

Egil Törnqvist
Skandinavisch Seminarium
Universiteit van Amsterdam

IBSEN UR TEATERSEMIOTISK SYNVINKEL.

Kring slutet i *Et dukkehjem*

Då man analyserar dramainsceneringar i ordets vidaste bemärkelse är det ändamålsenligt att dela in den enorma mängd tecken som recipienten (åskådaren och/eller lyssnaren) konfronteras med i tre kategorier: (1) kulturtecken, (2) mediatecken och (3) regitecken.¹

Låt oss som exempel ta julgranen i *Et Dukkehjem* (1879). Julgranen är geografiskt sett ett *kulturbundet* tecken; i icke-kristna delar av världen är den en egendomlig och obegriplig företeelse. Men också historiskt sett är julgranen ett kulturtecken; få åskådare idag inser att julgranen omkring 1879 var en statussymbol, ett tecken på att man tillhörde de välbärgade i samhället.

Som *mediatecken* gör julgranen i en teateruppsättning ett annat intryck än i en TV- eller filmversion - för att inte tala om en radioversion, där trädet knappast är märkbart. På teatern ser man julgranen hela tiden - alltså också i slutet - medan man i en TV-eller filmversion ser den endast incidentellt; regissören kan här fritt bestämma om och när han/hon vill visa trädet. Efter som julgranen i *Et Dukkehjem* är en central symbol är dessa mediaskillnader av en viss betydelse.²

Som *regitecken* tas julgranen i bruk av Ibsen själv. I scenanvisningarna för Akt II läser vi: "Oppe i krogen ved pianofortet står juletræet, plukket, forpjuasket og med nedbrændte lysestumper."³ I Karst Woudstras nederländska översättning lyder meningen: "In de hoek bij de piano staat de kerstboom, leeggehaald en met opgebrande kaarsen."⁴ Ibsen framträder här själv som

regissör; han föreskriver var julgranen ska placeras och hur den ser ut i detta ögonblick. Dessa upplysningar måste sedan i en iscensättning nödvändigtvis kompletteras. Ett visualiserat träd är trots allt något helt annat än ett verbaliserat. En modern regissör känner sig för övrigt mestadels fri att frånga författarens scenanvisningar.

De tre teckenkategorierna kan var och en indelas i femton olika tecken-typer eller, bättre, typer av teckenbärare (*signifiants*). Med avseende på de icke-aktörbundna elementen är dessa: (1) spelplats, (2) dekor, (3) rekvisita, (4) belysning, (5) ljudeffekter samt (6) musik. Med avseende på de aktörbundna elementen är de: (7) konstitution (kroppsbyggnad), (8) mimik, (9) gestik, (10) proxemiska tecken (kroppsställningar och grupperingar), (11) make-up, (12) hårbeklädnad, (13) kostym, (14) paralingvistiska tecken (diktion, tonhöjd, röstvolym etc.) samt (15) lingvistiska tecken (tal).⁵

Kombinerar vi nu de tre teckenkategorierna med de femton typerna av teckenbärare, kan vi helt enkelt genom siffermarkeringar ange med vilken typ av tecken vi har att göra. Ett kulturbundet spelplatstecken kan då betecknas som 1.1, ett mediabundet dekortecken som 2.2, ett regibundet rekvisitatecken som 3.3 osv. På detta sätt kan totalt fyrtiofem typer av tecken -eller mera exakt: teckenbärare - urskiljas.

*

Med hjälp av sex olika, videobandade versioner av slutet i *Et Dukkehjem* ska jag i det följande söka visa att en *komparativ insceneringssemiotik* kan kasta ljus över principiella problem med avseende på förhållandet mellan konstanter och variabler i speltexten (*the performance text*), definierad som totaliteten av i en produktion använda tecken. Det rör sig om följande iscensättningar (med regissörernas namn utsatta):

Teaterversioner: Anu Saari (Göteborgs stadsteater, 1985), Ingmar Bergman (Dramaten, Stockholm, 1989).

TV-versioner: Per Sjöstrand (Sverige, 1970), Arild Brinchmann (Norge, 1975).

Filmversioner: Patrick Garland (England, 1973), Joseph Losey (England-Frankrike, 1973).

Vad de tre medierna eller presentationsformerna beträffar - teater, TV, film - kan vi till att börja med konstatera att Ibsen skrivit sitt stycke med tanke på teaterinsceneringar. Det teatrala mediet är med andra ord det av författaren avsedda. Avvikelser från Ibsens scenanvisningar i en teaterinscenering är därför principiellt av annat slag än avvikelser i en TV- eller filmversion. Annorlunda uttryckt: i motsats till avvikelser i TV-och filmversioner är avvikelser i teaterversioner ej mediabetingade.

Vidare kan vi konstatera att vi med avseende på de lingvistiska tecknen i en av uppsättningarna (Brinchmanns) har att göra med källtexten - låt vara i normaliserad/förnorskad form - medan vi i de övriga fem konfronteras med måltexter (översättningar), antingen svenska (Sjöstrand, Saari, Bergman) eller engelska (Garland, Losey). Skillnaden mellan käll- och måltext är av stor betydelse både beträffande effekten på recipienten och beträffande regissörens val av icke-lingvistiska teckenbärare.

De frågor den komparative insceneringssemiotikern nu har att ställa är: Hur handskas de sex regissörerna med de tecken som har angetts eller antytts i lästexten? Och hur handskas de med de tecken som där *inte* har angetts eller antytts? I sista akten av *Et Dukkehjem* föreskriver Ibsen t ex "ydertøy" (kappa och hatt) för Nora,⁶ men han anger inte klädernas snitt och färg. De deskriptiva svar vi utifrån de konkreta insceneringarna kan ge på frågan 'Hur är Nora klädd i slutet?' leder vidare till mera fundamentala frågor: Varför har regissören ifråga valt just denna typ av kappa/hatt, i denna/dessa färg(er)? Vad vill han/hon därmed uttrycka? Svaren på dessa frågor kommer med nödvändighet att vara av spekulativ art.

Låt oss nu se hur några av de femton teckentyperna realiseras i slutet av *Et Dukkehjem*. Med avseende på *spelplatsen* (1) har vi i Ibsens pjäs att göra med en rummets enhet; vi befinner oss hela tiden i familjen Helmers vardagsrum. Liksom Ibsen förlägger fem av de sex regissörerna handlingen också i slutet till detta rum. Undantaget är Bergman som här flyttar skeendet från vardagsrummet till makarnas gemensamma sovrum, otvivelaktigt för att på detta sätt föra handlingen närmare vår egen tid: implikationen är att Torvald och Nora har tillbragt en natt tillsammans. För honom ett bevis på att de försonats, för henne snarare ett sista misslyckat försök till försoning.

En typisk mediabetingad skillnad är att *dekoren* (2) i TV- och filmversionerna är realistisk, medan teaterversionerna - särskilt Bergmans - är mera stiliserade. Tidfästningen är i nästan alla versionerna densamma som i lästexten: ca 1880. Undantaget är återigen Bergman, vars version spelar ca tjugo år senare. (Unionsflaggorna i julgranen markerar gränsen framåt i tiden: 1905.) Fördelen med denna tidsförskjutning är att Noras emancipatoriska idéer därmed ter sig ännu rimligare och att handlingen tidsmässigt sett ungefär överensstämmer med spelokalens, Dramatensalongens, tillkomsttid: 1908. Annorlunda uttryckt: genom att art nouveau-stilen i den helmerska interiören svarar mot Jugend-utsmyckningen i teaterbyggnaden genombryts barriären mellan scen och salong - en typisk Bergmanlösning.

Med avseende på *kostymerna* (13) kan vi notera att Ibsen för Noras del utom hatt och kappå också föreskriver "et stort sort schavl".⁷ Strax innan hon gör sin slutliga sorti slår Nora "schavlet om sig" - en sorgtyngd *gest* (9) som antyder att det inte rör sig om någon lättsinnig separation. De flesta regissörer låter Nora göra sorti i en svart kappå - utan hatt. Garland låter henne lämna scenen i en paljetbeströdd svart kappå - en gnistrande stjärnhimmel? I förgrunden ser vi den kontrasterande röda kappå i vilken hon i början gjorde entré. Brinchmann väljer en statuspräglad brun kappå med svarta pälsaccessoarer. I Bergmans version bär Nora en svart kappå av tidlöst snitt; här understryks det anonyma och universella. Sjögrens Nora, slutligen, slår en vit sjal om huvudet innan hon gör sorti - en ironisk brudslöja?

Torvald Helmers kostym bjuder på mindre variation. Ibsen förser honom med "selskabsdragt med en åben sort domino udenpå".⁸ Garland förser Torvald med för korta byxor för att understryka hans naivitet. Bergman går betydligt längre då han visar oss en naken - demaskerad - Torvald, badande i ett avslöjande vitt *ljus* (4).

Låt oss till slut som exempel på *lingvistiska tecken* (15) ta Noras sista replik, kanske den viktigaste i hela dramat. I källtexten lyder denna:

NORA: [...] Å, Torvald, jeg tror ikke længer på noget vidunderligt.

HELMER: Men jeg vil tro på det. Nævn det! Forvandle os således at - ?

NORA: At samliv mellem os to kunde bli'e et ægteskab. Farvel.

I Woudstras översättning:

NORA: [...] Ach, Torvald, ik geloof niet meer in wonderen.

HELMER: Maar ik wel. Ik wil het. Zeg op! Zo zouden veranderen dat - ?

NORA: Dat ons samenleven een huwelijk zou kunnen worden. Het ga je goed.

Kombinerar vi nu Noras slutreplik i käll- och lästext - dvs i Ibsens drama - med de visuella tecken som i detta ögonblick samverkar med de lingvistiska i de olika insceneringarna - och det rör sig som vi sett i fem fall av sex om måltexter - får vi följande bild:

Garland: [*Medium close-up av NORA*] NORA: That our life together would become a marriage.

Losey: [*Medium shot av NORA*] NORA: We would have to change so much - .

Sjöstrand: [*Medium close-up av NORA*] NORA: Att ett samliv mellan oss kunde bli ett äktenskap.

Brinchmann: [*Close-up av NORA*] NORA: Slik at ... et samliv mellom os to kunne bli ... et ekteskap. Farvel.

Saari: - .

Bergman: [*NORA står till vänster i sovrummet, TORVALD sitter till höger*]

i sängen] NORA: Så att vårt äktenskap blev ett samliv. Farväl.

Noras slutreplik är på sätt och vis ett kulturbundet tecken. Då Ibsen 1879 skrev ner denna replik var äktenskap ett ord med mycket positiv laddning - ännu mer kanske i dansknorskan än i svenskan eftersom "ægteskab" mer uppenbart associerar till adjektivet 'ægte' (äkta) - medan "samliv" sannolikt hade en mera neutral klang. Mer än hundra år senare har samlevnadsformerna förändrats åtskilligt. Ordet 'äktenskap' har i vida kretsar förlorat i betydelse; det gäller i hög grad de avkristnade skandinaviska länderna. Omvänt har ordet 'samliv' i samboendets era blivit respektablare, mera innebördsdigert. Dessa betydelseförskjutningar innebär att sentida regissörer ställs inför ett problem. Vill man göra Noras slutreplik riktigt meningsfull för en modern publik tvingas man att ändra på den ibsenska utformningen.

Icke förvånande ser vi hur Noras nyckelreplik hos två av regissörerna helt (Saari) eller delvis (Losey) har utelämnats. Det är betecknande att repliken i en relativt ny nederländsk hörspelsversion återgetts på följande sätt: "Er moet zo veel veranderen dat ons samenleven een echt samenleven zal worden."⁹ (Då måste det ändra sig så mycket att vårt samliv blir ett äkta samliv.) Betydligt subtilare än denna fyrkantiga lösning är Bergmans sätt att helt enkelt låta de två nyckelorden byta plats - så att ordet 'samliv' får just den vikt det har i dagens samlevnadsformer. Noras budskap korreleras, kunde man säga, med en modern publiks etiska referensramar.

*

Det är uppenbart att det här framlagda klassifikationsschemat erbjuder en enkel, pragmatisk modell vid analys av teater-, TV-, radio- och filmversioner som är baserade på en dramatext. Ett dylikt schema är framför allt användbart när vi har tillgång till mer än en iscensättning, eftersom det då är möjligt att med hjälp av videoregistrerade återgivningar dela in speltextern i små, i detalj

analyserbara enheter. Klassifikationsschemat erbjuder här bättre möjligheter än ett antal andra segmenteringsmodeller, bättre eftersom både skillnaden mellan läs- och speltext och skillnaden mellan de olika speltexterna tydligt kan anges.

Samtidigt måste vi inse att schemat inte är något mål i sig utan endast ett medel för att spåra upp besläktade teckenbärare (*signifiants*) vilkas besläktade eller icke besläktade betydelser (*signifiés*) därpå kan fastställas. Det är ju i och för sig inte särskilt intressant att konstatera att olika iscensättningar av samma stycke med avseende på teckenbärarna skiljer sig från varann i en rad avseenden; detta är en truism. Intressantare är det att konstatera hur de avviker från varann. Men riktigt intressant blir det först när vi försöker fastställa vilken betydelse olikheterna har, dvs varför teckenbärarna i en inscenerings(kon)text skiljer sig från dem i en annan. En sådan undersökning måste nödvändigtvis baseras på noggrann observation och beskrivning. Det här föreslagna klassifikationsschemat kan därvidlag vara ett behändigt hjälpmedel.

Anmärkning: En nederländsk version av denna artikel finns avtryckt i De Moor, M. (red.), *De kracht van het woord. 100 jaar Germaanse filologie aan de R.U.G. (1890-1990). Literatuur*, als *Studia Germanica Gandensia* 24, 1991.

Noter

1. För dessa och andra aspekter av iscensättningsanalys, se Egil Törnqvist, *Transposing Drama: Studies in Representation* (London 1991), speciellt kapitlet om *Et dukkehjem/A Doll's House* (ss.62-94). De i denna artikel framförda synpunkterna utgör i stort sett en komplettering av idéer som framläggs i detta kapitel.
2. Se John Northam, *Ibsen's Dramatic Method* (London, 1953) s.19 samt Austin E. Quigley, *The Modern Stage and Other Worlds* (New York 1985) ss.99-100.
3. Henrik Ibsen, *Samlede Verker: Hundreårsutgave*, VII (Oslo 1933) s.309.
4. Henrik Ibsen, *Toneel* (Amsterdam 1987) s.42.
5. Detta klassifikationsschema svarar - bortsett från ordningsföljden och den här tillfogade grupp (7) - mot det i Erika Fischer-Lichtes *Semiotik des Theaters*, I (Tübingen 1983) s.28.
6. Op. cit. s.363. - Woudstra (s.78) översätter endast med "jas" (kappa), medan Michael Meyer - mera korrekt - återger med "outdoor things". Ibsen, *Plays: Two* (London 1965) s.103.
7. Op. cit. s.342. - Cora Polet översätter här med "een lange zwarte sjaal" (Henrik Ibsen, *Een poppenhuis, Spoken*, Amsterdam 1976, s.76), medan Woudstra (s.64) föredrar "een grote, zwarte shawl". Det rör sig här visserligen om små skillnader, men man kan fråga sig om en nederländsk regissör som använder Polets översättning skulle välja en längre och folkligare sjal än en regissör som gör bruk av Woudstras version.
8. Op. cit. s.342. - En domino är en maskeraddräkt (av siden) med kapuschong. Meyer (s.84) ignorerar Ibsens precisering "åben" när han översätter: "He is in evening dress, with a black coat." Polet (s.76) översätter felaktigt norskans "sort" (svart) med "soort" (sort). Woudstra (s.64) specificerar mera än Ibsen när han översätter "selskabsdragt" med "rok" (frack).
9. *Een poppenhuis* (TROS), 12 och 19 januari 1986, översättning/bearbetning Nelly Nagel, regi Bert Dijkstra.