manera arbitrària; desitja, en canvi, una moral més pura, que neixi de l’observació d’uns fets lligats per una causalitat «natural».<sup>3</sup> Hem d’entendre, per consegüent, la «discussió» del final com un fragment estructural que és conseqüència lògica i necessària d’una línia d’«acció» coherent, desenvolupada del principi al final de la peça; una acció complexa que, tanmateix, se serveix, podríem dir *per existir*, d’una «intriga» de superfície més o menys convencional.

3. No és estrany que Ibsen valori Dumas fill en aquests termes: «*To Alexandre Dumas I owe nothing as regards dramatic form –except that I have learned from his plays to avoid several very awkward faults and blunders of which he is not infrequently guilty*». (*Letters*: a Georg Brandes, 11-10-1896, 323) («No dec res a Alexandre Dumas pel que fa a la forma dramàtica –excepte que he après de les seves obres a evitar algunes faltes maldestres i relliscades de les quals ell no és infreqüentment culpable»).

## 6. L'accés a l'íntim: *Casa de nines*, «tragèdia moderna»?

Si recorrem a les tesis de Peter Szondi sobre «la crisi del drama» i a l'explicació que dona sobre la «problemàtica» de l'escriptura ibseniana, podem arribar a la conclusió que l'escriptura de la «discussió» final de *Casa de nines* suposa un primer intent d'assolir una dialèctica plena entre forma i contingut: és a dir, que les noves idees de base naturalista justifiquen una innovació formal d'aquesta mena. Segons Szondi:

[...] La concepció dialèctica de la relació forma-contingut de Hegel va donar fruits en considerar la forma quasi com a «condensació» del contingut. [...] La dialèctica forma-contingut apareix com una dialèctica entre un enunciat formal i un enunciat de contingut. Això, però, ja implica la possibilitat que l'enunciat formal es contradigui amb l'enunciat de contingut. [...] La contradicció sorgeix en l'enunciat fix i establert de la forma, posada en qüestió pel contingut. Però és aquesta antinòmia interna la que fa que una forma literària esdevingui històricament problemàtica. [Cal] explicar les diverses formes de la dramaturgia moderna, partint de la resolució d'aquestes contradiccions. (Szondi: 9)

Les noves concepcions deterministes del Naturalisme (l'home està determinat pel llegat genètic, pel medi ambient i pel context social) obliguen Ibsen a pensar en termes de causalitat i d'herència. U: el passat és determinant del present. Dos: el receptor ha de poder reconstruir el passat. Però Ibsen té problemes: la «intriga» del drama convencional fa avançar l'acció cap al futur; de més a més, el *passat* dels seus drames no és gaire concret, més aviat és una realitat indefinida. Segons com, el

present ibsenià sembla només un pretext per poder evocar aquest món pretèrit inconcret i difús; un món que es refugia en l'ànima de personatges aïllats, esdevinguts estranys entre si. La reflexió, certament, val sobretot per a obres posteriors a *Casa de nines*, però també ens ajuda a entendre el funcionament d'aquesta peça.

Segons Jean-Pierre Sarrazac (15-30), «amb Ibsen, per primera vegada al teatre, el drama domèstic esdevé drama “íntim”. La “intrasubjectivitat” (relació del personatge amb la part desconeguda d'ell mateix) substitueix la “intersubjectivitat” (relació que els diferents personatges mantenen entre ells); la paraula íntima passa al davant de la paraula compartida». Una idea interessant, que permet presentar Ibsen com el precursor d'una línia tràgica (Sarrazac parla de *tragèdia moderna*) que comptaria amb les aportacions *íntimes* o *intrasubjectives* del *present aturat* de Txèkhov, del «tràgic quotidià» de Maeterlinck o de la «dramatúrgia del jo» de Strindberg. Sarrazac afirma que, en gairebé tots els seus *dramas domestiques*, Ibsen «creu que ha de compensar el dèficit en acció dramàtica que engendren la interiorització i la retrospecció per un moviment i una construcció dramàtiques “scribéens” [a la manera de Scribe] en *trompe-l'oeil* [engany de perspectiva]». En efecte, de vegades «ens sobta una contradicció flagrant entre la forma i la matèria del drama». Segons això, allò que alguns haurien vist com un problema no és més que una «contradicció» assumida per l'autor per tal de facilitar la incorporació certament *moderna* de la *intimitat* al drama.

Aquesta afirmació, que val per al conjunt de l'obra ibseniana, és aplicable a *Casa de nines*? Ja hem comentat que l'«acció interior» és un factor important en l'obra; també és cert que aquesta línia d'acció se sustenta en una construcció dramàtica «scribeana» («obra ben feta»). Ara bé, a *Casa de nines*, proba-

blement, encara no podem parlar d'una gran importància del pes del passat en la interioritat i, per tant, l'aparent «contradicció» s'afebleix. I tanmateix, un cop instal·lats en el període *domèstic* de la producció ibseniana (en què conflueixen passat i interioritat),<sup>4</sup> la «contradicció» es fa més evident, però no menys brillant.

Amb totes aquestes consideracions, em fa l'efecte que determinats reduccionismes que han servit per afirmar a l'engròs que el naturalisme teatral és fill directe del drama romàntic —«un hijo que hace un repudio limitado a sus padres y que permanece esencialmente fiel a su herencia genética» (Williams: 57)—, o que l'evolució dramàtica que representa *Casa de nines* «debe considerarse esencialmente regresiva», poden quedar del tot superats. Zola, tot plantejant-se com havia de ser «el naturalisme al teatre», més que no pas aportar la teoria d'una nova forma, es concentra a fer la crítica de la tradició Augier-Dumas fill-Sardou, tots tres sota l'ombra de Scribe. Amb els seus «dramas domèstics», Ibsen segueix els consells de Zola; així, des d'*Els pilars de la societat* fins a *Quan ens despertarem d'entre els morts*, l'autor busca un procediment a partir del qual els mecanismes convencionals, posats en qüestió, modifiquin —traeixin— la naturalesa del seu funcionament. D'altra banda, és evident que les idees naturalistes han entrat a *Casa de nines*. Així s'entén el tema de l'herència, que determina Nora i Rank (i que té components biològics, psicològics i sociològics), i també l'especificació de l'ambient en què ha crescut la protagonista (influenciada per les criades,

4. Tot i que podem considerar *Hedda Gabler* o *L'ànec salvatge* dins d'aquest període, Sarrazac relaciona aquestes obres amb *Casa de nines* pel que fa al valor de la forma dramàtica burgesa en la construcció de la intriga. Per contra, de *Rosmersholm* a *Quan ens despertarem d'entre els morts* el drama íntim es presenta en el seu estat més depurat, més essencialitzat.

sense mare i amb un pare amb la mà foradada). No cal donar-hi més voltes. La «discussió» final de *Casa de nines* no és una *imperfecció* tolerable atès l'interès del contingut, sinó tot el contrari, un experiment arriscat i conscient que parteix de la *violència* exercida en la fórmula per tal de vehicular un sentit.

## 7. Teatre d'idees: la dona com a ésser humà. A la recerca d'un model

A *Casa de nines*, Ibsen parla sobre la condició de la dona, i ho fa en un moment especialment prolífic. La *Leonarda* del seu compatriota Björnson, per exemple, és una dona que no vol resignar-se a ser una «nina»; la Marguerite Gautier (*La Dame aux camélias*, 1852) de Dumas fill o la protagonista de *Froufrou* (Meilhac i Halévy, 1869) són dones amb la capacitat de sacrificar-se per amor; E. Augier, a *Maître Guérin* (1864), presenta una dona tiranitzada que abandona el seu marit; exactament el mateix que fa l'Elisabeth de Villiers de L'Isle-Adam a la seva *La Révolte* (1870) (vegeu Chevrel: 15). Boyer (34) afegeix l'ascendent de Friedrich Hebbel i la seva *Maria Magdalena*, de 1844, i també la influència de les sagues islandeses, que descriuen una «dona forta» compartint amb el seu marit, segons una complementarietat exemplar, les tasques de la vida. No és clar que Ibsen conegués totes aquestes peces i referents literaris. Per tant, potser és millor no parlar d'influències directes. Fet i fet, podem reconèixer Nora en altre textos del mateix autor; en la Selma de *La unió dels joves* (1869), revoltada contra el marit i el pare que la tracten com a una nina, o també en d'altres personatges femenins a *La comèdia de l'amor* (1862) o a *Els pilars de la socie-*



*tat* (1877). Tampoc no s'ha de menystenir, quan valorem la tria del tema, la seva prou coneguda amistat amb l'autora feminista noruega Camilla Collett. I, encara més, la seva relació amb Laura Kieler, amiga de la família, que va patir un conflicte gairebé idèntic al de Nora (i que va reaccionar igual) (vegeu Törqvist: 2-5). La «condició de la dona», doncs, no és cap problemàtica que es plantegi, amb Ibsen, per primer cop. El que sí és una novetat és la manera com el tracta l'autor. Ibsen organitza un debat –alguns ho han titllat de «paraula d'autor»– en una discussió final del tot inèdita.

Sembla clar que la «discussió» final a *Casa de nines*, per tot el que hem dit fins ara, no és un simple afegit en què es planteja un «problema» coetani i prou. És la conseqüència lògica –moderna pel que fa a la forma– d'una acció dramàtica complexa. Insisteixo: *Casa de nines* no és només un «*problem drama*» (drama d'idees), que ho és per la seva temàtica, sinó que també és una peça configurada com a «obra ben feta», que juga amb elements de comèdia en determinades situacions i que, entesa globalment en el conjunt dels drames domèstics o moderns d'Ibsen, podríem arribar a considerar com a tragèdia moderna. Això no obstant, encara que la «discussió» no concentri el contingut ideològic de la peça (és la conclusió d'un «problema» construït des de l'inici de l'«acció»), sí que dóna pistes del seu abast. Cosa que explicaria la múltiples modificacions, o adaptacions, del desenllaç que es van produir encara en vida de l'autor, i també després. Per exemple, a Alemanya, a les estrenes de Flensburg i Berlín, davant la reticència de l'actriu Hedwig Niemann (com les d'Eleanora Duse el 1891, que es va negar a fer la tarantel·la), Ibsen accedeix a modificar el final, tot i que, tal com escriu en una carta adreçada a la *Gasetta nacional danesa* (17-2-

1880), considera «cette modification comme une violence barbare faite à mon oeuvre» (Cit. Chevrel: 24). Traduïm les poques rèpliques afegides:

NORA: ...que la nostra convivència es convertís en un matrimoni.  
Adéu!

HELMER: Molt bé!, vés! (*L'agafa pel braç.*) Però abans cal que vegis els teus nens per últim cop!

NORA: Deixa'm! No els vull veure! No puc!

HELMER: (*L'empeny cap a la porta de l'esquerra.*) Els has de veure!  
(*Obre la porta i diu amb veu baixa:*) Mira; dormen, ben tranquils, sense témer res. Demà, quan es despertaran, cridaran la seva mare, seran... orfes.

NORA: (*Tremolant.*) Orfes...!

HELMER: Com tu ho has estat.

NORA: Orfes! (*Ella lluita amb ella mateixa, deixa la bossa i diu:*) Oh!  
És un pecat contra mi mateixa, però no puc abandonar-los.  
(*Ella mig defalleix davant la porta.*)

HELMER: (*Amb alegria, però amb veu baixa:*) Nora!  
(*Cau el teló.*)

Segons aquesta adaptació –del mateix autor, no ho oblidem–, el problema *evident i reconegut* és el de deixar els fills. La qüestió té una dimensió humana vinculada a allò que se sobreentén que són les obligacions de la dona. Tanmateix també respon a una coherència dramàtica. És el que addueix, per exemple, Strindberg: «Once she has discovered what a dolt her husband is, there is all the more reason for her to stay with the children». (1884. Cit. a Törnqvist: 158 i 99, i Chevrel: 111-112.)<sup>5</sup>

5. En aquest prefaci del seu recull de contes, *Casats! (Giftas!)*, que conté un relat titulat «Casa de nines», Strindberg exposa la seva concepció de la lluita de

Nora es va educar sense mare, amb un pare sobreprotector i amb una dida: com pot ara deixar els seus fills amb la mateixa dida i amb un home que, a més de covard, ha assumit el relleu paternalista del seu progenitor? Si ho llegim en aquest sentit, els fills de Nora poden acabar esdevenint futures «nines». Tant de bo, però, que totes les discrepàncies fossin de la mateixa profunditat. Normalment el debat se centra en un sol tema: el «feminisme» o no de l'obra.

En diversos estudis ibsenians (per ex., Finney: 90, o Törnqvist: 6), ha estat esmentada la intervenció d'Ibsen davant la Lliga Noruega del Drets de la Dona el mes de maig de 1898. Es tracta de demostrar que Ibsen no fa militància, que planteja un problema de la humanitat en general, que pensa més en Nora com a ésser humà que no pas en Nora com a dona. Val la pena transcriure'n un paràgraf: «jo —diu Ibsen— no he de reivindicar l'honor d'haver volgut militar conscientment a favor dels drets de la dona. Fins i tot, no estic completament segur de què són els drets de la dona. Per a mi, es tracta del problema dels drets humans. I si llegiu atentament les meves obres, us n'adonareu. De ben segur que, puntualment, és desitjable trobar una solució als problemes de la dona. Però aquesta no ha estat exclusivament la meva intenció. Abans que res m'he proposat de parlar de l'ésser humà». En aquest sentit, podem llegir l'obra com el «despertar d'una persona» (Vogelweith: 278), o jo encara diria més, com el «reconeixement del despertar d'una persona».

El procés de l'«acció» s'estableix al principi tot confrontant els rols que representen Nora i la Sra. Linde. D'entrada, l'amiga d'infantesa proporciona el motiu d'arrencada, encara que sigui

---

sexes; és a dir, que tots dos, home i dona, són víctimes dels mecanismes repressius de la societat moderna i que tots dos estan igualment armats per al combat. La menció de *Casa de nines* és explícita. Strindberg vol demostrar que Nora es contradia i que Ibsen no té clar què és el que vol provar.

per pur contrast; el motiu que permetrà a Nora començar el seu camí. Sembla coherent amb l'evolució posterior dels personatges que, si bé de primer és Kristine qui demana ajuda a Nora, sigui després Nora qui en demani a Kristine. Però, tanmateix, també sembla evident que la decisió final de Nora no és la que amb tota probabilitat desitjaria la seva amiga, que és una dona sacrificada per la família. Aleshores la pregunta és inexcusable: fins a quin punt Ibsen construeix la Sra. Linde com un model a seguir? Vogelweih insisteix a afirmar que sí, i Georg Groddeck (pàg. 17), que presenta l'amiga d'infantesa com una sufragista, també. Vegem-ho.

A *La dama del mar*, Ibsen presenta un desgraciat escultor, Lyngstrand, que creu que la dona ha d'estar al servei de l'ideal d'un home per omplir la seva existència –la de la dona– de sentit; així ho explica a la jove Hilde Wangel i a la seva germana Violet. És el model que encarna la Kristine Linde de *Casa de nines*. Hilde Wangel reapareix a *Solness, el constructor* i, malgrat que s'ha rigut del pobre escultor quan era joveneta, ara no s'aturarà fins a sentir que és el motor de la lluita d'un home pel seu ideal. Aquesta posició de la dona ens pot semblar francament antiga, però està a l'ordre del dia en l'Europa finisecular més avançada. Observem el cas de Catalunya. A *Camí d'Orient* (1901), una peça inèdita de clara inspiració ibseniana, Adrià Gual presenta un protagonista, Gustau de Montanal, que s'ha quedat molt més «enllà del que somiava» perquè a la seva vocació messiànica li ha mancat l'amor pur d'una dona. Amb aquesta obra, Gual defineix una visió, força comuna entre els sectors modernistes de l'època, segons la qual la dona ha de ser la força impulsora de l'obra de l'artista, ombra guiadora, inspiració, energia espiritual, refugi de les essències... Així ho reclama, per exemple, Joan Pérez Jorba: «Però ja que tota una filosofia moderníssima tendeix a enaltir l'home, a fer-lo devenir

potent i superior, no podria també iniciar-se una altra corrent, un xic distinta del feminisme, que es dirigís en particular a enlairar la dona del nivell actual, que la preparés a fi de poder arribar a una unió perfecta i alta amb l'home pensador». Aquest enfocament tan particular té a veure amb l'ideal femení (la dona «dipositària de l'ànima catalana») que està construint el catalanisme emergent (vegeu Marfany: 336-378). Per aquest motiu, la «dona tradicional» –la «nina»– ha esdevingut un veritable entrebanc: «Sota la capa d'humilitat que la religió els posa d'una manera fictícia –diu Gual–, han parat de víctima i de sexe feble segures i apoiades pels dogmes que un cop casades es rescabalaran del seu encongiment; i aleshores una dominació dèspota comença, valent-se quasi sempre de què posseeixen el tresor que fa ballar els homes i posant preu als esbarjos sexuals..., incubadores de fills que vénen a pagar contribució d'altri». L'exemple de Gual, que escriu aquests mots el 1903, és interessant perquè parteix, explícitament, d'una acceptació dels plantejaments de la Nora ibseniana.<sup>6</sup> L'autor assumeix que la dona ha de tenir un ideal en la vida. No obstant això –repeteix–, aquest ideal ha de ser el del seu marit (el seu home); la seva missió ha de consistir a proporcionar l'energia amorosa que l'home necessita per dur a bon port la seva pròpia missió. Tal com ho havia definit Jaume Brossa, set anys enrere: «una dona digna companya de l'home nou, intel·lectual i fort». Al capdavant, si Gual justifica l'actitud de Nora –el cop de porta–, no és pas per l'afany d'independència que simbolitza, sinó tan sols perquè el marit de Nora no té un ideal noble i elevat en la vida i, per tant, no mereix que algú li faci costat.

Què en pensaria Ibsen, de tot això? A *La dama del mar*, les

6. Al segon acte de *Camí d'Orient*, l'autor estableix un paral·lelisme clar entre Elisabet, la filla de Gustau, i Nora.

idees de Lyngstrad aparentment són ridiculitzades; a *Solness...*, tanmateix, els mateixos principis són enaltits. La protagonista de la primera d'aquestes dues peces, Ellida, resta al costat del seu marit; però la veritat és que, aquest cop, el seu marit, Wangel, no és covard ni mesquí, com ho ha estat Helmer, sinó tot el contrari: ha estat generós, comprensiu, s'ha mostrat enamorat, fins al sacrifici. En ell sí que s'ha acomplert el famós miracle de Nora. De més a més, ara sí, des d'una perspectiva que destaquen els estudis feministes, Ellida té l'oportunitat d'escollir el seu destí. Per tot plegat, si sumem el sentit últim de *Solness...* i el desenllaç de *La dama del mar* (una clara alternativa al final de *Casa de nines*; com també és alternatiu el personatge de la Sra. Alving a *Espectres* en relació amb Nora),<sup>7</sup> obtenim la certesa que Ibsen hauria estat d'acord amb els nostres joves modernistes. Vol dir això que Ibsen no era feminista? Segons com es miri. Groddeck, per exemple, considera propi d'una sufragista de l'època «la vocazione di aiutare, di rendersi utili, di lavorare» (17).

En les seves conegudes «Notes» preparatòries de *Casa de nines*, redactades a Roma el setembre de 1878 (cit., entre altres, a Chevrel: 20, o Törnqvist: 7), Ibsen explica que hi ha dues consciències distintes, la de l'home i la de la dona, i que, malgrat això, la dona és jutjada segons la llei de l'home. Per a l'autor, el conflicte de Nora té a veure amb el xoc entre el seu «sentiment natural», que li diu que el que ha fet està ben fet, i els codis morals establerts per l'home, que la condemnen. Des d'aquesta perspectiva, Nora és una mena d'Antígona. Tot seguit, Ibsen parla –i això és molt simptomàtic– de «drama interior». L'«acció interior» de Nora, definida pel mateix dramaturg, es con-

7. La Sra. Alving no es va atrevir a donar el cop de porta. «*After Nora, –diu Ibsen– Mrs. Alving had to come.*» (*Letters: a Frederik Hegel, Roma, 24-6-1882: 208*).

centra en la pèrdua de la fe en el seu «dret moral» i en la seva capacitat d'«educar els fills». En definitiva, podem considerar que Nora marxa perquè el seu marit no ha reaccionat com ella esperava, però aquesta conclusió potser ens manté massa a prop del nivell de la «intriga». Segurament és força més adequat afirmar que Nora deixa la família i la casa perquè no sap qui és.<sup>8</sup> Les dues coses no són incompatibles; ara bé, la revelació insospitada de la seva «no-existència» dona tota una altra dimensió al drama. Nora se'n va, utilitzant una expressió contemporània, per trobar-se a ella mateixa. No fuig, no es revolta, tan sols vol «ser», educar-se ella mateixa, que han dit alguns. I per això està disposada a sacrificar-ho tot, els fills compresos (el sacrifici dels fills –no ho oblidem– també és un recurs dramàtic que serveix per dimensionar el problema i la decisió de la protagonista.) L'elecció de Nora –feminismes a banda– és, abans que tot, un acte d'afirmació individual. Això vol dir que, al final de l'obra, la seva actitud respon netament a una posició *individualista*. Com diria Ignasi Iglésias, un «individualisme que tendeix a enrobustir la voluntat, fent-nos més conscients, més forts i, sobretot, més homes» (Iglésias: 1916).

A partir d'aquí, l'opció del «model Linde» podria semblar que entra en crisi. Jo m'inclino més aviat a creure que Ibsen alterna i compatibilitza tots dos models d'ideal femení: l'altruista i l'individualista. Tal com ho diu Bjorn Hemmer, «on the one side there is the woman who is determined to stand up as a proud and independent individual. [...] On the other side Ibsen seems to give heroic stature to the woman who devotes her whole life to the service of others [...]. The first of these types is

8. Molt ben vist per Josep Yxart: «Nora, abandona con altivez el domicilio conyugal, en cuanto comprende que ha sido para su esposo, no una compañera, sino un juguete: "su mayor deber consiste en atender a su propia personalidad."» (252-253)

the man's equal, the second serves him as his good spirit». (80; vegeu també Casas: 16-17.) És un doble ideal que tornem a trobar encarnat als personatges femenins de Hedda Gabler; dos models de dona que, comptat i debatut, «are freer than me when it comes to the social situation; and in consequence they are truer and more complete.» Només que Hedda no tan sols representa el personatge que ha guanyat la llibertat amb esforç «des de l'exercici de la seva voluntat individual i des de l'afirmació de la pròpia individualitat», sinó que, a més, ha incorporat a aquesta llibertat l'atracció pel «*troll* i, per tant, pels replecs més obscurs de la seva personalitat: el sexe, segurament, però també una certa atracció morbosa per la destrucció.» (Casacuberta: 17) I, tanmateix, Hedda, sofreix, i ho fa perquè no ha sabut omplir de sentit la seva existència emancipada. Potser a Hedda, com a Nora, també li hauria calgut un bon cop de porta final. És a dir, començar altre cop la seva història. Potser un nou drama.

CARLES BATLLE I JORDÀ