EGIL TÖRNQVIST

HUR INLEDS IBSENS GENGANGERE? KRING DRAMARECEPTIONENS METODOLOGI.

Ett drama kan i princip recipieras i tre olika former. Det kan upplevas som en text, varvid också scenanvisningarna fungerar som språkliga tecken; vi kan i detta fall tala om (1) en lästext. Det kan underkastas en 'inscenering' i läsarens fantasi, varvid de verbala scenanvisningarna transformeras till visuella/auditiva tecken; dramat får imaginärt sceniskt liv; vi kan i detta fall tala om (2) en insceneringsprodukt (jfr Hogendoorn, 13). Slutligen kan dramat recipieras via (3) en reell iscensättning; varvid de i texten befintliga scenanvisningarna transformeras till och kompletteras med en rad konkreta (icke-alternativa) visuella/auditiva tecken. Det är uppenbart att typerna (1) och (2) inte förekommer renodlade; den normala läsarreaktionen innebär ett oscillerande mellan dessa typer.

Mot de tre dramakategorierna svarar tre typer av mottagare/recipienter (R). I det första fallet har vi att göra med en utpräglad läsare (L), som lägger språkliga förbindelser mellan huvudtexten (dialogen) och bitexten (scenanvisningarna); ett ord i scenanvisningarna ('regn' t.ex.) relateras till samma ord i dialogen. I det andra fallet är läsaren inte upptagen av ordet 'regn' utan av dess innebörd; han visualiserar regnet; vi har i detta fall att göra med en implicit åskådare (IÅ). I det sista fallet visualiseras regnet helt konkret/specifikt för en reell åskådare (Å).

För samtliga recipienter gäller att vi måste skilja mellan en första-gångs och en andra-gångs-reception av ett drama. Som första-gångs-recipient (R1) är jag obekant med allt som följer på det avsnitt jag just har tagit del av. Som andra-gångs-recipient (R2) kan jag däremot uppleva allt det i ett drama som

jag redan tagit del av i ljuset av vad som sedan följer. Vad R1 upplever är ett mer elementärt spänningsladdat skeende (Was-Spannung) än det som kommer R2 till del: Wie-Spannung (Pütz, 15 f.).

Härtill kommer att första- och andra-gångs-receptionen givetvis ter sig olika för de tre mottagartyperna. Situationen kan problematiseras ytterligare om vi dessutom tar hänsyn till recipienter i olika tider, olika länder, med olika språk (översättningsproblematiken) och olika kulturer. Distansen mellan låt oss säga en norsk L2-reception av Gengangere 1881 och en nederländsk Å1-reception av samma drama 1981 måste anses vara avsevärd.

Ett tredje problem, också det med en viss anknytning till mottagarsituationen, gäller frågan vad som kan anses som legitima tolkningsvariabler. Hur öppen/sluten är dramatexten för skilda interpretationer? I vilken mån överensstämmer recipientens tolkningar med figurernas?

I det följande skall jag med utgångspunkt från några olika analyser av det inledande avsnittet i Ibsens Gengangere söka belysa dessa frågor.

Avsnittet lyder hos Ibsen:

PERSONERNE:

FRU HELENE ALVING, kaptejn og kammerherre Alvings enke.

OSVALD ALVING, hendes søn, maler.

PASTOR MANDERS.

SNEDKER ENGSTRAND.

REGINE ENGSTRAND, i huset hos fru Alving.

Handlingen foregår på FRU ALVINGS landejendom ved en stor fjord i det vestlige Norge.

FØRSTE AKT.

En rummelig havestue med en dør på den venstre sidevæg og to døre på væggen til højre. I midten af stuen et rundt bord med stole omkring; på bordet ligger bøger, tidsskrifter og aviser. I forgrunden tilvenstre et vindu, og ved samme en liden sofa med et sybord foran. I baggrunden fortsættes stuen i et åbent noget smalere blomsterværelse , der er lukket udad af glasvægge og store ruder. På blomsterværelsets sidevæg til højre er en dør, som fører ned til haven. Gennem glasvæggen skimtes et dystert fjordlandskab, sløret af en jævn regn.

SNEDKER ENGSTRAND står oppe ved havedøren, Hans venstre ben er noget krumt; under støvlesålen har han en træklods . REGINE, med en tom blomstersprøjte i hånden, hindrer ham fra at komme nærmere .

REGINE (med dæmpet stemme). Hvad er det du vil? Bliv stående der du står. Det drypper jo af dig.
ENGSTRAND. Det er Vorherres regn, det, barnet mit.
REGINE. Det er fandens regn, er det.
ENGSTRAND. Jøss' som du snakker, Regine. *(Halter et par skridt frem i stuen).* Men det var *det*, jeg vilde sige -
REGINE. Klamp ikke så med den foden, menneske! Den unge herren ligger og sover ovenpå.

Låt oss nu se hur några olika dramaforskare har analyserat detta avsnitt. Så här uttalar sig Ramnefalk i vad som uppenbarligen är avsett som en modell i närläsning av dramatik:

Vad berättar nu själva scenbilden? Man kan räkna ut att det förmodligen bor en kvinna i rummet , p. g. a. sybordet - om det nu syns, även då ingen använder det, att det är ett sybord. Vidare kan man se att denna kvinna eller i vart fall någon person sysslar med läsning av vissa böcker, tidskrifter och tidningar som ligger framme på bordet. Det står inte om möblerna är moderna eller äldre, men hur de nu ser ut bör de passa på "fru

Alvings landeiendom ved en stor fjord i det vestlige Norge", där handlingen utspelas enligt författarens anvisning i rollförteckningen. På något sätt bör åskådaren alltså kunna socialt och tidsmässigt placera den miljö han ser. Likaså framgår någorlunda dess geografiska läge "ved en stor fjord i det vestlige Norge", för genom glasväggen i blomsterrummet skymtar "et dystert fjordlandskap, sløret av en jevn regn"./-/

Rummet är inte tomt; två personer befinner sig vid blomsterrummets dörr ut till trädgården. En ung kvinna, som tydligen har sysslat i blomsterrummet försöker hindra en man från, att komma för långt in i rummet. Läser man pjäsen ser man att hon heter Regine och han Engstrand och att han är snickare. Sitter man på teatern och har ett teaterprogram med en rollista, kan man ganska lätt räkna ut vilka de är, genom uteslutningsmetoden om inte annat. Och om man ser pjäsen utan att ha tillgångtill extra upplysningar, får man veta så småningom av dialogen, vilka de agerande är. (Ramnefalk, 24)

Påfallande i denna kommentar är strävan att räkna med olika typer av mottagare; Ramnefalk skiljer sålunda mellan (1) läsaren, (2) åskådaren med tillgång till teaterprogram, (3) åskådaren utan tillgång till teaterprogram. I stället för att konsekvent hålla fast vid en av dessa receptionssituationer föredrar hon att ena ögonblicket tala om åskådaren, i nästa om läsaren; det blir snarast fråga om incidentella antydningar av divergenser mellan mottagarsituationerna.

En liknande dubbelhet, eller vacklan, karakteriserar hållningen till R1 respektive R2. I stort sett är det fråga om ett R1-perspektiv: det talas om "en ung kvinna" (snarare än om Regine), "en man" (snarare än om Engstrand) etc.

Men någon gång interpreteras scenanvisningarna utifrån ett R2-perspektiv, så när det heter att "denna kvinna eller i vart fall någon person sysslar med läsning av vissa böcker,

tidskrifter och tidningar som ligger framme på bordet"; Ramnefalks vetskap, baserad på vad som senare sägs i dramat, har här fått färga framställningen och suggerera att R1 är i stånd att ana mer än vad han rimligen kan ana.

Det föreligger i teatervetaren Ramnefalks analys en tydlig strävan att speciellt hålla räkning med åskådarsituationen. Sålunda avslöjar beteckningarna "en ung kvinna", "en man" att det är åskådarens upplevelse det gäller, inte läsarens; den senare vet ju genom replikrubrikerna att det rör sig om Regine och Engstrand. Och på liknande sätt innebär påpekandet att det är tvivelaktigt "om det nu syns, även då ingen använder det, att det är ett sybord" att Ramnefalk har åskådarsituationen, ej läsarsituationen, i tankarna.

Vad lokaliseringen av handlingen beträffar ger Ibsen som vi sett en allmän anvisning om att vi befinner oss "ved en stor fjord i det vestlige Norge". Denna anvisning kan uppfattas antingen som en upplysning enbart till läsaren, och i så fall kan L1 lokalisera handlingen på ett helt annat sätt än Å1, som bara ser ett "fjordlandskab". Men naturligare är det väl att se scenanvisningen också som en upplysning åt regissör och scenograf, så att de i dekoren, utöver de av Ibsen angivna anvisningarna, kan antyda en geografisk lokalisering; om detta sker, t.ex. i valet av möbler, kan också Å1, givetvis förutsatt att han besitter de nödiga kunskaperna, genom en kombination av synintrycken komma underfund med att det rör sig om en norsk miljö. Utan denna hjälp kan han det, som Ramnefalk menar, knappast.

En mera långtgående interpretation av de visuella inslagen i inledningsavsnittet ger Northami sin banbrytande första Ibsen-bok:

The first impression, obviously, is one of confinement and obscuring rain. Engstrand is associated with the murk out-

side both by his physical participation in it - he is 'dripping' - and by his comment on it; Regina is characterized by her manifest hostility:

REGINA:... Stop where you are. You're positively dripping.

ENGSTRAND: It's the Lord's own rain, my girl.

REGINA: It's the devil's rain, I say.

Thus a connection is made between the external gloom and the deformed creature whose element it is.

Regina, on the other hand, both gives and receives overtones of youthful vigour and beauty from her association (by the garden syringe) with the flowers in the conservatory. Her position as defender of the conservatory makes it, as it were, the youthful part of the stage.

Engstrand's visible deformity soon comes to symbolize his moral obliquity: he is drinker and hypocrite. (Northam,1953,60)

I sin andra Ibsen-bok, tjugo år senare, ger Northam uttryck åt i stort sett samma synsätt i en något utförligare kommentar:

The play opens by creating something like the atmosphere in which Brand begins; a gloomy fjord landscape, shrouded in steady rain./-/ The landscape stands in contrast to a domestic setting that is very different.

Ibsen himself has indicated, in a letter,what the main stage should look like: Mrs Alving's garden room would have a plain, wooden ceiling and wainscoting, sombre wall-coverings and furniture in First Empire style but with covers of a darker hue. But dark thought it might be, it is also attractive: spacious, we know it to be; tidy and well-appointed we may assume; books, periodicals and newspapers suggest intellectual liveliness, and there are the flowers in the conservatory to lend a touch of brightness.

It is these that help, unobtrusively, to suggest the relationship that exist, imaginatively speaking, between exterior

and interior. With all that rain outside, the maid, Regine has been watering the plants. This little touch helps to focus the impression that this room is a protected, artificial haven from the awful weather; a haven which, from rise of curtain, is under threat of invasion. Regine, garden-spray in hand, is trying to repel Engstrand the carpenter, and he is presented as a creature of the outdoors. He is dripping wet, yet wears no protection against the steady rain; the first words proclaim his acclimatisation: 'It's God's own rain, my child'. His deformed left leg and thick-soled boot add a faintly distasteful touch to his intrusion. The outdoors is his element and he seems to threaten to bring it into the house with him. (Northam, 1973, 76).

Karakteristiskt för Northam är att han i sin analys följer en viss tolkningslinje, betingad av ett R2-perspektiv (bland flera möjligheter väljer han en som harmonierar med den helhetssyn han valt), samtidigt som han suggererar ett R1-persepektiv ("the first impression", etc.). Resultatet är att han ständigt tenderar att oscillera mellan de två perspektiven. Metoden har sin styrka och svaghet. Tematiska och symboliska mönster inordnas i en helhet på ett meningsfullt sätt. Men tendensen till överinterpretation av R1:s tolkningsmöjligheter är också påfallande.

Man kan t.ex. fråga sig om det är så självklart att Engstrand av R1 uppfattas som en "deformed creature", vars entré har en "faintly distasteful touch" över sig. Så ter han sig givetvis för R2, som tagit del av hans hycklande och diabolska läggning. Men är inte R1:s spontana reaktion snarare att han här konfronteras med en invalid, en människa som vi har anledning att tycka synd om? Får han inte snarast ett positivt intryck av Engstrands (ännu till synes) troskyldiga tal om "Vorherres regn" och vänliga hållning gentemot Regine? Kort sagt, ligger det inte närmare till hands och är det inte psykologiskt

mer tillfredsställande att tänka sig att R1 i inledningen duperas av Engstrand alldeles som Manders senare gör det? Har inte Ibsen på detta sätt så att säga velat göra också R1 till en part i spelet för att lättare få honom att acceptera prästens naivitet vis-à-vis Engstrand?

En liknande vacklan mellan perspektiven förklarar sannolikt varför Northam i sin första kommentar kan hävda att sceneriet ger ett intryck av "confinement" - medan scenanvisningarna tvärtom talar om "en rummelig havestue" och "glasvægge og store ruder", allt antydningar om rumslig öppenhet. Talet om "confinement" torde bero på att Northam med sin R2-kännedom om dramat har möjlighet att tolka scenrummet på ett sätt som R1 omöjligen kan göra. Att hans tolkning ändå ter sig tvivelaktig beror naturligtvis på att den inte rimmar särskilt bra med Ibsens scenanvisningar. Det är betecknande att Northam i den senare versionen inte längre talar om något instängt scenrum.

I denna version hävdar han å andra sidan, med stöd av ett brev från Ibsen, att interiören är hållen i mörka färger. Metoden att komplettera författarens scenanvisningar med externt material förefaller principiellt tvivelaktig. Om Ibsen hade varit angelägen om en mörk interiör - den impliceras ju här av regndiset - hade han rimligtvis angett detta i scenanvisningarna; vad han sagt om saken i ett privatbrev kan knappast vara särskilt avgörande. Att Northam överhuvudtaget refererar till brevet är märkligt eftersom kravet på en mörk färghållning ju inte alls stöder hans tes om att interiören kontrasterar mot den dystra exteriören.

Det är Northams obestridliga förtjänst att han riktat forskarnas uppmärksamhet på det subtila samspelet mellan huvudtext och bitext i Ibsens dramatik. Till dem som tydligt låtit sig inspireras av hans 'inscenerande' metod hör Aarseth som

ger följande kommentar till inledningsavsnittet:

Allerede i åpningsscenen /-/ får vi framstilt motsetningen mellom den indre og den ytre verden. Dialogen mellom Regine og Engstrand manifesterer en klart fiendtlig holdning fra Regines side overfor inntrengeren. Dette er serlig påfallende fordi snekkeren gjelder for å være hennes far og fordi han slett ikke opptrer aggressivt. Hennes motvilje er sannsynliggjort dels ved at han er våt av regnet og dels ved at hans gang over gulvet med en deformert fot skaper støy som kan vekke den unge Alving som sover ovenpå. For så vidt har vi å gjøre med en helt realistisk entré, og få lesere i den mimetiske tradisjonen vil lete etter skjulte betydninger i et slikt opptrinn. Et par interessante detaljer skal trekkes fram for å identifisere scenerommets tegnfunksjon. Den ene er at Engstrand kommer inn gjennom døra fra hagen. Den vanlige inngangsdøra er forstuedøra. Det er den døra Engstrand ellers benytter ved sine besøk i fru Alvings hjem. /-/

Den andre deltaljen er Regines plassering og arbeid i denne scenen. Hun befinner seg i scenens bakre del, i blomsterværelset, og har en tom blomstersprøyte i hånden der hun står og forsøker å hindre Engstrand i å rykke lenger fram i rommet. /-/ Det er bl. a. åpenbart at hun er symbolsk knyttet sammen med blomsterværelset, men det er neppe grunn til å se denne sammenknyttingen som en poengtering av Regines ungdommelige kraft og skjønnhet og en tilsvarende poengtering av blomsterværelset som scenens ungdommelige sfære. Ser vi blomsterværelset slik det er beskrevet som "lukket udad af glasvægge og store ruder" (53), minner det mest av alt om et veksthus, dvs. et beskyttet rom mennesker har laget for å drive fram planter ved kunstige midler (Regines blomstersprøyte), hvor glassveggene virker slik at vekstfremmende krefter som sollys og varme slipper igjennom, mens nedbrytende krefter som vind, kulde og ukontrollerte mengder av regn

stenges ute. /-/

Når /-/ Engstrand /-/ gjør sin entré fra hagen og inn i blomsterværelset, virker det som en tydeliggjøring av kontrasten mellom en ubehagelig ytre virkelighet og en beskyttet indre verden. Der er ingen overgang i form av en forstue hvor den værste regnvæten kan renne av den intredende /-/. Og når Regine stiller sig meget avvisende til Engstrands besøk /-/ kan også det ses som en tydeliggjøring: Det viser Regines sosiale ambisjoner. /-/ (Aarseth, 45-47)

Även om Aarseth, som hans bruk av ordet "lesere" anger, konsekvent analyserar dramat som lästext och insceneringsprodukt, blandar han liksom tidigare kommentatorer ett simultant R1-perspektiv med ett retroaktivt R2-perspektiv. När det exempelvis heter att Regines motvilja mot Engstrand motiveras av att han är våt och av att han för ett sådant oväsen att "den unge herren" kan väckas, rör det sig om en omedelbar R1-reaktion. Men härtill kommer andra, väsentligare motiv som först i efterhand (för R2) ter sig begripliga: att Engstrand gäller för att vara Regines far och att hon uppfattar samvaron med honom som socialt degraderande. T.o.m. ett enstaka ord som "inntrengeren" (snarare än det neutrala 'den inträdande') vittnar om att ett R2-perspektiv anläggs: först när vi har en komplett bild av Engstrand, kan vi solidarisera oss med Regines syn på honom och tillskriva honom rollen av inkräktare. Uppenbart är också att entrén från trädgården först i efterhand, när det står klart att det rör sig om ett normbrott, blir symboliskt laddad.

Liksom Northam ställer Aarseth exteriören i kontrast till interiören; hans växthus-tolkning kan ses som en utbyggnad av Northams tal om blomsterrummet som "a protected, artificial haven". För Northam är detta rum en attraktiv och ungdomlig domän; detta markeras av att den sensuella, ungdomliga Regi-

ne befinner sig där i nära kontakt med ett tilltalande stycke natur (blommorna) när pjäsen öppnar. Att Northam uppfattar rummet på detta sätt beror givetvis på att han, med ett R2-perspektiv, är väl medveten om att det var här sensualismen mellan kapten Alving och Regines mor Johanne en gång blommade.

Aarseth betonar i stället rummets artificiella, beskyddande karaktär av växthus. Han stöder denna tolkning med hänvisning till andra Ibsen-dramer där vi också påträffar "en indre kunstig verden". Med detta synsätt blir blomsterrummet mera fru Alvings än Regines domän (Osvald kallas av Aarseth "en følsom rose på Rosenvold"), vilket kan te sig problematiskt eftersom det ju är den unga Regine och den unga Johanne som starkast förknippas med detta rum.

En tämligen kritisk inställning både till Ibsens dramaturgiska förmåga och till Northams tolkning av inledningsavsnittet lanseras i Chamberlains kommentar till passagen:

The first verbal battle, which opens Ghosts, is the one between Jacob Engstrand and his supposed daughter, Regine. It makes for a lively and vexatiously unclear beginning.

The interests of clarity are not, in fact, well served, either, by the detailed description of the set, which precedes the Regine-Engstrand altercation. As John Northam has pointed out, the garden room, which is continued into an open and rahter narrower conservatory at the back, is, despite the darkness of its wall-coverings and furniture, both "spacious" and "attractive". It is mistaken, therefore, to visualize, as Francis Fergusson does, a "stuffy parlor". /-/ But it is too generous to see here, as Northam also does, only, or even definitely, a civilised haven where the presence of books and periodicals suggests intellectual liveliness, and assumed flowers, brightness, and vitality. It is entire-

ly sensible to see this room in such terms and possible also to think, as Northam does, of the foul weather outside as suggesting the gloomy and pervasive influence of social coercion. But that is a chosen rather than an inevitable interpretation. /-/ ... in fact, not even plants are specifically mentioned though their presence in a garden room must be assumed especially as Regine is holding a water syringe. The brightness of flowers is a touch of poetic licence, however, that did not occur to Ibsen /-/.

In fact, the relationship between the garden room /-/ with its apparently sombre, though dignified and spacious interior and the gloomy, rain-soaked landscape seen beyond is the first puzzle in the play. Are we, in fact, witnessing an artificial haven under seige from the forces of social coercion outside, as Northam persuasively argues (both Engstrand and Manders enter from the garden and seem thoroughly at home in the rain)? Surely it would be a little odd that Ibsen should so exlusively identify the natural phenomena of the weather with the distinctly artificial forces that shape social convention? The rain-soaked landscape could just as well be another and even more direct application of the pathetic fallacy: that the gloom outside the house reflects the benighted souls of those within it. (Chamberlain, 87 f)

Det är svårt att ta ställning till Chamberlains klagomål över bristande klarhet både i scenanvisningarna och i dialogen, eftersom han inte preciserar sin kritik. Vad som föresvävar honom tycks vara föreställningen att en dramatiker bör leverera en tydlig exposition så att recipienten så snart som möjligt kan orienteras om situationen. Detta låter sig sägas. Men till det nyskapande hos Ibsen hör att denna typ av exposition, som med nödvändighet leder till ointressant endimensionalitet, inte är honom nog. Tvärtom strävar han ständigt efter att göra både dialog och scenanvisningar mångskiktade.

Resultatet är att diskrepansen mellan R1- och R2- perspektivet kan bli avsevärd; strävan efter expositionell klarhet kommer att konkurrera med och stundom överflyglas av strävan efter komplexitet och suggestivitet.

Northams tendens att inkorporera Ibsens privata idéer om scenrummet i lästextens scenanvisningar har hos Chamberlain utvecklats till ett direkt missvisande tal om "the darkness of its / i.e. the garden room / wall-coverings and furniture". Utifrån denna tvivelaktiga premiss kan Chamberlain komma fram till den i och för sig logiska slutsatsen att det råder en överensstämmelse snarare än ett antitetiskt förhållande mellan interiör och exteriör.

Vad sedan kritiken på Northam beträffar gör Chamberlain ett viktigt konstaterande när han påpekar att dennes tolkning är "chosen" snarare än "inevitable"; ett problem med Northams tolkningar är just att de ofta ter sig mer absoluta än de i själva verket är. Så kan man med Chamberlain instämma i att böckerna och tidskrifterna inte i och för sig kan vara något tecken på "intellectual liveliness" för R1 som inte har klart för sig vad för slags litteratur det rör sig om; först när detta senare framgår av dialogen kan R2 acceptera den northamska tolkningen.

Annorlunda förhåller det sig med Northams tal om blommornas "brightness"; detta är ett direkt visuellt R1-intryck och frågan är om vi utan vidare kan förutsätta att de blommor som impliceras i Ibsens scenanvisningar ger ett intryck av "brightness". Kan vi utan vidare konnotera blommor så? Kan vi inte alternativt föreställa oss mörka, dystra blommor - som skulle kunna harmoniera med dysterheten utanför fönstren? Till detta kommer att Northams användning av ordet "brightness" inte bara denoterar 'lyster' utan också konnoterar 'liv' och 'glädje' - 'livsglädje' för att använda ett av dramats nyckelord. Är nu

Northams tolkning mera naturlig, mera legitim än en tolkning i riktning 'dysterhet'? Eller är det så att Northam, ledd av sin uppfattning om antitesen ute-inne, drivs att tillskriva blommorna egenskaper som kontrasterar mot dem som karakteriserar exteriören? Endast en uppfattning om vilken av tolkningarna som i ett helhetsperspektiv ter sig meningsfullast kan lämna svar på den frågan.

Låt oss efter denna inventering av dramaanalytisk praxis återgå till utgångspunkten, inledningsavsnittet i Gengangere, och pröva att applicera några olika mottagarperspektiv på detta avsnitt enligt R1. Vi kan då börja med att konstatera att det är som läsare och implicita åskådare vi måste närma oss dramat; endast i undantagsfall kan vi laborera med begreppet 'åskådare', eftersom detta begrepp relaterar till en totalitet, scenkonstverket, som vi i allmänhet har föga kännedom om. Vi måste vidare skilja mellan läsarens upplevelse av det verbala meddelandet och den implicite åskådarens upplevelse av dess visuella/auditiva ekvivalenter; dramat har för den sistnämnde partitur-karaktär (Ibsens scenanvisningar utfylls aldrig, figurerna blir i vissa fall kostymlösa, etc.); det rör sig inte om ett realiserat totalt scenkonstverk utan om en partiell insceneringsprodukt, en abstraktion.

För L inleds Ibsens drama av en titel, Gengangere, eventuellt följd av publiceringsår, 1881; titeln signalerar dramats tematik och kan redan från början spela med vid L1:s tolkning av skeendet: Är Engstrand en gengångare som avvisas av Regine? På liknande sätt kan tidfästningen innebära en komplettering av huvud- och bitext: L1 ställer in sig på att han tar del av en interiör anno 1881.

För Å1 är olika möjligheter tänkbara: (1) Å1 kommer till teatern utan att veta vad han ska se, (2) Å1 känner titeln på pjäsen, (3) Å1 har köpt teaterprogram och har tagit del av

information om dramat, etc. Ål är i dessa fall mycket olika informerad och hans upplevelse av vad han ser måste relateras till hans förkunskaper.

Vad L1 härnäst tar del av är rollistan, där namnen på fem personer nämns. Han kan notera att tre av dessa är försedda med både för- och efternamn, medan två får nöja sig med ett efternamn; vidare att vi får en del uppgifter om personernas yrken/sysselsättningar; detta gäller, något förvånande, även fru Alvings utomsceniske make; det ligger nära till hands att se ett samband mellan dramats titel och detta framhävande av en avliden person redan i rollistan. Slutligen kan vi fråga oss vad beteckningen 'i huset hos fru Alving (snarare än t.ex. 'tjenerinne hos fru Alving')betyder; för L2 är det väl tydligt att Ibsens vaga uttryckssätt täcker en dubbel realitet: förutom den yrkesmässiga aspekten anspelar den på det förhållandet att fru Alving tagit sig an Regine, därför att hon vet att hon är oäkta dotter till kapten Alving. Det är betecknande att Ibsen inte alls för L1 vill avslöja detta förhållande; tvärtom ger efternamnet Engstrand en missvisande föreställning som vis-à-vis R1 upprätthålls rätt länge i pjäsen. Kort sagt, t.o.m. i rollistan vet Ibsen att manipulera R1 på ett effektivt sätt. Också beträffande personförteckningen har, som tidigare antytts, åskådaren alternativa möjligheter: Ål med teaterprogram tar del av samma information som L1, medan Ål utan program är i avsaknad av en del väsentlig information när pjäsen öppnar; för den senare, som ju inte heller som L har replikrubriker att tillgå, står det inte ens klart i början att relationen Engstrand-Regine är ett fardotter-förhållande låt vara att du-formen vittnar om intimitet, vilket både Regine, L1 och Ål-med-program felaktigt tror att det är; Ål-utan-progam kan alltså inte utsättas för den manipulation R1 rimligen bör utsättas för.

Nästa informationsenhet är den allmänna upplysningen att handlingen tilldrar sig på fru Alvings lantegendom vid en stor fjord i västra Norge. Denna upplysning har tidigare kommenterats.

Så följer scenanvisningarna till Akt I. För Ll gäller nu att detta är en verbal information; i hög grad språkliga valörer (denotationer, konnotationer). Helt annorlunda ter sig situationen för Ål när orden transformerats till visuella tecken. Ta t.ex. beskrivningen av blomsterrummet "der er lukket udad af glasvægge og store ruder", ordet "lukket" kan här ge Ll en känsla av instängdhet (jfr Northams tal om "confinement") som Ål knappast torde få, eftersom glasrutor visuellt sett snarast indikerar öppenhet. Frappant är också ordet "dystert" som för Ll förbinder en viss stämning med exteriören (och för R2 framstår som en visualisering av den jordiska "jammerdal" fru Alving talar om i slutet av Akt II) medan interiören - jag är här benägen att instämma med Northam och Aarseth - ger en annan stämning. Själva orden "havestue" och "blomsterværelse" konnoterar, tycks det mig, sommar och ljus, medan regndiset associerar till höstrusk. Den rumsliga kontrasten kan med andra ord uppfattas (års)tidsmässigt-tematiskt. Det är en öppen fråga huruvida denna kontrast,översatt till visuella tecken, kan upplevas på liknande sätt av Ål. Kan denne verkligen uppfatta det rymligare rummet som en (tematisk) "havestue"? Hur mycket trädgård kan det finnas i en konkret scenografisk version?

Av speciellt intresse ur receptionssynpunkt är påpekandet att Regine har "en tom blomstersprøjte i hånden". Specificeringen "tom" är en upplysning till läsaren; det torde vara ytterst svårt att sceniskt demonstrera att vattenkannan är tom; här lämnas åskådaren i sticket. Men varför har Ibsen infogat denna till synes ointressanta upplysning? Både Ramnefalk och Northam tolkar den realistiskt: Regine har avslutat vattnan-

det av blommorna. Men man har svårt att föreställa sig att ett trivialt tidsförhållande ('har vattnat' i stället för 'vattnar' eller 'ska vattna') skulle vara enda anledningen till infogandet av adjektivet. En bättre förklaring ger då Downer när han visar att den tomma vattenkannan får ett funktionellt-ironiskt värde först i följande sekvens:

Just before the entrance of Pastor Manders, "Regina glances at herself, hastily, in the mirror, fans herself with a handkerchief, adjusts the collar of her uniform. Then she resumes watering of the flowers." Since the audience already knows that the watering pot is empty and that Regina is merely a serving maid in Mrs. Alving's house, the action indicates clearly her pretension and her ambition: she assumes the pose of a lady (Downer, 163).

Häremot kan invändas att orginaltextens Regine inte är så hycklande som Downer, med stöd av en fri översättning, vill låta påskina; det heter hos Ibsen mera vagt: "derpå gir hun sig ifærd med blomsterne", dvs "busies herself with the flowers" som scenanvisningen lyder i McFarlanes översättning. Vi kan vidare notera att Downers bruk av ordet "audience", som associerar till teaterpublik snarare än till läspublik, i detta sammanhang är missvisande eftersom ju, som vi sett, åskådaren just har mycket små förutsättningar att upptäcka att vattenkannan är tom. Ibsen har i själva verket kreerat en oteatralisk, läsarvänlig effekt. Men ordet "tom" har kanske också en djupare symbolisk mening, som blir klar först när vi, i L2-perspektiv, ser att Regines blomstervattnande i början är en livgivande handling, en "håndsrækning " besläktad med den som Osvald ber henne om i slutet; liksom blommorna tynar bort utan vatten, kan han inte klara sig utan den livsglädje som finns i Regine. Men på samma sätt som Regine inte längre har något vatten att ge blommorna - vattenkannan är "tom" , hennes livgivande kraft är slut - visar hon sig inte vara

villig eller i stånd att bistå Osvald. Vi kan nu konstatera att upplysningen om den tomma vattenkannan är psykologiskt intressant för L1 ,obefintlig för Å1 och symboliskt meningsfull för L2.

Tolkningen av regnvädret problematiseras omedelbart av de inledande replikerna: medan Engstrand tillskriver regnet ett positivt värde, ställer sig Regine negativ till det. Här stöder scenanvisningen "dystert" för IÅ1 det senare synsättet; men Å1 svävar i tvivelsmål. För IÅ2 och Å2 problematiseras situationen avsevärt av det faktum att Regine en liten stund senare, i samtalet med Manders, har en helt annan inställning till vädret:

PASTOR MANDERS. /-/ *Det er dog et fortrædeligt regnvejr vi har nu om dagene.*

REGINE (følger ham). *Det er et så velsignet vejr for landmanden, herr pastor.*

Vad vi nyss, som R1, uppfattade som Regines verkliga och helt rimliga åsikt om vädret har nu, i ett R2-perspektiv, avsevärt underminerats. Vi kan inte längre vara säkra på att Regines negativa inställning till vädret representerar hennes verkliga åsikt. Vi kan också tänka oss att hennes replik till Engstrand mera är ett uttryck för hennes aversion mot honom än mot vädret, liksom hennes hållning till Engstrand ("hindrer ham") så uppenbart kontrasterar mot den hon intar till Manders ("følger ham"). Kort sagt, vad Regine tycker om vädret är i och för sig oviktigt; väderleks förhållanden utnyttjas här av Ibsen för att demonstrera interaktionsförhållanden. De inledande regnkommentarerna är, som Thomas framhållit, framför allt en indikator på relationen mellan Regine och Engstrand; redan från början konfronteras vi med en fruktbar spänning mellan text (skenbar kommunikation) och subtext (underliggande budskap):

She Regine does not want her father in the room at all, and makes the fact painfully obvious. Undeterred, Engstrand

offers a borrowed religious cliché by way of answer, 'It's God's own rain', and by implication he is also one of God's own creatures. Sensing the implication, Regine neatly answers Engstrand in his own terms; it is the devil's rain and he is one of the devil's creatures. (Thomas, 93)

Om man emellertid, som Johnston, ser dramat som en 'allegorisk' skildring av hur "hele menneskeheden er mislykket" (för att citera Ibsens arbetsanteckningar till dramat), ter sig inledningen närmast som en partikulärt (realistiskt) maskerad omskrivning för en allmänmänsklig situation:

We must, I believe, be alerted to visual echoes and quotations in Ibsen's work as well as verbal ones, and some such visual suggestion is evoked, surely, when the limping Jakob Engstrand attempts to enter the garden room and is intercepted by a young girl, Regine, who brandishes a weapon-like syringe and tries to prevent his entering. The satanic figure, entering a garden and being intercepted by an at least visually angelic figure, is continued in the dialogue with its debatte on "the Lord's rain" and "the Devil's rain". (Johnston, 184).

Enligt Johnston föreställer med andra ord verandan Edens lustgård, bevakad av 'ängeln' Regine, som med sitt ljungande svärd (vattenkannan) hindrar Engstrand (Satan) från att intränga i paradiset. Om denna tolkning ter sig väl djärv beror det inte bara på att översättningarna Regine=ängel, vattenkannan=vapen förefaller föga kontext-idiomatiska, utan på att idén att verandan svarar mot Edens lustgård inte närmare underbyggs. Det är i högsta grad frågan om denna idé kan upprätthållas genom resten av pjäsen där verandan hela tiden figurerar i bakgrunden.

Vad man mera anspråklöst kan hävda är att regnreplikerna, med deras religiösa övertoner, inleder den Sein-und-Schein-te-

matik som karakteriserar dramat i stort, något som understryks av att Engstrand kombinerar sin verbala gudsnådelighet med ett diaboliskt yttre (klumpfoten); observera f.ö. hur Ibsen akustiskt/visuellt, dvs främst med adress till Ål, drar uppmärksamheten till snickarens 'bockfot'.

Som ett alternativ till Johnston's 'paradisiska' läsart skulle man, tror jag, kunna lansera en annan och fråga sig om Ibsen inte i inledningen implicit föregripit den centrala problematik som kretsar kring Osvalds dystra öde. För R2, som är bekant med förhållandet att Osvald till slut går under till följd av den från fadern ärvda syfilisen, ter sig förknippningen sexualitet-öde så stark att det kan ligga nära till hands att tolka in samma förknippning i pjäsöppningen. Att regndiset kan upplevas som en ödesmättad visualisering av allt det som går under beteckningen "gengangere" (arv, miljö) torde de flesta kunna acceptera. Uppspaltningen av attityderna till regnet kan då te sig meningsfulla: just så ambivalent reagerar vi ju på ödet, ena ögenblicket bejakande, när vi upplever det som en försyn (Vorherre), andra förnekande när vi upplever det som ett oblitt, illvilligt öde (fanden).

Frågan är nu om det inte också finns en sexuell implikation i inledningsavsnittet. Det beror i hög grad på mottagarsituationen , närmare bestämt på hur ordet "drypper" översätts till olika språk och vilka konnotationer det eventuellt har; en norsk recipient kan här associera till 'dryppert' (dröppel, gonorré); när detta väl skett ligger det nära till hands att se en fallisk innebörd i Regines demonstrativt pekande - och 'ofruktsamma' - vattenkanna.

Det skulle vara överdrivet att hävda att vi här har ett tydligt symboliskt föregripande av dramats centrala problematik: fru Alvings försök att hindra ödet, symboliserat av den nedärvda könssjukdomen, från att förgöra Osvald. Men det vore

inte egendomligt om en norsk R2, efter att i dramat explicit ha konfronterats med föreställningar om illegala samlag, prostitution, syfilis och incest, tenderade att uppleva komplexet regn-blomstersprøjte-drypper som en visuellt-verbal gestaltning av en sexuellt färgad ödestematik.

Kanske har jag med detta tolkningsförslag överskridit gränsen för vad de flesta skulle anse rimligt. Vad som för den ene ter sig som legitima konnotationer, ter sig för den andre som oacceptabla 'djupsinnigheter'. Åsiktsskillnaderna beror naturligtvis i hög grad på att varje recipient har sitt eget individuella psyke. Samma tolkningsförslag kan av en rationellt lagd mottagare upplevas som långsökt medan en associativt-emotiv mottagare kan finna det stimulerande och meningsfullt. Vidare spelar den sociala samhörigheten givetvis en roll; vi måsta räkna med en hel rad 'stock responses' betingade av sociala/ekonomiska/politiska faktorer. Vi får här ett så rikt samspel av mottagarkriterier att det är lätt att se hur oerhört komplicerad receptionssituationen i praktiken är.

Vid sidan av dessa intrikata litteraturpsykologiska och -sociologiska aspekter, som jag här helt bortsett ifrån, måste vi emellertid hålla räkning också med de dramaspecifika receptionsproblemen, aspekter som på sitt sätt belyser litteraturformens komplexitet och egenart (hybriditet).

Man kan kanske av det föregående ha fått intrycket att jag i framtida dramaanalyser pläderar för ett särskiljande mellan olika mottagarinstanser (speciellt mellan R1 och R2). Detta är en sanning med modifikation. Jag tror inte att en dylik sträng boskillnad i allmänhet är nödvändig eller ens önskvärd; Northams medryckande framställning skulle ha blivit avsevärt mindre njutbar om han hade inriktat sig på att vara receptionsmässigt renlärig; vissa vagheter beträffande mottagarinstansen

bör få anses tillåtna i sammanhang där fokuseringen gäller andra förhållanden.

Det hindrar inte att det ur teoretisk synpunkt är viktigt att inse att vi då vi tillägnar oss ett drama har att göra med ett nätverk av receptionssituationer och -kriterier, att varje iakttagelse och tolkning av ett dramasegment är beroende av dessa omständigheter och att framtida dramateoretiker i högre grad än hittills bör begrunda detta.

LITTERATUR

Aarseth, Asbjørn, 1977. "Scenisk rom og dramatisk erkjennelse i Ibsens 'Gengangere' ". I: Leif Longum (red.), Dramaanalyser fra Holberg til Hoem. Bergen-Oslo-Tromsø.

Chamberlain, John S.,1982. Ibsen. The Open Vision. London.

Downer, Alan, 1955. The Art of the Play, New York.

Hogendoorn, Wiebe, 1976. Lezen en zien spelen. Een studie over simultaneïteit in het drama. Leiden.

Ibsen, Henrik, 1932. Samlede Verker, Hundreårsutgave, Ved. H. Koht, Fr. Bull og D.A. Seip. Bind IX. Oslo.

Ibsen, Henrik, 1961. Plays, V. (tr. James Walter McFarlane). Oxford.

Johnston, Brian, 1975. The Ibsen Cycle. The Design of the Plays from Pillars of Society to When We Dead Awaken . Boston.

Northam John, 1953. Ibsen's Dramatic Method. Cambridge.

Northam, John, 1973. Ibsen. A Critical Study. Cambridge

Pütz, Peter, 1970. Die Zeit im Drama. Zur Technik dramatischer Spannung. Göttingen.

Ramnefalk, Marie Louise, 1971. "Henrik Ibsen: Gengångare". I: Gösta Kjellin/Marie Louise Ramnefalk, Modern dramatik. Tio analyser. Stockholm.

Thomas, David, 1974. "Patterns of Interaction in Ibsen's Ghosts". Ibsenårbok. Oslo-Bergen-Tromsø

SAMENVATTING

HOE WORDT SPOKEN VAN IBSEN INGELEID? ROND DE METHODOLOGIE VAN DE DRAMA-RECEPTIE.

Een drama kan in principe op drie verschillende manieren gerecipiëerd worden: (1) als leestekst, (2) als enscenerings-produkt en (3) als enscenering. Als (1) zal de tekst gerecipieerd worden door een lezer, als (2) door een impliciete toeschouwer en als (3) door een reeële toeschouwer. Samen noemen we de drie kategorieën ontvangers: recipiënten.

Vervolgens kan er een onderscheid gemaakt worden tussen diegenen, die een toneelstuk voor het eerst recipiëren (R1) en diegenen, die het opnieuw recipiëren (R2).

Tenslotte wordt de vraag gesteld, hoe poly-interpretabel verschillende onderdelen van het drama zijn.

Aan de hand van enkele analyses van de inleiding van Spoken wordt aangetoond hoe de tekst in de praktijk geanalyseerd werd. De conclusie is, dat de analytici slechts in geringe mate rekening hebben gehouden met de complexiteit van de receptie-situatie en met de mogelijke interpretatieve varianten, die van deze situatie afhankelijk zijn. Gepleit wordt voor grotere nuancering en helderheid in dit opzicht, althans in dramatheoretisch georiënteerd onderzoek.