



GÖTEBORGS UNIVERSITET

LITTERATUR, IDÉHISTORIA OCH RELIGION

Rabarbers – Processen med texten

Författare: Kajsa Ljusegren

Termin: HT 2013

Kurs: TS1310

Nivå: Kandidatuppsats

Handledare: Robert Lyons

Abstract

Bachelor thesis in Theatre Studies

Title: *Rhubarb* – the process with the text

Writer: Kajsa Ljusegren

Semester and year: Autumn 2013

Institute: University of Gothenburg; Department of Literature, History of Ideas, and Religion

Supervisor: Robert Lyons

Examiner: Mikael Strömberg

The essay is an analysis of the theatrical and dramatic aspects to a playtext. Based on the production and manuscript *Rhubarb* by Maria Blom.

With the essay I intend to answer the following questions: What happens to the manuscript *Rhubarb* during the transformation from being a dramatic text to becoming a theatrical text? What are the similarities and differences between reading a manuscript and watching the performance of a play?

The essay is based on literature, two interviews with Maria Blom and the manuscript to *Rhubarb* by Maria Blom. Besides two versions of the script I also had the opportunity to watch videotaped material from the original production. And I compared the original cast of *Rhubarb* with two amateurproductions of the play.

Innehåll	
ABSTRACT	
INNEHÅLLSFÖRTECKNING	
INLEDNING	4
Bakgrund	4
Syfte, problematik och frågeställningar	5
Tidigare forskning	5
Teori	6
Metodbeskrivning	7
Material	8
Avgränsningar	8
Bakgrund; Maria Blom och föreställningen <i>Rabarbers</i>	8
Skillnaden mellan en dramatisk och teatral text	10
Att läsa en dramatisk text och arbeta med den	12
Dialogerna, dess uppbyggnad och funktion	13
Textens uppgift och dess aspekter	15
Tolkningsmöjligheter under processen	16
AVHANDLING	18
Processen med texten i <i>Rabarbers</i>	18
Maria Blom som regissör	20
Arbetet med skådespelarna	22
Pjäsen <i>Rabarbers</i> och dess handling utifrån ett textperspektiv	24
Karaktärsbeskrivningar med utgångspunkt i texten	27
Förändringar under processen	28
SAMMANFATTANDE	
SLUTDISKUSSION	30
KÄLLFÖRTECKNING	33
Tryckta källor	33
Otryckta källor	33

Inledning

Bakgrund

Jag har alltid varit intresserad av hur text används i scenkonstsammanhang och hur processen kring arbetet med texten ser ut. Det började jag intressera mig för redan under gymnasiet då jag som slutproduktion på estet/teaterlinjen på Lerums Gymnasium bestämde mig för att skriva en egen pjäs. Jag har fortsatt skriva i olika sammanhang och med olika syften. Men, just manusintresset och intresset för hur text används i scenkonstsammanhang har hängt med sedan dess. Jag har också läst en hel del manus, framförallt när jag jobbade som producentassistent en kortare period under 2012 och hade tillgång till ett helt arkiv med manus. Och det fortsatte fascinera mig, hur ord på papper kan transformeras till en hel produktion.

Att jag har valt att fokusera på specifikt pjäsen *Rabarbers* bottnar framförallt i två saker. För det första, eftersom jag skriver själv fann jag det intressant att fördjupa mig i hur andra dramatiker gör. Och för det andra, om en ensemble utgår ifrån en föreställning som spelats många gånger tidigare, exempelvis något av Shakespeare, finns det en uppsjö av översättningar, filmade versioner, andra tidigare scenkonstversioner och mycket annat material att tillgodogöra sig, vilket det inte gör i fallet med uruppförandet av *Rabarbers* då det rör sig om nyskriven text.

Att valet föll på Maria Blom och föreställningen *Rabarbers* beror också till stor del på min personliga upplevelse av föreställningen och dramatikern. Jag har tidigare kommit i kontakt med föreställningen ett par gånger som amatöruppsättning. Dessutom blev jag fascinerad av sättet att arbeta på, när en dramatiker regisserar sin egen text.

När jag gjorde mina fältstudier och fick möjlighet att fördjupa mig i ämnet fann jag det hela ännu mer intressant. Jag upptäckte att det ofta förekom en viss problematik kring hur dramatikern hanterar ”överlämnandet” av texten och hur ensemblen tar emot den. Jag observerade arbetet med fyra olika föreställningar. Och i två av fyra fall stötte jag på produktioner där dramatikern själv valt att regissera sin föreställning vilket ledde till att jag började fundera över om det berodde på att man således kunde undvika ovanstående problematik.

Med utgångspunkt i det jag upptäckte under mina fältstudier och de ”spontanintervjuer” jag gjort valde jag att fortsätta på det spåret i valet av ämne till C-uppsatsen. Dock blev mitt ämne väldigt brett och stort och jag var således tvungen att begränsa mig till en föreställning: *Rabarbers*.

Syfte, problematik och frågeställningar

Syftet med uppsatsen är att undersöka hur manuset till föreställningen *Rabarbers* går från att vara en skriven text, en *dramatisk text*¹, till att texten gestaltas, en *teatral text*². Dvs. hur ett manus går från att vara en skriven text till att bli en text som gestaltas och talas på scen. Begreppen jag delvis bygger uppsatsen på är hämtade från Wallis & Shepherd, men tolkade av mig. Således kommer jag inte att förhålla mig strikt till deras begrepp, utan snarare använda dem som utgångspunkt. Min tolkning av begreppen är att en dramatisk text är texten som står i manuset och den teatrala texten är texten som talas på scenen. Eftersom ovanstående begrepp återkommer så många gånger i uppsatsen har jag valt att inte alltid källhänvisa till begreppen då de alltid är hämtade från samma ställe.

Mitt fokus ligger framförallt på hur processen med texten har sett ut för Maria Blom och delvis också originaluppsättningen i deras arbete med texten *Rabarbers*. Men, framförallt Maria Bloms egen process från författare till regissör. För att sätta *Rabarbers* i en lite större kontext har jag också valt att dra paralleller till hur två amatörgrupper har arbetat med texten *Rabarbers*. Jag vill dessutom belysa hur arbetsprocessen med texten ser ut kring en nyskriven text, arbetet med ett manus och hur processen med texten ser ut för en dramatiker som regisserar sin egen föreställning, i det här fallet Maria Blom. Men, för att få en större förståelse för det har jag valt att undersöka om det är någon skillnad mellan en teatral text och en dramatisk text.

Mina två huvudfrågor är: Hur ser processen ut när en text går från att vara en dramatisk text till att bli en teatral text? Vilka skillnader finns det mellan den dramatiska texten och den teatrala texten i förhållande till arbetet med *Rabarbers*?

Tidigare forskning

Det finns en hel del forskning kring dramaturgi och arbetet med en föreställning som helhet. En hel del tidigare forskning återfinns också kring hur man skriver en pjäs och en pjäs utformning och uppbyggnad. Exempelvis *The art of dramatic writing* av Lajos Egri. En bok som jag dock mest använt som inspirationskälla. Det finns också tidigare forskning kring textens olika funktioner i en föreställningsprocess, exempelvis *Drama på scen: dramats former och funktion* av Ingvar Holm. Där skriver han en hel del om föreställningen som helhet och dess olika områden också.³ Där har

¹Wallis, M & Shepherd, S. *Studying plays*. New York: Arnold 1998 s. 7

²Ibid, s. 7

³Holm, I. *Drama på scen: dramats former och funktioner*. Stockholm, Bonnier, 1981

jag bland annat hämtat material kring hur relationen mellan teatern och texten ser ut.

I boken *Studying plays* behandlas föreställningen som helhet och de olika processerna som ryms i en föreställningsprocess, däribland processen med en text när den går från att vara en *dramatisk text*⁴ till att bli en *teatral text*⁵. Således bidrog den boken till själva kärnan i uppsatsen. Dock hade jag önskat finna mer ingående forskning kring själva processen, något som jag upplever att Wallis & Shepherd förklarar förhållandevis ytligt. Jag har inte heller hittat någon tidigare forskning kring Maria Blom eller föreställningen *Rabarbers*. Det beror med största sannolikhet på att föreställningen bara har ca 15 år på nacken. Min uppsats bidrar således till en fördjupning av forskningen kring det enskilda verket *Rabarbers*.

How to read a play av Ronald Hayman har också bidragit till att berika min uppsats med upplysningar främst rörande hur man bör läsa en pjäs och vilka konsekvenser det kan innebära.⁶

Eftersom syftet med uppsatsen är att undersöka arbetet med en dramatisk texts väg till att bli en teatral text föll det sig naturligt att använda mig av exempelvis *How to read a play*⁷ och *The art of dramatic writing*⁸, för att undersöka tekniker kring hur man läser respektive skriver en dramatisk text. Dock har jag framförallt använt mig av de böckerna som inspirationskällor på olika sätt.

En annan bok jag använde som inspirationskälla är *Möten med Tjechov: sex essäer*.⁹ För att jag ville undersöka hur processen med en text kan se ut för en annan produktion. Framförallt för att det också handlar om arbetet med nyskriven text och man får en annan helhetsbild av processen än i exempelvis *Drama på scen: dramats former och funktioner*.¹⁰

Ovan nämnda författare har således fått mig att vrida på olika frågor rörande min uppsats.

Teori

Uppsatsen är i sin helhet hermeneutiskt vinklad då mycket bygger på mina egna tolkningar. Främst gäller det mina egna upplevelser av två amatörproduktioner av *Rabarbers* men också kring den dokumentationen som finns av originaluppsättningen. Att uppsatsen är hermeneutiskt vinklad beror till stor del på att det inte finns någon tidigare forskning kring specifikt *Rabarbers* eller Maria Blom och således har mina egna tolkningar och reflektioner fått mycket plats i uppsatsen.

⁴Wallis, M & Shepherd, S. *Studying plays*. New York: Arnold 1998 s. 7

⁵Ibid, s. 7

⁶Hayman, R. *How to read a play*. Rev. and updated ed. New York: Grove Press, 1999.

⁷Hayman, R. *How to read a play*. Rev. and updated ed. New York: Grove Press, 1999.

⁸Egri, L. *The art of dramatic writing : its basis in the creative interpretation of human motives*. New York: Simon & Schuster, 2004.

⁹Långbacka, R. *Möten med Tjechov : sex essäer*. Ekenäs: Ekenäs tryckeri, 1986.

¹⁰Holm, I. *Drama på scen: dramats former och funktioner*. Stockholm, Bonnier, 1981

Längre fram i uppsatsen kommer jag att utveckla uppsatsens teori genom att jämföra teatral och dramatisk text och förklara de teorierna.

Metodbeskrivning

Jag har valt att använda mig utav intervjuer som metod och således även valt att använda *Den kvalitativa forskningsintervjun* av Kvale och Brinkmann¹¹ som underlag för min uppsats.

Jag har genomfört en muntlig intervju och en skriftlig intervju med Maria Blom. Den muntliga intervjun genomfördes via Skype och under tiden som intervjun pågick förde jag anteckningar över det som sas. Sedan bearbetade jag mina anteckningar och mejlade Maria följdfrågor som hon besvarade efter hand. Tanken var att vi skulle genomföra ytterligare en intervju via Skype, men den intervjun kunde av olika orsaker inte genomföras och således genomfördes även den intervjun endast via mejl. Efteråt bearbetade jag mejlen och läste genom svaren noggrant.

Den muntliga intervjun gav mig en större bild än de skriftliga intervjuerna gjort. För att den muntliga intervjun gav intervjupersonen möjlighet att utveckla svaren. Det förekom naturligtvis en viss färgning i den skriftliga intervjun också, men de var inte bara intervjupersonens utan mina egna också. Fördelen med den skriftliga intervjun var att det var lättare att gå tillbaka och analysera svaren efteråt.

Forskningsintervjun bygger på vardagslivets samtal och är ett professionellt samtal; den är en intervju där kunskap konstrueras i inter-aktionen mellan intervjuaren och den intervjuade. En intervju är ett utbyte av åsikter mellan två personer som samtalar om ett tema av ömsesidigt intresse.¹²

Citatet ovan sammanfattar mina intervjuer med Maria Blom bra, då jag upplever att intervjun flöt på bra och att det fanns en balans mellan öppna och slutna frågor. Således flöt samtalet på som ett vardagligt samtal och tonen var avslappnat vardaglig samtidigt som frågorna bidrog till att intervjun höll en professionell nivå. Något som är viktigt att ta med i beräkningen när man genomför intervjuer och sedan använder det som underlag för exempelvis en uppsats är att man hela tiden tolkar materialet genom att analysera svaren man får på sina frågor. Samt måste man försöka att inte färgas för mycket av sina privata åsikter angående intervjupersonen eller i det här sammanhanget även föreställningen.

¹¹Kvale, S., Brinkmann, S. *Den kvalitativa forskningsintervjun*. 2. uppl. Lund: Studentlitteratur, 2009

¹²Ibid, s. 18

Material

Det material jag i huvudsak kommer att använda mig av är materialet från intervjuerna jag har genomfört med Maria Blom. Dessutom har jag läst två versioner av manuset (en tidigare version, som jag har valt att kalla *Rabarbers version 1* och en senare version) och tagit del av den dokumentation (en inspelning av originaluppsättning samt programblad och liknande) som fanns av produktionens uruppförande i oktober 1998. Jag hade önskemål om att få se dokumentationen av föreställningarna från 1999 också för att ensemblen då var tvungen att genomgå en förändring och två skådespelare blev utbytta, dessvärre fanns det inget dokumenterat material från det som skedde med föreställningen p.g.a. de ”nya” skådespelarna. Däremot frågade jag Maria Blom en del om det. Dessutom har jag använt mig av mina reflektioner av två amatöruppsättningar (kortare anteckningar och egna minnesbilder) som jag vid olika tillfällen har sett av föreställningen. Den första amatöruppsättningen såg jag på Lerums Gymnasium våren 2008 och den andra på Örebro universitet våren 2012.

Intervjuerna finns bevarade som anteckningar och återfinns i sin helhet hos uppsatsförfattaren.

Avgränsningar

Jag har valt att fokusera på Maria Bloms pjästext och sedermera också hennes uppsättning av *Rabarbers*. Att valet föll på just den föreställningen förklarar jag närmare i inledningen. Men, för att sammanfatta handlar valet mycket om att texten är nyskriven och att det är fascinerande att det för originaluppsättningen inte fanns några förlagor att tillgå. För att belysa hur arbetet med *Rabarbers* som underlag kan se ut valde jag att dra paralleller till två amatöruppsättningar av ovan nämnda pjäs. För att således sätta pjäsen i ett lite större sammanhang.

Bakgrund; Maria Blom och föreställningen *Rabarbers*

Maria Blom är en mångsidig regissör och dramatiker som både har skrivit manus/regisserat scenkonst och film. Hon har blivit uppmärksammad hos allmänheten främst genom sina filmer, *Masjävlar* och *Nina Frisk*. Men, också genom scenkonstproduktioner som *Sårskorpor* och *Rabarbers*. Nu är hon aktuell med en film som heter *Hallåhallå*. Maria Blom inledde sin karriär med att skriva pjäser till en fri teatergrupp hon själv medverkade i där hon också regisserade produktionerna för att ”[...]ingen annan ville [...]”¹³. Efter det har hon fortsatt sitt arbete med att

¹³Intervju med Maria Blom 2013-10-22

skriva flera föreställningar för bl.a. Backstage som var en del av Stockholms Stadsteater. Där hon bland annat skrev och regisserade föreställningen *Rabarbers*.

Rabarbers hade urpremiär den tredje oktober 1998 och då föreställningens spelperiod fick förlängas var de tvungna att byta ut två skådespelare.¹⁴ Föreställningen kan sammanfattas med följande citat:

Det är en lägenhetsvisning högst upp i Södertorget, Stockholm, en tidig fredagskväll i sommarmånaderna. Dit anländer låssmeden Paula som hatar tjejsnack, Sam, som har 115 samtal på mobilen på en dag som rekord, den smygfisande flygvärdinnan Janka, TV-kändiskocken Zeth och den övergivne låtsasmäklaren Gunnar. När hissen går sönder så tvingas de tillbringa natten tillsammans i lägenheten. Instängda med bara varandra, en karaokeanläggning och ett knippe rabarber. Livets små och stora frågor avhandlas i ett rasande tempo, tillsammans med lögner, fniss, förtroligheter, kärlek och tårar i överflöd. Hur kommer det sig att vi känner oss så ensamma fast vi är så många? Urpremiär oktober 1998. Backstage, Stockholms Stadsteater. Regi av författaren.¹⁵

Jag har fått ta del av två versioner av manuset och en dokumentation av föreställningen. De två versionerna av manuset skiljer sig inte speciellt mycket ifrån varandra, texten är stort sett densamma. Däremot förekommer det några mindre förändringar. Samma sak gäller skillnaderna som återfinns mellan texten och det som sker på scenen.

Min analys av föreställningen är på gott och ont färgad av de amatörteaterföreställningar jag tidigare sett av föreställningen. Således kan jag inte låta bli att se föreställningen som den sett ut i de versionerna framför mig under läsningen av manuset.

Föreställningen utspelar sig i en lägenhet som består av fyra stycken ”rum” i originaluppsättningen, ett vardagsrum, ett sovrum, ett kök och ett badrum. I de två amatöruppsättningarna består lägenheten snarare av tre rum respektive två rum. Det som är skillnaden mellan de tre olika varianterna av scenografi är att det stora rummet i originaluppsättningen har en tydlig avgränsning till köket och köket upplevs således som ett tredje rum. Däremot är avgränsningen antingen inte lika tydlig som i den första amatöruppsättningen jag såg eller så förekommer den inte alls, utan köket är helt enkelt en del av det stora rummet som i den andra amatöruppsättningen. Dock är sovrummet ett eget rum i originaluppsättningen och den första amatöruppsättningen, men i den andra amatöruppsättningen löste de det rummet med en mindre avgränsning. Rummen fyller olika funktioner och rent scentekniskt upplever jag det som om det är viktigare att det förekommer

¹⁴Ibid.

¹⁵<http://www.drakenteaterforlag.se/index.php?page=pjas&id=29> information hämtad: 2013-12-22

tydliga avgränsningar för sovrummet och badrummet än mellan köket och vardagsrummet. Det beror på att både sovrummet och badrummet på olika sätt används som egna rum, medan köket och vardagsrummet snarare är rum där alla uppehåller sig större delar av tiden. Det är i sovrummet som Janka och Sam stänger in sig i under en scen av föreställning och i sovrummets dörr som Paula fixar låset. I badrummet vistas visserligen alla, men inte samtidigt. Badrummet fungerar snarare som en plats där publiken lär känna karaktärerna lite bättre utan att karaktärerna avslöjar de sidorna för varandra.

Skillnaden mellan en dramatisk och teatral text

I följande text kommer jag att redogöra för vad en dramatisk text och en teatral text innebär som uppfattningar, hur de skiljer sig åt och applicera de båda uppfattningarna på Maria Bloms arbete från dramatiker till regissör.

A word does not start as a word—it is an end product which begins as an impulse, stimulated by attitude and behaviour which dictate the need for expression./.../ but both for the author and then for the actor the word is a small visible portion of a gigantic unseen formation. Some writers attempt to nail down their meaning and intentions in stage directions and explanations, yet we cannot help being struck by the fact that the best dramatists explain themselves the least/.../16

Således anser Brook med ovanstående citat att det finns en skillnad mellan de olika texttyperna som återfinns i ett manus och att den dramatiska texten skapas genom en impuls, något som mer liknar de impulser som finns inblandade på scenen, med den teatrala texten.¹⁷ I ovanstående citat nämns inte regissörens roll något, dock tolkar jag det som om regissören är en del av processen och således berörs av citatet ovan på det sättet.

Jag tolkar att Wallis & Shepherd menar att en *dramatisk text* är texten som återfinns i ett manus och att en *teatral text* är texten som gestaltas på scen och som upplevs av en publik. De menar således att det finns en skillnad mellan texten i manuset och texten som framförs på scenen. Det här är en uppfattning som jag har anammat och jag förhåller mig till att det finns en skillnad mellan en dramatisk text och en teatral text framöver i uppsatsen.¹⁸

¹⁶Brook, P, *The Empty Space* (pdf) s. 11-12.

¹⁷Ibid, s. 11-12.

¹⁸Wallis, M & Shepherd, S. *Studying plays*. New York: Arnold 1998 s. 7

Exempelvis skulle det kunna vara skillnaden mellan replikerna och scenanvisningarna, där scenanvisningarna bara gestaltas på scenen, men inte uttalas. Det kan också vara skillnaden mellan hur en replik är skriven och hur den uttalas, exempelvis skillnaden mellan de/dom.

"/.../ open a playtext and you have to start imagining the things that aren't there/.../"¹⁹

Det som åsyftas av Wallis & Shepherd vid ovanstående citat är att man när man läser ett manus, till skillnad från när man läser en skönlitterär text måste fylla ut de luckor som finns i texten, man måste visualisera det som inte står där och således läsa mellan raderna. Ovanstående gäller också när man läser ett manus i rollen som regissör.²⁰ Enligt Wallis & Shepherd är således ett manus inte till för nöjesläsning utan det är till för att producera en föreställning.²¹

Processen som en dramatisk text genomgår för att bli en teatral text ser naturligtvis olika ut i olika produktioner. Enligt Wallis & Shepherd består en dramatisk text ofta av olika typer av information, utöver replikerna innehåller ett manus också scenanvisningar. De här olika beståndsdelarna menar Wallis & Shepherd är det som ska producera den teatrala texten. Wallis & Shepherd anser också att ett manus innehåller uppbyggnaden av den attityd den teatrala texten har till publiken.²² Maria Blom menar att hon lägger mycket fokus under skrivprocessen på att analysera den målgrupp hon skriver för och skriver således mer eller mindre direkt in en uppbyggnad av en attityd, ett förhållningssätt till publiken.²³ Dock anser jag att det inte är något man egentligen kan urskilja ur framförandet. Att Maria Blom analyserar den målgrupp hon skriver för redan under skrivprocessen gör att det blir svårt att renodla om de tankarna automatiskt överförs till Blom som regissör eller om hon får tänka kring processen en gång till när hon kliver in i den rollen. Dock verkar målgruppen vara en återkommande tanke under resterande delar av processen också. I och med det berörs även textens attityd och således skulle den kunna förändras under processens gång, kanske främst om dramatikern och regissören är samma person. Eftersom personen ifråga (i det här fallet Maria Blom) kanske inte tänker samma sak när hon skriver texten som när hon arbetar med den med ensemblen. Jag anser att regissören utgör en stor del av processen som texten går igenom från att vara en

¹⁹Ibid, s.1

²⁰Ibid, s. 1

²¹Ibid, s.2

²²Ibid, s 7

²³Intervju med Maria Blom 2013-10-22

skrivna text till att framföras på scenen. Men, det blir extra tydligt när dramatikern väljer att också regissera sin egen text, för att jag uppfattar det som om det ligger en större tanke bakom föreställningen som helhet som man vill lyfta fram så till den grad att man väljer att regissera verket själv för att på något sätt försöka bibehålla sin tanke.

Att läsa en dramatisk text och arbeta med den

Om man läser ett manus menar Hayman att läsaren har lättare för att upptäcka meningen med pjäsen och att läsaren kommer närmare författaren. Däremot är det svårare att komma åt upplevelsen av förstudien. För att upplevelsen av arbetet med texten anses vara direkt kopplat till framförandet.²⁴ Det som skulle kunna göra att läsaren av den dramatiska texten ändå kan komma åt upplevelsen av researcharbetet är om läsaren av manuset kan relatera till manuset personligen så som Hayman anser att en skådespelare bör kunna och att en skådespelare alltid bör läsa ett manus ur en personlig synvinkel.²⁵ Maria Blom menar att hon till en början lät skådespelarna läsa manuset som de själva ville, men att hon under arbetets gång lät dem arbeta med sina privata kopplingar som de kunde göra till texten också. Det skedde i samband med att arbetet med att hitta rätt gestaltande av karaktärerna tog form.²⁶

Enligt Långbacka ligger skillnaderna i de olika sätt man läser och tar till sig en dramatisk text på hos den som läser.²⁷ Precis som Hayman anser att en skådespelare bör läsa en dramatisk text på ett särskilt sätt²⁸ anser Långbacka att exempelvis en regissör bör läsa en dramatisk text med ett helt annat synsätt än exempelvis en litteraturvetare. Med det menar han att en regissör bör göra personligare kopplingar till texten än exempelvis en litteraturvetare.²⁹

”To read a play is more like conducting a prenatal examination. Every production is a new birth, even if the mother has been dead for centuries.”³⁰

²⁴Hayman, R. *How to read a play*. Rev. and updated ed. New York: Grove Press, 1999. s. 85

²⁵Ibid s. 85

²⁶Intervju med Maria Blom 2013-10-22

²⁷Långbacka, R. *Möten med Tjechov : sex essäer*. Ekenäs: Ekenäs tryckeri, 1986 s. 319

²⁸Hayman, R. *How to read a play*. Rev. and updated ed. New York: Grove Press, 1999.s.85

²⁹Långbacka, R. *Möten med Tjechov : sex essäer*. Ekenäs: Ekenäs tryckeri, 1986 s. 319

³⁰Hayman, R. *How to read a play*. Rev. and updated ed. New York: Grove Press, 1999. s. 84

Maria Blom menar att hon var väldigt strikt i arbetet med texten, exempelvis lät hon inte skådespelarna byta ut mer än enstaka ord. Om man förhåller sig till hennes arbetssätt och använder sig av det i en ny uppsättning av *Rabarbers* skulle resultatet förmodligen bli det samma som i originaluppsättningen.³¹ Jag anser att regissören utgör en stor del av processen som texten genomgår. Dock stämmer citatet från Hayman ovan inte in på originaluppsättningen av *Rabarbers* då Maria Blom förhöll sig mer slaviskt till texten. Men, om man tittar på amatörföreställningarna, stämmer den synen bättre, även om de föreställningarna ligger väldigt nära originalet.

Dialogerna, dess uppbyggnad och funktion

Ett sätt att försöka förstå sig på en dramatisk text vara genom att vända sig till dialogerna i texten. Dock kan det bli en komplicerad process enligt Wallis & Shepherd då de anser att en dialog bör förutom själva orden innehålla följande information:

- conversational exchange between characters/.../;
- informations as to time and place/.../;
- information about action (what has happened elsewhere/.../);
- actual enactments (like accusations, confessions/.../);
- information about characters (how they speak and what about; what is said of others).³²

Wallis & Shepherd anser att dialogerna i ett manus är mer komplexa än dialogerna som återfinns i vanliga skönlitterära texter. Det beror på att dialogerna i manuset måste bestå av mycket mer information än dialogerna i skönlitterära texter. Exempelvis bör dialogerna innehålla information kring hur publiken ska titta på föreställningen, vem de ska känna sympati eller inte för och liknande.³³

Ovanstående påståenden återfinns i *Rabarbers* också, exempelvis i en dialog mellan Janka, Sam och Gunnar där dialogen börjar med att de diskuterar tv-personligheter. För att Sam precis fått hjälpa kändiskocken Zeth i köket. Det är en konversation mellan framförallt två karaktärer, som läsare/publik får man bland annat reda på en hel del om Gunnars livssituation, vilket utgör information som både är viktig information för karaktärerna ”nu”, men också något som avspeglar

³¹ Intervju med Maria Blom 2013-10-22

³² Ibid, s. 38

³³ Wallis, M & Shepherd, S. *Studying plays*. New York: Arnold 1998 s.2

dåtiden, saker som karaktärerna gått igenom innan pjäsen började. Dock anser jag att det blir ännu tydligare när man ser texten framföras på scen än när man läser den. För att då kan man från publiken avläsa exempelvis hur jobbigt Gunnar tycker att det är att prata om ovanstående, något som är svårare att tillgodogöra sig när man "bara" läser texten.

JANKA
Loket?
SAM
Ja. Det är väl han som fortfarande bor hemma?
GUNNAR
Man behöver väl inte vara pedofil för att man bor hemma?
JANKA
Jag känner en som bor hemma.
SAM
Nej, men han är det. Och man förstår att det verkligen är så när man får höra att han fortfarande bor hemma.
GUNNAR
Jag bor hemma.
SAM
Gunnar, lyssna på vad jag säger. Jag menar inte att bara för att man bor hemma så måste man vara pedofil. Jag menar att om det är så att man hör ett pedofilrykte så är det självklart att det får större trovärdighet om personen i fråga är femtio år och fortfarande bor hemma. Eller hur?
GUNNAR
Jo, det är klart.
SAM
Så du bor alltså hemma?
GUNNAR
Ja.
SAM
Varför det?
GUNNAR
Det är bara tillfälligt.
SAM
Men varför?

34

Wallis & Shepherd menar att dialogen har flera funktioner både i en dramatisk text och i en teatral text.³⁵ I en teatral text menar Wallis & Shepherd att dialogen sänder ut en "verbal energi" (verbal energy) till publiken. Och att den verbala energin beror mycket på hur man säger en replik.³⁶ Den dramatiska texten är en del av den strukturerade dynamiken - "structural dynamics" som ett manus ofta är uppbyggt kring.³⁷

I likhet med Wallis & Shepherd menar Holm att man ur en dialog i en dramatisk text kan utläsa inte

³⁴Rabarbers version 1, s. 24-25

³⁵Ibid, s. 42

³⁶Ibid, s. 42

³⁷Ibid, s. 42

bara replikerna utan även början till scenerier. ³⁸ Holm³⁹ refererar till Meyerhold som menar att det finns två typer av dialoger i ett dramatiskt verk. Den ena är den yttre dialogen och den andra är den inre dialogen. ⁴⁰ Den yttre dialogen är det som beskriver handlingen och för föreställningen framåt. ⁴¹ Den inre dialogen i sin tur är den som är något publiken ska förstå genom pauserna.⁴² Dialogen i sig är enligt Holm det som är ”samlevnadsmediet” i ett drama. ⁴³

”När person A beskriver person B kan man dels få en faktiskt beskrivning av B, dels indirekt en karakteristik av A och slutligen också en bild av relationen mellan A och B.”⁴⁴

Textens uppgift och dess aspekter

Wallis & Shepherd menar att textens uppgift är att förse publiken med information och behålla deras fokus. Den text som åsyftas är både den dramatiska texten och den teatrala texten.⁴⁵ Men, framförallt den teatrala texten i det här sammanhanget. För Maria Blom ligger fokuset i texten på att delge publiken information ⁴⁶, i likhet med det Wallis & Shepherd menar. ⁴⁷

Hayman å andra sidan lyfter fram rytmen i orden som något att ta fasta på och något att ta hänsyn till. Hayman menar att rytmen är konstant, oberoende av hur skådespelaren säger repliken, i vilket sammanhang, hur skådespelarna rör sig och liknande. ⁴⁸ I likhet med det Hayman ⁴⁹ påpekar anser också Maria Blom att rytmen i texten och orden är viktigt. Dock gäller det framförallt under hennes skrivprocess, fast det återspeglas på scen också. ⁵⁰

För att verkligen förstå dramatik menar Holm⁵¹ att man bör ta hänsyn till följande:

³⁸Holm, I. *Drama på scen: dramats former och funktioner*. Stockholm, Bonnier, 1981 s 33

³⁹Ibid, s. 33

⁴⁰Ibid, s. 33

⁴¹Ibid, s.34

⁴²Ibid, s. 34

⁴³Ibid, s. 50

⁴⁴Ibid, s. 50

⁴⁵Ibid s. 42

⁴⁶Intervju med Maria Blom 2013-10-22

⁴⁷Wallis, M & Shepherd, S. *Studying plays*. New York: Arnold 1998 s. 42

⁴⁸Hayman, R. *How to read a play*. Rev. and updated ed. New York: Grove Press, 1999. s. 82

⁴⁹Ibid, s. 82

⁵⁰Intervju med Maria Blom 2013-10-22

⁵¹Holm, I. *Drama på scen: dramats former och funktioner*. Stockholm, Bonnier, 1981 s. 38

”Vem säger vad till vem på vilket sätt, varför och med vilken effekt”⁵²

Det anser jag hänger delvis ihop med Haymans åsikt att: ”Discussions of a playwright's 'intentions' usually disregard the fact that the process of writing is largely compulsive.”⁵³

Jag tolkar att Hayman menar att det som skiljer sig mellan en dramatisk text och en teatral text är det texten kommunicerar. ⁵⁴ I *Rabarbers* anser jag att man kan läsa in det texten kommunicerar redan i manuset, det beror förmodligen på att jag såg uppsättningen som helhet innan jag läste texten första gången. Samt att Maria Blom håller sig nära texten i manuset när den iscensätts.

En ytterligare aspekt på den dramatiska texten och framförallt den teatrala texten är enligt Wallis & Shepherd publiken. ⁵⁵ Under arbetet med den dramatiska texten måste man ta publikens reaktioner med i beräkningen och arbeta med dem. Förförståelsen hos publiken är också något som Wallis & Shepherd påpekar är viktigt att tänka på. ⁵⁶ Blom arbetar ofta med referensgrupper av olika slag, men det är något som händer enbart i en viss del av processen. Dock innebär det inte att det inte tas hänsyn till olika publikreaktioner. Fast, i originaluppsättningen tar det sig inte större uttryck än att det görs en paus då publiken skrattar längre än vad man annars skulle vänta in nästa replik på. ⁵⁷

Tolkningsmöjligheter under processen

Enligt Wallis & Shepherd uppstod det ofta konflikter kring vems den konstnärliga friheten var bland dramatiker och regissörer tidigare i historien under processen med att ”förvandla” en dramatisk text till en teatral text. ⁵⁸ Det bästa alternativet ur den aspekten verkar vara att själv regissera sin egen text, såsom Blom har gjort. Långbacka anser däremot att situationen blir mer komplicerad om dramatikern är involverad i arbetsprocessen då denne inte anses bör tolka sitt eget verk. För att författaren anses genomgå en egen process med sig själv. ⁵⁹ Maria Blom menar dock att hon på sätt och vis representerar två personer, dramatikern och regissören. När hon skriver är hon dramatiker

⁵²Ibid s. 38

⁵³Hayman, R. *How to read a play*. Rev. and updated ed. New York: Grove Press, 1999.s. 87

⁵⁴Ibid, s. 83

⁵⁵Wallis, M & Shepherd, S. *Studying plays*. New York: Arnold 1998 s. 7

⁵⁶Ibid, s.7

⁵⁷Intervju med Maria Blom 2013-10-22

⁵⁸Wallis, M & Shepherd, S. *Studying plays*. New York: Arnold 1998 s. 146

⁵⁹Långbacka, R. *Möten med Tjechov : sex essäer*. Ekenäs: Ekenäs tryckeri, 1986 s. 321

och när hon regisserar är hon regissören. ⁶⁰ Exempelvis svarar hon inte på en fråga som är riktad till dramatikern när hon regisserar, utan hon tar istället med sig den frågan och återkommer med svar vid ett senare tillfälle, hon beskriver det själv lite som om ”/.../dramatikern åkt utomlands.”⁶¹

Holm menar att ord som exempelvis ”gestalta” tillhör ord som förekommer under den kreativa processen från författaren till teaterpubliken, d.v.s. när texten ska gestaltas på scenen. ⁶²

Holm menar också att det finns många andra faktorer som spelar in när man ska tolka en dramatisk text och kring hur man bör tolka den dramatiska texten, exempelvis är ljud, ljus och scenografi avgörande faktorer enligt honom. ⁶³ Dock anses det mer relevant för föreställningen som helhet och inte för den teatrala texten i sig. Återigen lyfts frågan om hur man bör agera när man tar sig an en historisk dramatisk text, ett problem som inte återfinns i mitt fall då dramatikern valt att regissera sitt eget verk.

Egri anser att det enda dramatikern som skriver den dramatiska texten och ensemblen som sedan kommer att arbeta med processen att få den dramatiska texten att bli en teatral text behöver ha klart för sig är karaktärerna. Egri menar att om karaktärerna och dess viljor existerar uppstår situationerna av sig själva. Således anser Egri att det inte heller behöver uppstå någon form av eventuella praktiska problem i ”överförandet” under processen att få en dramatisk text att bli en teatral text. ⁶⁴

Enligt Holm bör man ta hänsyn till språket och rekonstruera det för att göra dramat rättvisa. ⁶⁵ För att Holm anser att en författare som använder sitt språk på rätt sätt kan förändra sin egen situation. ⁶⁶ Det i sin tur leder till att när sammanhanget förändras, förändras också texten indirekt. För att enligt Holm skriver författaren inte bara ett litterärt verk, den dramatiska texten utan i viss mån även en del av föreställningen, den teatrala texten. Den teatrala texten kan således betraktas som en del av

⁶⁰Intervju med Maria Blom 2013-10-22

⁶¹Ibid

⁶²Ibid, s. 202

⁶³Ibid, s. 203

⁶⁴Egri, L. *The art of dramatic writing : its basis in the creative interpretation of human motives*. New York: Simon & Schuster, 2004. s. 265

⁶⁵Holm, I. *Drama på scen: dramats former och funktioner*. Stockholm, Bonnier, 1981, s. 37

⁶⁶Ibid, s. 38

den ”fysiska kommunikationen” av en pjäs. ⁶⁷

Men, Holm menar samtidigt att det är två helt olika saker att se en föreställning och att enbart läsa texten. Där skådespelaren anses vara den avgörande faktorn, då dennes framställning av texten blir det avgörande för att det inte kan finnas någon exakt relation mellan den skrivna texten och metoden som skådespelaren väljer att säga orden på. ⁶⁸ Därför anser Holm att framställningen alltid är ett resultat av en tolkning av den ursprungliga texten. ⁶⁹

Sammanfattningsvis, det finns en skillnad mellan begreppen den dramatiska texten och den teatrala texten. Den process som den dramatiska texten (manuset) genomgår för att transformeras till den teatrala texten (replikerna) ser olika ut i olika sammanhang. Varje enskild regissör och ensemble väljer att lägga olika vikt vid olika saker. Dessutom anser jag att det finns en skillnad kring hur processen ser ut för en nyskriven text gentemot en text/ett manus som är iscensatt tidigare. Det är något som jag återkommer till i följande del.

Avhandling

Processen med texten i *Rabarbers*

I följande text kommer jag att analysera texten *Rabarbers* och dess process ur olika vinklar. Jag baserar analysen på det resonemang jag har lyft fram tidigare i uppsatsen.

./.../This process occurs inside the dramatist; it is repeated inside the actor. Both may only be conscious of the words, but both for the author and then for the actor the word is a small visible portion of a gigantic unseen formation. Some writers attempt to nail down their meaning and intentions in stage directions and explanations, yet we cannot help being struck by the fact that the best dramatists explain themselves the least. They recognize that further indications will most probably be useless. They recognize that the only way to find the true path to the speaking of a word is through a process that parallels the original creative one. This can neither be bypassed nor simplified.⁷⁰

⁶⁷Ibid, s. 207

⁶⁸Holm, I. *Drama på scen: dramats former och funktioner*. Stockholm, Bonnier, 1981s. 207

⁶⁹Ibid, s. 207

⁷⁰Peter Brook, *The Empty Space* (pdf) s. 11-12.

Med ovanstående citat beskriver Brook sin syn på processen som en text genomgår, det stämmer delvis in på processen som texten i *Rabarbers* genomgått.

Blom skriver enbart på beställning. Hon hävdar att hon ”inte kan skriva om jag inte har ett premiärdatum”. Hennes skrivprocess inleds således med att hon får ett uppdrag från en teater, exempelvis ”fyra roller och spelas på den här scenen”. På det sättet har hennes skrivprocess alltid sett ut. Då hon började sin karriär med att skriva manus och regissera en frigrupp då ingen annan i gruppen ville vare sig skriva eller regissera. ⁷¹

När hon väl har påbörjat skrivprocessen reflekterar hon alltid över ”vad vill jag berätta för just den här publiken.” Något som hon anser har påverkat henne mycket. Jag anser att det är troligt att dramatiker till skillnad från författare av exempelvis skönlitteratur ofta resonerar kring publiken på ett helt annat sätt när de skriver. Författare av skönlitteratur är inte bundna till läsaren i den utsträckningen, med reservation för undantag. Blom menar att hon har försökt att skriva för nöjes skull, men att det oftast resulterat i lappar i byrålådor istället för en hel pjäs. Dessa lappar menar hon ofta blir liggande och när hon läser dem minns hon inte vad hon menade när hon skrev dem. Hon menar att hon istället brukar använda sig av stoft från sitt eget liv, det som ”hände i förrgår, nån diskussion som var intressant” eller liknande.⁷²

Enligt Blom kretsar stora delar av processen och föreställningen *Rabarbers* kring texten och p.g.a. det är det enligt henne inte speciellt märkligt att de olika uppsättningarna blivit lika varandra. ⁷³

Blom anser dock att det har hänt att hon suttit i publiken vid en uppsättning av något av hennes verk, regisserat av någon annan (oftast i amatörteatersammanhang) där hon inte varit helt nöjd med hur föreställningen framställts. Det beror till stor del på att hon är noga med att inte låta den dramatiska texten förändras för mycket. Hon är framförallt noggrann med att det inte förekommer några ändringar av den dramatiska texten när sammanhanget är vinstdrivande/professionellt. När det ändå har hänt att den dramatiska texten har förändrats har hon upplevt föreställningen som annorlunda mot samma dramatiska text i hennes egen regi. ⁷⁴

⁷¹ Intervju med Maria Blom 2013-10-22

⁷² Ibid

⁷³ Ibid

⁷⁴ Ibid

Maria Blom som regissör

Wallis & Sheperd skriver att en regissör bör läsa mellan raderna och läsa in saker som inte står tryckt i texten när de läser ett manus.⁷⁵ Men, Maria Blom menar att hon vare sig skriver eller läser manus på det sättet. Hon menar att hon tänker mer på texten och rytmen hos texten när hon skriver, då reflekterar hon inte speciellt mycket över hur slutresultatet kommer att bli.⁷⁶ Blom menar att det hon tar hänsyn till när hon skriver snarare handlar om konkreta fakta såsom spelplats, antal karaktärer och liknande.⁷⁷ Med det tolkar jag Blom som om hon låter historien tala för sig själv, hon tar hänsyn till praktiska saker, samtidigt som hon låter berättelsen och karaktärerna få ta stor plats. Det leder sedan till att hon är nogga med att hålla på det hon konstruerat, förmodligen ur en konstnärlig synvinkel. När hon skriver händer det också att hon lämnar över ”problem” (luckor i texten) till läsaren/regissören att ta ställning till. Exempelvis kan det se ut som vid citatet nedan.

Sam tar upp sin plånbok. Han tar fram legitimationen. Den skickas runt bland den lilla gruppen och så plötsligt har alla tagit upp sina legitimationer, körkort, ja någon kanske tillockmed har ett gammalt fotografi i plånboken. De fäller några korta kommentarer om varandra i denna korta men fina scen som är tänkt att improviseras fram i samband med att vi första gången når detta avsnitt efter att ha arbetat oss igenom pjäsen. Tills dess så fortsätter vi att läsa här.⁷⁸

Här har dramatikern Maria Blom lämnat över ett ”problem” till regissören Maria Blom att lösa. Den korta delen av scenen är utan fasta repliker och avslutas med en kommentar om att scenen bör improviseras fram samt att man ombeds fortsätta läsa vid första genomläsningen. För regissören finns det således en hel del att ta tag i när det kommer till ovanstående scen. För det första anses regissören behöva låta skådespelarna improvisera fram scenerierna och dessutom lägga till repliker, apropå att det ska fällas ”några korta kommentarer”. Här är första och enda gången i manuset som regissören Maria Blom inte kan förhålla sig stenhårt till texten – repliker för att det inte finns några repliker att förhålla sig till.

Det mest komiska i ovanstående situation är att scenen strukits under processens gång med såväl originaluppsättningen som båda amatörföreställningarna.

⁷⁵Wallis, M & Shepherd, S. *Studying plays*. New York: Arnold 1998 s. 1

⁷⁶Intervju med Maria Blom 2013-10-22

⁷⁷Ibid

⁷⁸*Rabarbers version 1*, s. 85

I Maria Bloms manus till *Rabarbers* förekommer det en hel del scenanvisningar trots att hon själv menar att man vid en scenkonstföreställning sällan använder sig av scenanvisningar utan att det används i en helt annan utsträckning när man arbetar med film.⁷⁹ Det som hon anser förekommer i hennes manus är snarare ”/.../ lite kluriga grejer, ex 'en fantastisk ljusdesign visar att vi kommer vidare till nästa scen’”⁸⁰. Ur den aspekten blir således texten i manuset mindre viktig att förhålla sig till, då Maria Blom slaviskt håller sig till texten i replikerna, men låter texten i scenanvisningarna vara av en helt annan karaktär. Det i sin tur skulle kunna bero på att Maria Blom ofta ger andra konstnärer (såsom scenografer) en stor frihet att sätta deras prägel på föreställningen. Dock stämmer det inte in på den konstnärliga ‘friheten’ hon ger sina skådespelare.⁸¹

I originaluppsättningen förhåller de sig mer till scenanvisningarna än i amatörproduktionerna. Exempelvis gestaltas klockslagen som är utskrivna i manuset inte i någon annan uppsättning än originalet. I originaluppsättningen ”fryser” karaktärerna och ljuset förändras mellan följande repliker:

KI 19

Alla står samlade i vardagsrummet utom Paula som jobbar på i sovrummet. Gunnar står och pratar i en mobil. Han avslutar samtalet och vänder sig till lägenhetsspekulanterna.

GUNNAR

Den har tydligen fastnat.

(han ger över mobilen till Zeth)

Tack för lånet.

JANKA

Och du menar att det inte finns någon trappa.

GUNNAR

Dom håller på och bygger en. Allt är ju inte riktigt klart än.

Men dom ska ringa en hissreparatör.

KI 19:15

*Sam står och ringer från sin mobil.*⁸²

Dvs. det som sker mellan Gunnars replik om att de ska ringa till en hissreparatör och ögonblicket när Sam står och ringer från sin mobil är att ljuset förändras och karaktärerna byter positioner. I amatörproduktionerna tar man inte hänsyn till klockslagen på samma sätt då karaktärerna inte

⁷⁹Intervju med Maria Blom 2013-10-22

⁸⁰Ibid

⁸¹Ibid

⁸²*Rabarbers version 1*, s. 10

”fryser” mellan exempelvis ovanstående repliker utan föreställningen flyter i ett. Det beror förmodligen på att det inte står någon konkret scenanvisning utskrivna i manuset. Hade det utöver klockslagen stått något i stil med ”karaktärerna står stilla i sina positioner mellan klockslagen för att symbolisera att tiden går” hade det förmodligen förekommit i amatörproduktionerna också. För i båda amatörproduktionerna (och originalet) så ringer Gunnar från Zeths mobil till skillnad från om det inte hade stått specificerat, då kanske han hade använt Sams mobil, eller inspekterat hissen själv.

Arbetet med skådespelarna

Enligt Maria Blom började processen med *Rabarbers* (efter kollationeringarna) med att skådespelarna fick arbeta med sina karaktärer och fokus låg till stor del på att hitta dem och deras förhållande till varandra först, utan att de förhöll sig speciellt noga till texten.⁸³ Som Egri förespråkar att man bör göra.⁸⁴

I arbetet med skådespelarna är Maria Blom mån om att skådespelarna hämtar stoff till karaktärerna från sig själva, utan att det på något vis blir exempelvis sina egna barndomsminnen de framför. Dessutom är hon väldigt noga med att skådespelarna håller sig till manus och använder sig av texten som står där och inget annat.⁸⁵ För som hon själv uttrycker det, både när hon arbetar med regi av sina egna texter och andras tar hon ”/.../in vartenda komma.”⁸⁶ Blom menar dessutom att hon ”är allergisk mot tilläggsord” skådespelarna måste således hålla sig mer till karaktären och replikerna.

Maria Blom anser att för hennes sätt att regissera sin ensemble på spelar scenrummet en viktig roll. Det är något som jag tror inte minst beror på praktiska detaljer såsom scenerier och riktning. Blom menar att hon ofta ger scenografen ”fria händer” och därefter anpassar sin regi till vad scenografen levererat. Således låter hon scenografen påverka en stor del av föreställningen, trots att hon annars är mån om att styra arbetet med processen själv då hon både skriver texten och sedan arbetar med den.⁸⁷

Holm anser att ”Shakespeare och Molière inte behövde skriva ut regianvisningar, de fanns själva i

⁸³Intervju med Maria Blom 2013-10-22

⁸⁴Egri, L. *The art of dramatic writing : its basis in the creative interpretation of human motives*. New York: Simon & Schuster, 2004. s. 265

⁸⁵Intervju med Maria Blom 2013-10-22

⁸⁶Ibid

⁸⁷Ibid

regipulsten.”⁸⁸ Det stämmer överens med det sätt Blom skriver på också. Holm menar också att anvisningar från dramatikern emellanåt kan anses som orealistiska för skådespelaren, men det anses bero på att de snarare finns till för att spegla en vision och inte som ett praktiskt sceneri.⁸⁹

Eftersom Blom själv har valt att regissera sitt verk ligger mycket av ansvaret för de val som enligt Holm bör göras gällande vilken grunduppfattning man har⁹⁰ av den dramatiska tillika den teatrala texten hos henne själv. Det borde i praktiken innebära, om man tar hänsyn till det exempelvis Holm är inne på att Bloms dramatiska text skulle få ett helt annat teatralt resultat om någon annan regisserade den. Dock har de uppsättningar jag har sett av föreställningen varit tämligen lika i utförandet med endast några få skillnader som främst berott på praktiska, scentekniska skäl. Exempelvis har en sekvens som i manuset beskrivs som att Gunnar hänger ut Zeth över balkongräcket på balkongen lösts på olika sätt. I originaluppsättningen hotar Gunnar Zeth med att slänga ut honom från balkongen och öppnar i samband med det balkongdörren. I den första amatörteaterversionen hotas Zeth bara med balkongen⁹¹ och i den andra amatörteaterversionen trycks han upp mot väggen istället och själva balkongen är struken.⁹²

Den enda anledningen som Blom kan tänka sig att ändra på större delar i texten är om hon fastnar, fast oftast sker det långt tidigare under själva skrivprocessen. När den dramatiska texten är färdig gör hon som tidigare nämnt inga större förändringar. Däremot använder hon sig av referensgrupper av olika slag. Och några veckor innan premiären bjuder hon in provpublik och samtalar med dem. Deras åsikter tar hon oftast noga hänsyn till då hennes referensgrupper ofta består av människor som inte är speciellt ”teatervana”. För de förändringar som gjorts är oftast i sådana konkreta fall där karaktärer eller repliker inte ”gått fram” till publiken.⁹³

Maria Blom har som jag tidigare påpekat arbetat mycket med skådespelarna under processens gång.⁹⁴ Och eftersom hon själv som dramatiker är involverad i regiarbetet i den utsträckningen som hon är anser jag att tolkningen av texten ligger väldigt nära den faktiska texten. Dock finns det

⁸⁸Holm, I. *Drama på scen: dramats former och funktioner*. Stockholm, Bonnier, 1981, s. 210.

⁸⁹Holm, I. *Drama på scen: dramats former och funktioner*. Stockholm, Bonnier, 1981 s. 211

⁹⁰Ibid s. 202

⁹¹Amatörteaterversion 1 Estetiska programmet med inriktning teater vid Lerums Gymnasium, avgångsklassen 2008, VT 2008

⁹²Amatörteaterversion 2 Teaterpedagogprogrammet vid Örebro Universitet, avgångsklassen 2012, VT 2012

⁹³Intervju med Maria Blom 2013-10-22

⁹⁴Intervju med Maria Blom 2013-10-22

naturligtvis utrymme för skådespelarna att till viss del sätta sin egen prägel på den karaktären de gestaltar, det anser jag vara svårt att undvika helt.

Pjäsen *Rabarbers* och dess handling utifrån ett textperspektiv

Handlingen i stora drag: fem personer blir fast i en lägenhet. Tre av dem är där på en lägenhetsvisning; Janka, Sam och Zeth. Paula är låssmed och ska fixa ett lås och Gunnar ska visa lägenheten. Men, ganska snart, efter att den första presentationen av karaktärerna är gjord och visningen således genomförd, upptäcker man att hissen är trasig.⁹⁵ Hissen är av en modern speciell konstruktion som bara tre reparatörer kan konsten att reparera och alla tre är upptagna, två befinner sig på semester utomlands och en befinner sig på en förlossning.

Rabarbers utspelar sig i en lägenhet. Som i originaluppsättningen består av fyra rum, i den ena amatörproduktionen av tre rum och i den andra amatörproduktionen av två rum. Det leder till att själva visningen av lägenheten skiljer sig markant mellan de tre produktionerna. I manuset står det följande scenanvisning om visningen:

Gunnar gör en rundvisning av lägenheten som gestaltas på ett härligt sätt av de begåvade skådespelarna. Kanske bjuds vi även på en musiksnutt då det faktiskt är en tidsförflyttning som pågår.⁹⁶

I originaluppsättningen löser de själva visningen av lägenheten med hjälp av musik och olika förflyttningar mellan de olika rummen som finns i lägenheten. Förflyttningen är till viss mån koreograferad, dvs. skådespelarna rör sig i ett visst mönster mellan de olika rummen. Och de stannar till lite och Gunnar pekar. I båda amatörteaterversionerna av föreställningen sker visningen inte under någon längre tid utan själva visningen överstökas fort genom att man väljer att gå rakt på nästa replik.

Det som händer sedan är att karaktärerna försöker lösa problemet med hissen, inser att det inte går och börjar lära känna varandra bättre istället, för att fördriva tiden i väntan på att reparatören ska dyka upp. Det sker framförallt genom en mängd dötid, alkohol och en viss förekomst av frågesport. Parallellt med att rollkaraktärerna lär känna varandra bättre får publiken lära känna dem ännu lite bättre – i vissa scener förekommer således ett visst mått av dramatisk ironi. Ett exempel på det är följande:

⁹⁵*Rabarbers version 1* s. 10

⁹⁶Ibid, s. 7

JANKA

Usch. Fy vad jag är trött på mig själv. Jag gör ju rätt hela tiden, jag är trevlig och snygg. Humoristisk. Jag är ju en superkvinna, varje mans bultande fantasi. Speciellt i den här uniformen.

(hon släpper av en hyfsat ljudlig prutt)

Jag är ju helt rutten inuti!

(hon börjar slita i sina kläder)

Åh...vad jag är trött på den här förbannat jobbiga personen. Vi har umgåtts nu, dygnet runt sen 1969, och jag börjar faktiskt tröttna.

Kan du inte lämna mig ifred för bara en dag, några ynka timmar, en minut!

Eller skicka mig någon trevlig man att leva med så bördan lättas lite. Det är ju bara jag,

jag, jag, dygnet runt! Godmorgon, godmiddag, godnatt!

Jag orkar inte umgås med mig själv! Men jag är likförbannat fast i den här pestiga personens kropp! Jag är så less på att ligga och analysera mig själv till sömns varje

kväll sju dar i veckan. Jag vet ju knappt vem jag är längre.

Åååhhhh!!! Kan inte någon berätta för mig vem jag egentligen är?!!

(En liten underlig figur tittar fram under vasken)

EN UNDERLIG LITEN FIGUR

Du heter Janka Elisabeth Norrgårds är tjugonio år och är född och uppvuxen i

Åkersberga utanför Stockholm. Dina föräldrar heter Bo och...

JANKA

Inte så! Jag menar vem jag är inuti! Vad är jag för människa!? För person?! Vilket är mitt rätta jag?!

EN UNDERLIG LITEN FIGUR

Den gången som du var dig själv allra mest var när du 1987 satt på buss 619 mellan Erikslund och Täby Centrum. Då, precis när bussen lämnade Anbudsvägens hållplats var du helt dig själv.

JANKA

Men det var ju hur längesen som helst! Hur ska jag vara nu då? Vart ska jag bo, hur ska jag leva? Vart kommer jag må som allra bäst?

EN UNDERLIG LITEN FIGUR

Som ensamstående mor till två barn strax utanför Örebro i en tvåplansvilla med öppen spis arbetandes deltid på en av traktens lågstadieskolor.

JANKA

Lärare?

EN UNDERLIG LITEN FIGUR

Jajjemän!

JANKA

Örebro? Jag skulle kunna tänka mig att bo utomlands...

EN UNDERLIG LITEN FIGUR

Det är i Örebro som du kommer att trivas som allra bäst i hela världen.

JANKA

Jaha...

EN UNDERLIG LITEN FIGUR

Jajjemän!

JANKA

Men tänk om du har fel då!

EN UNDERLIG LITEN FIGUR

Det har jag inte för jag är övernaturlig.

Figuren försvinner: Tystnad.

JANKA

Jag tror i varje fall att den hade fel. Örebro, det låter för lätt. Eller hur?

Janka ser sig i spegeln, jodå, hon ser fräsch ut. Hon spanner på sig ett leende och går ut i rummet samtidigt som hon kvittrar:

JANKA

Vad har jag missat?⁹⁷

I exemplet ovan får publiken lära känna karaktären Janka utöver flygvärdinneuniformen och det sker delvis genom ”en underlig liten figur”. Den underliga lilla figuren är också ett bra exempel på ovannämnda scenanvisningar som man i de olika produktionerna förhållit sig lite olika till. I originaluppsättningen dyker det upp en konstig liten gul figur som säger replikerna. I en av amatörversionerna är figuren och dess repliker helt struken.⁹⁸ I den andra amatöruppsättningen är replikerna med, men det är regissören som läser dem via en mikrofon från teknikbåset.⁹⁹ Det är något som blir en bidragande faktor till hur den amatörproduktionen valde att avsluta föreställningen.

Ovan får publiken ta del av karaktärens tankar (i det här fallet Jankas) när hon är på toaletten. På toaletten förekommer det en hel del monologer där karaktärerna ”tänker högt” ett exempel på det är Jankas första monolog:

Inne på toaletten. Janka, som inte verkar ha någon frans i ögat, står och viftar runt en nysläppt fis.

JANKA

Ta det lugnt, ta det lugnt, ta det lugnt. Va dig själv, va bara dig själv, va bara dig själv.

Åhhhhhhhhh....

*(hon andas ut, tar på sig storsmilet och går ut i rummet. Sam kommer in från köket)*¹⁰⁰

Senare under föreställningen flyter monologerna mer och mer ihop med det som händer utanför toaletten, då karaktärerna lär känna varandra bättre. Och inte längre behöver ”spela” någon annan. Det är en intressant aspekt av föreställningen då det finns en dubbeltydighet i att karaktärerna gestaltas av skådespelare som i sin tur åtminstone till en början spelar att de spelar karaktärer som spelar på att de är någon annan.

En annan intressant aspekt som jag funderat mycket på är att rollen som Gunnar i båda amatöruppsättningarna jag sett har gestaltats rollen av en tjej. Men, i originalet görs den rollen av en man. För föreställningen som helhet har det ingen påverkan överhuvudtaget då publiken ”köper” att det är en tjej som spelar en kille. Jag antog direkt att det kan ha berott på praktiska skäl då det i båda

⁹⁷Rabarbers version 1, s. 36-37

⁹⁸Amatörteaterversion 1 Estetiska programmet med inriktning teater vid Lerums Gymnasium, avgångsklassen 2008, VT 2008

⁹⁹Amatörteaterversion 2 Teaterpedagogprogrammet vid Örebro Universitet, avgångsklassen 2012, VT 2012

¹⁰⁰Rabarbers version 1, s. 23-24.

amatörgrupperna fanns en ”tjej för mycket”. Det som gör det intressant är valet av roll, i båda uppsättningarna är det specifikt rollen som Gunnar som gestaltas av en tjej. Visserligen förekommer det ytterligare en extra roll i den ena amatörproduktionen, där en tjej spelar en karaktär som kallas Maria. De valde helt enkelt att dela rollen som Janka på två personer.¹⁰¹ Dock står det inte uttryckligen i den dramatiska texten att rollen som Gunnar bör eller ska spelas av en kille, men namnet på karaktären härleder till att rollen är tänkt som en kille. Jag anser att det egentligen inte är någon större skillnad i de tre gestaltningarna av rollen trots att en av tre görs av en manlig skådespelare.

Karaktärsbeskrivningar med utgångspunkt i texten

Jag har gjort analyser av de olika karaktärerna med utgångspunkt i manuset, dvs. det som står i texten.

Karaktärsbeskrivningar:

Janka: En flygvärdinna som besöker visningen av lägenheten istället för att åka hem (något som framkommer på slutet av föreställningen). Hon är i 30-årsåldern och är en väldigt ”tjejig” tjej. Hon är väldigt mån om vad andra tycker om henne och hur de ser på henne. Det förekommer en replik som beskriver Janka till utseendet, nämligen en replik som avslöjar att Janka har sin flygvärdinneuniform på sig då hon kommer direkt ifrån jobbet. I övrigt står det inget beskrivet om hur hon ser ut.

Zeth: En kock känd från TV som har bestämt sig för att köpa en lägenhet innan sin fyrtioårsdag, vilket är samma dag som pjäsen utspelar sig på och således går han därför på visningen. Han får i uppdrag att laga mat åt de andra karaktärerna när man upptäcker att hissen är trasig. I början spelar han mycket på hur bra hans liv är då han inte är låst vare sig till något förhållande eller till en familj. Men, när pjäsen fortskrider kommer han på andra tankar. Dessutom förekommer det ett mindre triangeldrama mellan honom och Gunnar. Då en av Zeths ”erövringar” visar sig vara Gunnars f.d flickvän.

Sam: Sam beskriver sig själv i princip som en ung man i sina bästa år. Hans motto i livet är att fånga dagen. Han är väldigt mån om hur han ser ut och vad andra anser om honom. Han gör storstilad

¹⁰¹Amatörteaterversion 1 Estetiska programmet med inriktning teater vid Lerums Gymnasium, avgångsklassen 2008, VT 2008

entré i lägenheten, den första att komma dit till visningen, genom att rulla in på sina ”blejds” - inlines. Han är beroende av sin telefon och när batteriet till slut dör får det oanade konsekvenser.

Paula: Till skillnad från Janka är Paula en väldigt ”otjejig” tjej som tycker att fniss är hemskt och avskyvärt. Hon anser också att inget hår ska lämna hennes kropp på ett ”onaturligt sätt”. Paula jobbar som låssmed och befinner sig i lägenheten för att byta ett lås i sovrummet. Hon förändras också i takt med de andra karaktärerna under föreställningens gång och bilden av henne som ”bitterfittan” i dramat mjuknar något.

Gunnar: Han är en medelålders man som jobbar som mäklare. Oturligt nog visar det sig under föreställningens gång att den lägenheten som han för dagen ska sälja visar sig vara hans egen. Han är dock inte längre bosatt i lägenheten utan bor numera hemma hos sin mamma. Gunnar är väldigt mån om att få lägenheten såld och vill helst få det överstökast fortast möjligt. Det kommer fram att han bär känslomässiga sår från separationen från hans tidigare flickvän – som visar sig vara Zeths flamma. När Gunnar får reda på det försöker han släpa Zeth över balkongräcket, något som misslyckas.

Förändringar under processen

Maria Blom menar att exempelvis scenrummet hade en stor betydelse för föreställningen och såldes även scenografen, men att texten inte påverkats av scenrummet på något betydelsefullt sätt.¹⁰² Dock har texten påverkats av att vissa delar är monologer som karaktärerna enbart delar med publiken och inte med varandra (se exempel på s. 26-27).

Som jag tidigare nämnt innehöll den första amatöruppsättningen jag såg av *Rabarbers* en extra roll, då ensemblen bestod av sex personer trots att manuset endast består av fem roller. Ensemblen hade nämligen ”delat upp” rollen som Janka på två personer. Detta var något som Maria Blom godkände som en godtagbar förändring av historien, trots att hon annars i allmänhet inte gärna låter någon förändra hennes texter.¹⁰³

Någon liknande förändring återfinns inte i den andra amatörteateruppsättningen jag har sett av *Rabarbers*. Det som är den största förändringen där berodde förmodligen (jag har inte lyckats få någon kommentar på uppgiften från någon i ensemblen) på att det inte gick att lösa slutet av

¹⁰²Intervju med Maria Blom via mejl 2013-12-20

¹⁰³Ibid

föreställningen rent scentekniskt på sättet som det är löst på i originaluppsättningen och i manuset.

104

I manuset står det följande angående slutet:

*Plötsligt hörs ljudet av en helikopter. Våra vänner öppnar balkongdörren. Ljudet blir högre. En strålkastare tänds. /.../ Den lilla gruppen vinkar upp mot kameran. Nu hivas en repstege ner. /.../ Våra vänner tittar på varandra. Vem ska gå först? Paula bestämmer sig för att bli den förste kandidaten. Hon tar ett bestämt kliv upp på repstegen. /.../ Hon klättrar upp. Zeth börjar klättra. /.../ När han kommer ner så slänger han iväg stegen som snabbt ringlar sig upp i helikoptern.*¹⁰⁵

I originaluppsättningen från 1998 är det scentekniska i slutet löst på scenen på det sätt som återfinns i manuset, en strålkastare, ljudet av en helikopter, en repstege och en sittlift förekommer på scenen. Sittliften står inte med i någon av manusversionerna, men den nämns på scenen. Förmodligen har den således tillkommit under arbetsprocessen.

I den första amatörteaterversionen är slutet något förenklat, strålkastaren och ljudet finns med, men ingen repstege eller sittlift.¹⁰⁶ Däremot i den andra amatörversionen är slutet helt förändrat, föreställningen tar en annan vändning och hissen som alltid annars varit stängd öppnas. Och deltagarna går helt enkelt ut.¹⁰⁷ Men, det har inte heller medverkat till någon större förändring på texten. I *Rabarbers* är dialogen nästintill identisk om man jämför den på pappret och dialogen som utspelar sig på scenen. Det beror med största sannolikhet på Maria Bloms sätt att hålla sig stenhårt till den ursprungliga texten. Precis som Holm anser att dialogen är ”samlevnadsmediet” i ett drama¹⁰⁸ upplever jag att Maria Blom förhåller sig till dialogen på samma sätt.

Jag har inte funnit någon större skillnad mellan amatörföreställningarna jag har sett av *Rabarbers* jämfört med båda manusversionerna och den dokumentation jag har tagit del av från originaluppsättningen, gällande hur den dramatiska texten har transformerats till den teatrala texten. Det beror på att texten har fått mycket fokus i alla produktionerna och således har de förändringarna som skett endast berott på praktiska skäl. Det kan bero på att scenanvisningarna inte är lika utförligt skrivna överallt så som replikerna är och det i sin tur gör det möjligt för andra att tolka och således

¹⁰⁴Intervju med Maria Blom 2013-12-20

¹⁰⁵*Rabarbers version 1* s. 86-87

¹⁰⁶Amatörteaterversion 1 Estetiska programmet med inriktning teater vid Lerums Gymnasium, avgångsklassen 2008, VT 2008

¹⁰⁷Amatörteaterversion 2 Teaterpedagogprogrammet vid Örebro Universitet, avgångsklassen 2012, VT 2012

¹⁰⁸Holm, I. *Drama på scen: dramats former och funktioner*. Stockholm, Bonnier, 1981, s. 50

kan produktionerna skilja sig lite. Som det faktum att slutet ser lite olika ut i de olika produktionerna exempelvis.

En annan kommentar som återfinns i båda manusversionerna, de dramatiska texterna är sekvensen när gruppen visar sina ID-kort för varandra. Den sekvensen finns inte med i någon av scenversionerna, vare sig i originaluppsättningen eller i någon av amatörteaterversionerna. Kan hända har den sekvensen strukits av samma skäl i alla tre versionerna, nämligen att dramatikern givit regissörerna till de olika uppsättningarna ett problem som ingen lyckats lösa. En orsak till att sekvensen finns kvar i manuset är för att Blom menar att hon inte skriver in de strykningar hon gör i originaluppsättningen i manus eftersom hon anser att en annan regissör kan lösa de problemen.¹⁰⁹ Scenen kan också ha ansetts vara onödig då den inte ersatts med något annat utan man hoppar helt enkelt över den i samtliga produktioner. Jag anser att den således bör strykas ur manuset också, eller att det möjligtvis borde finnas ytterligare en version av manuset där scenen inte finns med. Men, kanske hoppas Maria Blom på att någon regissör faktiskt lyckas göra något bra av den scenen. Dock anser jag att den scenen är ganska onödig, det hela börjar med att Sam hittar ett skolkort på Gunnar från nionde klass där han sägs ha hockeyfrilla och då vill Gunnar se hur bra Sam blir på bild och därför tar han fram legitimationen. Här känner karaktärerna varandra tillräckligt väl för att man inte ska behöva poängtera deras förhållande till varandra ytterligare eller deras förhållande till sitt eget utseende heller för den delen.

Sammanfattande slutdiskussion

I följande text ska jag försöka sammanfatta de frågeställningar jag har behandlat tidigare i uppsatsen, samt redogöra för eventuella resultat.

Texten till pjäsen *Rabarbers* av Maria Blom har inte genomgått någon större förändring, vare sig från första versionen av den dramatiska texten (första versionen av manuset jag har fått läsa, den förmodade första versionen) till ytterligare en version av den dramatiska texten, till den faktiska uppsättningen på scen, den teatrala texten. Mellan de två uppsättningarna i oktober 1998 och januari 1999 har inte heller någon nämnbar förändring skett med texten.

Min upplevelse av den dramatiska texten och den teatrala texten är också densamma. Naturligtvis är

¹⁰⁹Intervju med Maria Blom 2013-10-22

det som både Hayman¹¹⁰, Holm¹¹¹, Wallis & Shepherd¹¹² och Långbacka¹¹³ påpekar att upplevelsen av att läsa en text och ”se” texten skiljer sig från varandra.

Att förändringen mellan den dramatiska texten och den teatrala texten inte är speciellt stor anser jag beror på att Maria Blom i sitt arbete hela tiden har varit noga med att vara trogen den dramatiska texten. Till följd av det faktum att Maria Blom själv valde att regissera sitt manus, sin dramatiska text har således inga större förändringar skett. Att det inte har uppstått några ”glapp” mellan dramatikern och ensemblen beror förmodligen också på det. Maria Blom kommenterar det med att hon var ”väldigt rabiät på den tiden”.¹¹⁴ Och menar med det att hon var väldigt noga med att skådespelarna höll sig till den dramatiska texten.

Därför är förändringarna som skett väldigt marginella, exempelvis en replik som Sam har står i båda versionerna av manuset som ”Självklart!”, men på scenen sa karaktären ”klart som fan”. Det berodde enligt Maria Blom på att det föll sig mer naturligt för skådespelaren att säga det och hon ansåg den repliken som en inte alltför stor förändring.

Någon väsentlig skillnad verkar det inte vara mellan de två uppsättningarna (originaluppsättningen 1998 och nypremiären januari 1999) heller. Maria Blom berättade att under arbetet med den andra uppsättningen hade hon en del diskussioner med den nya skådespelaren som gestaltade rollen som Zeth då denne ville ändra på en större mängd text. Dock tillägger Maria Blom att hon idag hade agerat annorlunda och anpassat sig mer efter skådespelaren för att denne skulle känna sig bekväm.

En annan orsak till att den dramatiska texten och den teatrala texten är tämligen lika i fallet med *Rabarbers* skulle kunna bero på exempelvis det Maria Blom¹¹⁵ och Holm¹¹⁶ menar att om den dramatiska texten får mycket fokus i en föreställningsprocess innebär det att den blir den samma i framförandet, dvs. som teatral text. Blom påpekar att hon under årens lopp fascinerats över att texten verkar leva sitt eget liv, för att den är tillräckligt stark och ”överlever” således att arbetas med på olika sätt utan att förändras särskilt mycket.¹¹⁷

¹¹⁰Hayman, R. *How to read a play*. Rev. and updated ed. New York: Grove Press, 1999.s. 13

¹¹¹Holm, I. *Drama på scen: dramats former och funktioner*. Stockholm, Bonnier, 1981s. 46

¹¹²Wallis, M & Shepherd, S. *Studying plays*. New York: Arnold 1998 s. 2

¹¹³Långbacka, R. *Möten med Tjechov : sex essäer*. Ekenäs: Ekenäs tryckeri, 1986 s. 313

¹¹⁴Intervju med Maria Blom 2013-10-22

¹¹⁵Intervju med Maria Blom 2013-10-22

¹¹⁶Holm s. 202, citerar: Jouvett, *The Profession of the Producer, II*, i *Theatre Arts Monthly*, Vol XXI, January 1937, s. 57-64

¹¹⁷Intervju med Maria Blom 2013-10-22

De skillnader jag har lyckats hitta hos de olika scenversionerna av *Rabarbers* är få. Dessutom är skillnaderna direkt kopplade till olika typer av scentekniska lösningar där man valt att lösa problemen på olika sätt, eller rent av genom att stryka dem som i exemplet med ID-korten. Gällande texten förekommer det i princip inga markanta förändringar. Det gör att jag anser att jag inte riktigt kan belysa det som en skillnad mellan den dramatiska texten och den teatrala texten då det faktiskt handlar om rena scenanvisningar, dock är scenanvisningarna i allra högsta grad en del av den teatrala texten också.

Jag håller med om att det förekommer en skillnad mellan en dramatisk text och andra skönlitterära texter på sätt som nämns i tidigare avsnitt. Samt skillnaden mellan den dramatiska texten och den teatrala texten. Däremot anser jag att mycket av det som slutligen blir den teatrala texten hänger på hur regissören och ensemblen arbetar med texten och måste således inte vara inskrivna i den dramatiska texten från början. En dramatisk text utan scenanvisningar går att visualisera lika bra som en dramatisk text med scenanvisningar. Och Långbacka¹¹⁸ och Wallis & Shepherd¹¹⁹ menar att det ofta finns ledtrådar i texten. Maria Blom hävdar att hon inte skriver in scenanvisningar på det sättet.¹²⁰ Men, när jag har läst de båda versionerna av manusen går det ändå att hitta tydliga exempel på sådana situationer.

”(pekar på rollerbladesen samtidigt som han far in i lägenheten)

Är det okej om jag behåller ”blejdsen” på?”¹²¹

Jag har haft en del problem med att navigera mig till andra pjäser eller sätt att regissera på som går att jämföra eller likställa med Maria Bloms tillvägagångssätt med *Rabarbers*, i den litteraturen jag har använt mig av. Dock är det inte av större betydelse då mitt syfte har varit att analysera texten, utan att nödvändigtvis genomgående analysera hela föreställningen efter någon särskild modell. Fast, under genomläsningen av den dramatiska texten gjorde jag en viss analys av handlingen ändå.

Jag tolkar Maria Bloms arbete både med den dramatiska texten, manuset till *Rabarbers* och själva regiarbetet, processen där den dramatiska texten blir den teatrala texten som en hel process. För henne verkar det inte finnas något ”litterärt verk”, att manuset bara är en dramatisk text. Utan den dramatiska texten ska användas som medel för att skapa den teatrala texten.

118Långbacka, R. *Möten med Tjechov : sex essäer*. Ekenäs: Ekenäs tryckeri, 1986 s. 313.

119Wallis, M & Shepherd, S. *Studying plays*. New York: Arnold 1998 s. 7

120Intervju med Maria Blom 2013-10-22

121 *Rabarbers version 1* s. 3

Referenser

Tryckta källor

Egri, L. *The art of dramatic writing : its basis in the creative interpretation of human motives*. New York: Simon & Schuster, 2004.

Hayman, R. *How to read a play*. Rev. and updated ed. New York: Grove Press, 1999.

Holm, I, *Drama på scen: dramats former och funktion*. Stockholm: Bonnier, 1981.

Kvale, S., Brinkmann, S.. *Den kvalitativa forskningsintervjun*. 2. uppl. Lund: Studentlitteratur, 2009.

Långbacka, R. *Möten med Tjechov : sex essäer*. Helsingfors: Söderström, 1986.

Sjöberg, B. *Dramatikanalys. En introduktion*. [s.l]: Studentlitteratur, 2005.

Wallis, M & Shepherd, S. *Studying plays*. New York: Arnold 1998.

Blom, M, *Rabarbers*. Stockholm: Draken Teaterförlag, 1998.

Otryckta källor

<http://www.drakenteaterforlag.se/index.php?page=pjas&id=29> information hämtad: 2013-12-22

Intervju med Maria Blom 2013-10-22 – muntlig

Samt via mejl 2013-12-20 – skriftlig

Brook, P, *The Empty Space* (pdf)