

Paper from the conference On the Move: ACSIS conference 11–13 June, Norrköping, Sweden 2013, organised by the Advanced Cultural Studies Institute of Sweden (AC SIS). Conference Proceedings published by Linköping University Electronic Press at http://www.ep.liu.se/ecp_home/index.en.aspx?issue=095. © The Author.

Äckel, jubel, kaos: Förhandling om betydelse i interaktiv barn- och ungdomsteater

Anna Lundberg

Tema Genus, Linköpings universitet

anna.a.lundberg@liu.se

Teaterföreställningar byggda på interaktivitet mellan skådespelare och publik har under de senaste åren blivit något av en växande trend inom svensk scenkonst för barn och ungdomar i Sverige. Det konstnärliga greppet gör att traditionell uppdelning mellan scen och salong sätts i rörelse, liksom den skapande processen och ensemblens förhållningssätt till såväl grupp som enskilda teaterbesökare. Andra förutsättningar, möjligheter, krav och utmaningar blir därmed aktuella. Ung scen/öst med säte i Linköping är en av de scener som arbetat mest genomgripande med interaktivitet i mötet med en ung publik. Vad innebär det i termer av estetik, politik och kunskap?

Presentationen baseras på ett nyss avslutat fältarbete på barn- och ungdomsteatern ung scen/öst. I en tvåårig interaktiv forskningsprocess har jag som genusforskare tagit del i arbetet med två produktioner: *Vad ska vi göra?* som spelades under hösten 2012, och *Den magiska cirkeln*, som spelades under våren 2013. Delar av det metodologiska arbetet kommer att beskrivas, och tentativa frågor om den interaktiva scenkonstens estetik och politik i relation till unga människor kommer att presenteras och diskuteras. Såväl metodpresentation som frågor och resonemang utgår från feministiska och kulturteoretiska perspektiv på makt, estetik, kultur och kunskap.

Teaterföreställningar byggda på interaktivitet mellan skådespelare och publik har under de senaste åren blivit något av en växande trend inom svensk scenkonst för. Det gäller inte minst scenkonst riktad till barn och ungdomar i Sverige. Också inom andra former av barnkultur har interaktivitet varit en populär form under senare år. I olika former och med olika motiv har dessa uttryck tagit form. I det scenkonstnärliga sammanhanget innebär det konstnärliga greppet interaktivitet att traditionell uppdelning mellan scen och salong sätts i rörelse, så även den skapande processen och ensemblens förhållningssätt till såväl grupp som enskilda teaterbesökare. Andra förutsättningar, möjligheter, krav och utmaningar blir därmed aktuella. Ung scen/öst med säte i Linköping är en av de scener som arbetat mest genomgripande med interaktivitet i mötet med en ung publik. Vad innebär det i termer av estetik, politik och kunskap? Under två år (2012 och 2013) har jag, genusforskare vid Tema Genus, Linköpings universitet och med inriktning på feministisk intersektionell kulturanalys, följt arbetet med två uppsättningar: *Vad ska vi göra?* som är en klassrumsföreställning, och *Den magiska cirkeln*, som spelades på plats i ung scen/östs teaterhus på Elsa Brännströms gata i Linköping. Viktigt att tillägga är också att båda dessa föreställningar är skapade i grupp, genom grupparbete och gruppprocesser. Båda är också baserade på en dramaturgi där improvisation och interaktivitet är nyckelord. Stora delar av föreställningarna bygger på scener där ett ramverk finns satt på förhand, men där scenens innehåll och utveckling improviseras fram i mötet med den unga publiken.

Det är processen kring dessa två föreställningar och min roll som forskare i sammanhanget som kommer att beskrivas här. Eftersom mitt fältarbete nyligen har avslutats är presentationen främst deskriptiv och berättande till sin form, snarare än analytisk. Jag kommer att redogöra för hur forskningsprojektet tagit form, samt gå in på några av de delar som jag ser som viktiga, och som jag kommer att fördjupa i kommande publikationer.

KONSTNÄRLIG OCH INTERAKTIV FORSKNING: EN PRESENTATION AV STUDIENS RAMVERK

Forskningsprojektet "Den forskande teatern. Intersektionella möten mellan scenkonst, skola och akademi" är ett samarbete mellan ung scen/öst och dess medarbetare under ledning av Malin Axelsson, teaterns konstnärliga ledare, och professor Karin Zetterqvist Nelson och mig som forskare från Tema Genus och Tema Barn vid Linköpings universitet.

Forskningsprojektet är finansierat av Vetenskapsrådets kommitté för konstnärlig forskning och utveckling. Konstnärlig forskning är ett område som expanderat i Sverige under senare år. Som forskningsområde betraktat är det under uppbyggnad, former och innehåll, vem det är som ska forska och hur forskningen ska bedömas utprövas fortfarande (se t.ex. *Tidskrift för genusvetenskaps* temanummer om konstnärlig forskning, TGV 1: 2013). Resultaten redovisas ofta i såväl skriftlig som gestaltande form.

I det här projektet tog den konstnärliga forskningsprocessen sig uttryck genom interaktiva metoder. Det innebär att jag som forskare mycket aktivt gick in i och deltog i den konstnärliga utvecklingsprocessen vilket bland annat innebär att jag står som medskapare till båda de teaterhändelser som projektet bygger på.

Arbetet med såväl *Vad ska vi göra?* som *Den magiska cirkeln* har varit utpräglat gruppbaserat. Det har i korta drag inneburit att ensemblen (skådespelarna), regissör, scenograf, regiassistent, dramaturg, forskare med flera varit medskapande i de olika momenten såsom textproduktion, gestaltning, dramaturgi, meningsskapande. Uppgifterna har alltså delats mellan de olika medverkande, detta i större eller mindre utsträckning. Också den forskande och dokumenterande uppgiften har delats mellan de medverkande (se t.ex. "Konsten att göra konst tillsammans med publiken. Om arbetet med *Vad ska vi göra?* på ung scen öst" i antologin *Nu vill jag prata! Barns röster i barnkulturen*, Stockholms universitets

förlag 2013). Det gemensamma forskningsarbetet kommer också beskrivas mer utförligt nedan.

Forskningsprojektet och dess olika delar framstår såhär i efterhand på många sätt som hyperinteraktivt, som en hyperbol variant av det interaktiva forskningsarbetet, vilket har att göra med att processen i sig har byggt på rörlighet, på flera olika plan:

- Publik och konstnärligt team har interagerat intensivt i de två uppsättningarna
- Det konstnärliga teamet har interagerat kring de olika konstnärliga arbetsmomenten
- Processen har inneburit flera positionsbyten för mig som forskare. Också här präglas arbetet av hyperbol interaktivitet och rörlighet. Ett exempel på hur påtaglig den interaktiva forskningsprocessen varit är att samtliga karaktärer i *Den magiska cirkeln* heter doktor eller professor Anna A Lundberg, Anna B Lundberg, Anna M Lundberg och så vidare. Ur mitt perspektiv som forskare innebar detta en lätt surrealistisk, ovan men också komisk erfarenhet. Den gjorde mig både stolt och förbryllad. På ett mycket påtagligt sätt rycktes min persona och min roll bort från en betraktande och distanserade position för att istället placeras och användas i centrum av det dramatiska görandet.



Fem stycken Anna Lundberg i *Den magiska cirkeln*.
Foto: Markus Gårder

Den (kritiska) distans som förknippas med forskarens position har alltså omförhandlats. Det är svårt att vara distanserad samtidigt som samtliga karaktärer i en fiktiv föreställning tar ens eget, privata och personliga namn. Mitt arbete har sålunda ställt krav på annan sorts forskningsprocess, en annan position, och därmed också ett annat sätt att skriva än det som traditionellt förväntas av forskaren. En annan viktig aspekt är att anonymiteten i det här projektet är så gott som obefintlig. Min projektansökan till VR handlade explicit om ung scen/öst, och de olika uppsättningarna namnges i mina presentationer och mina redovisningar. Det ställer i sin tur krav på hur den forskningsbaserade kritiken tar form. Kritiken, såväl reaktiva och negativa synpunkter som mer generativt formulerade insatser, kommer från en position som befinner sig i rörelse, både från en mer distanserad position som en i processen helt integrerad position. Den metodutveckling som kommit till och som fortfarande är under arbete i samband med processen kommer jag att vidareutveckla i kommande publikationer.

Sammantaget kan processen beskrivas som extremt rörlig, på flera olika plan. I och med de tre nivåer av positionsbyte och rörlighet som beskrivits ovan hände det också väldigt mycket hela tiden, saker som påverkade både processer och resultat. Min interaktion som forskare tog sig lite olika uttryck, dels i min omfattande närvaro under den förberedande fasen, under repetitionsveckorna och under spelperiod, men tog sig också mer formaliserade uttryck. Några av dessa kommer att beskrivas nedan.

En rimlig fråga att ställa är hur jag som akademiker, en yrkesperson som i stor utsträckning arbetar med text och teoretisk analys, och som aldrig arbetat professionellt med scenkonst, kunde integreras och aktivt arbeta i en konstnärlig process där gestaltning är helt centralt. Att arbetet fungerade och dessutom i efterhand av flertalet inblandade bedöms som extremt utvecklande, kunskapande och viktigt i relation till den konstnärliga processen har framkommit i flera olika sammanhang, under och efter forskningsprojektets gång. Det framkom bland annat under heldagsutvärderingen av arbetet med *Den magiska cirkeln*, där hela ensemblen, stora delar av det konstnärliga teamet men också den del av teaterns personal som arbetar med publik, produktion etc. deltog. I utvärderingen ingick ett omfattande moment där forskarnas insatser i processen utvärderades specifikt.

Att projektet varit så givande och kreativt, både som forskning och konstutövning betraktat, beror som jag förstår det på flera olika saker.

Ung scen/öst i Linköping är en teaterscen som liksom Unga Klara i Stockholm under en längre tid aktivt sökt samarbete med forskare (se bl a Lundberg 2013, Lundberg 2013 fc, Lundberg, Hallberg & Zetterqvist Nelson 2012). De konstnärliga processerna på teatern präglas av ett stort mått tal, diskussion, tänkande, läsande, skrivande där konst och estetik ofta explicit kopplas till politik, makt och samhällsfrågor. Flera av de som arbetat med *Vad ska vi göra?* och *Den magiska cirkeln* har en teoretisk och filosofisk kompetens med som liknar min. Därmed skulle jag beskriva det som att min forskningsinriktning och mina intressen vad gäller teori, politik och estetik befinner sig i det som Dorte Staunaes kallar ”i synk” med ung scen/östs verksamhet (Staunaess 2003). Vid utvärderingen av *Den magiska cirkeln* uttryckte Malin Axelsson det som att det handlar om ett slags personkemi mellan mig som forskare och ung scen/öst som konstnärlig institution: jag är rätt forskare för dem. Detta, menade hon, hade hon förstått den dag då jag under det idéskapande förarbetet till *Vad ska vi göra?* stod på huvudet i dramaturgens kombinerade vardags- och sovrum i syfte att illustrera ett moment jag tyckte skulle ingå i den interaktiva föreställningen.

Vad innebär det att forskaren ställer sig på huvudet? Vilken typ av kunskapande och delaktighet innebär det? Vad innebär det i termer av forskning? Jag tror att detta med att stå på huvudet inte är en oviktig del i den konstnärliga forskningsprocessen. Att jag som forskare ställer mig på huvudet kan inte ses som (enbart) ett plötsligt infall, utan måste kopplas ihop med min utbildningsmässiga och kunskapsbaserade bakgrund. Jag skulle alltså vilja specificera detta med personkemin och att vara ”i synk”, och peka på vad den från min sida består i, på vilken grund den vilar. Jag menar att orsaken till att den forskningsmässiga och konstnärliga interaktionen varit så givande, både för medarbetarna på ung scen/öst och för mig som forskare, är att jag besitter den typ av bred tvärvetenskaplig humanistisk och samhällsvetenskaplig kompetens som Sverker Sörlin, Anders Ekström och andra benämner som en *andra gradens specialisering* (se tex Ekström och Sörlin 2012). Att jag kan stå på huvudet för att gestalta en estetisk och politisk idé är kopplat till att jag har en fil. kand. i utbildningsämnet dramatik, där det ingår praktiska övningar. Jag kan förutom att stå på huvudet göra stanislavskijövningar, prata om Walter Benjamin och om härskartekniker (dock ej samtidigt som jag står på huvudet), och om kritiska vithetsstudier och om nyliberala strukturer och komiska groteska kvinnor. Jag kan simultant diskutera gestaltning och normkritik i fråga om kön och sexualitet. Jag kan diskutera pedagogiska och didaktiska insatser och metoder. Detta är som jag ser det ett uttryck för en andra gradens specialisering,

frukten av en tjugoorig humanistisk tvärvetenskaplig pågående vidareutbildning där ämnen som litteraturvetenskap, kulturvetenskap, genusvetenskap, idéhistoria, pedagogik, svenska, statsvetenskap och dramatik ingår, och är alltså ingen personlig egenskap som jag råkar besitta. Utbildningen har gett mig kompetens som ger mig förmåga att hantera komplexa och mångfacetterade frågor och situationer på ett kritiskt, kreativt och generativt sätt. Det är en kompetens jag som forskare sätter stort värde på, både att jag själv besitter den och att andra har den och förmår använda den. Detta är en typ av kunskap som genererats via omfattande och tidskrävande akademiska studier, och jag menar liksom Ekström och Sörlin att den bör tas i bruk i större utsträckning i olika delar av samhället. På det sättet utgör ung scen/öst för mig ett föredöme; där omsätts gruppbaseade och tidskrävande kunskapsprocesser i gestaltande konstverk.

I det följande kommer jag att beskriva två av de mer formaliserade insatserna som jag genomförde i samarbetet med ung scen/öst, dels en form som kallas "Veckans Lundberg", dels en som handlade om interaktivitet skådespeleri i termer av känslobaserat arbete, emotional labor.

VECKANS LUNDBERG: KOPPLINGAR MELLAN TEORI OCH PRAKTIK

Tidigt i repetitionsarbetet med *Vad ska vi göra?* uttalades en önskan om att jag på regelbunden basis skulle ge samlad forskningsbaserad feedback på repetitionsarbetet. Repetitionsarbetet präglades redan av kontinuerliga diskussioner om vad och hur saker skulle gestaltas, och i dessa diskussioner deltog jag aktivt. Eftersom det konstnärliga teamet tyckte att de lärde sig saker av mina inlägg föreslog Malin Axelsson, teaterns konstnärliga ledare och också den som regisserade *Vad ska vi göra?* att jag en gång i veckan skulle hålla i en timsång presentation och diskussion kring ett ämne, en händelse eller ett uttryck som jag noterat under repetitionerna och tyckte var viktigt att prata om i relation till processen. Detta resulterade alltså i det som kom att kallas "Veckans Lundberg", en seminarieliknande form där jag kvällen innan samlade ihop mina intryck och tankar kring den senaste veckans repetitioner, valde ut det jag tyckte var extra viktigt och gjorde en teoretiskt baserad analys av det. Allt presenterades och diskuterades sedan i helgrupp. I samband med Veckans Lundberg har de verksamma vid teatern och jag diskuterat föreställningsarbetet med hjälp av texter av Gilles Deleuze och Felix Guattari, Walter Benjamin, Elizabeth Grosz, Michel Foucault, Judith Butler, Gayatri Chakravorty Spivak, Nancy Fraser, Aaron Antonovsky med flera.

Det korta, tentativa, öppna och direkta formatet som Veckans Lundberg utgjorde var nyttigt för mig. Både de verksamma vid teatern och jag själv fann stort nöje i dessa återkommande diskussioner. Jag kunde pröva tentativa analyser tillsammans med gruppen, som i diskussion gav mycket input, kunskap och klokhet tillbaka. Diskussionerna och det presenterade kunskapsstoffet återkopplades sedan och påverkade hur föreställningen vidareutvecklades. De påverkade också mina analyser av arbetet.

Ett exempel på hur arbetat med Veckans Lundberg gjorde avtryck i den sceniska gestaltningen är samtalen kring det som i scenkonstsammanhang kallas neutral mask.



Neutralmasken används enligt uppgift bland annat under skådespelarutbildningen när eleverna ska öva i att använda gester och kroppsspråk snarare än ansiktets mimik för att uttrycka sig. Ansiktet ska alltså vara helt neutralt, och för att uppnå detta används den här masken, som alltså betraktas som att den har ett neutralt uttryck. Masken fanns i en maskulin och feminin utformning.

I *Vad ska vi göra?* arbetade ensemblen inledningsvis intensivt med olika typer av masker. Det var ett underbart roligt och givande arbete, både komiskt och hemskt, absurt och gastkramande. Neutral mask användes flitigt, också i mötet med testpublik. Vad som blev mer och mer tydligt för mig var att neutralmasken framstod som allt annat än neutral. Masken ägde en omfattande auktoritet, barnen i testpubliken skrek av skräck, tyckte den var läskig. Det tyckte även jag. Maskens uttryck skar sig också påtagligt mot olika typer av uttryck. Den fungerade inte i komiska sammanhang, ej heller i sammanhang som byggde på talat språk. Bäst fungerade masken i tysta, långsamma scener laddade med allvar, scener där skådespelarna agerade dominant och ville att publiken skulle följa olika uppmaningar. Sammanfattningsvis utgör neutral mask ett estetiskt uttryck med stor laddning. Den är mycket dramatisk och effektiv, och därmed också allt annat än neutral.

Under en Veckans Lundberg tog jag upp vad jag sett i samband med användningen av neutralmasken. Hur kommer det sig att ett uttryck som framstår som strakt auktoritärt, som framkallar skräck, som inte fungerar i komiska sammanhang eller i scener där mycket prat och tempoväxlingar förekommer, associeras med neutralitet? För mig som genusvetare framstod tydligt kopplingarna mellan hegemonisk maskulinitet och neutralmaskens uttryck: Den är auktoritär, dominant, framkallar respekt och rädsla, fungerar inte i kombination med flams och trams, fungerar inte i fartfylld dialog. I de scener där neutralmasken utmanades, ifrågasattes eller skämtades om, i de scener där det pladdrades maniskt runt masken, där förlorade den snabbt sin laddning, sin funktion. Dessutom är masken vit, någonting som i sig kommenterades av flera barn. I min presentation kopplade jag neutralmaskens uttryck till intersektionella teorier om maskulinitet, femininitet, estetik, vithet, makt, komik och allvar. Jag tyckte också att det var intressant att masken produceras i en feminin och maskulin tappning. Det tycks sålunda finnas gränser för hur neutralt ett uttryck tillåts vara. Diskussionen som följde blev intensiv och omfattande.

För mig som genusforskare innebar mötet med neutralmasken att jag funderar kring maskulinitet på för mig helt nya sätt. För *Vad ska vi göra?* innebar diskussionerna kring neutralmasken att den användes på ett nytt och medvetet sätt, för att maximalt använda maskens laddning och samtidigt vara medveten om dess egenskaper i termer av kön, vithet och makt.

Så här fungerade ofta Veckans Lundberg: mötet med det fysiska gestaltungsarbetet gjorde att jag som forskare fick tillgång till helt nya tankar i interaktion med en annan värld än den akademiska, en avancerad och kreativ verklighet som gav mig tankemässig rymd och energi. Det hela påminner om hur Spivak gång på gång understryker forskningsprocessens avhängighet av andra typer av kunskaper, de om befinner sig utanför universitetsbyggnaderna (se tex *The Spivak Reader* 1996). Teaterns möte med mina tankar, teorier och ibland kritiska formuleringar gjorde att de i sin tur i sitt skapande förhöll sig mer medvetet till intersektionella kopplingar mellan makt, estetik och kunskap, vilket i sig påverkade den scenkonst som skapades på ung scen/öst. Det forskningsbaserade samarbetet resulterade i vad jag vill kalla en generativ reciprocitet, där de två världarna, den akademiska och den sceniska möttes i förhandling om betydelse kring vad scenkonst för unga ska, kan och vill vara.

EMOTIONAL LABOR

Att i konstnärliga sammanhang bedriva interaktivitet med barn innebär att det händer en mängd saker, hela tiden, och att det sker i gränslandet mellan verklighet och fiktion. Svåra saker, men också underbara saker händer där. ung scen/öst är också en teater känd för sin ambition att i likhet med Unga Klara och Stockholms stadsteaters scen i Skärholmen gestalta brännande, svårt, roligt och inte alltid så okomplicerat stoff för en ung publik. Jag har under mina många publikmöten på teatern sett unga människor vars jublande lycka över mötet med teatern tycks gränslös och livsomvälvande. Jag har träffat publik som inte vill lämna teaterhuset efter att föreställningen är slut. Jag har också träffat ledsna, förvirrade och arga barn. Jag har sett ungdomar som ger uttryck för äckel när skådespelarna utmanar deras gränser för det normala, inte minst vad gäller kropp, kön och sexualitet. Jag har upplevt publik i destruktivt kaos och jag har upplevt publik försatt i eufori.

Det här ställer krav, men innebär också möjligheter för scenkonsten. För skådespelarna, som är de professionella personer som de facto interagerar med barnen, möter dem i det fysiska rummet, innebär det här höga krav. Det handlar om ett omfattande ansvar, både för barnens estetiska upplevelse, men också för deras psykiska och fysiska välmående och säkerhet. I gränslandet mellan fiktion och verklighet blir regelverken, hur en ska bete sig, vem som kan göra och säga vad, mindre tydliga. Etablerade hierarkier, vanemässiga beteenden och sätt att tala utmanas och förlorar delvis sin kraft. Det här gäller både skådespelarna och teaterbesökarna, om än på lite olika sätt. Den här bristen på givna, väl inövade ramar ställer som sagt omfattande krav på skådespelares professionella kunnande. Det ställer också krav som de i sin utbildning inte alltid fått verktyg att hantera. Känslan av att bära ett omfattande och ibland tungt ansvar, och inte alltid vara säker på hur det ska hanteras, uttrycktes av flera skådespelare.

Jag vill för att sammanfatta påstå att det interaktiva mötet med barn ställer extra höga krav på skådespelarna, eftersom de i egenskap av vuxna är de som har ansvar för de olika situationer som uppstår. Jag vill påstå att många av de situationer som de facto uppstod i interaktiviteten ställer krav på en typ av professionalitet som ligger utanför det som brukar räknas till scenkonstens professionalitet, det som t ex vanligtvis lärs ut på skådespelarutbildningen.

Under arbetet med både *Vad ska vi göra?* och *Den magiska cirkeln* uppstod en rad destruktiva, svåra situationer där mötet med barn och ungdomar ställde mycket stora krav på skådespelarna. Vid något tillfälle bröt slagsmål ut, med blodvite som följd. Vid andra tillfällen sexualiserade några av publikens pojkar någon av de kvinnliga skådespelarna. Uttryck för homofobi förekom regelbundet. Vid flera andra tillfällen åter uppstod samtal där barnen tog upp smärtsamma erfarenheter och minnen. Samtliga dessa situationer innebär, om än på mycket olika sätt, starka emotionella möten, möten som har med liv och död, våld, trauma, begär och makt att göra.

För skådespelarna blev dessa situationer en källa till negativ stress. Det hänger till del samman med att den lösa dramaturgin och den improviserade formen innebar att de aldrig på förhand kunde veta när dessa svåra möten skulle uppstå. Formen, inte minst i *Den magiska cirkeln*, gav stort utrymme för teaterbesökarna att prata ganska fritt (det är för övrigt den första teaterföreställning jag varit med om där publikens småprat kunde fungera som en del av det dramaturgiska bygget). Det vaga ramverket i gränslandet mellan fiktion och verklighet innebar att flera av de verktyg som skådespelaryrket tillhandahåller inte fungerade. Flera skådespelare uttryckte osäkerhet kring sin egen kompetens. En oro uppstod kring dessa möten: hur skulle de hanteras så att alla inblandade kände sig trygga?

Vi diskuterade situationen redan i samband med *Vad ska vi göras* spelperiod, och inför *Den magiska cirkeln*s kollationering bad Malin Axelsson mig att hålla en kortare föreläsning om Emotional labor (EL). Emotional labor är ett begrepp utvecklat av sociologen Arlie Hochschild. I sin forskning beskriver hon den typen av förvärvsarbete där arbetstagaren förväntas reglera och använda känslor i professionellt syfte. Det sker i mötet med andra människor, kunder, vårdtagare, publik, där arbetstagaren genom sitt agerande har i uppgift att väcka olika typer av känslor och reaktioner hos den hon eller han möter. Det kan handla om flygvärdinnan som förväntas bete sig mjukt, trevligt och behagligt i syfte att få resenärer att känna sig trygga och komfortabla. Det kan handla om försäljaren som genom entusiasm och sympatiskt beteende ska få kunden att konsumera. Det kan handla om bemötande i vården och det kan handla om prostituerades förmåga att bete sig på ett sätt som leder till sexuell upphetsning. Situationen innebär att arbetsgivaren utövar makt och inflytande över hur känslorna ska uttryckas. Detta genom instruktion och övervakning. Arbetsgivaren kan sätta upp regler kring hur/vilka känslor som ska användas. Emotional labor handlar således om en arbetssituation där arbetsgivaren ställer krav på arbetstagaren gällande vilka känslor som ska uttryckas, att arbetsgivaren har rätt att ta arbetstagarens känslor och dess uttryck i bruk. I diskussionen om emotional labor skiljer Hochschild mellan olika uttryck. Med inspiration från Goffmann beskriver hon ytliga, fejkade känslor, att arbetstagaren ger uttryck för att tycka att den hon/han möter är sympatisk, fast hon/han egentligen tycker att den andra personen är djupt osympatisk. Med inspiration från Stanislavskij beskriver hon också hur arbetstagaren i utövandet av emotional labor modifierar sina känslor så att de ligger i linje med de känslor hon/han förväntas ge uttryck för. Den tidigare formen sägs också orsaka mer stress och ohälsa medan den senare sägs ge högre känsla av agens och arbetsglädje. Enligt Hochschild handlar det om grad av känslomässig dissonans (Hochschild 1983, Kruml & Geddes 2000).

Den här typen av arbete kan beskrivas som feminiserat och det utgör en omfattande del av dagens arbetsmarknad (jfr Power 2009). Det är också en typ av arbete som ställer stora krav på professionalitet, men också på att arbetstagare organiserar sig och att arbetsgivaren är lyhörd och samarbetar med de anställda. Ett arbete som innebär möten och interaktion med andra människor kan innebära både djup glädje och tillfredsställelse, men också omfattande negativ stress och smärta. Dessa upplevelser lägger sig också på en annan nivå pga arbetets känslomässiga karaktär, jämfört med om du utför annan typ av arbete. Arbetet blir också mycket situationsberoende. Av vikt i sammanhanget, konstaterade jag under föreläsningen, blir således:

- Kollegial sammanhållning, gemensamma copingstrategier (reglerar också chefens inflytande)
- Tydliga ramar, tydliga överenskommelser
- Regelbunden återkoppling och justering av arbetsförhållanden
- Medvetenhet om arbetets emotionella konsekvenser, erkännande av arbetsinsatsen
- Vaghet är i sammanhanget är dåligt för arbetstagaren. Ansvarsfördelningen bör vara tydlig

Ett av de yrken som alldeles specifikt kan beskrivas som emotional labor är skådespelaryrket (jfr Bergman Blix 2010). Jag vill påstå att den här karakteristiken förstärks ytterligare i interaktiv och improviserad teater, inte minst i mötet med en ung publik. Den emotionella arbetsinsatsen blir bland annat synlig i projektbeskrivningen till *Vad ska vi göra?* Där står att läsa:

Men skådespelarna ”visar inte upp” och de upprepar inte något repeterat. Att bli tittad på är vanligtvis så viktigt på teatern, men inte i vår upplevelse. Här skapar skådespelarna något tillsammans med deltagarna och förändrar och förändras tillsammans med sin publik. Vi vill skapa samarbete, gemensamt flöde, snygga övergångar och feeling, känslan av att det rullar på med lätthet, känslan av att ”wow! vi blev ett vi tillsammans.

Utifrån presentationen ställde jag en rad frågor:

- Hur ser detta ut i vårt sammanhang?
- Vad är svårt?
- Vad är roligt och givande?
- Hur ska vi lägga upp den här dimensionen av arbetet?
- Vad görs/ vad kan göras?

Utifrån föreläsningen och dess presentation av Arlie Hochschilds forskning skapades en grupp bestående av skådespelarna, ung scen/östs producent och mig själv. Vi utarbetade en mötesform, baserad på kunskapen om emotional labor, som vi sedan satte i praktiken. Ett syfte med dessa möten var att de skulle resultera i formuleringen av verktyg. De problem som togs upp och diskuterades skulle också mötas med konkreta, spelbara förslag på hur de skulle hanteras.

Med ett par veckors mellanrum träffades vi och diskuterade den emotionella aspekten av det interaktiva scenkonstarbetet. Ensemblen höll också ett kort möte efter varje föreställning där aspekten berördes. Dessa möten kom, inte minst på grund av skådespelarnas omfattande professionalitet, att utvecklas till generativa och givande sammanhang. Detta arbete, både dess metodologiska och teoretiska sidor, kommer att beskrivas utförligt i kommande artiklar. Såväl skådespelarna som jag själv kommer att i olika texter beskriva processen. En ambition är att utveckla formen och integrera den i andra scenkonstsammanhang.

KOMPLEXITET, TYDLIGHET, DEMOKRATI OCH KUNSKAP: RÖRLIGA OCH RÖRIGA MÖTEN MED BARN

Sammanfattningsvis: Scenkonstnärlig interaktivitet med barnpublik är ett fantastiskt, riskfyllt och krävande projekt. Det kan hända makalösa saker, och det kan hända farliga saker. Det är helt klart mer riskfyllt än traditionell scenkonst där avståndet mellan scen och salong delvis fungerar som en vallgrav av tyst överenskommelse där några agerar och andra betraktar. Det här kräver som jag har försökt beskriva här specifika förutsättningar för scenkonstens vara.

Både fantastiskt och riskfyllt är det alltså, eftersom teatern bjuder in till förhållandevis o censurerad förhandling om betydelse här och nu. Scenariot innebär att ett antal vuxna människor med en ganska tydlig politisk och konstnärlig agenda bjuder upp och utmanar barn i frågor som berör politik, demokrati, kön, identitet, sexualitet, individualism och grupptillhörighet, pengar och resurser, fantasi och verklighet. Barn antar den här utmaningen på väldigt olika sätt. Detta måste sammantaget analyseras noga utifrån intersektionella perspektiv på konst, barn, makt, politik och kunskap.

Två saker har blivit tydliga för mig under detta mångfacetterade, rörliga och röriga fältarbete om scenkonst för barn och unga:

1. Sammanhanget som utgörs av interaktiv scenkonst för barn på ung scen/öst präglas i hög grad av komplexitet. De föreställningar som iscensatts har ställt höga krav i så måtto att de är mångdimensionella, och därmed inte helt lättfångade, vare sig för mig eller för publiken (som jag uppfattat det).
2. Med denna grundhållning i bakhuvudet blir det för mig tydligt att när den verklighet som ska beskrivas är extremt komplex, ställer det i sig krav på klarhet. Det ligger ett ansvar hos de vuxna att så klart som möjligt behandla denna komplexitet så som den uppfattas från *deras* sida. Det här är ingen enkel kombination, men för mig är det här en helt avgörande fråga som har att göra med villkor för demokrati, kunskap och makt.

I det praktiska arbetet med ung scen/öst har den här slutsatsen lett mig fram till den udda kombinationen Aaron Antonovsky och Gilles Deleuze/Felix Guattari och deras begrepp känsla av sammanhang (KASAM) respektive deterritorialization (Antonovsky 1991, Deleuze & Guattari 1987). Antonovskys begrepp KASAM handlar om förutsättningar för hälsa och omfattar tre delkomponenter: Hälsa främjas av en grundläggande upplevelse av att det som sker i och utanför individen är förutsägbart, begripligt och strukturerat (begriplighet) och att de resurser och verktyg dessa skeenden kräver finns tillgängliga (hanterbarhet), samt att livets utmaningar är värda att investera sitt engagemang i (meningsfullhet). Deleuzes begrepp handlar om att lämna det etablerade, kända, stratifierade och därmed o-göra det som är gjort. Översatt till ung scen/östs sammanhang innebär dessa två begrepp i kombination att det inte går att slå dig till ro med *en* världsbild i mötet med barn. Du måste röra på påkarna, men du måste också ge teaterbesökarna en rimlig chans att hänga med i spelet om verklighet och fiktion, i förhandlingen om betydelse. De måste få förutsättningar för att uppleva begriplighet, hanterbarhet och meningsfullhet i mötet med utmanande områden. I delar av det arbete som är ung scen/östs tycker jag mig se att de åstadkom en sådan typ av generativ förhandling om betydelse. Ibland, men långt ifrån alltid, uppstod den här typen av svåruppnådd estetisk, politisk och kunskapsmässig förening.

Jag vill avsluta med att citera ur Deleuze och Guattaris *Thousand Plateaus*, en passage som jag menar beskriver just detta, den här kombinationen som genererar inte bara överlevnad, utan också en plattform för att uträtta stordåd, växa, ta sig an det omöjliga.

Staying stratified – organized, signified, subjected – is not the worst that can happen; the worst that can happen is if you throw the strata into demented or suicidal collapse, which brings them back down on us heavier than ever. This is how it should be done: Lodge yourself on a stratum, experiment with the opportunities it offers, find an advantageous place on it, find potential movements of deterritorialization, possible lines of flight, experience them, produce flow conjunctions here and there, try out continuums of intensities segment by segment, have a small plot of new land at all times.

Just det, hitta en ny bit land att stå på, hela tiden. I den nyckelmeningen finner jag utgångspunkt för mitt fortsatta arbete med forskningsprojektet om och med ung scen/öst.

REFERENSER

- Antonovsky, Aaron: *Hälsans mysterium*, Natur och Kultur 1991.
- Axelsson, Malin, Backman, Moa, Gerge, Tova och Lundberg, Anna: "Konsten att göra konst tillsammans med publiken. Om arbetet med Vad ska vi göra? på ung scen öst", *Nu vill jag prata! Barns röster i barnkulturen*, Karin Helander (red), Stockholms universitets förlag 2013.
- Bergman Blix, Stina: *Rehearsing Emotions. The Process of Creating a Role for the Stage*, Stockholms universitet 2010.
- Deleuze, Gilles & Guattari, Felix: *A thousand plateaus: capitalism and schizophrenia*, University of Minnesota Press 1987.

- Ekström, Anders & Sörlin, Sverker: *Alltings mått. Humanistisk kunskap i framtidens samhälle*, Nordstedts 2012.
- Hochschild, Arlie: *The managed heart: Commercialization of human feeling*, University of California Press 1983.
- Kruml, Susan, & Geddes, Deanna: "Exploring the Dimensions of Emotional Labor : The Heart of Hochschild's Work Management" *Communication Quarterly* 2000 14: 8.
- Lundberg Anna, Hallberg, Matilda & Zetterqvist Nelson, Karin: *Barndom, kultur och politik – ett teaterpolitiskt forskningsprojekt. Forskarnas rapport*, Tema Barn, 2012:10.
- Lundberg, Anna: "Får vi betyg på det här? Skolflickor, nyliberalism och grotesk komik i samtida svensk ungdomsteater", *Flicktion. Perspektiv på flickan i fiktionen*, Eva Söderberg & Mia Österlund (red) 2013 fc.
- Lundberg, Anna: "Will We be Tested on This?": Schoolgirls, Neoliberalism and the Comic Grotesque in Swedish Contemporary Youth Theatre, *Culture Unbound*, 2013:5, <http://www.cultureunbound.ep.liu.se/current-volume.html>.
- Power, Nina: *One-dimensional Woman*, Zero Books 2009.
- Staunaes, Dorthe: "Where have all the Subjects Gone? Bringing Together the Concepts of Intersectionality and Subjectification", *Nora* 2003:2.
- The Spivak Reader*, Donna Landry & Gerald Maclean (red.), Routledge 1996.
- Tidskrift för genusvetenskap* 2013:1.