

Meningslöshet och repetition i *Cirkusdirektören och Ballerinan*

En undersökning i den absurda teaterns stilistik

Meaninglessness and repetition in *Cirkusdirektören och Ballerinan*

A study of the stylistics in the theatre of the absurd

Innehållsförteckning

1. Inledning	
1.1 Bakgrund	1
1.2 Syfte	2
1.3 Frågeställningar	2
2. Teoretisk grund och motiv	
2.1 Teori	2
2.2 Metod	6
3. Analys	
3.1 Dramats öppning	
3.1.1 Text	7
3.1.2 Intention	9
3.2 Handling	
3.2.1 Text	11
3.2.2 Intention	12
3.3 Repliker	
3.3.1 Text	14
3.3.2 Intention	17
3.4 Vändpunkter	
3.4.1 Text	18
3.4.2 Intention	18
3.5 Dramats slut	
3.5.1 Text	19
3.5.2 Intention	21
3.6 Sammanfattning	21
4. Källförteckning	
4.1 Litteraturförteckning	23
4.2 Otryckta källor	23

1. Inledning

1.1 Bakgrund

Vintern 2007 spelade jag i *Woyzeck* av Georg Büchner med min dåvarande teatergrupp *Teater Rolf*, gästspel på *Scenen Pipersgatan 4*, i Stockholm. Fem skådespelare alternerade på ca femton roller varav jag spelade bland annat Doktorn, Käthe och Marknadsskojaren. Vi byggde en lekfull scenografi av lastpallar och färgglada ljusslingor och döpte vår uppsättning till *Woyzeck – en barnföreställning för vuxna*. Ett begrepp som följt mig sedan dess. Det lekfulla sättet att berätta något tragiskt, att använda sig av barnets uttryck i en vuxen handling.

Marknadsskojaren var den minsta men svåraste rollen att göra, en excentrisk monolog i nonsensspråk, där han låter impulserna styra orden. Tillsammans med en apa som han kallar för kräk och en häst han kallar professor, åberopar han excentriskt publiken att ställa frågor till djuren. Vi kom till slut fram till ett sätt att hantera den här lustiga figuren på scen och passagen tillhör mina favoriter i det skrivna dramat. När jag ett och ett halvt år senare började skriva på *Cirkusdirektören och Ballerinan* hade jag Marknadsskojarens excentriska energi fäst i minnet och han blev min inspiration till Cirkusdirektören. *Woyzeck* som helhet blev också min starkaste inspiration till helheten av mitt drama, som den här uppsatsen kommer att behandla. Büchner har den lilla, svaga människan i fokus. Det är en svart expressionistisk komedi med ett rappt språk och otäcka, lika fantasifulla som realistiska, karaktärer.

Min ambition var att skriva en tragedi med ett komiskt språk. Ett upphöjt, lekfullt, rytmiskt språk vari rollerna ger intrycket av spratteldockor. Intentionen har hela tiden varit att skriva en mörk pjäs, som distanseras genom form och struktur. Men svårigheterna i att få fram tyngd bakom en glättig yta har ibland gjort sig påminda.

Motståndet, eller paradoxen, mellan tragedi och komik samt den fantasifulla och upphöjda andan i pjäsen har jag sett som ”absurt”. I kommentarer från mina kurskamrater och handledare under utbildningens gång, samt av andra jag låtit läsa pjäsen, har också ordet absurd ibland yttrats. Min förkunskap i genren har varit tunn och oförankrad i teori. Därför blev jag nyfiken på att undersöka absurdismen och begreppet *den absurda teatern*, för att se om min pjäs hade element av det.

Den främsta negativa kritiken jag fått av mina kurskamrater och handledaren har varit att de saknat tyngden, undertext och en djupare konflikt. Vasilis Papageorgiou skriver i november 2009: ”Det sägs mycket men det avslöjas inte mycket om personernas karaktärer och psykologi, om deras tankar och farhågor eller djupare övertygelser. [...] Scenen skapar en fin yta men den visar inget djup, inte undertext heller. Detta möjligen är också syftet. Då är det mycket väl gjort och humorn

fungerar bra [...]”¹ Just detta har varit en paradox i min ambition. Jag har samtidigt velat ha en plan handling, att ingenting egentligen ska *hända*, men ändå nå en slags svärta i undertexten. Att fånga publik och läsare med ett barnsligt och lekfullt tilltal, för att på ett otvunget vis få fram ett allvar. Att skilja på tilltal och handling, men ändå få dem att verka i symbios. Kring detta kommer denna uppsats att handla.

1.2 Syfte

Efter att ha arbetat med mitt drama i drygt ett år ville jag angripa texten från ett annat håll. Att konstruktivt analysera pjäsen ger mig djupare insikt och förståelse kring hur jag har arbetat för att nå mina intentioner, vilket ger mig verktyg inför kommande textarbete och medel att utvecklas som dramatiker.

Genom att se till andra verk och undersöka tekniker och metoder i form och innehåll, ges en förståelse och kunskap kring en del av dramaturgens historia. Att försöka utkristallisera vad det är som anses absurt i ett drama ger teoretisk medvetenhet och hjälp till att se sammanhang med samtida strömningar eller tendenser.

Intentionen är alltså inte att kategorisera mitt drama, utan att genom absurda verk och teori kring den absurda teatern undersöka vilka stilistiska knep som finns och hur de fungerar.

På det här viset tjänar uppsatsen dels ett konstnärligt syfte, dels ett teoretiskt.

1.3 Frågeställningar

Kring dessa frågor kretsar min uppsats:

- Hur kan man arbeta för att få fram ett djup och en tragik i ett drama, utan att explicit skriva ut tragiken?
- Vad kan stilistiken i den absurda teatern göra för ett drama? Hur kan man använda dess tillvägagångssätt och teknik för att uppnå konkreta mål med *Cirkusdirektören och Ballerinan*?

2. Teoretisk grund och motiv

2.1 Teori

I inledningen pekar jag på problemet i att få fram en undertext och ett allvarligt innehåll kombinerat med att använda ett lekfullt eller upphöjt tilltal. För att undersöka greppet i ett vidare sammanhang

¹ Vasilis Papageorgiou, skriftlig kommentar, 200911, Kreativt skrivande II.

har jag letat efter den tekniken i andra dramatiska verk. Då begreppet *absurdism* har förekommit i samband med mina texter undersöker jag vad som teoretiskt ligger i den benämningen, för att finna den utgångspunkt för vilken min undersökning kommer att handla.

Dramaturgen Per Arne Tjäder menar att den dramatik som kom att kallas absurd teater representerade något nytt i tre större avseenden: den bröt mot den dramaturgi som varit framgångsrik under första hälften av 1900-talet, samtidskänslan de skapades ur var efterkrigstidens känsla av utanförskap och undergångsperspektiv, samt att dramerna spelades på intima ”källarteatrar” med uteslutande den genrens repertoar.²

Ingen så kallad ”absurdistisk dramatiker” har uttalat sig eller sagt sig vara absurdist, ”...termen absurdism var ett påhitt från andra håll än från författarna själva, att den sedan kodifierades i den engelske teaterforskaren Martin Esslins bok om det absurda dramat från 1961.”³ I *The theatre of the absurd*⁴ har Esslin samlat och diskuterat dramatiker vilka han anser ha en gemensam utgångspunkt. Han skriver att samtidigt som de valda dramatikererna alla har olika bakgrunder och individuella sätt att behandla både form och innehåll har de även mycket som förenar dem. ”If they also, very clearly and in spite of themselves, have a good deal in common, it is because their work most sensitively mirrors and reflects the preoccupations and anxieties, the emotions and thinking of many of their contemporaries in the Western world.”⁵

Idémässigt finns kopplingar till existentialismen under 1930- och 40-talet. Albert Camus som i sin essäsamling *Myten om Sisyfos* skriver om sina tankar kring det absurda.⁶ Camus beskriver den absurda människan som ”...den som utan att förneka evigheten ändå ingenting gör för den.”⁷ Hon är med andra ord medveten och utan vädjan. Det ligger en meningslöshet i det här, en slags medveten meningslöshet. Att ge upp, utan att ge upp. Kopplat till den absurda teatern kan man här ställa frågan hur karaktärerna ser på sin omvärld.

William W. Demastes behandlar omvärlden i *Theatre of chaos*, då även han skriver att vad den absurda teatern angrep låg i linje med den existensiella filosofin i mitten av 1900-talet, som argumenterade total meningslöshet som följd av samtidens ohyggliga, sanslösa krig.⁸ Vidare diskuterar Demastes Europa kontra Amerika inom absurd dramatik. Att man i Amerika inte lika fort

2 Per Arne Tjäder, *Uppfostran, underhållning, uppror*, Lund 2008, s. 441.

3 Per Arne Tjäder, *Fruktan, medkänsla och kritisk distans*, Lund 2000, s. 209.

4 Martin Esslin, *The Theatre of the Absurd*, New York 1969, 2001.

5 Ibid., s. 22.

6 Tjäder, *Fruktan, medkänsla och kritisk distans*, s. 209.

7 Albert Camus, *Myten om Sisyfos*, 1942, Viborg 2001, s. 57.

8 William W. Demastes, *Theatre of chaos*, Cambridge 2005, s. 56.

tog sig an det pessimistiska perspektivet som man i Europa fick tillgång till mer direkt i dess upplevelser av kulturellt förfall, utan tvingade fram en optimism i sitt framgångstänkande.⁹

”American drama for the most part has even to this day remained linear and progressive, refusing seriously to acknowledge the randomness, stagnation, and entropic doom embodied in absurdist drama.”¹⁰ Det slumpmässiga, oförutsägbara och ett stillastående betraktar han således som framstående uttryck i den absurda teatern.

Esslin menar att den absurda teatern inte diskuterar livets absurditet, såsom författarna Albert Camus och Jean-Paul Sartre, utan presenterar dess faktum.¹¹ Camus skriver också att den absurda människan visar och beskriver, till skillnad från att förklara och bevisa. Samt att det klarsynta likgiltigheten är dess utgångspunkt.¹²

J.L. Styan menar i *Modern drama in theory and practice* att absurda dramer inte har en logisk eller vedertagen intrig och karakterisering.¹³ Vidare att:

Their characters lack the motivation found in realistic drama, and so emphasize their purposelessness. The absence of plot serves to reinforce the monotony and repetitiveness of time in human affairs. [...] Purposelessness is inconsistent with everything dramatic art has achieved in the past, and, in addition, extremes of the absurdist vision are too repelling to stage in their own terms. Playwrights in this vein therefore adopted stylistic methods to hold the attention of the audience, to erect a kind of screen through which the statement of the play could be filtered, and at the same time to reduce the resistance of the spectator. Almost universally, the methods adopted were those of farce, and laughter was found to be the most successful device in disarming a wary audience.¹⁴

Oavsett om dramatikererna medvetet använde det här greppet eller inte är det ett intressant samband och en effektiv teknik för att föra fram ett budskap eller en tanke.

Esslin diskuterar också han kontrasten till tidigare dramer. De absurda verken saknade allt vad en ”bra pjäs” skulle ha.¹⁵ Ingen direkt intrig eller story, inga igenkännbara karaktärer utan de är nästan som mekaniska dockor. Ofta har de varken början eller slut, de speglar drömmar och mardrömmar, och med ett ofta osammanhängande babbel.¹⁶

Då den absurda teatern behandlar meningslöshet och tomhet kan Anders Olsson *Läsningar av*

9 Demastes, s. 112.

10 Ibid., s. 104.

11 Esslin, s. 24.

12 Camus, s. 78.

13 J.L. Styan, *Modern drama in theory and practice 2*, Melbourne 1981, s. 126.

14 Ibid., s. 126

15 Esslin, s. 21f.

16 Ibid., s. 21f.

intet ge ytterligare reflektioner till kring påverkan av yttre faktorer vid ett skapande. Perspektivet till sin omvärld tas upp i samband med val av tema i sitt konstnärliga skapande:

Intet som poetisk trop i modern litteratur har att göra med krig, katastrofer och en djup skepsis mot den framstegstanke, som det moderna projektet ärver från upplysningens epok. [...] Intet visar den moderna diktens förbund med utplåningen och en radikal kritik av verkligheten.¹⁷

Tidpunkten för den absurda teaterns framfart var emellertid väsentlig för genrens uttryck.

Samuel Beckett är en av de främsta dramatiker, och hans *I väntan på Godot* det främsta dramat, som Esslin behandlar i sin bok om den absurda teatern. Becketts dramaturgi följer inte den teknik som tidigare varit populär, den saknar istället intrig och har ett plant handlingsförlopp. Den berättar inte en historia utan utforskar en statisk situation.¹⁸ Att ingenting utvecklas eller händer skapar en känsla av meningslöshet som Tjäder betraktar ”...var denna känsla av ångestskapande tomhet i en tid av utrealiserade ideal som kunde sägas vara absurdismens klangbotten.”¹⁹

Styan beskriver ett tillfälle då Beckett själv varit åskådare till sitt verk och inte gillat vad han sett. Bland annat var scenografin alldeles för realistisk, vilket förstörde det intryck av ett tomt ingenmansland som var Becketts intention. Samt att det inte framgick att karaktärerna Vladimir och Estragon var isolerade från andra människor.²⁰ Samtidigt ligger komiken hela tiden över Becketts verk. Framförallt Didi och Gogo, som de kallar varandra, ”... are clearly derived from the pairs of cross-talk comedians of music halls. Their dialogue has the peculiar repetitive quality of the cross-talk comedians’ patter.”²¹

Eugène Ionesco följer tätt på Beckett i den absurda teaterns sammanfattningar. Han talade gärna om sina tankar kring teatern, han ville att teatern skulle våga överdriva och lyfta fram det artificiella.²² Att teatern kunde vara den plats där världen visade sig som främmande och absurd.²³ Han gjorde det till sin mission att göra teatern våldsamt komiskt och våldsamt teatral, vilket kan ses som en reaktion mot den stabila litterära tradition som dessförinnan präglat fransk teater.²⁴ Ionescos formspråk kan uppfattas som mer traditionellt än Becketts, eftersom han bygger någon slags

17 Anders Olsson, *Läsningar av intet*, Stockholm, 2000, s. 8.

18 Esslin, s. 46.

19 Tjäder, *Uppfostran, underhållning, uppror*, s. 442.

20 Styan, s. 130.

21 Esslin, s. 47.

22 Tjäder, *Fruktan, medkänsla och kritisk distans*, s. 211.

23 Ibid.

24 Ibid.

handling. Han intresserade sig för det mekaniska i teatern, att de dramatiska personerna är fångade i olika överenskommelser eller regler.²⁵ Rent tekniskt alltså var Ionesco intresserad. Beckett också å sin sida, då han hela tiden strävade efter förenkling. Han omarbetade ofta sina verk och strävade efter minimalism, tänkte i statiska stillbilder framför traditionell dramaturgi.²⁶

Ionesco gick starkt mot den kritik om att han skulle vara antirealist och påstå det vara omöjligt att kommunicera via språket. Tvärtom, menade han, står ett sådant förhållningssätt av naturen oförenligt till en dramatiker.²⁷ Ionesco blev ofta tillskriven att vara en dramatiker av ”hilarious nonsense plays”²⁸ men tvärtom utforskade han noggrant sin verklighet och mänskliga förhållanden.²⁹ Han ville uttrycka avsaknaden av mening i livet.³⁰

Ionesco ville förmedla en känsla till publiken. Han försökte inte säga något, utan genom att behandla ett tema, ville han ge publiken möjligheten att erfara känslan av någonting.³¹ ”Ionesco's theatre is a poetic theatre, a theatre concerned with the communication of the experience of states of being...”³² Ionesco lägger mindre prioritet vid att berätta en historia eller diskutera ett ämne eller idé, snarare vill han fokusera på endast ett element eller en erfarenhet.³³ Man ska ryckas med i rollernas strävande och därigenom känna igen sitt eget.

Ionesco ville föra fram människans modiga men hopplösa försök att bära ansvar för den poänglösa situationen hon finner sig i.³⁴ Människan är således fångad i sin situation, på ett sådant vis att hon kanske tillslut varken kan eller vill ta ansvar för den. Bland annat detta ger den djupa meningslöshet som den absurda teatern ofta berör.

Teorin har sammanfattningsvis gett mig ett antal teman som jag tycker är intressanta i relation till mitt eget drama. Begrepp som har återkommit i min läsning av den absurda teatern, och vad den behandlar i sin stilistik. Jag kommer vidare att kalla dem analysbegrepp när jag använder dem i min analys: meningslöshet, mänskliga förhållanden och relationer, ansvar, ändamålslöshet, isolering, och igenkänning.

25 Ibid., s. 212.

26 Ibid., s. 213f.

27 Esslin, s. 129.

28 Esslin, s. 133.

29 Ibid.

30 Styan, s. 140.

31 Esslin, s. 192f.

32 Ibid., s. 193f.

33 Ibid., s. 195.

34 Styan, s. 138.

2.2 Metod

Analysbegreppen blir riktmärken i min närläsning av *Cirkusdirektören och Ballerinan*.

Utifrån läsningar av Eugène Ionescos *Stolarna*³⁵ och Samuel Becketts *I väntan på Godot*³⁶ övar jag mig i perspektivet att få syn på det stora och allvarliga i det lilla och banala. På vilket sätt får de fram ett djup? Hur fångar de det tragiska i det komiska? Jag undersöker vad de använder för stilistiska metoder för att föra fram valda analysbegrepp. Då utgångspunkten är mitt eget drama fungerar dessa pjäser som jämförelseobjekt i min analys.

Delar av mitt drama har lästs upp på två readings. Jag har fått möjligheten att sitta som åskådare och lyssna till min text framförd av professionella skådespelare. Jag kommer att använda mig av de erfarenheterna när jag diskuterar mina val i mitt dramas olika bearbetningar och detaljarbete. Samt egna rapporter från workshops och seminarium, och kommentarer från kurskamrater och handledaren.

Jag har valt ett antal utgångspunkter vilka fungerar som delmoment i analysen. Handling, dramats öppning, repliker, vändpunkter och dramats slut är övergripande de mest väsentliga elementen för att undersöka mitt dramas utformning och genomgående anda. De kommer att stå som rubriker under vilka jag försöker hitta analysbegreppen och hur de stilistiskt visas.

Först kommer jag att diskutera *Cirkusdirektören och Ballerinan* utifrån en teoretiskt position och ge textexempel, med underrubrik ”text”. Sedan skriver jag utifrån en dramatikers position, hur jag arbetat och vilka tankar jag haft, med underrubrik ”intention”.

3. Analys

3.1 Dramats öppning

3.1.1 Text

Genom de första scenanvisningarna och replikerna undersöker jag om man kan utläsa dramats genomgående atmosfär:

*Tidig morgon. På scenen står fyra husvagnar, framför dessa en gräsplätt. Ett stort randigt cirkustält skymtar i fonden. Det är tidig morgon och tuppen gal ovanför en av vagnarna. Cirkusdirektören slår upp sin husvagnsdörr.*³⁷

35 Eugène Ionesco, *Tre pjäser*, Stockholm 1961

36 Samuel Beckett, *Tre dramer*, Stockholm 2006

37 Joline Andersson, *Cirkusdirektören och Ballerinan*, 101017, s. 3. Manuskript.

Husvagnar, ett randigt stort tält, gräs, ett djur, en cirkusfigur. Inledningen är målande och skulle kunna rikta sig till barn. Anvisningen att Cirkusdirektören ”slår” upp sin dörr innehåller en emfas som blir ett startskott. Ett första tecken på oro och disharmoni i den annars lätta miljön.

Den första informationen är tiden på dygnet, tidig morgon. Det är av stor betydelse då dramat utspelar sig under en dag och händelseförloppet följer dagens olika tidpunkter. Vi ser fyra husvagnar och kan avläsa att det rör sig om flera personer. På en av husvagnarna står en tupp som symboliserar att även djur är närvarande. Gräsplätten ger en antydning om årstid, men egentligen inte mer än att det inte är snö. I fonden det stora cirkustältet som konkret sätter platsen, men att det endast skymtar syftar på att handlingen utspelar sig utanför själva uppförandets område. Det vill säga hos cirkusartisterna privat. Det fungerar också som en tomhet och en förväntan då cirkuspubliken inte är närvarande.

Att det är just ”tidig” morgon och inte bara morgon har syftet att skapa en känsla av lugn. Dagen har ännu inte börjat och därför blir också direktörens plötsliga entré kraftfull. Strax innan gol tuppen, vilket blir som en väckarklocka både för spelet och för publiken. Att direktören riktar sig mot tuppen i sin inledande replik ger en känsla av fantasi.

CIRKUSDIREKTÖREN

God morgon! Kära Tupp! (*Lyfter på hatten åt tuppen och stapplar ned på gräset.*) Då var det dags igen! En ny dag!
En härlig dag!³⁸

Direktören antyder här att denna dag är följden av många andra likadana dagar. Han har upplevt samma sak tidigare, men är full av entusiasm ändå. Den överdrivna entusiasmen kan dock tyda på något undertryckt. Ballerinan svarar:

BALLERINAN

(*Sträcker ut sitt viga ben genom fönstret.*) Kan Direktör'n bemöda sig med en smula munknip så här på morgonkvisten? Mitt högra ben sover ännu.³⁹

Hennes utleda svar kan vara ett tecken på slentrian, att hon har upplevt det här förut. Hon styrker sin åsikt med ett uppenbart fånigt skäl, att hennes högra ben sover. Direktören påpekar omedelbart att ”Igår var det det vänstra!”⁴⁰, vilket jämför dem då båda använder sig av ologiska argument. Det sätter också prägeln av att fly realistiska anledningar. Det repetitiva fortsätter en bit in och

38 Andersson, *Cirkusdirektören och Ballerinan*, s. 3.

39 Ibid.

40 Ibid.

hänvisningar till gårdagen planterar cirkelkompositionen på dramat.

Även *I väntan på Godot* refererar till gårdagen flertalet gånger och kommenterar också vad som ska hända nästkommande dag. Den har en mycket tydlig repetitiv komposition och monotonin ger en poänglös prägel åt dramat. *Stolarna* strävar efter något som trappas upp efter hand. Som dramatisk kurva finns fler likheter mellan detta drama och *Cirkusdirektören och Ballerinan*. De strävar mot ett klimax som aldrig riktigt inträffar och det slutar otillfredsställt.

Utifrån scenanvisningarna i öppningen av *I väntan på Godot* finner vi en vidare beskrivning: ”En väg på landet. En sten. Ett träd. Kväll.”⁴¹ Inte lika kopplat till en konkret plats och även den uppradande statiska känslan som punkterna bildar ger en tomhet. Att endast dessa saker existerar. *Stolarna* har en lång beskrivning av exakt hur scenrummet ser ut. Symmetriskt med fönster och dörrar kring en halvcirkelformad scen. Men tomheten, förväntan och undran om exakt var vi befinner oss är ändå tydlig: ”Gardiner vid fönsterna, som står öppna mot mörkret utanför. Tak med gaslampa, och på scenen två stolar intill varandra, vända mot teatersalongen.”⁴²

Trots *Cirkusdirektören och Ballerinans* konkreta plats delar den känslan av utanförskap med de två andra nämnda dramerna. Ett cirkusområde kan ge känslan av att ligga strax utanför civilisationen, på en öppen plats och alltid på väg.

3.1.2 Intention

Sommaren 2009 började jag planlöst skriva på en pjäs om en Cirkusdirektör, en Ballerina och en tupp. Ett år senare lånade jag av en slump samma bok på biblioteket jag gjort sommaren innan och slog upp en sida ”Tupp: Kuckeliku. [...] Tuppen: Kuckeliku. [...] Buster Keaton: Vilken underbar dag!”⁴³ Inledningen till *Buster Keatons cykeltur* av Federico Garcia Lorca hade uppenbarligen inspirerat mig ett år tidigare. De direkta jämförelserna tar dock slut där, men kanske fångade jag även i bakhuvudet upp bokuppslagets bild på en tecknad clown när jag förlade platsen till ett cirkusområde.

Dramats öppning ser jag som styrkan i *Cirkusdirektören och Ballerinan* och inledningen är också den del av pjäsen som varit mest intakt under hela processen. Från sida 1 till 9 har det endast skett detaljarbete efter det allra första utkastet. Med undantag från ett mindre stycke, som jag fortfarande har problem med. Det är omarbetat ett flertal gånger och jag hakar alltid upp mig när jag kommer dit i min läsning. Intentionen är att skapa en första subtil konflikt huvudpersonerna emellan:

41 Beckett, s. 7.

42 Ionesco, s. 88.

43 Federico Garcia Lorca, *Teater 1*, Malmö 1989, s. 57.

Barnet kastar popcorn omkring sig och försvinner in i tältet. Cirkusdirektören och Ballerinan fortsätter att klistra foliebitar och är mycket koncentrerade.

CIRKUSDIREKTÖREN

Är det inte lite fel där?

BALLERINAN

Var då?

CIRKUSDIREKTÖREN

Är det inte lite ojämnt där?

BALLERINAN

Här?

CIRKUSDIREKTÖREN

Mmm..?

BALLERINAN

Nej. Inte alls.

Tystnad.

BALLERINAN

Är det inte lite fel där?

CIRKUSDIREKTÖREN

Var då?

BALLERINAN

Där, är det inte lite ojämnt där?

CIRKUSDIREKTÖREN

Här?

BALLERINAN

Ja..?

CIRKUSDIREKTÖREN

Nej! Inte alls!

BALLERINAN

Jo, det är...

Cirkusdirektören släpper gungan och Ballerinan går in i sin vagn. Hon lutar sig snart ut genom fönstret iklädd en lustig hatt.⁴⁴

Det finns en svårighet i att använda repliker som består av endast ett ord. Det kan bli ryckigt och osammanhängande. Samtidigt har jag velat få fram en kort ton dem emellan. I en iscensättning tänker jag mig att de överlappar varandra på ett rytmiskt vis. De beskyller varandra för att göra fel och båda vägrar erkänna både att och om de har gjort något fel. Istället för att lösa konflikten går de båda därifrån och börjar tala om någonting annat, Ballerinas hatt. Jag ville få fram känslan av konkurrens dem emellan. Eftersom jag ser dem som ett nära vänskapspar ville jag inte bygga den

⁴⁴ Andersson, *Cirkusdirektören och Ballerinan*, s. 6.

stora konflikten dem emellan, utan att de strävar mot samma mål. Men att man ändå kan skönja en individualism och en egoism. Det gör vi tydligare när vi möter dem var för sig då de för monologer senare i dramat.

De readings som genomförts har båda skett på *Byteatern* i Kalmar, under 2009 och 2010. Den första över just dramats öppning och några sidor in. Den andra över scen ett, två och tre. Som lyssnare av min egna text upptäckte jag i den senare readingen en svaghet i dramat, vilket är att det är känsligt för utdrag. Den reading som gjordes av den första scenen fungerade bra, men inte den andra. Stycken tagna ur dramats helhet och sitt sammanhang riskerar bli glättiga och intetsägande, barnsliga och platta.

Det fick mig också att begrunda de sex olika scenernas funktion. Noggrant har jag strukturerat upp scen för scen vad som ska hända och hur scenerna ska sluta. Försökt att hitta ett moment som trycker pjäsen framåt och som ger energi in till nästa scen. De tre inledande scenerna slutar med att Cirkusdirektören och Ballerinan åter kommit på ett trick att vinna publiken, då de upptäckt att deras tidigare idéer inte håller. Men utan ingång till detta, som skedde i readingen av scen två och tre, blev intrycket mest av ett stampande spektakel. Att man inte heller fick en fortsättning och en avslutning på spektaklet, gjorde intrycket än mer både krystat och ointressant.

Men jag funderar ändå kring om det är just på detta vis man kan arbeta med den absurda stilistiken. Tanken har ju varit att ingenting ska ske under pjäsens gång, men att man i inledning och slut knyter ihop cirkeln av evig händelselöshet. I maj 2011 kommer det att ske en reading av hela pjäsen där jag har möjlighet att ytterligare fundera kring vad de mellersta scenerna har att ge för helheten åt dramat.

3.2 Handling

3.2.1 Text

Fabel är ett övergripande medium att återge ett förlopp, där man utelämnar de exakta personerna och miljöerna. För *Cirkusdirektören och Ballerinan* skulle den kunna beskrivas så här:

Två vänner har stora drömmar om livet. De vägrar inse sin verkliga tillvaro och skapar en fantasitillvaro där de förskjuter sin verkliga situation. När drömmen börjar krackelera skapar de ännu större drömmar. De förskjuter sin situation ännu mer och fastnar i sin drömvärld.

Lite mer ingående kan den se ut så här:

En man och en kvinna vill njuta berömmelse. De har ett knappt dygn på sig. De planerar men gör aldrig aktivt något för att nå sitt mål. De låter en annan kvinna och ett barn utföra deras göromål. De förnekar att barnet är deras för att uppnå sitt mål. När stunden är kommen för dem att bevisa sin framgång visar det sig att de lever i en fantasi, att ingenting de talat om existerar. De vågar dock inte inse detta utan bestämmer sig för att börja om nästa dag för att uppnå sina mål.

Dramats intrig beskrivs med de faktiska rollerna och miljöerna:

Det är tidig morgon och Cirkusdirektören och Ballerinan planerar kvällens föreställning. Fru Inspektörinna Franzén ska komma för att bedöma deras cirkus och förväntningarna är höga. För att hinna med alla förberedelser tar de hjälp av Hoppetossan och Hoppetossans barn. Hoppetossan påminner om att barnet inte är hennes utan deras. De förnekar detta med den grund att de inte har tid att bli världsberömda cirkusartister om de ska ta hand om pojken också. När kvällen närmar sig anländer Franzén. Hon är en docka men detta inser inte Cirkusdirektören och Ballerinan. De inser dock att deras planerade nummer inte är genomförbara och ropar på Hoppetossan och barnet för hjälp, men det kommer inte. Åskådarna inser att de två huvudpersonerna lever i en fantasivärld, men själva vägrar de inse detta. Upprivna bestämmer de sig för att börja om nästa dag och planera bättre nummer för att uppnå berömmelse, då en ny Inspektör ska komma. Men åskådarna kan ana att karaktärerna aldrig kommer att vakna nästa dag.

I den här beskrivningen tydliggörs ett repetitivt mönster i pjäsens dramaturgi och ett stillastående i dess handling. En väntan på någonting som inte kommer och ett ignorerande av det uteblivna. En väntan på någonting är markant både i *I väntan på Godot* och i *Stolarna*. Däremot saknar de dramerna ignorerandet. Karaktärerna i *I väntan på Godot* är likgiltiga och de accepterar sin väntan. Även i *Stolarna* är karaktärerna likgiltiga, i den bemärkelsen att de tar det för givet att den de väntar på ska ankomma. Talaren som Gubben och Gumman väntar på kommer visserligen, men han är stum och får således inte fram det tänkta budskapet. I alla tre dramerna kretsar handlingen kring något som ska komma att inträffa, i ingen av dem inträffar detta. Detta skapar poäng- och meningslösheten i pjäserna.

3.2.2 Intention

Att som ovan skriva fabel och intrig om mitt drama var problematiskt, eftersom jag har dragits mellan två olika perspektiv. Dels det drömmande och visionen om någonting annat, som jag försökt förankra hos karaktärerna, dels meningslösheten i den konkreta situationen de befinner sig i. Utifrån andra, eller tydligare, synvinklar kan både intrig och fabel se annorlunda ut.

Redan från början hade jag ett tema i bakhuvudet som jag ville lyfta fram: Verklighetsflykt. Samtidigt med flykten ville jag visa den riktiga, faktiska verkligheten. Den som karaktärerna

befinner sig i, i motsats till visionen om var de befinner sig. Med andra ord skulle jag använda verklighetsflykt som stilknep för att visa verkligheten. Visionen och drömmen skulle genom sitt luftslott förtydliga den reella tragiska situationen personerna levde i. Och genom karaktärernas situation ville jag spegla en del av vårt samhälle utanför pjäsen, några problem och paradoxer av vår verklighet. Cirkusdirektören och Ballerinan skulle genom sin dialog med varandra och relationerna till de andra rollerna, på ett distanserat vis skulle symbolisera en bit av hur jag såg på vårt samhälles verklighet idag.

Jag ville leta upp meningslösheten med hur man kan leva sitt liv, behandla förnekelsen av hur ens liv ser ut och därigenom förnekelsen av sin egen meningslöshet. Jakten på någonting större och förkastandet av sin egna situation. Det här hade jag ganska klart för mig tidigt i processen, svårigheten har sedan varit att verkligen få fram det.

När jag läser min rapport från mars 2010 framgår det dock att jag inte tillräckligt tydligt hade formulerat det för mig själv.⁴⁵ Där skriver jag att jag inte vet vad pjäsen egentligen ska handla om, och att jag beslutat mig att utgå från ett synopsis jag blivit ombedd att skriva i samband med Riksteaterns nationella texttävling *NY TEXT! 2010*.⁴⁶ Samt att jag ville få ihop tio sidor till nästa workshop inom kursen. Min mest produktiva period var således april och maj 2010, då jag den 30 maj ansåg mig vara klar med trettiosju sidor. Jag har sedan skrivit om mitt synopsis cirka fyra gånger, detaljbearbetat manuset och beslutat mig klar i oktober 2010. Därefter har jag skrivit om mitt synopsis igen och hade i mars 2011 en slutgiltig version. De erfarenheterna har gett mig tanken om att hädanefter arbeta parallellt med synopsis i mitt skrivande, det är till stor hjälp för att tydliggöra för mig själv vad det är jag vill belysa.

Anton Tjeckhov är den dramatiker som följt mig längst och jag har inspirerats av den ganska händelselösa berättarformen han har. Människorna gör inte så mycket i hans pjäser, det kretsar ofta kring en huvudfråga och förloppet är förhållandevis plant med utgångspunkt ur intrigen. Tjeckhov skildrar sammanhang och människors känsloliv på ett sätt som är lätt att relatera till. Med säkra dialoger bygger han effektivt intressanta relationer mellan rollerna. Han har en enkelhet i replikerna och en sparsamhet i scenanvisningarna som skapar många komiska moment.

Vintern 2010 fick jag möjlighet att träffa Ninna Tersman, dramaturg i samband med nämnda *NY TEXT!*, som gav mig en viktig tanke. Att lösningar och idéer ofta gömmer sig i den egna texten. Att man kan använda sig av och bygga vidare på dessa, istället för att gång på gång försöka komma på nya vägar. När jag skrev klart *Cirkusdirektören och Ballerinan* våren 2010 jobbade jag mycket efter

45 Joline Andersson, skriftlig rapport, 201004, Kreativt skrivande II, s. 2.

46 Riksteaterns tävling om nyskriven text i vilken jag kom vidare till nominering om stipendium, och som följd skulle skriva ett synopsis.

den tanken då jag strukturerade handlingsförloppet, gjorde scenindelningar och först av allt kom underfund med vad pjäsen skulle innehålla för huvudsakliga element.⁴⁷ Idéer som kommit tidigt i pjäsen har jag tagit tillvara på, återkommit till, utvecklat eller kommenterat. Det har hjälpt mig att få en sammansatt helhet, eftersom pjäsen kretsar kring att rollerna i sig ständigt kommer med små nya idéer.

3.3 Repliker

3.3.1 Text

”Nu har vi dem i vår hand!” Denna återkommande replik används då huvudkaraktärerna efter ett misslyckande tror sig åter ha kommit på lösningen på hur de ska lyckas charma Inspektörinna Franzén. Som jag nämnt avslutas de tre första scenerna med att de kommer på ett nytt och ”bättre” trick för att vinna publiken. De flyr på så vis hela tiden sina egna idéer i jakten på nya. De vågar inte stanna och inse omöjligheten i idéerna utan ersätter dem med andra, lika omöjliga. Vilket kan vara en symbol för flykten av deras verkliga situation. Man kan ana en obeslutsamhet, en osäkerhet och en ignorerande av verkliga problem som löses med oreflekterade lösningar.

Det finns en hierarki i tilltalet karaktärerna emellan. Cirkusdirektören och Ballerinan tilltalar Hoppetossan med ”hon” eller ”du”, medan Hoppetossan tilltalar dem med ”ni”. Hoppetossan gör ett undantag vilket Cirkusdirektören påpekar och ifrågasätter.

HOPPETOSSAN

Han ser väl själv vart jag ställt affischen. Men ser *du* inte hur ungen söker *din* uppmärksamhet? Hur kan *du* tala om kalla popcorn när det handlar om ett hjärta och en själ?

CIRKUSDIREKTÖREN

Har *hon* glömt att *hon* ska nia mig? Varifrån kommer förresten den plötsliga ödmjukheten i ordval som hjärta och själ? Det är väl aldrig något *hon* hört talas om? ... Vad står *hon* här för överhuvudtaget? Ta med sig den lille och försvinn. Säger jag ju! [min kurs.]

HOPPETOSSAN

Jag skulle kunna säga detsamma!

CIRKUSDIREKTÖREN

Om vadå?!

HOPPETOSSAN

Ta med sig den lille och försvinn! (*Till Ballerinan.*) Hon med!

BALLERINAN

Aldrig!

47 Joline Andersson, loggbok, 20100525, Kreativt skrivande II.

CIRKUSDIREKTÖREN

Aldrig!

Hoppetossan använder det vardagliga ”du” åt Cirkusdirektören när hon berör barnets situation. Det bryter avståndet som det ger att nia, då hon vill att Cirkusdirektören och Ballerinan ska förstå hennes allvar. De tar dock inte emot hennes argument utan ifrågasätter snarare hennes talan överhuvudtaget. Vi ser också att Ballerinan ignorerar samtalet och är inte aktiv i dialogen förrän hon blir direkt tilltalad. Ignorerandet av barnet både ifrån Cirkusdirektören och Ballerinan tyder på en flykt från ansvar för sin situation. Senare ska det bli än mer tydligt att barnet tillhör dem.

När Hoppetossan vid ett tillfälle rör vid en svag punkt på Ballerinan uteblir hon under en stund i dialogen för att sedan snäsa ifrån. Fru Franzén har nu ankommit men endast Hoppetossan har hälsat henne välkommen och berättar sedan för Cirkusdirektören och Ballerinan att Fru Franzén exempelvis inte tycker om elefanter:

BALLERINAN

Kaniner kan man däremot naturligtvis ha!

HOPPETOSSAN

Kaniner! Ett utdött cirkusdjur sen länge. Andra gången i världen någon trollade med en kanin var det långtråkigt.

BALLERINAN

(Stolt.) Men jag ska inte trola med den!

HOPPETOSSAN

Då ska man inget annat än äta den.

CIRKUSDIREKTÖREN

Vad står hon och trycker för vid ingången? Ska hon inte gå in?

HOPPETOSSAN

Hon väntar på att ni ska välkomna henne naturligtvis. Inspektionen börjar så fort hon sätter foten på området. Men det är inte säkert att hon har förstått att det är ni som ska välkomna henne, hon såg mot er och undrade i samma stund om Cirkusens Direktör och dess Prima Ballerinan kanske väntade inne i tältet. Ja, ni ser ju lite lustiga ut. Jag sa åt henne att stå kvar ett ögonblick så skulle jag hämta paret för välkomstceremonin.

CIRKUSDIREKTÖREN

Ceremonin? Hur länge ska man välkomna? Räcker det inte med Godafton, Välkommen, Stig in, Sätt er på den bästa platsen, det vill säga vilken plats som helst!

HOPPETOSSAN

Det kanske kan räcka, men någon måste i vilket fall säga det någon gång.

BALLERINAN

Säg det själv.⁴⁸

48 Andersson, *Cirkusdirektören och Ballerinan*, s. 5.

Detta sker i scen 5, det vill säga i slutet av pjäsen när huvudpersonerna börjar bli varse sin fantasi men fortsätter att kämpa mot verkligheten. Hoppetossan har här sin längsta replik, tidigare består de av en eller två meningar, ibland bara några ord. Men här får hon högre status, vilket ger ytterligare en känsla av att Cirkusdirektören och Ballerinan börjar tappa kontrollen. De talar ryckigt och fåordigt.

Verklighetsflykt och förnekelse är något jag hittar i *Cirkusdirektören och Ballerinan* men inte lika tydligt i *Stolarna* och *I väntan på Godot*. Likaså med flykten från ansvar för sin situation. Vladimir och Estragon är i *I väntan på Godot* likgiltiga inför sin situation. De varken kämpar eller ger upp, de förändrar ingenting hos sig själva, utan de fortsätter bara att vänta. I *Stolarna* arbetas det däremot upp en slags extas. Gubben och Gumman är exalterade över vad som komma skall, så exalterade att de inte inser att vad de väntar på inte kommer att ske. De har en större naivitet då de tar för givet att deras vision kommer att förverkligas. Det gör den inte, men innan dess har det gamla paret redan hunnit kasta sig ut ur tornet. De dör således med föreställningen om att de fått det slut de velat, de dör lyckliga. Cirkusdirektören och Ballerinan är naiva i den mån att de tror att de kan lura sig själva. När de inser att det inte är möjligt använder de förnekelse och förträngande, och även om de aldrig skulle erkänna det själva är de olyckliga i dramats slut.

Cirkusdirektören och Ballerinan har varsin monolog där vi får lära känna dem i relation till sig själva. Tempot sätter an deras storhetsvansinne och vägran att se sin verklighet. Det sker i scen tre och visar efter de inledande scenernas upphöjda glädje karaktärernas grymmaste sidor och är en bekräftelse på deras stora egoism. Cirkusdirektören slår i entrén till sin monolog åter upp sin dörr, varpå barnet som stått utanför ramlar och direktören oberört börjar sjunga.

CRIKUSDIREKTÖREN

Tjoflöjt, tupp! (*Ser barnet som ramlat till marken.*) Se dig för, unge. (*Sjunger.*)

Det var en gammal tupp

Som aldrig titta upp

Och lika dum som han

Det var en gammal man

Den mannen fick ett barn

Det dummaste i stan

Barnet var som du

Lika ful som nu

Modern hon var tjock

Fadern var en bock

Men barnet det var hans

För ungen hade svans

Ja farsan var en ko

Och morsan var ett sto

Fadderullanlej!

(Paus.) Är han redan klar med popcornen till ikväll?!⁴⁹

Att han rimmar ger en spontanitet, eftersom rimmen är så pass enkla. Orden som rimmar är korta och uppenbara, men historien som rimmen bygger är oförutsägbar och motbjudande. Han refererar till barnet och till sig själv men gör det med distans och oförsiktighet. Användandet av djur speglar hans förkastande av barnet i en osmaklig humor som pekar på hans oreflekterade egenkärlek. Komiken ligger också i rytmen och valet av att tilltala någon under sång.

3.3.2 Intention

För mig utgör replikerna strukturen i pjäsen. Rytmen i de enskilda replikerna både i monolog och dialog samt i relationen till varandra och vem som säger dem. Jag använder gärna äldre ord och uttryck, leker med formuleringar och metaforer. Jag vill ha replikerna enkla och koncisa, försöker att göra dem så tydliga och rätt fram som möjligt. Mycket av detaljarbetet har varit att stryka småord och onödiga scenanvisningar, för att göra texten så ren jag kunnat. Men att ändå försöka behålla livet i den, för att regissör och skådespelare ska få något att utgå från.

Den sociala statusen som ligger mellan huvudkaraktärerna till Hoppetossan och barnet, kom med ambitionen att separera de fyra karaktärerna. Till en början var Hoppetossan och barnet tänkta som fantasipersoner till Cirkusdirektören och Ballerinan. Är man själv verklig står man ju alltid hierarkiskt högre än någon som endast existerar i fantasin. Dessutom ville jag att huvudkaraktärerna skulle ha en realistisk syn på sig själva och då förstärks det med att de höjer sig själva med hjälp av det enkla medlet av tilltal.

När det gäller situationen kring barnet var det något jag funderade mycket över hur det skulle se ut. Själva intentionen var att få fram något skamfullt hos huvudkaraktärerna. Utan att låta det handla om våldsamma ytterligheter som mord eller våldtäkt. Det finns en tydlig stress idag som handlar om att lyckas kombinera en framgångsrik karriär och att skaffa familj. Ambitionen var att undersöka vad som händer om man har det ena men i strävan efter det andra glömmer bort det man har. Därför valde jag att placera barnet i fokus som symbol för familjen och för kärlekslösheten i att välja bort en människa till förmån för sin egna fantasi.

Monologerna ville jag använda dels rent tekniskt som ett sätt att få variation i replikföreläggningen, men främst som en förstärkning av huvudkaraktärernas avsiktliga förbiseende av omvärlden. Inte

49 Andersson, *Cirkusdirektören och Ballerinan*, s. 18f.

ens när de är ensamma inser de sin situation eller begrundar sina val. De är så pass rädda att de lyckas lura sig själva in i det sista.

3.4 Dramats vändpunkter

3.4.1 Text

I *Cirkusdirektören och Ballerinan* kan man se ett ganska vedertaget uppbyggande av en intrig. Det börjar med en presentation av samtliga karaktärer, av platsen och av situationen. Ett problem uppstår, vilket accelererar i takt med tiden och paradoxalt nog i takt med att karaktärerna försöker att lösa problemet. Störningsmoment uppdagas för huvudkaraktärerna i deras försök att lösa sin situation som verkar falla dem ur händerna.

Uppbyggandet av intrig går mot tanken om ett rent absurt drama. Dock kretsar dramats handling endast kring en sak, förberedelse, och de vändpunkter som finns är så subtila att handlingen är relativt plan.

Mindre vändpunkter sker i slutet av scen ett, två och tre då huvudkaraktärerna får nya idéer. I scen fyra inväntar sällskapet Inspeltörinna Franzéns ankomst. De ger order åt Hoppetossan och barnet att förbereda det sista i tältet medan de själva ska kontrollera sina nummer.

Hoppetossan och barnet försvinner in i tältet. Cirkusdirektören öppnar lådan och plockar med händerna i den utan att ta upp någonting.

CIRKUSDIREKTÖREN

Så ja, då ja... Det där har vi... Den där är klar... Den där är ordnad... Den här är bra... (*Upp. Till Ballerinan.*) Ja! Alldeles riktigt, vi har allt!

BALLERINAN

Jag visste väl det! (*Plockar i lådan utan att ta upp någonting.*) Den är bra... Den här är klar... Den där är ordnad... (*Upp. Till Direktören.*) Ja! Alldeles riktigt, vi har allt!

CIRKUSDIREKTÖREN

Jag visste väl det!

De stänger lådan och vilar sig mot den. Paus.⁵⁰

De tittar i lådan med rekvisita och konstaterar att allt är i sin ordning. Men eftersom de inte plockar upp någonting anar man att ingenting finns i lådan. De lurar med andra ord medvetet sig själva och varandra. En monoton som inte leder någonstans, för sista gången kontrollerar de sina nummer som de vet att de inte har. Höjden av en poänglös situation. Vändpunkten menar jag här ligger i att de

50 Andersson, *Cirkusdirektören och Ballerinan*, s. 26.

inte längre orkar brodera ut vilka nummer de har i lådan. Deras tysta konstaterade av att allt är i sin ordning får publiken att vänta på avslöjandet. Men de avslutande scenerna visar att förberedelsen är evig.

3.4.2 Intention

Jag har försökt att skapa en konsekvens i längden av varje scen, och att varje scen ska avslutas med någonting som för den in i nästa. Min intention har varit att göra en antydning till vändning, men att det aldrig riktigt sker. Karaktärerna går aldrig ur sin vision, men publiken ska kunna ana en osäkerhet hos dem.

Att jag har förlagt handlingen till en och samma plats bidrar också till att ingenting förändras. Ett stillastående där det endast är replikerna som beskriver förloppet. Men ser man till aktionen förblir egentligen situationen oförändrad från dramats början till dramats slut. Intentionen med ett händelseöst förlopp är vad jag främst tolkat som ett element av det absurda.

3.5 Dramats slut

3.5.1 Text

Dramats öppning och dramats slut är tydligt knutna till varandra. Cirkelkompositionen som antyds i öppningen bekräftas, samma typ av replikföring används i scen 6 som i slutet av scen 1:

CIRKUSDIREKTÖREN

Det räcker med att jag och elefanten skymtar bakom draperiet för att publiken ska hålla andan, tältet fyllas av förväntan och applåder hänga i luften.

BALLERINAN

Det räcker med att vi öppnar portarna, att biljetter rivs, för att de ska förstå att den här kvällen kommer de aldrig att glömma.

CIRKUSDIREKTÖREN

Det räcker med att de sett vår affisch, att de går mot tältet...

BALLERINAN

...Att de bor i stan...

CIRKUSDIREKTÖREN

...Det räcker med att de vet att "cirkus" är ett ord, för att de ska förstå, att de älskar oss.⁵¹

Scen 6:

⁵¹ Andersson, *Cirkusdirektören och Ballerinan*, s. 9.

BALLERINAN

Hela publiken kommer att falla omkull innan de gått genom portarna!

CIRKUSDIREKTÖREN

De kommer att svimma redan när de köper biljetterna!

BALLERINAN

De kommer att tappa fattningen bara de vandrar över fältet!

CIRKUSDIREKTÖREN

Hälften av publiken kommer rent av att avlida!

BALLERINAN

Dödsorsak extrem häpnad! De överlevande kommer att tappa sina ben när de stormar mot tältet!

CIRKUSDIREKTÖREN

De kommer att tappa sina armar när de tränger sig fram!

BALLERINAN

De tappar sitt hår!

CIRKUSDIREKTÖREN

Läpparna svullnar!

BALLERINAN

Axlarna går ur led vid vår fanfar! God natt Direktör'n, jag kan knappt bärga mig!

De går till sina vagnar och öppnar dörrarna.

CIRKUSDIREKTÖREN

Nej, vem skulle kunna det! God natt Ballerinan! (*Mot sitt tak.*) Hörde du det Tuppen, väck oss i morgon. Tidigt!

De smäller hårt igen sina dörrar, varpå tuppen faller till marken.⁵²

Häri blir dramakarakterernas upprepande liv väldigt tydlig. Händelseförloppet kommer förmodligen att se likadant ut nästkommande dag. Men en liten antydning görs att allt kanske blir annorlunda, tuppen ramlar nämligen till marken. Det vill säga, vem ska väcka dem nästa morgon? Ett tragiskt och abrupt slut, där man anar att de för sista gången lurat sig själva. Men utvägen blir inte att försöka återgå till sitt "riktiga" liv, utan att de "dör" med drömmen. Det kan med andra ord både vara ett öppet, eller ett alldeles stängt slut.

I *Stolarna* märks meningslösheten tydligt i att Talaren inte är kapabel att framföra det som Gubben velat. Gubben och Gumman hinner begå självmord innan de kan kontrollera att Talaren kommer att fullgöra sin uppgift. En parallell meningslöshet i *Cirkusdirektören och Ballerinan* ligger här i den avslutande scenen, då tuppen faller till marken. Cirkusdirektören och Ballerinan har förlitat sig på att tuppen kommer att väcka dem nästkommande morgon, att de då kan fullgöra sina nya nummer och hålla en fantastisk föreställning nästa kväll. Men i sin panik och aggression över att dagen inte blivit vad de tänkt, bryr de sig inte om att vidare kontrollera om tuppen är i stånd att

52 Andersson, *Cirkusdirektören och Ballerinan*, s. 35f.

väcka dem. De tar det snarast för givet. Kanske är de medvetna om att tuppen fallit, men då de är för stolta för att erkänna sitt misslyckande förtränger de vetskapen om att kanske inte vakna nästa dag.

Det repetitiva i händelseförloppet är starkt tydligt även i slutet av *I väntan på Godot*. Vladimir och Estragon säger att de ska gå, men de står i tystnad kvar. Allt kommer förmodligen att återupprepas nästa dag, och nästa efter det.

I dramats öppning och dramats slut finns också pjäsens tydligaste undertexter, vilka visas genom rollernas överdrivna språk. Scen ett där de påstår att "...Det räcker med att de vet att "cirkus" är ett ord, för att de ska förstå, att de älskar oss."⁵³, har undertexten av att de för länge sedan förstått sin betydelselöshet. De känner sig bortglömda av omvärlden men kämpar mot den insikten genom måttlösa överdrifter om sig själva.

Mönstret återkommer i de avslutande raderna då överdrifterna får en mer makaber karaktär: "Axlarna går ur led vid vår fanfar! God natt Direktör'n, jag kan knappt bärga mig!"⁵⁴ Undertexten är att de helst av allt skulle vilja slippa morgondagen, de kan med andra ord verkligen bärga sig. Publiken säger de nu komma bli av med kroppsdelar och till och med avlida vid åsynen av deras tält, vilket är sprunget ur det förakt de känner av att vara oviktiga för omvärlden.

3.5.2 Intention

Min intention har varit att skapa en tragedi med en känsla av ångest och instängdhet. Inte en våldsam tragedi eller utifrån någon konflikt. För att skapa ångest tycker jag att cirkeln som komposition är effektiv. Att allting börjar som det slutar, att något pågår i en evig tid. Jag ville skapa en tomhet och ett misslyckande, en meningslöshet i vad karaktärerna ägnar sina dagar åt. Även det abrupta slutet tillför något åt tragiken i helheten.

Jag har strävat mot att skapa en stark igenkänning i dramats huvudfråga. Genom en situation som känns fjärran och med karaktärer vi kanske bara mött på distans har jag försökt få fram allmänmänskliga känslor. Meningslöshet, förnekelse och egoism är fullt realistiska tillstånd även om vi inte hanterar dem på samma yttre vis som karaktärerna. Men ser man bortom miljö och ordval är rollernas situation realistisk. I motsats till orealistisk, överklig och omöjlig. Det är den här formen och stilistiken som jag tolkar finns i absurda verk. Att verken ofta är koncentrerade, det vill säga att det är endast en känsla eller endast en erfarenhet som följer historien igenom. Mycket utav denna enda sak. Ingen människas liv präglas dock utav endast *en* känsla eller *en* anda. Koncentrerat

53 Andersson, *Cirkusdirektören och Ballerinan*, s. 9.

54 Andersson, *Cirkusdirektören och Ballerinan*, s. 36.

i en pjäs blir helheten absurd, men innehållet i sig, utspätt i åskådarens liv, realistiskt.

3.6 Sammanfattning

Utifrån fem olika utgångspunkter har jag analyserat de delar ur min pjäs jag anser bäst kunde tjäna mitt syfte och mina frågeställningar. Inom dessa analyser har jag försökt hitta ett antal analysbegrepp som teorin kring den absurda teatern gav mig. Därigenom undersöka vad den absurda stilistiken kan göra för dramat och hur man genom det enkla och banala kan se det stora och allvarliga. Hur man kan arbeta för att få fram ett djup utan att skriva ut det explicit. Därigenom har analysen tjänat dels ett teoretisk och dels ett konstnärligt syfte.

Dramats öppning och dramats slut utgör basen i *Cirkusdirektören och Ballerinan*. Vilket var något jag kände och strävade mot under skapande processen, men som gjort sig än mer tydligt i min analys. Här hittar vi det repetitiva mönstret signifikant för några verk ur den absurda teatern. Vi hittar cirkelkompositionen som tydliggör evigheten och monotonin i att inte komma någonstans. Meningslösheten blir genom detta central.

I sammanfattningen av dramats handling tydliggörs också här det repetitiva och att karaktärerna ägnar sig åt en evig och ständig förberedelse. Då förberedelsen inte leder någonstans blir det en fullständig ändamåls- och poänglös situation. Genom det repetitiva ges också en känsla av att känna sig utestängd och isolerad. Dels isolerad ifrån omvärlden, det ser vi i beskrivningen av miljön i scenrummet. Och dels isolerad i sin egen kropp och situation, oförmögen till andra handlingar.

Det repetitiva mönstret och meningslösheten förefaller starkast av de stilistiska knep jag hittar i *Cirkusdirektören och Ballerinan*, samt i de jämförelseobjekt jag använt mig av. En effektiv distansering, eftersom livet självt sällan är repetitivt i samma mån, men själva känslan det berör är igenkännbar. Hierarki och mänskliga relationer har visats genom tilltal, riktningar i repliker och ordval.

Karaktärerna tar avstånd ifrån allt ansvar både för sina egna och andras liv. Detta som symbol för vikten av ansvarstagande och en medveten syn på sin omvärld. Cirkusdirektören och Ballerinan strävar efter omedvetenhet om sanningen i deras verklighet, de vill bli lurade. Något som står i kontrast till exempelvis huvudkaraktärerna i *I väntan på Godot*, som är fullt medvetna och likgiltiga inför sin situation.

Den absurda teatern använder sig sällan av en vedertagen och tidigare rådande dramatisk kurva, utan undersöker det plana händelseförloppet. Min intention har varit detta men jag har ändå strukturerat förloppet genom ett driv. De vändpunkter som finns verkar antingen som medel att bygga på karaktärernas vision än mer, eller som en dal i att de för ett ögonblick inte orkar låtsas.

Relativt plan blir dock handlingen då det hela tiden kretsar kring endast en sak, förberedelse.

Temana verklighetsflykt och förnekelse har varit framträdande i mitt drama men inte i jämförelseobjekten. Sättet att få fram dem har varit med tempo och rytm i repliker, samt i längd och ordval av detsamma.

Som jag skriver i inledningen har min ambition varit att skriva en tragedi med ett komiskt språk. Motståndet och paradoxen mellan komik och tragik såg jag som det absurda elementet i pjäsen. Jag behåller det förhållningssättet när jag studerat de tekniker som den absurda teatern använder sig av. Det sker en distansering för att lättare fånga publiken. Att i komiken använda teman som meningslöshet, ansvar och isolering med en repetitiv form och cirkelkomposition hjälper till att föra fram tragiken i den egentliga handlingen.

Syftet har inte varit att klassificera mitt drama men genom mina jämförelseobjekt har jag kunnat synliggöra element som kan tillskrivas absurda drag. Att tekniker från den absurda teatern kan användas som knep för att lyfta fram en undertext.

4. Källförteckning

4.1 Litteraturförteckning

Beckett, Samuel, *Tre dramer: I väntan på Godot, Slutspel, Spel*, övers. Magnus Hedlund, Stockholm 2006.

Camus, Albert, *Myten och Sisyfos*, 1942, övers. Gunnar Brandell och Bengt John, Viborg 2001.

Demastes, William W., *Theatre of chaos: Beyond absurdism, into orderly disorder*, Cambridge 2005.

Esslin, Martin, *The theatre of the absurd*, 1961, London 2001.

Ionesco, Eugene, *Tre pjäser: Den skalliga förtrrollerskan, Stolarna, Amédée*, övers. Ebbe Linde, Stockholm 1961.

Lorca, Federico Garcia, *Teater 1*, övers. Lars Bjurman och Lasse Söderberg, Malmö 1989.

Olsson, Anders, *Läsningar av Intet*, Stockholm 2000.

Styan, J.L., *Modern drama in theory and practice 2*, Melbourne 1981.

Tjäder, Per Arne, *Fruktan, medkänsla och kritisk distans: Den västerländska dramateorins historia*, Lund 2000.

Tjäder, Per Arne, *Uppfostran, underhållning, uppror: En västerländsk teaterhistoria*, Lund 2008.

4.2 Otryckta källor

Andersson, Joline, *Cirkusdirektören och Ballerinan*, manuskript, 101017.

Andersson, Joline, Loggbok, 20100525, Kreativt skrivande II.

Andersson Joline, Skriftlig rapport, 201004, Kreativt skrivande II.

Papageorgiou, Vasilis, Skriftlig kommentar, 200911, Kreativt skrivande II.