

**Johan Storgård**

# **Kreativ ångest**

**En kulturekonomisk studie av skådespelares  
kreativa processer**





**Johan Storgård** är född i Närpes och bor i Helsingfors. Utöver sin forskning vid Handelshögskolan, Åbo Akademi arbetar han som VD och ansvarig producent vid ACE-Production och AMFI Musicals. Han har en lång bakgrund som skådespelare, teaterchef och ledare inom teaterkonstens områden och är aktiv som talare i anslutning till kreativt ledarskap och kommunikation.

Åbo Akademis förlag  
Tavastgatan 13, FI-20500 Åbo, Finland  
Tfn +358 (0)2 215 4793  
E-post: [forlaget@abo.fi](mailto:forlaget@abo.fi)

Försäljning och distribution:  
Åbo Akademis bibliotek  
Domkyrkogatan 2-4, FI-20500 Åbo, Finland  
Tfn +358 (0)2 -215 4190  
E-post: [publikationer@abo.fi](mailto:publikationer@abo.fi)

# KREATIV ÅNGEST





# Kreativ ångest

En kulturekonomisk studie av skådespelares  
kreativa processer

Johan Storgård

Åbo Akademis förlag | Åbo Akademi University Press  
Åbo, Finland, 2021

### **CIP Cataloguing in Publication**

**Storgård, Johan.**

Kreativ ångest : en kulturekonomisk studie av skådespelares kreativa processer / Johan Storgård. - Åbo : Åbo Akademis förlag, 2021.

Diss.: Åbo Akademi. - Summary.

ISBN 978-952-389-003-9

ISBN 978-952-389-003-9  
ISBN 978-952-389-004-6 (digital)  
Painosalama Oy  
Åbo 2021

Till alla företagsledare, investerare, producenter, konstnärer, artister och människor som i livet och yrket vågar ta kreativa risker, vågar leva med kreativa utmaningar och som ständigt strävar till att skapa nytt. Ni behövs och ni är aldrig ensamma...

## Utmaningens värde och tack!

Det finns mycket likheter mellan en kreativ process på teatern och en avhandlingsprocess. I båda fallen behövs det en grundidé och en hel del frågeställningar om hur man skall gå till väga. Likaså skall arbetet leda till att en berättelse presenteras. I bästa fall presenterar resultaten tankar, uttryck och ambitioner som spelas mot varandra med syftet att skapa något nytt.

Men det finns också mycket som inte alls liknar varandra inom dessa processer. På teatern brukar arbetet från repetitionsstart till premiär ta några månader i anspråk, ett avhandlingsprojekt däremot tar flera år. En annan skillnad är att ett rollarbete i en ensemble är ett arbete som görs i med målsättningen att skapa ett socialt konstverk medan ett avhandlingsprojekt långt är en resa man gör på egen hand.

Men helt ensam är man ändå inte, i alla fall har inte jag varit det. Under tiden av detta projekt har jag haft glädjen att få lyssna och lära, få uttrycka, argumentera och pröva tankar, idéer och texter med fantastiska människor omkring mig. På liknande vis har dessa människor haft egna idéer och historier att berätta. En av mina kolleger i doktorandseminariet uttryckte en gång ”att skriva en avhandling är som ett grupparbete där du gör allting själv”. Visst är det sant, men utan alla vänner och kolleger inom och utanför akademien hade nog arbetet varit mycket ensamare, svårare och tyngre.

Jag vill därför uttrycka mitt varmaste och hjärtligaste tack till er alla som orkat fördjupa sig i mina historier, tankar och frågeställningar. Tack Bengt Kristensson Uggla – Amos Anderson professor i filosofi, kultur och företagsledning vid Åbo Akademi för din fantastiska, inspirerande, uppmuntrande och utmanande handledning. I Bengts doktorandseminariet har vi som deltagit ständigt fått stöta och blöta våra upptäckter, tankar och utmaningar. Dessa inspirerande möten har varit ett livselixir vid sidan av det dagliga livet som under många år gått hand i hand med avhandlingsarbetet. Ett jättestort tack till Caroline Edlund, Johanna Lindström, Joakim Lind, Andreas Linderyd, Tomas Träskman, Alexander Lundberg, Bearnise Sundqvist, Matti Skoog, Pether Nordin, Thomas Therén, Ola Segnestam Larsson, Malin Brännback och Johanna Hedenborg för all hjälp och vänskap ni visat mig under åren som gått.

Det är många som på olika sätt visat intresse och bidragit med tid och viktiga diskussioner i anslutning till detta arbete. Jag vill rikta ett särskilt varmt tack till min goda vän Olle Olsson för de ytterst betydelsefulla och uppbyggande möten vi haft kring teatern och forskningsarbetet. Jag vill också tacka alla på ACE-Production, Hongjia Qi, Malou Olander, Göran Michelsson och Kjell Sundström, för er förståelse för denna parallella process jag stundom varit fördjupad i. Utan ert stöd hade det varit ytterst utmanande att jobba med kreativt ledarskap och samtidigt bedriva forskning. Tack också till mina tidigare styrelseordföranden Sten Palmgren och Joakim Åberg på Garantiföreningen för Svenska Teatern för ert generösa stöd för min forskning vid sidan av teaterchefskapet. Jag vill också rikta ett tack till Oskar Öflunds Stiftelse för bidraget jag erhöll under processen. Ett speciellt tack går naturligtvis också till alla informanter och andra som på olika sätt genom åren hjälpt och visat intresse för min forskning.

Till sist vill jag tacka de som under dessa år stått mig allra närmast. Ni som orkat med min kreativa ångest, tidiga mornar sena kvällar. Tack till er alla som tusen gånger undrat vad detta egentligen kan tjäna till. Mina barn och min maka, ja hela min familj. Tack Emil, för tavalan på pärmen, tack Saga, Teemu, Lea, Elli, min mor Marianne och far Olav och i synnerhet min kära hustru Sanni som vet vad jag tänkt och känt, för jag vet också vad du känt och tänkt. För mig



har ert stöd och uppmuntrande ord varit ovärderliga. Utan er alla hade nog arbetet med denna forskningsprocess varit omöjlig att genomföra.

Jag nämnde tidigare att det kreativa arbetet på teatern på samma sätt som med en avhandling skall leda till en berättelse. En sådan blev också detta arbete. Jag hoppas att den kan inspirera till omtanke om kreativitetens kraft och potential omkring oss, i liv och arbete, i anslutning till ledarskap av kreativa processer inom organisationer, och i anslutning till individuella mänskliga utmaningar. Jag hoppas att läsningen av denna studie leder till insikt om att det finns en hel del dolda värden och krafter i de flesta utmaningar vi stöter på i livet, varhelst vi rör oss i världen.☺

Helsingfors i oktober 2021

*Johan Storgård*

## Abstract

The aim of this study is to contribute to the understanding of organizational value creation by in depth investigating the creative processes of actors at the theatre using a theoretical framework from cultural economics. The empirical base for this study is qualitative interviews with professional actors from institutional theatres in Finland. From a micro perspective, the narratives generated from the actors focus on their upbringing, path to the profession, wellbeing and creative processes within their work at the theatre. An abductive and reflexive research methodology is being used for analyses and interpretations of the empirical material. The central theoretical framework for the study is based on existing research on cultural economy, creative processes and creative management.

The study shows that creativity is central part of the actors' social reality live and work environment and that creative challenges within the theatres creative processes produce a *creative anguish* that works as an energy and value potential in searching for suitable practical solutions. The concept of creative anguish within the study is examined, understood and developed as a central ingredient in relation to how creative processes develop from given creative visions, strategies and frames. The study also shows the importance, for both the management and the staff, of understanding how to handle the recourse of the creative anguish to be able to maintain an adaptive and creative capacity in relation to the creative challenges within the processes. Furthermore, the research also argues that the actors' creative work both individually and socially generates positive health and wellbeing.

From a micro perspective, the study shows that creative anguish managed under balanced conditions generate an energy producing innovative expressions with an economical value as result. This value is in this dissertation referred to as *creaconomy*. By regarding this creaeconomical value from a macro perspective the study suggests that mainly four value creative elements can be identified. They are: I) that the creative anguish is a force and an energy source that both individually and socially works as fuel within development of organization value creation; II) that value is better developed in case both the creative and operative management allows enough space for "*un-structure*" within the creative processes; III) that both understanding and trust is necessary toward the operational workforce engaging in the creative challenges within the production processes, however without demanding results to early or showing indifference to need of support during the creative process; IV) that trust and understanding toward *trial and error* is of central importance within the creative process and that definitions like "to succeed" and "to fail" both are of importance and therefore should constitute equivalent units in relation to the aim of creating economical value within the creative processes.

By introducing the concept *creaconomy*, the dissertation presents a theoretical framework that defines that; value creation managed in a balanced manner individually, socially, collegially, organizationally can be generated in relation to any creative processes. To sum up, from a micro perspective the study defines that the creative anguish can add creaeconomic value to the organization.

**Keywords:** *cultural economy, theater and acting, creative processes, creative challenges, creative anguish, creaconomy.*

## Abstrakt

Syftet med denna studie är att med utgångspunkt från en kulturekonomisk referensram undersöka yrkesgruppen skådespelares kreativa processer för att på så sätt utveckla en bättre förståelse av villkoren för kreativ värdeutveckling. Undersökningen bygger på intervjuer med skådespelare som är eller varit, engagerade professionellt vid institutionsteatrar. För att utifrån ett mikroperspektiv analysera och tolka skådespelarnas berättelser om uppväxt, yrkesval, välmående och kreativa processer inom teatern används en abduktiv och reflexiv metodologisk ansats. Den teoretiska ramen för studien har hämtats från tidigare forskning kring kulturekonomi, kreativa processer samt kreativt ledarskap.

Studien visar hur kreativiteten är *inbyggt* i både den individuella verklighet och sociala utveckling som skådespelarna omgärdas av. Undersökningen belyser på vilket sätt kreativa utmaningar inom teatern kan skapa kraft och värdepotential, där fenomenet *kreativ ångest* framstår som en viktig energikälla i jakten på fungerande lösningar. Begreppet kreativ ångest förstås och får sin innebörd i avhandlingen som en central komponent i de kreativa processer som utvecklas för att hantera visioner, strategier och ramar i en organisation. Därför lyfter studien också fram vikten av att både personal och ledning förstår och kan handskas med den kreativa ångesten då den utgör en central ingrediens och resurs för att kunna upprätthålla en adaptiv och kreativ kapacitet i mötet med ständigt nya utmaningar. Undersökningen visar också att det finns grund för att påstå att individuell och social kreativ verksamhet inverkar positivt på skådespelarnas välmående och hälsa.

Utifrån ett mikroperspektiv visar undersökningen att kreativ ångest inom kreativa processer under balanserade förhållanden, genererar en energi och kraft som har ett ekonomiskt värde. Detta värde omtalas i avhandlingen i termer av *kreakonomi*. Genom att betrakta dessa kreakonomiska värden utifrån ett makroperspektiv kan man identifiera fyra huvudsakliga kännetecken på värdeskapande: (I) den kreativa ångesten är en kraft och en energi som både individuellt och socialt kan fungera som bränsle för utveckling av organisatoriskt värdeskapande; (II) värde utvecklas bättre om den kreativa och operativa ledningen tillåter tillräckligt med utrymme för vad som betecknas som en *o-struktur* i anslutning till de kreativa processerna; (III) förståelse och förtroende för de som arbetar inom organisationens produktionsprocesser är nödvändigt för att möta de utmaningar som de kreativa processerna innebär, men utan att man för tidigt kräver resultat eller förhåller sig likgiltigt till behov av stöd under tiden av processen; (IV) tillit och förståelse inför försök och misstag (*trial and error*) är av central betydelse för skapande arbete, vilket innebär att definitionerna "att lyckas" och "att misslyckas" i anslutning till syftet att skapa produktivt ekonomiskt värde därför bör betraktas som likvärdiga vad gäller kreativa processer.

Avhandlingen introducerar värde-begreppet *kreakonomi* som ett teoretiskt begrepp för att definiera en kreativ värdeutveckling som leds balanserat i anslutning till kreativt arbete. Dessa kreakonomiska värden presenteras som något som kan genereras inom alla former av individuella, sociala, kollegiala samt organisatoriska kreativa processer. Studien visar sammanfattningsvis att den kreativa ångesten på mikronivå kan tillföra ett sådant *kreakonomiskt värde* för organisationen.

Nyckelord: *kulturekonomi, teater- och skådespelarkonst, kreativa processer, kreativa utmaningar, kreativ ångest, kreakonomi.*

<i>Utmaningens värde och tack!</i>	2
<i>Abstract</i>	4
<i>Abstrakt</i>	5
<i>AKT I</i>	9
<i>Scenisk energi</i>	10
<b>1. Kultur, konst och kreativitet</b>	<b>12</b>
1.1 Kulturekonomi som forskningsområde	13
1.2 En kreativ spelplan	20
1.3 Teatern som värdeskapande miljö	25
1.4 Centrala begrepp	27
1.5 Angränsande forskning	29
1.5.1 Kreativt och socialt kapital	30
1.5.2 Kapacitet och kompetens	34
1.5.3 Kreativa processer, ledarskap och fiktion	36
1.6 Avhandlingens disposition	43
<b>2 Studiens syfte samt metod och avgränsningar</b>	<b>45</b>
2.1 Syfte och frågeställningar	45
2.2 Metodologiska överväganden	45
2.2.1 Intervjuer och urval	46
2.2.3 Tre sekvenser	50
2.2.4 Transkribering	52
2.2.5 Abduktiv och reflexiv tolkningsansats	52
2.2.6 Forskningsetiska överväganden	58
2.3 Avgränsningar	59
<b>3 Kulturekonomins värde och potential</b>	<b>60</b>
3.1 Estetiskt värde i makthavarens händer	61
3.1.1 Kulturen industrialiseras	63
3.1.2 Alla är kulturproducenter!	66
3.1.3 Kulturekonomiskt spillvärde	67
3.1.4 Från innovation till lokal identitet	70
3.2 Kulturorganisering	77
3.2.1 Teatern som organisation	78
3.2.2 Konstnärlig ledning och ledarstilar	79
3.3 Konstens kraft i organisationen	82
3.3.1 Konsten som en faktor för jämvikt i samhället	85
3.3.2 Konstnärligt görande som modell för organisationens kreativa process	87
3.3.3 Kontroll genom befriande, samarbete, ensemble och lek	92

3.3.4	Utmaningar med konstnärligt görande	95
3.4	Kulturekonomi - retorik eller resurs?	97
<b>AKT II</b>		<b>99</b>
<i>Som flytande vatten</i>		<b>100</b>
<b>4.</b>	<b>Uppväxtmiljö och yrkesval</b>	<b>102</b>
4.1	Skådespelarens bakgrund och val av bana	102
4.1.1	Föräldrar, familj och konstnärliga anlag	103
4.1.2	Skolan och den sociala uppväxtmiljön	107
4.1.3	Känslighet och personliga kriser	108
4.2	Centrala ingredienser i den kreativa processen	112
4.2.1	Fantasi och inspiration	114
4.2.2	Publiken som medspelare	120
4.2.3	Lek på allvar	122
4.2.4	Utmaningar och rädsla	126
4.3	Uppväxtmiljöns betydelse för yrkesval och kreativitet	129
<b>5.</b>	<b>Välmående</b>	<b>131</b>
5.1	Att arbeta är hälsosamt	131
5.1.1	Fysisk kondition	134
5.1.2	Kost	137
5.1.3	Tobak, alkohol och rusmedel	140
5.2	Välmående som del av den kreativa processen	142
<b>6</b>	<b>Skådespelarkonst</b>	<b>144</b>
6.1	Den kreativa processen	144
6.1.1	Metod i anslutning till rollarbetet	145
6.1.2	Arbetsgruppen	149
6.1.3	Skapande tillfredställelse och utmaningar	153
6.2	Ledarens roll	155
6.2.1	Regissören	155
6.2.2	Organisation och arbetsmiljö	160
6.3	Utmaningar som del av den kreativa processen	163
6.3.1	Rutiner, inläring, inre och yttre tryck	166
6.3.2	Arbetsliv och privatliv i anslutning till rollarbetet	170
6.3.3	Ångest, rädsla och stress	171
6.4	Rollarbetets kreativa paradox	177
<b>AKT III</b>		<b>182</b>
<i>Värdet med utmaningen</i>		<b>183</b>

<b>7</b>	<b><i>Tematiska enheter inom skådespelares kreativa processer</i></b>	<b>186</b>
7.1	<b>Skådespelarens roll i föreställningen</b>	<b>186</b>
7.1.1	Bakgrund till yrkesvalet	187
7.1.2	Lek	192
7.1.3	Kreativitet	195
7.1.4	Tillit och samarbete	199
7.1.5	Privat- och arbetsliv	203
7.1.6	Välmående	203
7.1.7	Kreativa utmaningar	206
7.2	En välkommen arbetskamrat	213
7.3	Skådespelarens kreativa ångest som rollarbetets motor	214
7.4	En värdeskapande lek på allvar	220
<b>8.</b>	<b><i>Den kreativa ångesten som potential för utveckling av värde i organisationen</i></b>	<b>221</b>
8.1	Ledning av risktagning, osäkerhet och kreativa processer	221
8.2	Fyra centrala kulturekonomiska spillvärden	225
8.2.1	Innovation	225
8.2.2	Välfärd och hälsa	227
8.2.3	Samarbete	229
8.2.4	Livslångt lärande	230
8.3	Kreakonomiskt värdeskapande	231
	<b><i>EPILOG</i></b>	<b>235</b>
	<b><i>Scenisk energi 2</i></b>	<b>236</b>
<b>9.</b>	<b><i>Ett kulturekonomiskt bidrag till organisatoriskt värdeskapande</i></b>	<b>238</b>
9.1	Generering av värde på mikronivå	238
9.2	Värdekategorier på meso- och makroplan	240
9.3	Kreativ ångest som en kreakonomisk resurs	241
9.4	Några tankar om vidare forskning	245
9.5	Kreativitetens inneboende paradox som resurs för utveckling	246
	<b><i>Appendix 1:</i></b>	<b>248</b>
	Det finländska teaterfältets historia och ekonomiska utveckling	248
	<b><i>Appendix 2:</i></b>	<b>255</b>
	Paradoxer inom konst och kreativitet - från Kant till Gadamer	255
	<b><i>Appendix 3:</i></b>	<b>262</b>
	<b><i>Litteratur</i></b>	<b>265</b>

# **AKT I**

## Scenisk energi

Min skådespelarkarriär hade just börjat och jag satt i ett sällskap med några kolleger och pratade teater på en krog i Rödborgen i Helsingfors. Teaterhögskolan var över och vi spelade teater på allvar. Vi var unga nyutexaminerade skådespelare fyllda av iver inför den nyss påbörjade professionella karriären. Vi hade valt att starta en egen teater genast efter utbildningen då vi var övertygade om att det var det enda sättet att förbli oberoende och kunna göra exakt sådan teater vi själva ville se. Teaterkonsten och ett konstnärligt oberoende var vad vi strävade efter och vår teater skulle komma att bli vårt hus och vårt hem – och ibland till och med både dag och natt.

Det talades mycket om scenisk energi där på krogen den kvällen. Många frågor debatterades. Varifrån kommer energin i teaterrummet och hur uppstår den? Är teaterns magiska energi något som kommer till genom att skådespelarna berättar, publiken i salongen lyssnar och att skådespelarna sedan svarar – eller hur går det till? Jag minns att jag satt där och lyssnade på de andra, kanske ovanligt tillbakadragen, säkert också aningen trött efter föreställningen vi tidigare på kvällen hade spelat. Publiken hade varit fåtalig, men föreställningen hade ändå fungerat tillfredställande och diskussionen kring temat scenisk energi var högljudd i sorlet av den rökfyllda öl- och vinluksimpregnerade restaurangen. En av mina vänner menade att energin naturligtvis finns i en själv, ens bakgrund, uppväxtmiljö och allmänna hälsotillstånd, att helt enkelt det man har med sig in på scenen är det man under kvällen kan dela med sig av. Med andra ord, att det är inifrån en själv energin kommer och att den sedan bit för bit under föreställningens gång kan portioneras ut till publiken i passande doser. Man måste ha fysik, krafter och kondition för att genomföra föreställningen, annars orkar man inte hela kvällen. Jag satt och lyssnade på mina vänners åsiktsutbyten, och allt emellanåt varvades kollegernas teorier med klunkar av öl, för att återigen producera nya tankar om hur scenrummets energi egentligen genereras. Vid en lämplig paus i diskussionen uttryckte jag med lågmäld röst:

– Jag tror att det är hos publiken som energin finns!

Mina kamrater tittade på mig frågande och jag fortsatte:

– Jag tror att det är så att publiken har den med sig i form av förhoppningar och förväntningar då den kommer till teatern. Då publiken satt sig i teaterrummet, ljuset i salongen går ner och föreställningen börjar öppnar man sig för berättelse och intryck, då tar teaterns magi över. Alla i rummet, också skådespelarna, gör detsamma. Allt sker av sig själv, utan att någon ger denna magi någon specifik tanke eller order. I mörkret blir vi alla individer förvandlade till en socialt deltagande grupp, en publik, där summan av våra subjektiva associationer hela tiden reflekteras mot skådespelarnas spel och uttryck. Så fortsätter denna sociala kommunikation föreställningen igenom. Skådespelarna fångar upp publikens lösa, fria minnen, upplevelser och känslor som sedan återbördar till dem de associationer föreställningen kommunicerar från scenen. Skådespelarna



*använder sig av denna resurs av reaktioner genom föreställningens gång och pjäsen vaggas in alla, rytmiskt, överraskande, sensuellt, plötsligt, tyst och ljudligt, för att sedan i en magisk vändpunkt förlösa skratt, gråt, ilska, längtan eller något annat oväntat.*

*Mina vänner lyssnade och jag höll en kort paus innan jag fortsatte:*

*– Jag tror att teaterkonstens sociala situation genererar den energi som vi som skådespelare får till uppgift av publiken att tämja. Detta görs genom den berättelse vi valt att gestalta och som publiken investerat i genom sitt biljettköp som i sin tur genererar en värdeskapande relation. Biljetten, transaktionen, är alltså ett avtal om att tryggt få öppna sin själ för oss och vårt ansvar är att ge publiken behållning av känslor och associationer som berör och roar, enligt uppställda förväntningar och längtan att bli förförd av vårt uppträdande. Och det är när detta sker som additionen ett plus ett blir tre!*

*Det blev tyst en stund och så kom frågorna:*

*– Är det verkligen så att energin vi surfar på kommer från publiken i salongen? De är ju trötta efter en lång dag på jobbet då de kommer till teatern, kanske sura och gnälliga för att nån annan släpat dit dem eller något sådant? Om man då dessutom som skådespelare är trött så blir det inget av spelandet. Det är klart att det är i en själv som energin måste finnas, eller hur? Det är ju meningen att vi med vår energi ska väcka dem, leda dem, locka in dem i berättelsen. Inte är det ju de som ska ge oss energi utan tvärtom! Det är på scenen initiativet finns, och där initiativet finns, där finns också energin!*

*Det är klart att mina vänner hade en poäng. Inte kan man vara kraftlös, trött eller energilös på scenen. Men jag såg samtidigt att de tankar jag uttryckt i någon mån ändå slagit rot, i alla fall upplevde jag det så. Jag kommer inte ihåg hur kvällen slutade. Antagligen var det så att dialogen kort därefter flöt över till andra teman allt eftersom ölen gjorde sitt. Diskussionerna blev säkert mer oartikulerade och till slut gick vi nog alla hem mer eller mindre uppslukade av humlens skvalp, krogens larm och stadens torra och kyliga natt.*

*Spörsmålet om den ogripbara energin som uppstår på scenen har sedan dess aldrig släppt min tanke. Ännu i denna dag då jag står på scenen upplever jag det magiska i denna överföring av energi, kraft, värde och liv. Det är klart att det är många saker som pågår i kropp och själ för alla involverade som befinner sig i teaterrummet under en föreställning, men frågan kvarstår – vad består denna ogripbara upplevelse av energi och värde av och hur kan detta förstås inom ramen för skådespelarens kreativa process?*

*Något helt entydigt svar på frågan finns nog knappast inte och det är säkert också ytterst individuellt hur var och en upplever de värden som den konstnärliga och kreativa processen genererar. Men den centrala frågan kvarstår: hur kan en fiktiv berättelse i ett slutet rum med aktörer och publik, i en påhittad omgivning långt borta från verkligheten, generera en så sann och verklig upplevelse av energi att det känns som summan av ett plus ett – blir tre?*

# 1. Kultur, konst och kreativitet

Kultur, konst och kreativitet är begrepp som på olika sätt definierar mänskligt handlande. *Kultur* kan kopplas till de flesta mänskliga humanistiska, konstnärliga och samhällsvetenskapliga verksamheter.<sup>1</sup> Ordet härstammar från latinets *cultura* som betyder odling eller bildning. Ordet används allmänt i anslutning till mänskliga verksamhetsstrukturer, estetiska mönster samt naturfenomen. Ordet *konst* kopplas ofta till kulturbegreppet och härstammar från det tyska ordet *Kunst*, som i sin tur härstammar från verbet "kunna". Konst, eller kunnande, kan tolkas som en medveten handling av specialkunnande som leder till ett förfinat och estetiskt upplyft resultat av en verksamhet.<sup>2</sup> Ordet konst relaterar i vardagligt bruk till något vackert, något över det ordinära och som bidrar till associationer, beundran eller kreativa uttryck. Konst är något som estetiskt attraherar eller som genererar en reaktion av värdering hos betraktaren. Det engelska ordet *art* härstammar från latinets *ars*, vilket betyder *arrangemang* eller *arrangera*. Verbet arrangera fungerar också i anslutning till estetiskt upplyftande verksamhet och kan på liknande sätt kopplas till beskrivning av förfinad verksamhet inom olika verksamhetsområden. Ordet konst i modern tolkning används i huvudsak i anslutning till olika termer av konstnärlig verksamhet som t.ex. målerikonst, musikkonst, teaterkonst, cirkuskonst, bildkonst, danskonst osv. Det faktum att konst kan förknippas med verksamheter som förfinats genom specialisering, med hög kvalitet som resultat, har lett till att ordet i dagligt tal också återfinns med avseende på annan organiserad verksamhet, som till exempel ingenjör-, arkitektur-, läkar- och krigskonst.<sup>3</sup> Konst kan kopplas till nästan vilken verksamhet som helst. Varis definierar konst på följande sätt: "Konst är det som den som betraktar eller upplever konstverket definierar som konst. Konsten sitter i betraktarens öga."<sup>4</sup>

Konst och kreativitet har genom historien på olika sätt kopplats ihop och begreppen har haft stor inverkan på utvecklingen av individuella, organisatoriska, samhälleliga samt ekonomiska strukturer.<sup>5</sup> *Kreativitet* som begrepp kan beskrivas som produktion av något originellt och oväntat, som samtidigt är användbart och värdefullt.<sup>6</sup> Kreativitet kan också definieras som en ny idé eller en tillämpning av en metod, produkt, service eller process som bidrar till en utveckling av ekonomiskt värde för individen eller organisationen.<sup>7</sup> Amabile och Kramer hävdar att kreativitet är den primära orsaken till innovation, vilket kan betraktas som en processhelhet

---

<sup>1</sup> Giddens, 1994; Bordieu, 1990b/1977; Guiso et al. 2006

<sup>2</sup> Davis, 1991 (Davis, S. 1991 *Definitions of Art* (pp. 158-180). Ithaca; London: Cornell University Press)

<sup>3</sup> Samberg, 2012

<sup>4</sup> Varis, 2012 <http://www.susannavaris.com/blogg/2012/07/definition-pa-konst/>

<sup>5</sup> Köping, 2003

<sup>6</sup> Barron, Montouri & Barron, 1997; Mumford, 2003; Sternberg 2006

<sup>7</sup> West & Farr, 1990; Vargo et al., 2015

innefattande allt från lösning av ett problem till produktion av nya serviceformer eller produkter.<sup>8</sup> Kreativitet och innovation anses vara bidragande faktorer till människans samhälleliga strävan att förkovra sig i syfte att uppnå bättre förutsättningar att tillfredsställa sina behov av föda, trygghet och välfärd. Det finns mycket som tyder på att kreativitet är något medfött och som vi alla i olika grad bidrar med i alla miljöer vi befinner oss. Likaså finns det forskning som talar för att den kreativa potential vi besitter är bundet till hur vi som individer fungerar tillsammans i de miljöer vi skapar.<sup>9</sup> Den senaste tidens snabba utveckling i samhället har intensifierat debatten kring vikten av kreativitet och kreativa arbetsmiljöer i anslutning till organisationers framgång. Kreativitetens betydelse på olika nivåer i samhället, inom organisationer och för individen är något som under senare tid dryftats globalt i både press och akademiska kretsar.<sup>10</sup> Forskningslitteratur som beskriver vikten av individuella och kollektiva skapande processer är omfattande och det genomgående budskapet är att kreativitet genererar utveckling, vilket bör uppmuntras inom ramen för all form av organiserad verksamhet.<sup>11</sup>

Det är knappast en överdrift att påstå att kreativitet är något som idag eftersträvas inom organisationer och samhällen där människor avser att forma och skapa bättre förutsättningar för sin omgivning.<sup>12</sup> Frågan som ofta följer när begreppet kreativitet nämns är hur denna undersökande, skapande och innovativa kraft uppstår och hur den kan tämjäs och nyttjas till förmån för individens eller organisationens utveckling och bästa.<sup>13</sup>

## 1.1 Kulturekonomi som forskningsområde

Min egen bakgrund som skådepelare och ledare inom konstformen teater, har öppnat upp en del tankegångar kring kreativitetens roll i anslutning till individuellt och organisatoriskt värdeskapande. Hur skapas värde i anslutning till konst och kultur och hur ser värdeskapande egentligen ut på olika nivåer i vår omgivning i anslutning till kreativa processer? Dessa tankar har

---

<sup>8</sup> Kuczmariski, 1996; Amabile & Kramer, 2011

<sup>9</sup> Ford & Gioia, 1995; Hamel, 2000/2007/2009; Styhre & Sundgren, 2005; Shiuma, 2011; Andersson et al., 2014

<sup>10</sup> Friedman, 2005; Johansson, 2004; Davila et al., 2006; Napier & Nilsson, 2006; Drazin et al., 1999; Nijstad & Paulus, 2003; Runco, 2004; Stenström, Strannegård, 2013; Mainemelis et al., 2018

<sup>11</sup> Howkins, 2001; Florida, 2002; Austin & Devin, 2003; Friedman, 2005; Napier & Nilsson, 2006; Stenström, Strannegård, 2013; Mainemelis et al, 2018

<sup>12</sup> Feldman et al., 1994; Ford & Gioia, 1995; Styhre, Sundgren, 2005; Nakano, 2007; Lockwood & Walton, 2008

<sup>13</sup> Austin & Devin, 2003; Nakano, 2007

fungerat som utgångspunkt och ledstjärna då jag inom ramen för denna undersökning valt att studera skådespelares arbete med kreativa processer inom teatern.

Konsten har sitt eget sätt att kommunicera och även om konstverket kan brytas ner i detaljer av färger, toner eller ord så är dessa detaljer inte konst förrän konstnären kombinerat dem till att utgöra en egen helhet, ett eget verk. Teaterkonsten består på liknande sätt av flera olika konstformer som smälter samman till en enhetlig konstupplevelse. Teater är en socialt kreativ konstform och föreställningen är teaterns slutprodukt. Men innan föreställningen är färdig att framföras krävs en omfattande organisering av nödvändiga resurser i anslutning till de kreativa utmaningar som arbetet utgör. Martin Heidegger menar att konstverket inte enbart är en förlängning av konstnärens budskap, utan att verket i stället representerar en *gestaltning* av en verklighet som betraktaren kan nyttja som nyckel för sin förståelse av sanningen.<sup>14</sup> Sanningen i konstverket är inte något allmängiltigt facit eller någon vetenskapligt bekräftad slutsats, utan en förstärkning av betraktarens egen sanningsuppfattning genom den försköning av objektet, händelsen eller historien konstverket beskriver. Den kreativa gestaltningen blir konstnärens medel för att skapa förutsättning för betraktaren att bilda sin egen uppfattning om sanningen.

Konstverket, musiken eller teateruppsättningen är alltså inte en sanning i sig, utan uppstår i stunden då betraktaren öppnar sig för den inre bilden eller subjektiva associationen som gestaltningen genererar. Fantasin, förmågan att föreställa sig, förstå och associera till gestaltningen är av betydelse vid betraktelsen av konstverket. Sartre talar om *vision* och menar att då betraktaren upplever konstverket, tillåts associationer, minnen och erfarenheter påverka sinnebilderna. Konstupplevelsen skapar således en vision eller en *ögonblicklig kunskap* för betraktaren.<sup>15</sup> Denna kunskap kan kännas ytterst verklig och skapa djupa minnesavtryck för betraktaren. Konstnären skapar förutsättningarna för åskådaren att genom betraktelsen av konstverket själv bilda sig en uppfattning och subjektivt skapa sig en individuell sanning eller känsla av *aha-upplevelse* och en förståelse för konstverkets berättelse. Den berusande upplevelsen som konstens gestaltning eller konstens språk kan generera kan tolkas som en *konstens kraft*. Den kan upplevas som både individuell och social berusning. Guillet de Monthoux hävdar att vi behöver denna konstens aha-upplevelse och kraft för att förstå vår omvärld.<sup>16</sup> Vetenskapens eller språkets filosofer kan därför inte ensamma, utan konstens hjälp, förklara eller hjälpa oss förstå verkligheten. Han utvecklar därför tanken att konsten behövs för att generera upplevelser där ögonblicklig kunskap eller aha-upplevelser och energi, kraft och värde kan uppstå.

---

<sup>14</sup> Heidegger, 1977

<sup>15</sup> Sartre, 1985 s 25

<sup>16</sup> Guillet de Monthoux, 1993

Kulturens och konstens uttryck har över tiden följt och utvecklats vid sidan av samhälle och företagande. Kultur, konst och vetenskap har bidragit till den samhällliga utvecklingen antingen som kommentatorer, kritiker eller laboratorium, där nya tankar och förhållningssätt till samhälls- eller företagsutvecklingen givits utrymme.<sup>17</sup> Då målsättningen varit att bidra till välbefinnande för de involverade parterna betyder detta också i sin tur att man satt värde på utveckling av system och handlingsmönster som strävat efter förbättring av ledning och arbetskultur där verksamheten utövas.<sup>18</sup> I anslutning till ambitionen att uppnå ett gott resultat har konsten bidragit till att en estetisk nivå också kopplats in i utvecklingen av samhällliga, organisatoriska och individuella sociala konstruktioner.<sup>19</sup> Estetiskt har konsten påverkat verksamhetens utformning och på så sätt bidragit till utvecklingen av välbefinnandet. En estetisk potential ingår således i alla mänskliga kulturella handlingar och Pierre Guillet de Monthoux hävdar bland annat att konsten och kulturen därför också är underliggande krafter bakom all organisatorisk och samhälllig företagsamhet.<sup>20</sup> Han hävdar att om entreprenörer och företagare tar avstånd från konst och kultur, så uppstår inte heller framgångsrikt företagande eller ekonomisk utveckling: "Lyckas vi kommunicera med våra handlingar, nå våra medmänniskor, har vi konsten att tacka."

21

Att vi skulle ha konsten att tacka för att vi uppnår våra mål kan kanske kännas aningen abstrakt, men ser vi närmare på påståendet öppnar det upp en hel del frågor om vad konst och kultur i anslutning till organisatoriskt värdeskapande egentligen betyder. Enligt Guillet de Monthoux behöver företag och organisationer konstnärer och konstnärliga injektioner för att luckra upp stelnade organisatoriska och tekniska rutiner. Detta sker redan i vissa organisationer där man har skapat en lekfullhet påverkad av kreativt tänkande. Den tekniska utvecklingen av sociala mediala redskap har sedan början av 2000-talet skapat en helt ny socialt kreativ marknad och spelplan. Sacco kallar denna nya fas för *den deltagande kulturen*.<sup>22</sup> Det är dock intressant att konstatera att Guillet de Monthoux förutsåg denna utveckling långt innan de stora tekniska sociala mediala innovationerna med påföljande ekonomiska svallvåg vällde över oss i början av 2000-talet. Redan på 1970-, 80- och 90-talen uttryckte Guillet de Monthoux tankar om att för att skapa ekonomisk utveckling bör ledningen inom företagen se på sina organisationer med nya ögon och utmana sig själva och sina invanda vardagsrutiner genom att bjuda in konst och estetik i produktionsprocessen.<sup>23</sup> Han argumenterade för att kreativt ledarskap i förändring bör rekrytera

---

<sup>17</sup> Guillet de Monthoux, 1993

<sup>18</sup> Guillet de Monthoux, 1993; 1998

<sup>19</sup> Stenström, 2000

<sup>20</sup> Guillet de Monthoux, 1993

<sup>21</sup> Guillet de Monthoux, 1993, s xx

<sup>22</sup> Acco, 2011; 2014; Sacco et al. 2016

<sup>23</sup> Jmf. Guillet de Monthoux 1978 och framåt.

konstnärer och behövliga branschspecialister i syfte att vitalisera innovationsprocesser och produktutveckling. Denna form av kompetensblandning kunde då vidare resultera i att konstnärer anställs på längre tid, även efter att projekten slutförts och projektgrupperna upplösts.<sup>24</sup> Konst och kreativitet kunde på så vis bli en del av företagets strategiska utveckling i syfte att påverka organisationen att skapa en social och estetisk arbetsomgivning som kunde generera ett bättre resultat för ägarna och andra intressenter. Guillet de Monthoux bygger sin argumentation om "det sublimas konstnärliga ledning" på *ledningens sex konster*, som han definierar med hjälp av tänkare som sträcker sig från Kants och upplysningens estetik till Gadammers definitioner av det estiska spelet.<sup>25</sup> De sex konsterna han mejslar fram och definierar är följande: *Begripa, Begeistra, Befria, Beundra, Berusa* och *Befolka*.<sup>26</sup>

Guillet de Monthoux öppnar upp ett teoretiskt resonemang för en reflexion kring ledarskap genom att tolka utvalda filosofers och vetenskapsmäns tankar om de sublimes konsterna samt hur dessa inverkat på ledarskap av individ, organisation och samhälle. Han hävdar att verksamhetsfälten konst och företagsamhet egentligen alltid legat varandra nära, fastän filosofiska tänkare försökt påstå motsatsen. Som exempel på denna strävan att ideologiskt dra en skiljelinje mellan konst och ekonomiskt nyttig utveckling, visar Guillet de Monthoux bland annat på von Schellings tankegångar kring estetik och konstnärlig produktionskraft kontra företagsamhet och intresset för att utnyttja konstens kreativa potential.<sup>27</sup> Han utvecklar sedan sin beskrivning vidare av polemiken mellan konst och företagande genom att lyfta fram filosofen och pragmatikern Dewey som ansåg att konstens centrala uppgift vara att öppna våra ögon för verkligheten och bli varse det riktiga bakom allt det som kan kallas romantiskt och förskönande.<sup>28</sup> Guillet de Monthoux sammanfattar Deweys betraktelse av konstens väsen och uppgift genom att avfärda tanken att konsten skulle vara en *illusion*. Konstnärerna är inga dagdrömmare, utan praktiker med konkreta avsikter med sitt skapande. Dewey menar att konstnärerna är företagare med konkreta målsättningar att genom sin konstform (måleri, teater eller musik m.m.) skapa konkreta produkter av sina drömmar och visioner. Konsten är ingen lyxig lek utan kultur och konst kan på många områden, vid sidan om vetenskapen, sägas ha bidragit till idéer som, i kombination med entreprenörers uppfinningar och ekonomiska risktagande, lett till skapandet av nya produkter och företagande med målsättning att förbättra livsvillkor och välfärd i sin omgivning.<sup>29</sup> Kristensson Ugglå uttrycker i likhet med Guillet de Monthoux att konsten, kulturen och vetenskapen på flera nivåer i samhällsbygget aktivt bidragit till utvecklingen av teorier och

---

<sup>24</sup> Guillet de Monthoux, 1993; Liberation, 1993

<sup>25</sup> Guillet de Monthoux, 1993

<sup>26</sup> Jmf Det sublimas konstnärliga ledning, Guillet de Monthoux, 1993

<sup>27</sup> I Appendix 2 beskriver jag närmare Guillet de Monthoux *Ledningens sex konster*.

<sup>28</sup> Dewey, 1958; Guillet de Monthoux, 1993

<sup>29</sup> West & Farr, 1990; Sternberg 2006; Vargo et al., 2015

praktiska lösningar för människans bästa. Konstens och kulturens aktiva roll i samhällsdebatten vittnar om att det finns en koppling till att organisationen och företagandet ska bära frukt, ständigt behövs odling av ny kunskap, nytt kunnande och ny bildning.<sup>30</sup>

I en allt snabbare utveckling och tuffare konkurrens kan man gott förstå att organisationer söker personal med egenskaper som kreativitet, flexibilitet och begåvning för att klara av utmaningar som ett givet verksamhetsområde förutsätter. Andra förutsättningar som forskningslitteratur vittnar om är att engagerad personal i olika organisationer förväntas ha kapacitet att arbeta kreativt under både tidspress, tryck och stress.<sup>31</sup> Utmaningar i anslutning till omgivning och arbete är ingenting nytt, men med anledning av den ständigt snabbare utvecklingen i samhället kan frågan aktualiseras huruvida forskningen kan bidra till förutsättningarna för anpassning till denna process på en makronivå.

Vilka individuella och organisatoriska egenskaper är det då vi borde förkovra? Eller besitter vi kanske redan dessa egenskaper men vi vet inte hur vi ska utveckla dem för att individuellt och inom organisationen bättre kunna ta oss an dem inför framtida utmaningar?<sup>32</sup> Och om det är så, hur karakteriserar vi de egenskaper en organisation är i behov av och hur kan nödvändiga egenskaper utvecklas för att upprätthålla syfte och mål för att nå utstakade visioner? Frågorna kan se olika ut men omfattar alltid individen som en central del av organisationen.<sup>33</sup> Utgångspunkten är att individerna organisationen består av också utgör den centrala kreativa resursen. Förvaltas denna resurs väl kan man utgå ifrån att det i organisationen existerar en kreativ potential med ett kreativt värde.<sup>34</sup> Uppstår det ett intresse av utbyte av tjänster mellan två eller flera intressenter uppstår förutsättningar för ekonomisk omsättning vilket i sin tur genererar värde för de involverade parterna. Verksamheten, som på en mikronivå stammar från individens kreativa potential och handlande, utvecklas på så sätt på en mesonivå till ett centralt ekonomiskt värde för organisationen som i sin tur spiller över på en samhällelig makronivå.

Kompetens och utveckling av kompetens är av vikt för entreprenörer för att de företag och organisationer dessa leder ska vara framgångsrika, utvecklas och leva vidare. Kunnande, kreativitet och bildning blir kompetens som i sin tur kan förvandlas till ekonomiskt värde för individen, organisationen och samhället.<sup>35</sup> Utveckling värderas i sin tur utifrån hur resultaten av verksamheten svarar mot marknadernas behov. Därför blir den centrala framgångsfaktorn för

---

<sup>30</sup> Kristensson Uggla, 2019

<sup>31</sup> Moxnes, 2000; Rosso, 2014; Acar, Tarakci, & Knippenberg, 2018

<sup>32</sup> Koivunen, Rehn, 2009

<sup>33</sup> John-Steiner, 1997; Sternberg, 1999; Andriopoulos, 2001

<sup>34</sup> Napier & Nilsson, 2006; Mainemelis et al. 2018

<sup>35</sup> Napier & Nilsson, 2006

individ, organisationen och samhället förståelsen av kulturens, konstens och vetenskapens betydelse för utveckling av kunskap, kompetens och värdegrunder som kan generera ekonomi.<sup>36</sup>

På vilket sätt kan då kreativa verksamhetsmiljöer utvecklas för organisationens bästa och hur ska man bedöma vilken omgivning som lämpar sig för utveckling av värde? Frågor som dessa är säkert rätt vanliga inom de flesta organisationer, vilket också bidragit till att forskningen är omfattande kring hur kreativa arbetsmiljöer i organisationer kan formas för att svara mot ett affärsklimat präglad av en allt mer utmanande global konkurrens.<sup>37</sup>

Samtidigt som samhällsutvecklingen globalt sett lett till jämnare fördelning av värdeproduktion, konsumtion och välfärd har också nya utmaningar världen över uppstått gällande social, ekonomisk och hållbar utveckling.<sup>38</sup> Utgångspunkten för dessa utmaningar är att de kräver en helhetssyn på människans och samhällets behov, problem och förutsättningar. Principerna som är av betydelse för ekonomisk utveckling och hållbarhet är att dessa beaktar de sociala förhållandena i samhället. Alla delar utgör varandras förutsättningar och stöd.<sup>39</sup> I de utvecklade välfärdssamhällena, närmast Europa, Nordamerika samt ekonomiskt framgångsrika nationer i Asien pågår en vetenskaplig, politisk, medial och medborgaraktiv debatt om hur människan inför framtiden ska bevara och utveckla välfärden och samtidigt värna om miljön och balansen i förbrukningen av befintliga naturresurser. Under de senaste decennierna har nationer i väst sett hur konsumentproduktinriktad industriproduktion i allt högre grad flyttat till länder med billigare arbetskraft vilket socialt, politiskt och ekonomiskt skapat nya utmaningar på hemmaplan. Tidigare inre och reglerade marknader har öppnats upp för globalisering, med följderna att nationer med goda ekonomier blivit tvungna att öka upplåningen för att lagenligt kunna upprätthålla den stadgade nivån av välfärd. Utvecklingen har bidragit till en ökad nationell protektionism, politisk polarisering och främlingsfientlighet i flera ledande och traditionellt ekonomiskt stabila nationer. Tecknen på detta är tydliga inom Europa där framtida tillväxt, och i detta fall hållbar tillväxt, hör till en av Europas stora utmaningar. Därför kan många av de ovannämnda utmaningarna kopplas till utvecklingen i den del av världen vi befinner oss.<sup>40</sup>

I förordet till slutrapporten *Our Creative Diversity*, och i den handlingsplan som de deltagande nationerna enades om vid kulturkonferensen i Stockholm 1998, uttryckte Pérez de Cuéllar att man inte med ekonomiska förtecken allena kan skapa mänskligt välmående. I anslutning till denna ambition lyftes därför sambandet med kulturen fram och de Cuéllar definierade att kulturen också bör tas med i den bredare strategiska utvecklingen av ett framtida samhälle som strävar efter

---

<sup>36</sup> Ramirez 1991; Alvesson och Köping 1993; Guillet de Monthoux 1993; 1998

<sup>37</sup> Gilson & Shalley, 2004; Styhre et al., 2005; Nakano, 2007; Shiima, 2011; Carmeli et al., 2015

<sup>38</sup> Blewitt, 2006; Björneloo, 2007; SOU 2004:104

<sup>39</sup> Blewitt, 2006; Björneloo, 2007; SOU 2004:104

<sup>40</sup> Sacco, 2011; Sacco et al., 2009, 2013, 2016



rättvisare och jämlikare fördelning av välfärden globalt.<sup>41</sup> Under de två senaste decennierna har diskussionen om kulturens betydelse för social och ekonomisk utveckling i samhället, både i Europa och i andra delar av världen, därför legat högt på nationella såväl som lokalt politiska agendor.<sup>42</sup> Kulturen ses allt mer som en bidragande faktor till utvecklingen av samhälls- ekonomisk hållbarhet. Men utvecklingen vittnar också om att kulturen ännu inte har en position av tillräckligt stor betydelse då behovet och strävan att gå från politisk retorik till politisk handling om och om igen bör understrykas.

Även om perspektiven ovan är vida och frågorna omfattande vill jag dock i detta skede uttrycka att jag i denna undersökning inte i första hand har för avsikt att fördjupa arbetet i frågan om förestående globala hot och hållbar utveckling, även om dessa utmaningar också påverkas av de teman som undersökningen berör.

Kreativitetens betydelse för den innovativa utvecklingen har för människan varit av stor betydelse. Genom årtusenden har fiktionen och utvecklade maktstrukturer fört vår art till den punkt vi befinner oss idag.<sup>43</sup> Det är en tid där en deltagande kultur genom mobila kommunikationsredskap och globala nätverk ständigt påverkar individens beteenden och val.<sup>44</sup> Vad finns det då vidare för förhoppningar på tillväxt i anslutning till kulturekonomin och hur man ska värdera det vi kallar konst och kultur, för att inte tala om teater, i anslutning till de ovan definierade utmaningarna?

Ett enkelt svar skulle vara att mänsklig social kommunikation som definieras som kulturell verksamhet genererar ekonomiskt värde i form kulturella värdetransaktioner.<sup>45</sup> Ett annat svar kunde lyda att all ekonomi egentligen är kulturekonomi eftersom all ekonomi uppstår inom kulturer. Men riktigt så enkelt är det inte. Trots att all ekonomi har med social och kulturell kommunikation att göra måste svaret först definieras inom en ram som lämpar sig för ändamål och frågeställning. Det finns också andra utmaningar med definitioner av värde i anslutning till konst, kultur och i förlängningen kulturekonomi. Sådana utmaningar är kopplade till vad dessa *konst- och kulturprodukter* består av och hur värdet för dessa ska definieras. Värde för konst och kultur kan definieras på många sätt och bygger således på vilken form av värdedefinition som lämpar sig i varje enskilt fall.<sup>46</sup> Oftast definieras ett värde för en produkt eller service genom att det angivna priset accepteras av köparen, vilket leder till en transaktion mellan parterna. Värdet utgörs med andra ord av den överenskommelse som uppstår mellan säljare och köpare, eller

---

<sup>41</sup> Cuéllar, 1996

<sup>42</sup> Miles, Paddison, 2005; Sacco et al., 2009, 2013a, b, 2016

<sup>43</sup> Wilber, 1996/2000; Harari, 2011

<sup>44</sup> Sacco et al., 2016

<sup>45</sup> Guillet de Monthoux, 1993, 1998; Sevänen, 1998, CSES, 2010; Sacco 2011/2014/2016

<sup>46</sup> Koivunen, Rehn, 2009; Oriade, Schofield, 2019

mellan parter som genom avtal säljer och/eller köper tjänster. Denna form av värdedefinitioner eller överenskommelser sker vanligtvis i anslutning till konsumtion av fysiska produkter, upplevelser, serviceformer, köp av aktier eller företag etc. Däremot är det svårare att definiera värden som bygger på mänskliga relationer eller handlingar mellan individer och grupper.<sup>47</sup> Sådana värdedefinitioner är i stor utsträckning beroende av individuella, organisatoriska, kulturella eller traditionsbundna normer.

## 1.2 En kreativ spelplan

Teatern som konstform är social. För att en *föreställning* ska uppstå så behövs minst två centrala delar: *skådespelare och publik*.<sup>48</sup> Teaterkonstens produkt, *föreställningen*, samlar människor där konstformens aktörer delar med sig av berättelser som de tolkat till förmån för andra människor. Produkten är kommunikation människor emellan och denna kommunikation styrs, organiseras och konstrueras socialt för att uppfylla syftet att skapa en dialog som genererar mänskligt, kulturellt och socialt mervärde mellan involverade parter. Autio och Seppälä konstaterar att en föreställnings tillblivelse i de flesta fall innefattar många fler centrala yrkesmässiga kompetensområden än bara skådespelaren och publiken. Inom ramen för institutionellt teaterarbetet är det inte ovanligt att det kan röra sig uppemot hundra olika yrkesbenämningar vilka alla bidrar till skapande av det som i avhandlingen kallas *föreställning*.<sup>49</sup> Även om denna breda skara professionella yrkesutövare inom teatern inte står i direkt fokus för denna avhandling spelar dessa ändå en viktig roll som parter i anslutning till skådespelarens verksamhetsomgivning kring arbetet med rollen.<sup>50</sup>

Teaterkonstens skapande process utgår från en idé eller impuls som har sitt ursprung hos initiativtagen, författaren, ledaren, regissören eller aktören etc. Ord som idé (ny tanke), impuls (ändrad eller ny rörelseriktning), uttryck (idiom, fras, beskrivning av reaktion), reaktion (förändring av relation) och dialog (samtal) är uttryck som beskriver de centrala ingredienserna i den kreativa processen inom teaterkonsten. Den ursprungliga impulsen eller idén till dramat utvecklas av skådespelare och regissör genom dialog och socialt kreativ handling till ett sceniskt uttryck, som till slut spelas upp för en publik. Varje åskådare i publiken tolkar uttrycken som spelas upp. Individuellt och kollektivt bildar sig åskådarna en uppfattning av vad som

---

<sup>47</sup> Dekker E., 2014; Oriade, Schofield, 2019

<sup>48</sup> Autio, Seppälä, 2000; Mäkelä-Eskola, 2001

<sup>49</sup> Autio, Seppälä, 2000; Mäkelä-Eskola, 2001

<sup>50</sup> Jfr Appendix: *Det finländska teaterfältets historia och ekonomiska utveckling*. Storgård, 2020

kommuniceras, varefter de reagerar utifrån sina individuella och kollektiva erfarenheter och upplevelsehorisonter.<sup>51</sup> Mottagarnas reaktioner kommuniceras tillbaka till skådespelarna som tagit initiativet till det ursprungliga uttrycket. Publikens reaktion genererar på detta sätt nytt material till skådespelarna som inledde den sociala dialogen. Publikens reaktion som returneras till skådespelarna bidrar således till att nya impulser, idéer och uttryck uppstår, och så vidare.<sup>52</sup>

Cole och Kirch Chinoy refererar till en återkommande frågeställning om skådespelaren skapar sin roll själv eller om hen enbart förkroppsligar författarens verk i form av text samt regissörens vision och tolkning därav.<sup>53</sup> Så, vad består egentligen en teaterföreställning av och vad är egentligen en roll som en central del av en föreställning? Är rollen författarens kreation (texten), eller är rollen regissörens (arbetsledaren) produkt som skådespelaren förkroppsligar, eller är det så att rollen är skådespelarens eget verk? Frågeställningen har debatterats en hel del inom teatern och det har alltid existerat olika åsikter mellan skådespelare, författare och regissörer om vem som slutgiltigt ansvarar för det framförda konstverket och utan vilkas insatser konstverket inte skulle kunna existera.

Alla parter behövs naturligtvis och man kan säkert påstå att om man bryter ner de tre definierade kreativa delarna kommer man till slutsatsen att, om det inte finns någon som spelar upp texten så uppstår heller ingen föreställning, det vill säga en dialog mellan en uppträdande part och en mottagande part. Texten är naturligtvis viktig för däri finns berättelsen, likaså tolkningen, för inom den finns styrning och görs besluten för hur berättelsen ska betonas och framföras. Men utan själva rösten och kroppen förblir de två tidigare delarna osynliga och otolkade för publiken. Kombinerar man däremot alla tre kreativa enheter, i en eller mellan flera personer som kan uppföra och tolka berättelsen, så uppstår verket. Alla involverade parter är avgörande för konstarten och vill man kombinera alla parter i en person kan man påstå att om författaren själv tolkar och uppträder med sin egen text så kan hen ensam bidra till att föreställningen uppstår. Text, tolkning och uppträdande är alltså tågordningen och med utgångspunkt i detta resonemang kan man därför dra slutsatsen att utan en, inför en publik, uppträdande part uppstår ingen teaterföreställning, medan om alla tre delar kombineras så kan den uppstå.

Teatern har sitt ursprung i berättandets konst som växte fram i ett socialt umgänge kring lägereldarna, till att långt senare utöver den spelade rollen också innefatta skriven text samt ledning, regi, som ansvarar för tolkning och formgivning av helheten.<sup>54</sup> Utvecklingen inom teaterkonsten har sedan den uppstod utvecklats vidare till att omfatta större och mer omfattande

---

<sup>51</sup> Mäkelä-Eskola, 2001

<sup>52</sup> Mäkelä-Eskola, 2001

<sup>53</sup> Cole, Kirch Chinoy, 1970

<sup>54</sup> Cole, Kirch Chinoy, 1970

operativa konstruktioner. Att berätta historier med teaterkonstens medel har igenom denna utveckling med andra ord genomgående organiserats. Produktionsrutiner med inkluderade kreativa stödfunktioner har skapats och med teaterkonstens medel bidrar dessa till att det sociala kreativa arbetet kan utföras. I likhet med annan service-, eller konsumtionsindustriell företagsverksamhet kräver också teaterkonsten att alla involverade parter i det sociala konstgörandet organiserar sina arbetsprocesser och produktionslinjer.<sup>55</sup> Inom teatern är det en utpräglad social produkt som färdigställs, eftersom själva föreställningen uppstår och försvinner i stunden för själva uppförandet. Produkten är med andra ord en social upplevelse. Den bygger på ett otal överenskommelser som enligt en planerad arbetsprocess och ett inrepeteterat beslutsmönster fullföljs och där konsumenten efter upphandling av en inträdesbiljett får tillgång till den sociala konstupplevelsen. Inom denna process har skådespelaren en central roll. Men vad innebär skådespelararbetet egentligen? Vad består arbetet av och hur kan verksamhetsformen beskrivas och definieras? Är skådespelarens arbete fiktion eller verklighet och hur uppstår teaterkonstverket mellan de som agerar på scenen och publiken i teaterrummet? Vad behövs det av förståelse, kunskap och utbildning för att kunna återskapa den överenskomna handlingen på scenen så att åskådaren varje gång kan uppleva föreställningen som om händelsen sker för första gången? Är skådespelarens arbete en mimisk kopiering av livet eller är det livet självt, inramat i det vi kallar teaterkonst?<sup>56</sup>

Cole och Kirch Chinoy hävdar att skådespelaren förfogar över ett uttrycksregister och kroppslig mimik som kan tyckas som trollkonster, men som för skådespelaren är resultatet av specifika val av uttryck som lämpar sig för gällande rollarbete i det givna verket. Materialet till skådespelarens kreativa arbete med rollen bygger på att den överenskomna texten repeteras, tolkas och uppförs under ledning av och i samarbete med regissören och utmynnar i det överenskomna målet, föreställningen. Processen fram till föreställningen innebär en resa som varje skådespelare gör individuellt även om hen ingår i en grupp som samarbetar kring den kreativa processen. Skådespelarens kreativa resa är fylld av utmaningar som innebär att skådespelaren på flera nivåer, psykiskt och fysiskt, utsätts för förväntningar på att produkten ska generera ett värde för de deltagande parterna, publiken och organisationen. Skådespelaren arbetar med materialet under repetitionsprocessen, bearbetar innehållet, föreställer sig de textbaserade situationerna och prövar olika former av förkroppsligade uttryck på scenen. I sitt arbete söker och använder sig skådespelaren också av självupplevda referenser, minnen, känslor, förnimmelser och annat subjektivt material som hen bär med sig för att bygga kött på benen kring rollen. Arbetssätten som en skådespelare väljer är individuella och bygger på erfarenheter hen har forskansat sig

---

<sup>55</sup> Austin & Devin, 2003

<sup>56</sup> Cole, Kirch Chinoy, 1970

genom sin uppväxt, utbildning, praktiskt arbete och erfarenhet inom teatern under karriären. Skådespelarnas egna erfarenheter utgör därför en viktig del av grundstenarna för skådespelarnas kreativa processer.

Skådespelararbetet bygger i stor utsträckning på ett arbete i sociala situationer som involverar känslor. Teaterkonsten är social och kräver därför att de medverkande, för att hitta en för berättelsen lämplig form, i sitt arbete med produktionen, produkten föreställningen ständigt söker passande kommunikativa känslouttryck. En stor del av skådespelarens arbete går ut på att studera egna och andras känslor och uttryck av känslor för att hitta den känslouttrycksform som återger grundmaterialet, berättelsens intentioner i kombination med regins tolkning. Arbetet i teaterrummet kräver därför lyhördhet och sensibilitet av alla involverade inför de känslouttryck som verket och ledaren för den konstnärliga processen söker. Man kan därför tala om att det är av stor vikt att det också inom teaterkonsten på olika nivåer i organisationen inom de olika yrkesgrupperna behövs social kompetens och känslointelligens.<sup>57</sup> Repetitionsarbetet som leder fram till den socialt kreativa och kollektiva produkten leds av regissören som är den centrala ledaren för det konstnärliga slutresultatet.<sup>58</sup> Men bakom regissören finns också oftast en organisation som på olika nivåer utövar ledarskap och ansvarstagande. Detta ledarskap påverkar och bidrar till de förutsättningar som den konstnärliga processen har till förfogande i teaterrummet. Ledarskapet inom teatern på alla nivåer inom organisationen är därför också avgörande för det kreativa slutresultatet.

Styrning är organisatorisk handling och i alla former av styrning krävs att någon, på olika nivåer i organisationen, stiger fram och tar ansvar för givna helheter.<sup>59</sup> Detta gäller i allt från en grupp på två tre personer upp till större institutioner och organisationer. I teatersammanhang handlar det också om ledarskap i små eller större organisationsformer. Teaterkonst produceras av arbetsgrupper, fria teatergrupper, institutioner med kommunal eller statlig finansiering, kommersiella producenter eller andra former av konstnärliga sammanslutningar.<sup>60</sup> I alla dessa organisatoriska former för skapande av teaterkonst ingår ledarskap på olika nivåer, allt från produktionsteknisk detaljnivå till konstnärliga strategiska visioner. Då produkten föreställningen inom teaterkonsten till största delen består av social kommunikation innebär detta att den sociala och kommunikativa biten av ledarskapet spelar en central roll i anslutning till ledarkompetensen.<sup>61</sup> Slutprodukten bygger på den kommunikation som från den första idén genom hela produktionsprocessen utvecklas till en *föreställning* som framförs inför publik.

---

<sup>57</sup> Urch Druskat & Wolff, 2001

<sup>58</sup> Austin & Devin, 2003; Rantanen, 2004; Friberg, 2014

<sup>59</sup> Grafström et al., 2017; Kuitunen & Sutinen, 2018

<sup>60</sup> Guillet de Monthoux, 1993; Austin & Devin, 2003

<sup>61</sup> Koivunen, 2003

Men innan föreställningen är färdig att framföras bör arbetet först organiseras och ledas genom en rad olika skeden och processer. Dessa processer och beslut utgör inte bara de centrala delarna som valet av berättelse, produktionens konstnärliga ambition eller hur den konstnärligt ska framföras, utan också frågor som har betydelse för hur produktionens fysiska ramar i form av resurser och material bör se ut. Utgående från befintliga resurser formas scenografi, kostymer, rekvisita, ljus och ljud m.m. vidare. Formgivningen av dessa tekniska och materiella ramar skapas under ledning av regissören i samarbetet med ansvarspersoner för varje enskilt designområde inom produktionsgruppen. Utöver det fysiska material som återfinns i föreställningen (trä, metall, tyger, papper, plast osv.) som ingår i tillverkningen av den visuella designen, består slutprodukten av teaterns skapandeprocess ändå till största delen av social kommunikation.

Inom de flesta andra verksamhets-, industri- och företagsområden kan man konstatera att resultatet av ledarskapets förmåga att kombinera vision och strategi med en engagerad personal är avgörande för hur verksamheten genererar värde.<sup>62</sup> Skådespelaren utgör en avgörande röst i teaterns produktutveckling och produktionsprocess och är den part som ger uttryck för den slutliga sociala tolkningen som förverkligats av det kreativa kollektivet bakom *föreställningen*. På samma gång som skådespelaren är en skapande individ som förmedlar en individuell tolkning som hen är redskap för, ingår hen också i en kollektiv tolkning där skådespelaren bidrar med ett *personligt och individuellt* ansvar. Skådespelarens medverkan och ansvar bygger på den personliga ambitionen att göra sig hörd samtidigt som skådespelaren också behöver känna till och engagera sig i den gemensamma och överenskomna målsättningen. På teatern arbetar de medverkande i riktning mot ett konstnärligt mål av slutprodukt utifrån från vad berättelsen, den konstnärliga ledningen och regissören, rollarbetet och spelplatsen kräver. Målet är föreställningen, som därför är en produkt bestående av en socialt kommunikativ och kreativ process. Skådespelaren är med andra ord medveten om att hen som individ bär ett centralt delansvar i den gemensamma produkten, vilken enbart kan påverkas genom givna ramar som de sociala överenskommelserna ger utrymme för utifrån texten *pjäsen* och den kreativa ledningen *regin*. Dessa är i sin tur underordnade de givna ramar och resurser som definierats av *producenten*, det vill säga teatern, organisationen eller ägaren.

---

<sup>62</sup> Austin & Devin, 2003; Goleman, Boyazis, McKee, 2013; Nanjundeswaraswamy, Swamy, 2014

### 1.3 Teatern som värdeskapande miljö

Teatern som organisation och arbetsplats kan på många sätt definieras som en kreativ arbetsmiljö.<sup>63</sup> Gadamer menar att det finns ett estetiskt spel inbyggt i all social och kreativ verksamhet. Ett exempel han lyfter fram är teaterkonsten där organisationen innefattar författare, skådespelare, regissörer, producenter, åskådare, kritiker, administratörer, finansiärer och tekniker osv.<sup>64</sup> Han är mån om att man bör se hur dessa sociala konstverk skapas och i mindre utsträckning bör försöka betrakta organisationen bakom konsten ur ett sociologiskt perspektiv. Gadamer hävdar att helheten alltid är större än dess enskilda delar och uttrycker att det är just i konstens *överträffande av verkligheten* som det estetiska spelets verklighet blir sanning för åskådare och medverkande.<sup>65</sup>

Ett teaterkonstverk som får sin publik att identifiera sig med karaktärernas utmaningar och upplevelser och som håller alla i spänning samt förlöses i en social aha-upplevelse kan ge alla medverkande stor glädjebehållning. Det estetiska spelets kraft, där både den individuella och den sociala upplevelsen i stunden skapar upplevda sanningar, bygger på ett för teaterkonsten komplext och för produktionen inrepeterat regelverk. Detta regelverk är beroende av dess delar och kan aldrig helt exakt kopieras eller återskapas. Det estetiska spelet inom teaterkonsten genomgår på samma sätt som annan konstverksamhet en ständig nyskapande process där överenskomna val och målsättningar tillåts uppstå om och om igen, men aldrig exakt på samma sätt. Konsten uppstår enligt Gadamer i det estetiska spelet eller mötet mellan de deltagande parterna som i sin tur behandlar texten, uttrycken, färgen, tonerna osv. I mötet delar de medverkande en historisk och medveten omvärld med varandra som de individuellt och socialt kan relatera till. Genom berättelsens form ger detta upphov till en situation där "konsten gör det möjligt för oss att återupptäcka det väsentliga, den äkta sanningen, i någonting som vi trodde att vi kände."<sup>66</sup> När detta sker upplevs den vanliga händelsen, som i det estetiska spelet givits en ny form, som ett värdeskapande rus hos åskådaren. Gadamer menar att konstverket inte ska betraktas som en kedja av tolkningar som levererar ett budskap till publiken, utan att konstens sanning uppstår i stunden där alla medverkande är delaktiga i skapandeprocessen.<sup>67</sup> Teaterkonsten kan därför inte uppstå utan aktörer och åskådare. Båda parter behövs för att den sceniska skapandeprocessen ska kunna generera konstverket.

På teatern är skådespelaren en central värdeskapande aktör, men liksom inom andra organisationer utförs den centrala verksamheten inom flera områden av för ändamålet utbildad

---

<sup>63</sup> Bogart, 2001; Hughes & Wilson, 2004; Napier & Nilsson, 2006

<sup>64</sup> Gadamer, 1960

<sup>65</sup> Gadamer, 1960

<sup>66</sup> Guillet de Monthoux, 1993, s 95

<sup>67</sup> Gadamer, 1960; Guillet de Monthoux, 1993

personal. Kreativa förtecken är rådande på alla nivåer i organisationen.<sup>68</sup> Inom teaterorganisationen finns, utöver de direkt kreativa och tekniska personalgrupperna som utför kärnverksamheten, styrelseorgan och operativ ledning som definierar strategier och verksamhetsplaner med uppgift att genom konstens medel spegla och föra en dialog med sin omvärld. Mycket har genom tiderna uttryckts om teaterkonstens uppdrag men en av de tolkningar i anslutning till konstformen som omfattas av många är att den ska spegla vår omvärld i syfte att skapa dialog och upplysa sin publik. Inom yrkeskåren uttrycker man ofta att teatern speglar samhället och att samhället därför konstant är ett centralt ämne för behandling på scenen.<sup>69</sup> Teatern kan genom konsten för publiken erbjuda kreativa associationer och modeller av mänskligt beteende och, om den når fram, på så sätt bidra till en mänskligare samhälls utveckling.<sup>70</sup>

Vad kan man då genom att se närmare på teatern som verksamhet lära sig om värdeskapande? Om man utgår ifrån att teatern som organisation på många sätt arbetar med liknande verksamhetsförutsättningar som andra organisationer, är det också logiskt att studera konstformens processer. Inom teaterkonsten står de kreativa processerna och de yrkesgrupper som utför dessa i centrum för verksamheten. Men man kan också fråga huruvida det är någon större skillnad mellan organisationer som arbetar med kreativa och konstnärliga verksamheter i förhållande till organisationer som arbetar med industri, serviceproduktion eller andra former av företagsverksamhet. Alla verksamheter bygger i grunden på element som förutsätter utbildning, informationsutbyte, samarbete och produktion för att skapa utveckling, omsättning och resultat. Det är därför inte långsökt att påstå att strävan att upprätthålla syfte och mål för att nå utstakade visioner, samt utveckla kunskap och färdigheter för att förbättra verksamhet och resultat, på samma sätt är gällande inom de flesta former av organisationer. Med teater och teaterkonst som undersökningens empiriska bas ämnar jag därför framöver närmare gå in på frågeställningar och resonemang kring, och i så fall hur, kreativt värde uppstår inom ramen för skådespelares kreativa processer inom teatern. Men först är det på sin plats att nämna några av de centrala begrepp som på olika nivåer och i olika former förekommer i detta arbete.

---

<sup>68</sup> Stenström, 2000; Köping, 2003; Rantanen, 2006; Friberg, 2014

<sup>69</sup> Mäkelä-Eskola, 2001; Långbacka, 2012

<sup>70</sup> Brecht, 1975; Långbacka, 2012; Braunmuller & Hattaway, 2003



## 1.4 Centrala begrepp

Kring all mänsklig verksamhet kan en diskussion på flera olika nivåer om värde, värdegrunder och potential föras. För att definiera värdet av konst och kultur till stöd för argumentationen i denna undersökning vill jag presentera några etablerade definitioner för de värden som berörs.

Värde i förhållande till konst och kultur har mycket att göra med vilka vi är, i vilken kultur vi lever, vilka vanor och traditioner vi har samt hur vi umgås med människor i vardagen och på arbetsplatsen. Dekker hävdar att värdedefinitionen av konst och kultur bygger på en empirisk värdering utgående från en individuell eller social upplevelse. Enligt honom definieras värdet i första hand i relation till den betydelse som konstverket, konstupplevelsen eller konstprodukten har för den som upplever den. Det empiriska värdet är enligt Dekker hela tiden relativt och det blir därför utmanande att definiera värdet kvantitativt. Den empiriska värdering bygger på att konsten (verket, produkten, serviceformen) får ett värde som är relativt beroende på vem som gör värderingen och kan då individuellt eller socialt ha ett helt annat värde än det som definierats av marknaden.<sup>71</sup> Om det är utmanande att definiera kulturellt värde kan man också fråga hur man ska definiera värde inom ramen för begreppet kulturekonomi. Stenström presenterar två olika termer för begreppet med relaterad innebörd. Hon menar att vi kan studera relationen mellan ekonomi och kultur från två huvudsakliga synvinklar: *ekonomins kultur* eller *kulturens ekonomi*. Med uttrycket *ekonomins kultur* menar Stenström att vi måste se hur kulturella betydelser och traditioner är inbäddade i livet. För att kunna förstå och utveckla den ekonomiska praktiken och ekonomiskt värde måste vi därför först förstå värdet av kulturella betydelser, och traditioner i samhället omkring oss. Med anledning av detta blir det därför viktigt att förstå hur *ekonomins kultur* inverkar på värdet för individen, organisationen och samhället, eftersom både kulturella och ekonomiska omständigheter hela tiden är invävda i de sociala konstruktioner som pågår omkring oss.<sup>72</sup> Med uttrycket *kulturens ekonomi* däremot menar hon att kulturindustrin växt fram och kommit att bli en värdefull industrisektor med betydelse för skapande av ett attraktivt och dynamiskt samhälle.<sup>73</sup> I behandlingen av kulturekonomi som begrepp kommer jag i denna undersökning att luta mig mot definitionen *kulturens ekonomi* då den mer direkt beskriver den kreativa ekonomins inverkan på olika verksamhetsnivåer i samhället.

Med begreppet "värde" menas allmänt den betydelse som en vara, en tjänst eller en upplevelse inhyser. Denna definition av värde utgår från att antingen tillverkningsprocessen av varan, tjänsten eller servicen utgör ett mått på dess värde. Enligt den *subjektiva värdeteorin* har varor och tjänster egentligen inte i sig något egenvärde utan att värdet uppstår eller ges då individer

---

<sup>71</sup> Dekker E., 2014; Oriade, Schofield, 2019

<sup>72</sup> Guillet de Monthoux, 1993, 1998; Sevänen 1989; Sacco 2011; 2014; Sacco et al. 2016

<sup>73</sup> Köping, 2003; Stenström, 2009; Stenström, Strannegård, 2013

har behov av givna varor eller tjänster.<sup>74</sup> Då individer har olika smak, existerar enligt denna uppfattning inget korrekt eller objektivt värde som kan härledas oberoende av individers värderingar. Men om däremot ett behov av produkten eller tjänsten är av intresse kan också ett värde definieras.<sup>75</sup> Inom den moderna nationalekonomin utgår man ifrån att värde bygger på den subjektiva nyttan på marginalen. Priset eller värdet på varan uppstår med utgångspunkt i kundvärdet vilket betyder det värde som konsumenten betalade när hen köpte varan.<sup>76</sup> Traditionell nationalekonomisk teori utgår ifrån att en varas värde definieras av arbetet som investerats i produktion av varan. Men det finns också en hel del värden och värdepotential som är mer utmanande att definiera, mäta eller värdera ekonomiskt.<sup>77</sup> Värden som utbildning, sociala värden och varumärkesvärden är några exempel på sådana.<sup>78</sup> Flera liknade värdepotential, vilka jag närmare återkommer till i avhandlingens kapitel 3, kan definieras inom områden som berör just konst, kultur och kreativitet. Fast kreativitet, konst och kultur har långa anor och kopplingar med företagsamhet är det ändå först under de senaste decennierna som den kreativa industrin och den kreativa ekonomin blivit accepterad som en respekterad ekonomisk faktor i vårt samhälle.<sup>79</sup>

I undersökningen betraktar jag genomgående olika former av värden, värdebegrepp och värdedefinitioner på tre centrala nivåer: "en mikronivå" för sådant som berör individen, "en mesonivå" för sådant som handlar om organisationen och en "makronivå" för sådant som berör samhällsliga strukturer. Då begrepp som konst, kultur och i förlängningen "kulturrekonomi" utgör centrala områden för forskningen, kommer jag på olika sätt att pendla mellan de ovan beskrivna nivåerna. Jag gör detta i anslutning till hur kulturrekonomiskt värde utvecklas inom dessa områden på olika verksamhetsnivåer i vår omgivning. Värde och värdepotential är begrepp som återkommer i avhandlingen. Dessa begrepp inkluderar också värden som är kvantifierbara men också sådana som kan vara svåra att definiera kvantitativt. Begreppet "potential" och synonymer till begreppet som: "kapacitet", "kraft", "resurser", "möjligheter" eller "dold kraft" använder jag också i arbetet i flera sammanhang kopplat till olika former av värdedefinitioner.<sup>80</sup>

Med begreppen "ledarskap" och "organisering" menas det ansvar som följer med styrning av både individuella och socialt organiserade processer samt förverkligande av definierade

---

<sup>74</sup> [https://www.researchgate.net/profile/Eduard\\_Braun/publication/339788053\\_Carl\\_Menger\\_1840-1921\\_Contribution\\_to\\_the\\_Theory\\_of\\_Capital\\_1888\\_Section\\_V/links/5e660079a6fdcc37dd11d9e5/Carl-Menger-1840-1921-Contribution-to-the-Theory-of-Capital-1888-Section-V.pdf](https://www.researchgate.net/profile/Eduard_Braun/publication/339788053_Carl_Menger_1840-1921_Contribution_to_the_Theory_of_Capital_1888_Section_V/links/5e660079a6fdcc37dd11d9e5/Carl-Menger-1840-1921-Contribution-to-the-Theory-of-Capital-1888-Section-V.pdf)

<sup>75</sup> Cronk & Fitzgerald, 1999

<sup>76</sup> Eklund, 1952- (2013)

<sup>77</sup> Koivunen, Rehn, 2009 (se också Koivunen "On Creativity, Art and Economy") s 14

<sup>78</sup> Lind & Sandberg, 2021

<sup>79</sup> Koivunen, Rehn, 2009; Sacco, 2011; 2013; Sacco et al. 2016

<sup>80</sup> <https://www.synonymer.se/sv-syn/potential>

målsättningar inom projekt, företag och samhällsliga strukturer.<sup>81</sup> "Kreativitet" och "kreativa processer" är begrepp som ofta återkommer i undersökningen. I anslutning till begreppet kreativitet och kreativa processer ingår sådana handlingar, egenskaper och verktyg som behövs för att en skapande process ska kunna uppstå och som genom olika val av uttrycksform leder till ett kreativt resultat.<sup>82</sup> Kreativitet uppstår dock aldrig ur ingenting utan är alltid ett resultat av en överraskande kombination av två eller flera tankar, uttryck eller handlingar som är oförenliga eller som "korsar varandras väg". Koestler kallar detta för "bisociation" och slår fast att kreativitet uppstår genom en process där tidigare okombinerade element, utsagor eller tankar skapar en ny mening eller nya materiella kombinationer. Enligt Koestler behöver kreativa processer därför i varierande urval av olika kombinationer av jämförelser, abstraktion, kategorisering, analogier och metaforer som i sin tur bidrar till att nya resultat kan uppstå.<sup>83</sup> Men "visst kan ibland kreativa uppfinningar uppstå utan förberedelser" som Csikszentmihaly uttrycker det, även om detta är mycket ovanligt.<sup>84</sup> I sitt förtydligande av hur kreativitet vanligtvis fungerar i anslutning till innovationsprocesser uttrycker han vidare att: "en kreativ process startar med upplevelsen av att det någonstans finns ett olöst pussel, eller en uppgift att lösa."<sup>85</sup> Med detta tolkar jag att han menar att en kreativ process redan från början innefattar en resurs i form av en utmaning som det olösta pusslet eller uppgiften utgör. Det är i detta sammanhang som kreativiteten blir en central del av en värdeskapande potential.<sup>86</sup>

Det finns också en hel del begrepp som beskriver skådespelares vardag i arbetet och som främst ingår i empirikapitlet. Det kan vara frågan om yrkesbegrepp eller yrkesslang, och sådana begrepp som är av betydelse för analys och tolkning har jag försökt att beskriva inom parenteser eller i fotnoter.

## 1.5 Angränsande forskning

Jag är ödmjukt medveten om att det inom ramen för forskningen inom områden för kulturekonomi, ledning och organisation, kreativitet, socialt kapital, hälsa och välmående, kapacitet och kompetens samt naturligtvis teater- och skådespelarkonst vid sidan om andra

---

<sup>81</sup> Guillet de Monthoux, 1993; Grafström et al., 2017; (Jmf också Appendix 2)

<sup>82</sup> Wallas, 1926

<sup>83</sup> Koestler, 1964; Krikmann, 2006

<sup>84</sup> Csikszentmihalyi, 1997, s 83

<sup>85</sup> Csikszentmihalyi, 1997, s 95

<sup>86</sup> Csikszentmihalyi, 1997, s 84; Koivunen, Rehn, 2009

ämnen som berörs finns ett ytterst vitt spektrum av material man kan betrakta. I detta avsnitt lyfter jag därför främst fram forskning som jag anser vara av värde för just denna studie utan försök att ringa in hela det breda fält av litteratur som finns tillgängligt inom de ovan nämnda disciplinerna.

Med anledning av den allt snabbare, mer komplexa och utmanande globaliseringen och marknadsutvecklingen framstår forskningen inom ledning av kreativa och innovativa potential som allt viktigare.<sup>87</sup> Utvecklingen på de flesta nivåer i samhället idag ställer krav på allt snabbare, flexibla, individuellt och socialt kreativt kunnande. Organisationer, sammanslutningar och företag inom olika branscher är ständigt i behov av kreativ personal och ledning som besitter bred social och kommunikativ kunskap.<sup>88</sup> Till dessa utmaningar inom organisationen tillkommer att förstå sig på nya utmanande sociala och kommunikativa nivåer på marknaden i en allt mer komplicerad modern digital marknadsomgivning. Sociala och kreativa kunskaper behövs därför hela tiden utvecklas för att de individuella och kollektiva strukturerna ska stöda organisationens utstakade visioner och mål. Kommunikationen mellan ledning och arbetstagare inom företag och med kunder på marknaden blir därför en central faktor för organisationens utveckling i en marknadsomgivning som ständigt genomgår en allt snabbare utveckling.<sup>89</sup>

Det är på många nivåer tydligt att intresset för bland annat kreativitetens betydelse i anslutning till ledning av organisations- och företagsverksamhet har bidragit till utveckling av forskningsområdet. I inledningen av rapporten *IBM Global CEO Study 2010 Capitalising on Complexity* konstaterar ordförande och VD för IBM Samuel J. Palmisano att: "Kreativitet är den viktigaste ledarskapskompetensen för vilket företag som helst i jakten på vägen genom de komplexa utmaningar som framtiden för med sig."<sup>90</sup> Fast referenslitteraturen antyder att en kreativ personal inom en organisation allmänt ses som en avgörande resurs hävdar Stenström och Strannegård dock att *kreativ ledning* och *ekonomisk kreativitet* också bör ses som avgörande för att organisationer och företag ska kunna nå framgång.<sup>91</sup>

### **1.5.1 Kreativt och socialt kapital**

Det finns en hel del litteratur inom området för konstnärlig verksamhet inom kreativa processer medan litteraturen i anslutning till explicit skådepelares kreativa processer kopplade till kulturekonomi är mer begränsad. Däremot kan konstateras att det finns omfattande litteratur i

---

<sup>87</sup> Kerle R., 2010

<sup>88</sup> Nakano, 2007; Sternberg, 2006; Schiuma & Lerro, 2016; Unsworth, 2018

<sup>89</sup> England, 1986; Ramirez, 1991; Guillet de Monthoux 1993; Wang & Miao, 2015; Schiuma & Lerro, 2016; Groza et al., 2016

<sup>90</sup> Kerle R., 2010 s.2

<sup>91</sup> Stenström, Strannegård, 2013

form av historiker och biografier om skådespelare som beskriver karriärer, yrkesteknik och yrkeserfarenheter.

I undersökningen: *Interpretive Artists: A Qualitative Exploration of the Creative Process of Actors* beskriver Nemiro tre centrala element av betydelse som påverkar skådespelarnas kreativa processer.<sup>92</sup> Hon konstaterar att skådespelare som artister i första hand tolkar andra konstnärers verk och att undersökningar av kreativa processer vanligtvis gjorts med konstnärer som ursprungligt skapar sina verk. Nemiros undersökning är kvalitativ och bygger på semistrukturerade intervjuer med skådespelare. Syftet med studien var att undersöka a) sociala influenser som påverkar eller underminerar skådespelares kreativitet, b) spänningar som uppstår mellan skådespelarens privata och fiktiva identiteter och c) behovet av spontanitet vid den kreativa processen. I sitt forskningsprojekt gör Nemiro också en jämförelse med en undersökning av kreativa processer med konstnärer som skapar ursprunglig konst, det vill säga exempelvis författare, bildkonstnärer eller kompositörer o.s.v. Hon kommer fram till att skådespelarnas kreativitet i anslutning till sociala influenser påverkas positivt genom klara direktiv, tillit, frihet, respekt, utmaningar, samarbete samt genom möten med publik. Negativa sociala influenser påverkas däremot genom belöning, svaga direktiv, utvärdering, misstro samt av kolleger som slutar lyssna eller om det uppstår en känsla av att man är utbytbar. Spänningar mellan det privata och fiktiva upplevs enligt Nemiro i anslutning till känslor av katharsis och förmågan att dra klara gränser mellan det privata och det fiktiva i anslutning till rollarbetet. Hon drar slutsatsen att spontaniteten spelar en viktig roll och att skådespelares kreativa processer långt är improvisatoriska genom att produkten samtidigt ingår och förekommer i processen. Då yrket innebär att skådespelaren socialt är interaktiv uppstår därför spänningar mellan den privata och den fiktiva rollen vilket skapar ett behov av spontanitet.

Kreativitet i alla dess former för mänsklig verksamhet kan konstateras vara ett omfattande ämne för modern forskning. I antologin *Kreativt Kapital. Om ledning och organisation i kulturella och kreativa näringar* som redigerats av Emma Stenström och Lars Strannegård uttrycker de att: "Kreativitet, entreprenörskap, innovationer och nytänkande har blivit honnörsord, eftersom de är oljan i det globala ekonomiska tillväxtmaskineriet."<sup>93</sup> De fortsätter med att konstatera att utmaningen består i att förstå på vilket sätt kreativa omgivningar skapas och upprätthålls samt om det i syfte att kontinuerligt utveckla nya produkter och servicemodeller går att vara kreativ enligt tidsbestämda strukturer. För att människan utifrån givna omständigheter ska kunna nyttja sin kreativa potential bör hon också upprätthålla en given nivå av välmående. Under de senaste decennierna har forskningen inom området för konstens och kulturens inverkan på såväl fysiskt-

---

<sup>92</sup> Nemiro, 2011

<sup>93</sup> Stenström E., Strannegård L. 2013 s.7

som psykiskt välmående presenterat resultat som antyder att det finns tydliga kopplingar mellan konst, kultur, välfärd, välmående och livslängd.<sup>94</sup>

Forskningsprojekt som berör kultur och hälsa har likaså visat på samband mellan social kulturkonsumtion och positiva hälsoekonomiska resultat.<sup>95</sup> Forskningen kring socialt kapital som resurs i anslutning kulturell delaktighet och hälsa visar att sociala och ekonomiska fördelar kan uppbringas genom individens och gruppens samarbeten till förmån för gemensamma mål.<sup>96</sup> Men uttrycket humankapital som syftar på individens givna intellektuella kapacitet har fått kritik av en del forskare eftersom man inte beaktar den sociala omgivningen som en individ föds till och som också påverkar dennes emotionella, fysiska och humana resurser. Putnam definierar det sociala kapitalet som medborgarnas tillit till varandra, till regler, inbördes relationer och till de nätverk genom vilka alla bidrar till ett bättre samhälle.<sup>97</sup> En annan infallsvinkel vid behandlingen av mänskligt och socialt kapital berörs av Michael Grossmans modell för hälsokapital *On the Concept of Health Capital*.<sup>98</sup> Flera forskare har definierat hälsan som en del av det humana kapitalet men Grossman var den första som skapade en modell som påvisade att hälsokapitalet genererade tid av produktivitet och ekonomisk intjäning samt att utbildning leder till högre hälsokapital och således påverkar livslängden.<sup>99</sup> I Grossmans modell är det produkten *god hälsa* som eftersträvas. Han jämför mänsklig hälsa med *kapital* som skapar *tid av god hälsa* och som under en människas livstid genererar hälsokapitalet arbete, som i sin tur producerar ekonomi som kan omsättas i förnödenheter som inverkar på livskvaliteten. Det finns växande förståelse internationellt för sambanden mellan kreativa konstuttryck och hälsa samt att dessa kan ha positiv betydelse för samhällets ekonomiska utveckling och välmående.<sup>100</sup> Intresset för att hitta praktiska tillämpningar för hur kulturdeltagande kan bidra till förbättrad livskvalitet och hälsa har legat i fokus samtidigt som forskningen sett på nya former av kultur i vården med syfte att stöda utvecklingen av välmående och hälsa.<sup>101</sup> Kommunala forskningsprojekt har syftat till att se på vilket sätt kreativitet och konstterapeutiska projekt kan stöda välmåendet i grupper av människor med låga inkomster och svag tillgång till social service. Frågan man ställt sig är vad som kan göras för att utveckla basen av bevis inom ramen för kulturens inverkan på välmående i dessa grupper av individer. Cameron et. al, konstaterar att det speciellt under tider av ekonomisk åtstramning är viktigt att på basen av befintliga bevis för samband mellan kreativitet och välmående. De ser

---

<sup>94</sup> Koonlaan et al. 2000; Grossi et al. 2011; Hyypä, 2013; Rinne, Storgård, Suominen, 2016

<sup>95</sup> Hyypä, 2011; 2013

<sup>96</sup> Coleman, 1988; Arrow, 1999; Putnam, 1996; 2002

<sup>97</sup> Putnam, 1996

<sup>98</sup> Grossman, 2001

<sup>99</sup> Mushkin, 1962; Becker, 1964; Fuchs 1966; Grossman, 1970

<sup>100</sup> Sidney, 2012; Cameron, Ings, Crane, Taylor, 2013

<sup>101</sup> Kawachi 1999; Mohnen et. al. 2015

vikt i att vidareutveckla principer och rekommendationer för instanser som kan stöda utvecklingen av deltagande konst och hälsoinitiativ, som genererar hälsomervärde inom den lokala gemenskapen och därigenom inbesparingar av hälsorelaterade kostnader i samhället.<sup>102</sup>

Det sociala kapitalet förknippas också med nivån av tillit i samhället där individen lever och verkar. Högre nivå av tillit och trygghet antas med andra ord generera starkare socialt kapital, det vill säga innefattande högre ekonomiskt värde, kreativitet och produktivitet samt mindre hälsorelaterade ekonomiska belastningar. Men det finns också kritiska röster kring forskningsuppdrag som behandlar socialt kapital. Dessa framhåller att man inom området för forskningen av socialt kapital inte kan isolera sig från påverkan av ekonomiska och politiska strukturer genom vilka det finns risk för att sociala orättvisor inte beaktas vid tolkningen av forskningsresultaten. I motsats till den allmänna trenden, som tyder på att socialt kapital och social gemenskap bidrar till bättre hälsa, poängterar Wakefield och Poland dessa aspekter i sin fördjupning inom området för forskningen kring socialt kapital.<sup>103</sup> Deras undersökning visar att socialt kapital inte separat kan utformas enbart utgående från ekonomiska eller politiska strukturer, eftersom sociala kontakter också till delar är beroende av tillgång till andra former av materiella resurser. I sådana fall behandlas begreppet resurser inte enbart som monetära utan också som mänskliga, historiska och genetiska resurser. Här uppstår motsättningar mellan många aktuella politiska diskurser som fokuserar på vikten av samband och social sammanhållning, utan att ta grundläggande orättvisor i beaktande när det gäller tillgång till bland annat mänskliga, historiska och genetiska resurser. I motsats till andra forskningsprojekt inom fältet för socialt kapital belyser Wakefield och Poland att social rättvisa inte alltid betonas tillräckligt vid forskning kring samhällsutveckling, socialt kapital och hälsa. De efterlyser en riktning av samhällsutveckling där det sociala kapitalet uttryckligen får stöd av politiskt beslutfattande och samhällsengagemang, och som samtidigt också erkänner de potentiella negativa konsekvenserna av utvecklingen av det sociala kapitalet om det inte får rättvist stöd i samhället. Att hälsan och hälsofrämjande politik redan länge varit fokus för både lagstiftning och beslutfattande och forskning är väl känt men i vilken utsträckning kulturen inverkar på ekonomin är däremot en ständigt pågående debatt. Hyypä uttrycker: "Antingen förstår man inte kulturens betydelse eller så tonas den ned och därför är det på sin plats att bevisa att kulturen verkligen lönar sig – beräknat i direkta euron".<sup>104</sup>

---

<sup>102</sup> Cameron et al., 2013

<sup>103</sup> Wakefield, Poland 2005

<sup>104</sup> Hyypä, 2013 s 112

## 1.5.2 Kapacitet och kompetens

Vilka är då de mänskliga egenskaper vid sidan om välmående och hälsa som individuellt och socialt eftersträvas, för vilka det odlas förhoppningar om att ska generera potential för kreativitet, innovation och utveckling till förmån för framgång för både organisationen och samhället? I de flesta fall är det med största sannolikhet lämplig yrkeskunskap, kapacitet, kompetens och förmåga att bidra till positiv utveckling individuellt, för organisationen och samhället som både önskas och prioriteras. Kapacitet, kompetens och förmåga att verka individuellt, för organisationen och i samhället är beroende av otaliga delområden som alla står i förhållande till och påverkar varandra i det alldagliga livet. Amartaya Sen presenterade på 80 talet sin kapacitetsmetod *Capability Approach* som uppkom ur ett behov att söka en mer omfattande och rättvisare ram för bedömning av individuell kapacitet för att kunna uppnå ett så gott välmående i samhället som möjligt i förhållande till rådande omständigheter.<sup>105</sup> Sen utmanade de mer etablerade kapacitetsteorierna *utilitarianism* och *resourcism* vars nytto-principer i första hand beskriver det subjektiva välmående och befintliga resurser och möjligheterna att uppnå ett gott liv. Sen ansåg att det inte räckte med kvantitativa mått som BNP för att bedöma potentiell välfärd för ett samhälle och sökte därför en mer kvalitativt teoretisk formel för bedömning av kapacitet, kompetens och förmåga hos människor med olika bakgrund. Sens teori bygger på en enkel frågeställning som bygger på vad människor egentligen har för förutsättningar att göra och att bli? Frågan som ser enkel ut är trots allt mycket komplex då varje individ genetiskt och utifrån uppfostran, kostintag, utbildning, nationalitet och kulturella omständigheter samt nivå av välfärd etc. har givits olika individuella förutsättningar, vilket påverkar individens möjligheter att *göra* och *bli*.<sup>106</sup> Sen har därför också bidragit med inspiration för mig vid utformningen av intervjuerna i anslutning till undersökningen.

I anslutning till forskning kring frågor som berör kreativ kapacitet och individers möjligheter att överkomma utmaningar definierar Paul Moxnes att individuella mentala utmaningar i flera fall kan framstå som negativt för den berörda individen.<sup>107</sup> Men Moxnes konstaterar också att den ångest som uppstår inför utmaningar ändå kan upplevas som något positivt. Han har i sin teoribildning definierat ångesten som en energikälla som kan tämjas och utnyttjas men att detta först blir möjligt om eller då individen lär sig att ångest inte kan avlägsnas från det mänskliga varandet utan att den däremot är en nödvändig och naturlig del av livet oberoende om vi gillar detta eller inte.<sup>108</sup> I sin teoretiska ångest diskurs definierar han de centrala ångestpolerna *driftsångest* och *systemångest* som båda är av central betydelse för mänsklig samvaro och social

---

<sup>105</sup> Sen 1979; 1985; 1999

<sup>106</sup> Sen 1979; 1985; 1999; Nussbaum, 2011; Wells, 2017

<sup>107</sup> Moxnes, 2000

<sup>108</sup> Moxnes, 2000 s 175



överlevnad.<sup>109</sup> Han påvisar också att det inom företag eller organisationer alltid finns individer som reagerar mycket olika på förestående individuella, kollektiva, sociala eller organisatoriska utmaningar. Moxnes framhåller att det i en organisation finns utmaningar som gör att vissa parter känner sig trygga medan andra blir ångestfyllda och att organisationens uppgift då blir att skapa en arbetsmiljö där tillräcklig frihet råder inom ramen för styrning och fokus för att befria den genererade ångesten i syfte att skapa praktiska lösningar och resultat för organisationen.<sup>110</sup> Han konstaterar vidare att det finns en energi i mänsklig ångest. Enligt honom är ångesten positiv då utmaningar ses som energiskapande genom de ansträngningar som genereras vid problemlösning och att det inkapslat i både medveten och omedveten mänsklig ångest därför finns oförbrukad energi. Moxnes lyfter också fram Reids definitioner av bland annat omedveten ångest som beskrivs som energin bakom fördämningens tjocka murar. Reid konstaterar att: "om någon finner nyckeln som öppnar slussarna, kan det hela transformeras till kraft".<sup>111</sup> Kraften som Reid talar om kan genererar både positiva som negativa effekter för organisationen beroende på hur denna fördämda energi tillåts inverka. Kraften förlöst under kontroll och uppsikt samt med möjlighet till utlopp inom ramen för kreativa individuella och kollegiala former kan generera uppsving och nya uppfinningar i form av förnyelse både inom organisationens strukturer som inom produktutvecklingen. Men likaså kan ett resultat av ytterligare kvästa yttringar av möjlig fördämd ångest leda till inre kollaps av organisationen eller sammanslutningen om inget görs för att konstruktivt förlösa ett dylikt tillstånd.<sup>112</sup>

Moxnes lyfter fram att de viktigaste strukturella elementen för en produktiv arbetsprocess är att det finns ett tydligt mål för arbetet och belyser att det på olika nivåer i organisationen ofta existerar både individuella och kollektiva lagringar av negativ och positiv ångest. Moxnes framhåller att det inom en organisation i bästa fall råder trygga förhållanden inför utförandet av givna uppgifter i syfte att göra arbetet tillräckligt effektivt. Men så är inte alltid fallet och därför behövs strukturer och kommunikativ kunskap för att organisation, ledning och arbetstagare ska kunna samsas kring gemensamma linjedragningar utgående från givna resurser. Kreativa krafter är av stort värde och om de kreativa krafterna störs av blockerande auktoritativa ledskapsmönster uppstår lätt frustration, känslan av att bli blockerad eller instängd i sitt

---

<sup>109</sup> *Driftsångest kan enligt Moxnes (2000 s 168) förklaras med att personen i fråga har rädsla inför sin: spontanitet, drift och förändring inför det okända. En sådan person behöver i stället "sociobehov" i form av: struktur, regler och klar styrning för att inte störas av ett behov att spela ut sina dolda drifter.*

*Systemångest däremot är enligt Moxnes (2000 s 172) en ångestform som innebär att man känner sig instängd, begränsad och hindrad att uttrycka sig. En känsla av att man inte har nog med förmåga att leva upp till de krav som ställs på en utifrån. Systemångesten uppstår då en person mår illa av att den inte får eller kan växa eller utvecklas inom ramen för en organisation eller system.*

<sup>110</sup> Moxnes, 2000 s 164-165

<sup>111</sup> Reid, 1956; Moxnes, 2000 s 221

<sup>112</sup> Reid, 1956; Moxnes, 2000

skapande arbete. Moxnes framhåller att: "systemångest är en reaktion på strukturellt undertryckande, en reaktion på att ens personliga växt och utveckling försvåras".<sup>113</sup> Han påpekar därför att systemångesten lätt genererar aggressioner och att denna form av ångest ofta leder till reaktioner mot systemet som då närmast gestaltas av arbetsledning och/eller ägare.<sup>114</sup> Det är inte ovanligt att det uppstår spänningar mellan olika grupperingar olika individer inom en organisation. Detta är något som Moxnes ser som både en möjlig styrka men också som en möjlig fälla på flera nivåer av de interna processerna inom en sammanslutning. På basen av sin forskning konstaterar han att organisationsstrukturer eller processer som är hårt styrda oftast leder till en fördämning av kreativa krafter som potentiellt finns inom en organisation. Men han konstaterar också att en organisation inte heller kan fungera på ett organiskt sätt om styrningen är svag eller obetydlig. Han ser därför ett värde i det han kallar *o-stuktur* och menar med detta att organisationen visst ska ha strukturer som skapar trygghet och förutsägbarhet men att den genom att framhäva rätten till *o-stuktur* också tillåter täjningar av rutiner och tillstånd där nya lösningsmodeller tillåts utrymme då behov för förändring upplevs nödvändig.<sup>115</sup> Han framhåller med andra ord att organisationen helst ska vara väl strukturerad med klara roller och befattningar men samtidigt ge tillräckligt utrymme för *o-stuktur* inom processerna och därigenom uppnå en beredskap för kommande utmaningar som organisationen ständigt kan bli utsatt för.<sup>116</sup>

### 1.5.3 Kreativa processer, ledarskap och fiktion

I studier som behandlar skådespelares kreativa processer, ledarskap av kreativa organisationer och relationer mellan ledning och arbetstagare inom teatern har jag identifierat fyra undersökningar med kopplingar till föreliggande undersökning. I skådespelaren Maaria Rantanens (2006) avhandling: *Takki väärinpäin ja sielu riekaleina – näyttelijöiden kokemuksia työstressistä ja – uupumuksesta*<sup>117</sup> görs en djupdykning i skådespelares upplevelser av utmaningar, problem och konflikter inom institutionell teaterkonst.<sup>118</sup> Utgående från ett socialkonstruktivistiskt synsätt betraktar Rantanen professionella skådespelares vardag med beskrivningar om hur illamående, utmattning, arbetsplatsmobbing och behovet att bli sedd och hörd beskrivs som en överlevnadskamp. Avhandlingen är kvalitativ och bygger på en enkät som

---

<sup>113</sup> Moxnes, 2000 s 172

<sup>114</sup> Moxnes, 2000

<sup>115</sup> Moxnes (2000) uttryck "o-stuktur" kan uppfattas som en beskrivning av en verksamhetskultur inom organisationen som tillåter en tillräcklig mängd utrymme och flexibilitet i anslutning till den kreativa produktions-verksamheten.

<sup>116</sup> Moxnes, 2000 s 175

<sup>117</sup> Rantanen, 2006 [förf. övers.: *Rocken avig och själen sargad – skådespelares upplevelser av stress och utbrändhet i arbetet*]

<sup>118</sup> Rantanen, 2006

besvarats av skådespelare på institutionsteatrar i Finland. Utifrån de erfarenheter som narrativen beskriver har Rantanen tolkat dessa språkliga uttrycksdiskurser för att skapa en betraktelse av skådespelarnas upplevelser av verkligheten på teatrarna där de verkar. Studien är en omfattande granskning i vad arbetsrelaterad stress och utbrändhet inom teatern som arbetsmiljö beror på och hur den uppstår. De uppställda frågeställningarna i både avhandling och enkät uppmuntrar till beskrivning av verksamhetsomgivningar där illamående, missnöje och negativ prestationsångest är rådande. Undersökningen vittnar också om upplevelser av positiva värden av kreativa utmaningar även om antalet av dessa iakttagelser är få. Rantanens konklusion är att skådespelarna i yrket på olika plan inom den institutionella teaterverksamheten känner sig utmanade och hotade. I narrativen beskriver de att arbetet omges av en kamp mot sociala, strukturella, kollegiala och organisationsledarskapsmässiga utmaningar. Skådespelarna beskriver också arbetsmängden, arbetsplatsmobbing och den professionella statusen, eller närmare bestämt avsaknaden av den, som en belastande faktor. Slutligen antyder Rantanen att speciellt avsaknaden av socialt stöd i anslutningen till det kreativa arbetet ses som en viktig orsak till stress och utbrändhet inom yrkesgruppen.

Enligt min mening finns en del utmaningar med Rantanens undersökning. Den präglas av forskarens subjektiva ståndpunkt att illamående i anslutning till de kreativa processerna på teatern är ett rådande tillstånd. Rantanens relativt ensidiga konklusion av vad utmaningarna som den kreativa miljön för skådespelarna på teatern skapar kan på flera punkter ses som en förenkling av ett mycket mer mångfasetterat fenomen.

I avhandlingen *Den kapitalistiska skådespelaren. Aktör eller leverantör?* behandlar Ulf Friberg (2014) skådespelares förändrade yrkesroll och position på det institutionella teaterfältet i Sverige.<sup>119</sup> Friberg har som skådespelare och regissör, i likhet med Rantanen, en stark personlig koppling till arbetet inom institutionell teater. Genom analyser och tolkningar av enkätsvar, artiklar och uttalanden av skådespelare, teaterchefer och kultur-påverkare målar han upp en process av förändring av arbetsmiljö och skapande inom den institutionella teatern i Sverige från början av 1990-talet framåt. Han beskriver hur miljön förändrats från en mer kollektiv arbetsomgivning till en miljö där individualistiska förtecken med tyngdpunkt på mer kommersiella mål blivit rådande. Undersökningen tar forskningsteoretiskt stöd från diskursanalys, hermeneutik och kritisk teori och söker vidare en förståelse för teaterfältets förändringar och utveckling med hjälp av organisationsteoretiska resonemang.

Friberg hävdar att skådespelararbetet genomgått en förändring från att ha varit ett yrke där en kreativ autonomi respekterats, till ett yrke där skådespelaren förväntas leverera ett mer individuellt värde till teaterns produkt, föreställningen. Han menar att det som tidigare varit en

---

<sup>119</sup> Friberg, 2014

kollektiv omgivning där innehåll, mening och kvalitet spelat en central roll i stället blivit ett område där individualistiska ambitioner, stjärn-kultur och ekonomisk framgång prioriteras. Denna förändring har enligt Friberg uppkommit i anslutning till en allmän postmodernistisk och individualistisk utveckling i samhället. Han framhåller att denna utveckling på teatrarne bidragit till att makten för verksamhetens konstnärliga innehåll allt mer centraliserats till chefer och ledning och att utvecklingen inom det institutionella teaterfältet lett till att de ekonomiska målsättningarna framför de konstnärliga alltmer prioriterats. Likaså har trenden bidragit till att skådespelarnas utrymme för kollektiv konstnärlig och kritisk reflexion på teatrarne minskat samtidigt som de individuella prestationerna och kändisskapet blivit allt värdefullare. Friberg uttrycker till slut att en kompromiss mellan konstnärliga och kommersiella ambitioner kunde vara en möjlig lösning på den maktskevhet han beskriver. Balansen mellan den konstnärliga personalens och ledningens målsättningar och ambitioner blir därför enligt Friberg en fråga som en framtida dialog på fältet får svara för.

Det finns flera likheter mellan utvecklingen inom den svenska och den finska institutionella teatern. Fribergs analys om förskjutningen från en mer kollektiv form av teaterpolitik mot en mer individuellt och projektfokuserad verksamhetsomgivning kan under samma tidsperiod också identifieras inom det finländska teaterfältet.<sup>120</sup> Friberg lägger stort ansvar på teaterledningen för utvecklingen av de kollektiva och konstnärliga begränsningarna som skådespelarna inom institutionsteatrarne i Sverige har genomgått. Ansvaret kan dock inte enbart läggas på teaterchefer och operativ ledning då teatrarne strategier och ekonomiska målsättningar också definieras och besluts av styrelser och/eller kommunal- och kulturpolitiska riktlinjer. Paavolainen hävdar att det inom området för teaterledning i Finland på senare tid skett en positiv utveckling. Efter att en allmän opinion som uppmärksammat jämställdhet och genusperspektiv tydligt vuxit fram från 1990-talets början har dessa initiativ på senare tid också inom den institutionella teaterkonsten bidragit till en trend för utveckling mot mer transparenta ledningsmetoder.<sup>121</sup>

Inom teaterkonsten liksom annan kreativ industri är det organisationen som bidrar med de nödvändiga verksamhetsförutsättningarna för den kreativa verksamheten. I avhandlingen *Den bundna friheten. Om kreativa relationer i ett konserthus* (2003) undersöker Ann-Sofie Köping närmare organisationens betydelse för den kreativa verksamheten inom en symfoniorkester.<sup>122</sup> Orkestermusik skapas genom att kompositioner återges enligt en definierad notbild och tolkningen av verket leds av dirigenten som ger ansats till nivåer av tempo, volym och dynamik.<sup>123</sup>

---

<sup>120</sup> Paavolainen, 2016; 2019

<sup>121</sup> Paavolainen, 2016; 2019

<sup>122</sup> Köping, 2003

<sup>123</sup> Koivunen, 2003

Musikerna bidrar med individuella insatser som varje enskilt instrument givits varav det gemensamma verket återskapas. En symfoniorkester kan långt beskrivas som ett stort kollegialt instrument bestående av de olika individuellt trakterade instrumenten. För att se närmare på hur organisering av denna kreativa verksamhet fungerar baserar Köping sin undersökning på etnografiska iakttagelser samt intervjuer med musiker, kapellmästare och administratörer. Teorin för studien av hur en orkester är organiserad hämtar Köping från ett *relationellt perspektiv*. Hon definierar perspektivet genom att verksamheten dels kombinerar ett individuellt och kollegialt synsätt, utan att vara en entydig kombination, med att utifrån olika synvinklar se på organisering av den kreativa verksamheten:

Det relationella perspektivet förnekar inte individen eller kollektivet, men använder dem heller inte som skilda förklaringar till varandet. Det relationella perspektivet är ett både-och-perspektiv. Det framhäver både individen och ett grupp-perspektiv, men från skilda synvinklar.<sup>124</sup>

Köping menar att det kollektiva synsättet minimerar betydelsen av det individuella medan det individuella innebär att perspektivet allt som oftast är totalt. Genom ett relationellt perspektiv kan både det individuella och kollektiva ses som viktiga beståndsdelar i både organisationella och samhällsliga konstruktioner. Köping hävdar att musikernas individuella insats inte ensamt kan bidra till den kreativa helheten utan den kollektiva gemenskapen som orkesterkonstformen kräver. En annan iakttagelse hon också gör är att då dirigenten är beroende av musikernas individuella prestationer så bör ledarskapet långt bygga på en respekt för varje individuell musikers bidrag för helheten. Då dirigenterna, enligt Köping, inte direkt är chefer utan i första hand också musiker blir dirigentens första prioritet att skapa ett ömsesidigt och förtroendeingivande arbetsklimat där både det individuella och kollegiala kreativa arbetet skapar värde för organisationen. Enligt henne är tillit och professionell respekt ett avgörande element för skapande av det kreativa och kvalitativa värdet.

Även om det finns olikheter mellan skapande processer inom orkester- och teaterverksamhet är både de individuella och kollegiala skapande processerna centrala förutsättningar för skapandet inom båda konstformerna. Den största skillnaden är att medan musikern i en orkester spelar på ett externt fysiskt instrument så är det inom teaterkonsten skådespelarens kropp som utgör det fysiska instrumentet. Både orkestermusiker och skådespelare tolkar vanligtvis andra konstnärers verk men variationen mellan disciplinerna innebär olika former av kreativt utrymme inom konstarterna. Musiker tolkar noter medan skådespelare tolkar texter. Noter definierar tonkombinationer för musikern att tolka medan repliker ger skådespelaren utrymme för att tolkningen av innehållet i texten. Pjäsförfattare kan ibland i texten också (i form av förord eller

---

<sup>124</sup> Köping, 2003 s. 239

direkta scenanvisningar) ge instruktioner som beskriver nivåer av tonfall eller tonhöjd enligt hur replikerna ska framföras. Oftast blir detta ändå ett eget arbete som skådespelare utgående från visionen för verket under tiden av en repetitionsperiod utvecklar i samarbete med regissör och kolleger.<sup>125</sup> Till skillnad från Köpings uppfattning om det relativt snäva utrymmet för individuell kreativ tolkning inom orkestermusicerandet som musikerna upplever har föreliggande undersökning identifierat ett betydande värde i anslutning till de individuella och kollektiva utmanande kreativa processerna som skådespelarna upplever inom teaterkonsten. Köping uttrycker att hon i anslutning till sina möten med musikerna sällan upplevde kreativ glädje i anslutning till det individuella musicerandet. Däremot framkom det att musikerna kände sig tillfredsställda med det konstnärliga resultatet om samarbetet mellan kolleger och dirigent skapade en trygg gemenskap där de kreativa utmaningarna resulterade i en konstnärligt högtstående orkestermusikalisk upplevelse.

I linje med Köpings studie av organisation och konstnärliga verksamhetsförutsättningar har Emma Stenström i sin avhandling *Konstiga Företag* (2000) också beröringspunkter med föreliggande undersökning.<sup>126</sup> Utgångspunkten för hennes studie är relationen mellan konst och företag. Stenström utgår från ett ledarskaps- och organisationsperspektiv med syfte att se huruvida konsten och organisation av kreativ verksamhet kan berika organisering och företagande inom andra verksamhetsformer. Hon konstaterar att dessa områden redan under en tid närmast sig varandra nästan till den grad att de ingått i varandras verksamhetssfärer och att vi för att förstå företaget därför också måste förstå konsten. Kritisk teori utgör den centrala forskningsteoretiska referensramen för Stenström och hon definierar två forskningsperspektiv för sin undersökning, *det kulturella-* och *det kliniska perspektivet*. Med det kulturella perspektivet menar hon en allmän tradition av kulturforskning där texter, artiklar och befintliga forskningsrön utgör material för tolkning och reflexion. Till det kliniska perspektivet kopplar hon intervjuer, fallstudier samt deltagande observationer och tolkningen utgår från de studerade subjekten och forskarens egen förståelse av dessa och konstaterar därför att: "Vid en första anblick kan perspektivet tyckas teorilöst. Ett ideal är att hålla berättelserna så rika, öppna och inbjudande som möjligt, i en strävan att berika i stället för att förenkla."<sup>127</sup>

I studien identifierar hon en alltigenom befintlig paradox vid organisering och ledarskap av konst- och företagsverksamhet. Stenström ansåg till en början av sin studie att det verkade finnas få beröringspunkter mellan konst- och företagsverksamhet. Konsten stod för det romantiskt unika, originella och irrationella medan företagsverksamheten representerade det rationellt

---

<sup>125</sup> Jfr. Också Tomas Löndahl avhandling: *Att realisera en musikalisk vision. Nycklar till musikaliska gestaltningar i verk av Ludvig Norman* (2018).

<sup>126</sup> Stenström, 2000

<sup>127</sup> Stenström, 2000 s. 40

nyttiga, effektiva och ekonomiska. Historiskt har konst och företag både estetisk och ekonomiskt ändå legat varandra nära ända tills industrialiseringen från mitten av 1800-talet gav upphov till splittringen mellan verksamhetsformerna. Stenström konstaterar att trots den tudelning och hierarki mellan kultur- och företagsverksamhet som tidigare uppstod i slutet av 1800-talet så har utvecklingen under tiden fram till postindustrialismen i början av 90-talet ändå inneburit att flera gemensamma teman av verksamhets-, organisations- och ledarskapsformer identifieras. De tre centrala tendenser av sammansmältning mellan konst och företagsverksamhet hon lyfter fram kallar hon *företagets estetisering*, *ledarskapets romantisering* och *konstens ekonomisering*. Stenström menar att företagen under 90-talet allt mer visade tendenser av att omfatta element av bland annat *upplevelser*, *underhållning* och *estetik* som vanligtvis ingick i konstens diskurs men som i en tid av den informationstekniska expansionen starkt kom att omfatta företagets modernisering och varumärkesbyggen. Kreativitetens betydelse för den enskilda arbetstagarens och företagets prestation och värde växte fram och blev således en ledstjärna också i anslutning till företagsekonomisk verksamhet.<sup>128</sup> Stenström uttrycker att det såg ut som om företagen genom *företagets estetisering* till och med höll på att överta mantrat av kreativitet och fantasi som normalt representerades av konsten, för att med hjälp av dessa utveckla kapitalismen till att omfattas av estetiska värden.<sup>129</sup> Genom estetiseringen av företagen följde enligt Stenström en logisk förändring också i hur man såg på utveckling av företagsledarskap. Ledarskapet skulle nu också representera en vidare förståelse för estetiska värden och ledare förväntades besitta egenskaper som normalt förknippades med konstnärskap och ledning av konstnärer. Företagsledarna förväntades omfatta en konstnärs visionära lyskraft i kombination med rationell, strategisk och företagsekonomisk handlingskraft. Stenström hävdar att denna konstnärsmetafor *ledarskapets romantisering* blev en modell för ett modernt ledarskap medan konsten i motsatt riktning öppnade upp för ett mer företagsekonomiskt sätt att tänka och leda verksamheten. Här finns en koppling till Fribergs undersökning där maktkoncentration till teaterledningen, kommersialisering, individualism och stjärn-kultur beskrivs som en kraft som försvagar den konstnärliga, sociala och kollektiva kärnverksamheten inom konststarten.

Sedan både Stenström och Friberg i sina undersökningar identifierat dessa trender av konstens ekonomisering i Sverige från 90-talet framåt har en liknande utvecklingen skett också i Finland.<sup>130</sup> Skillnaden är dock att de existerande konstnärliga institutionerna på teater- och konstfältet i Finland, som subventioneras av både stat och kommun är relativt små enheter med relativt begränsade resurser.<sup>131</sup> Med anledning av detta har den av Stenström och Friberg beskrivna

---

<sup>128</sup> Andersson et al., 2014; Inseong, J., Shung J.S., 2017

<sup>129</sup> Stenström, 2000 s 226

<sup>130</sup> Stenström, 2000; Friberg, 2014

<sup>131</sup> Paavolainen, 2016; 2019

trenden av en förskjutning av konstens ekonomisering i Finland varit långsammare och mindre tydlig.<sup>132</sup>

Det som förenar dessa fyra ovanbeskrivna undersökningar med föreliggande studie är att de alla på olika sätt berör konstens förutsättningar utgående från både en individuell och organisatorisk synvinkel. Rantanen och Friberg lägger tyngdpunkten på studier av individens kreativa förutsättningar inom konstarten men att relationen till organisation och ledning ändå spelar en central roll i resonemanget. Köping och Stenberg lägger i stället tyngdpunkten vid organisationen men beaktar samtidigt den kreativa individen i anslutning till sina undersökningar. I Köpings studie framstår ledarskapet av den individuellt kreativa verksamheten inom organisationen som ett centralt tema. Stenberg ser närmare på hur de allmänna ekonomiska trenderna påverkat ledning av konst- och företagsverksamhet. Stenbergs studie ringar in hur verksamhetsförutsättningar under början av 2000-talet anpassat sig till en allt mer deltagande kulturomgivningen där politisk transparens, jämställdhet och hållbarhet på olika sätt bidragit till nya mega-trender inom ramen för företagsekonomi, teknologi och ledarskap.<sup>133</sup> Medan de undersökningar som ovan beskrivits i första hand behandlar mikro- eller mesonivåer ser denna studie också på kulturekonomiska trender på makronivå.

Som avslutning av denna genomgång av tidigare forskning där jag stött på ämnen som på olika sätt berör undersökningens centrala teman vill jag ännu lyfta fram en text som på flera områden har betydelse som värdebegrepp i avhandlingen, nämligen fiktionen. I *Sapiens: a brief history of humankind* beskriver Harari hur den "kognitiva revolutionen" för ca 70 000 – 30 000 år sedan bidrog till upptäckten av fiktionens makt. Enligt Harari är fiktionens makt den avgörande innovation som gav homosapiens fördelen i kampen om utrymmet bland konkurrerande människoraser och andra arter på vår planet.<sup>134</sup> Fiktionen och den kognitiva revolutionen framstår enligt Harari som en av människoartens viktigaste upptäckter. Vilka perspektiv öppnar då detta påstående? Är det så att språket, uttrycket och berättelsen som gav möjligheter till mycket varierande kommunikativt informationsutbyte bidrog till att sapiens med hjälp av fiktionen lärde sig att skapa legender, myter och religion i syfte att samla och leda sin grupp? Med upptäckten av fiktionen beskriver Harari hur människan kunde utveckla narrativa fenomen och med dem generera gemensamma syften, lagar och regler som utgjorde roten till artens framgång.<sup>135</sup> Då sapiens med fiktionens makt först skapade myter och legender kring sina domäner och erövringar, fortsatte hon sedan utvecklingen av sociala maktstrukturer, ekonomiskt värde och välfärd. Enligt Harari är det med andra ord människans kreativa förmåga att skapa

---

<sup>132</sup> <https://www.finlex.fi/sv/laki/smur/2016/20161296>

<sup>133</sup> Kaivo-Oja, Lauraéus, 2019

<sup>134</sup> Harari, 2011

<sup>135</sup> Wilber, 1996/2000; Harari, 2011



fiktion och berättelser som är nyckeln till hennes bragder. Denna kreativa förmåga har därför enligt honom givit upphov till de berättelser som genererat värdeskapande redskap med vilka människan framgångsrikt kunnat forma och utveckla både organisationer och samhällen till det vi har omkring oss idag. Jag ser därför dessa tankar som viktiga i anslutning till att det just är teaterns, fiktionens och berättandets konst som centralt ligger i fokus för denna undersökning.

## 1.6 Avhandlingens disposition

Bakgrund kring studiens centrala ämnen som kreativitet, konst, kultur och kreativ ekonomi samt övergripande frågeställningar om värde förknippat med dessa teman lyfts fram inledningsvis i det första kapitlet. Kapitlet presenterar också centrala begrepp och innehåller ett stycke som berör angränsande forskning samt en presentation av avhandlingens disposition.

I kapitel *två* presenteras undersökningens syfte, metodologiska och forskningsetiska överväganden i anslutning till det empiriska materialet som består av skådespelares berättelser om uppväxt, yrkesval, välmående och kreativa processer inom teatern. I kapitlet behandlas vidare, forskningsetiska överväganden samt undersökningens avgränsningar.

I det *tredje* kapitlet behandlas studiens teoretiska ramverk, där bakgrunden till begrepp som kulturekonomi och kreativ ekonomi samt tankebanor kring organisation och ledarskap betraktas ur ett meso- och makroperspektiv. Dessa teoretiska ramar bidrar senare till undersökningens analys och utveckling av nya tankestrukturer i anslutning till värderesonemang som har sitt ursprung i skådespelarnas kreativa processer sett ur ett mikroperspektiv.

I kapitel *fyra* presenteras skådespelarnas berättelser kring hemförhållanden, uppväxt och närmiljö samt deras väg till skådespelaryrket, deras uppfattningar om kreativitetens betydelse i anslutning till rollarbetet. Jag ser här närmare på de narrativ som beskriver personliga minnen av utmaningar där individuella och sociala framgångar och kriser föder värderetoriska uttryck.

Det *femte* kapitlet behandlas skådespelarnas berättelser kring frågor som berör hälsa och välmående i anslutning till den kreativa processen. I kapitlet redogörs genom skådespelarnas berättelser för hur de praktiskt sköter sin hälsa och sitt välmående. Vidare belyses betydelsen av både det individuella och arbetsgruppens välmående.

I kapitel *sex* beskrivs skådespelarnas berättelser om den kreativa processen med rollarbetet, arbetsmetoder, relationen till arbetsgruppen, regissören samt avgörande förutsättningar för arbetsmiljön i anslutning till den kreativa processen. I denna del ser jag närmare på kreativa utmaningar, inre och yttre tryck samt framträdande paradoxer i anslutning till den individuella och kollektiva skapande processen.

I det *sjunde* kapitlet analyseras först identifierade tematiska enheter utifrån ett mikroperspektiv med stöd av skådespelarnas berättelser. Analysen har genomförts med strävan att definiera de teman som bidrar till värdenivåer i anslutning till den kreativa processen för skådespelarna och för teatern som organisation.

I det *åttonde* kapitlet vidareutvecklas analysen utifrån en synvinkel för organisation och ledarskap samt med utgångspunkt i fyra centrala spillvärdenivåer som identifierats. Analysen har genomförts genom att betrakta identifierade värdeskapande nivåer utifrån det teoretiska ramverkets definierade kulturekonomiska, organisations- och ledarskapsteoretiska makroperspektiv.

I det *nionde* kapitlet avrundas studien utifrån identifierade värdeskapande mikro-, meso- och makronivåer med reflektioner om hur kreativa utmaningar kan generera organisatoriskt värdeskapande för individ, organisation och samhälle. I avhandlingen framförs också några tankar om möjlig framtida forskning. Och studien avslutas med en diskussion hur ledning av kreativitet och innovation kan bidra till samhällelig utveckling.

I inledningen till varje akt (Kapitel 1, 4, 7) och i den avslutande epilogen (Kapitel 9) har jag placerat korta berättelser som utgår från egna iakttagelser och upplevelser i anslutning till de ämnen som behandlas.

Utöver den ovan beskrivna dispositionen ingår tre appendix som jag refererar till: i det första behandlar jag utvecklingen av den finländska teaterkonsten, organisations- och finansieringsformer. I det andra presenterar jag en genomgång av paradoxer inom konst och kreativitet inspirerad av Guillet de Monthouxs texter om de sex ledningskonsterna och i det tredje återfinns de intervjuguider som jag använt för den empiriska undersökningen.

## **2 Studiens syfte samt metod och avgränsningar**

### **2.1 Syfte och frågeställningar**

Syftet med denna undersökning är att studera det skapande arbetet hos yrkesgruppen skådespelare för att därigenom bättre förstå de allmänna villkoren för de kreativa processer som genererar värde för organisationer och samhälle. Följande forskningsfrågor är vägledande för undersökningen:

- (1) Hur kan en fördjupad kunskap om skådespelares kreativa processer bidra till en bättre förståelse av villkoren för kreativt arbete och värdeskapande?
- (2) Vilka individuella och organisatoriska värdenivåer kan identifieras utifrån skådespelares berättelser om arbetet med de kreativa processerna inom teatern?
- (3) Hur kan man förstå de biografiska och sociala villkoren för skådespelares karriärval och professionella utveckling, och vad lär det oss om förutsättningarna för kreativt arbete?

### **2.2 Metodologiska överväganden**

Den teoretiska referensramen för avhandlingen bygger på kulturekonomiska teoribildningar som belyser värdediskurser i anslutning till kulturens och kreativitetens betydelse för organisationer och samhälle. Undersökningens centrala kulturekonomiska teoribildning är hämtad bland kulturekonomiska texter som målar upp relevanta perspektiv av kulturens ekonomiska betydelse på makro-, meso- och mikronivåer i samhället. Utifrån en makronivå använder jag mig av Saccos teoretiska resonemang kring hur kultur och konst bidrar till utveckling av kulturekonomiska värdenivåer i samhället. På en mesonivå nyttjar jag Guillet de Monthoux beskrivningar av konstens och kulturens betydelse och inverkan på organisationer, företag och ledning. På en mikronivå använder jag i undersökningen Austin och Devins undersökningar och teoretiska diskussioner om konstnärligt görande inom olika verksamhets- och produktionsprocesser. Det teoretiska ramverket ska uppfattas som en diskursiv spelplan där teorierna och tankebanorna i anslutning till tolkningen av undersökningens empiriska mikronivå syftar till att utveckla nya tankar eller utmanar befintliga strukturer ur såväl organisations- som samhällsperspektiv på en meso- och makronivå (se Kapitel 3).

Den empiriska delen av studien bygger på intervjuer med professionella skådespelare. Intervjuerna behandlar uppväxt samt bakgrund till yrkesvalet, välmående och kreativa processer inom teatern. För att skapa möjlighet till en bredare tolkning av yrkesgruppens kreativa processer väljer jag att först se på denna yrkeskategori ur ett mikroperspektiv. Med hjälp av relevant forskning och litteratur som presenteras fördjupas sedan tolkning och analys på en meso- och makronivå i relation till organisation och samhälle.<sup>136</sup>

För att kunna fördjupa analysen av det empiriska materialet är det nödvändigt att också ta stöd av andra lämpliga teoretiska referenser som kan bidra till förståelsen av framträdande tematiska enheter på olika sociala och ekonomiska nivåer. På detta sätt kan förutsättningar skapas för vidare reflektion av framträdande värdenivåer.<sup>137</sup> Tolkning, förståelse och analys innebär alltid någon form av växelverkan mellan empiriskt material och teori. Då undersökningen är kvalitativ eftersträvas, i motsats till en kvantitativ metod, ett representativt narrativ utifrån den empiri som analyseras och tolkas.<sup>138</sup> Genom denna process och växelverkan mellan ny empiri och tidigare uppfattningar kan en process för att förstå och förklara i sin tur generera nya insikter, då tolkning mellan gammal och ny kunskap kombineras med forskarens egen förståelse av ämnet som undersöks.<sup>139</sup>

Utöver det teoretiska ramverket behövs också en lämplig studiedesign och forskningsmetodologi. Undersökningen kan karakteriseras som abduktiv då det empiriska materialet inte enbart tolkas och analyseras induktivt utan även tar deduktivt stöd utifrån en kulturekonomisk teoribildning. Genom nyttjandet av abduktion som verktyg för tolkning och förståelse skapar denna studiedesign och detta metodologiska förhållningssätt den nödvändiga växelverkan mellan empiri och teori. Det valda verktyget är lämpligt också för att genom undersökningen kritiskt kunna betrakta de betydelser och den förståelse som framträder ur materialet.<sup>140</sup>

### **2.2.1 Intervjuer och urval**

Det empiriska materialet i studien består av skådespelares berättelser kring kreativa processer och skapande inom ramen för teaterkonst. Studien omfattar 25 intervjuer som utförts med 9 skådespelare i åldern mellan 48 och 85. Under åren 2014 och 2015 gjorde jag tre intervjuer med sju av skådespelarna och två intervjuer med två av dem. Intervjuerna har innefattat tre olika fokusområden. I den första sessionen ligger fokus på barndom, uppväxt och vägen till yrkesvalet

---

<sup>136</sup> Alvesson & Sköldberg, 2008

<sup>137</sup> Kristensson Ugglå, 2005

<sup>138</sup> Alvesson & Sköldberg, 2004; Bourdieu, 1977

<sup>139</sup> Kristensson Ugglå, 2005; Dalen, 2015

<sup>140</sup> Alvesson & Sköldberg, 2008

samt på uppfattningar om kreativiteten och dess betydelse. I den andra sessionen behandlas frågor om fysisk och psykisk hälsa och välmående i anslutning till rollarbetet, och i den tredje sessionen gäller frågorna den kreativa processen med rollen från första bekantskapen med pjäs och rollmaterial till den sista föreställningen. Intervjuerna varade från 45 till 75 minuter och i diskussionerna har skådespelarna berättat och svarat på frågor om deras liv och yrkeserfarenheter i anslutning till arbetet på teatern och med rollen. Vid varje separat intervjutillfälle har strävan varit att fördjupa diskussionen om hur det kreativa arbetet påverkat skådespelarnas liv och välmående under processen. Då antalet intervjuade personer i undersökningen är relativt få har jag valt ett tillvägagångssätt som syftar till att gå på djupet och samtidigt generera tillräcklig variation utifrån det strategiska urvalet.<sup>141</sup>

En intervju är alltid en social händelse där många element som påverkar situationen spelar in. Fast forskaren är väl insatt och kan sitt ämne innebära detta ändå ingen garanti för att man kan leda in intervjun på de banor som för undersökningen kan ge relevanta resultat.<sup>142</sup> I mitt arbete med förberedelserna inför intervjusituationerna har jag utgått ifrån att mina egna över trettio år i yrket som skådespelare i de flesta fall skulle fungera som resurs, dock väl medveten om att det finns risk för att samtalen kunde bli för *yrkesfamiljära* och därför inte nå tillräckligt djupt. I förberedelserna inför mötet med skådespelarna var det naturligt att söka avstamp i mina egna reflektioner kring rutiner, upplevelser och erfarenheter som skådespelare inför den kreativa processen med rollen. Intervjun som redskap öppnar för reflektion och tolkning av de berättelser som framkommer. Innan jag ger mig in på frågan om hur skådespelaren fungerar i intervjusituationen vill jag framlägga några tankar om de förväntningar jag själv hade på samtalen med yrkesgruppen.

Jag utgick ifrån att skådespelare är duktiga på att uttrycka sig. Ordet är ju redan från början av utbildningen ett avgörande redskap för yrkeskåren. Likaså tränas förmågan till analys av text och sammanhang, samt hur dessa påverkar den subjektiva förhållningen till materialet och omgivningen skådespelaren befinner sig i. Att tala, och att kunna uttrycka sig förståeligt, är normalt en framstående egenskap för de flesta skådespelare. Därmed inte sagt att en skådespelare gärna delar med sig av sitt personliga och privata liv i samma utsträckning som av sina yrkesrelaterade iakttagelser. Min egen uppfattning var ändå att skådespelare som ges möjlighet att uttrycka sig om ämnen som rör det professionella och vardagen kring arbetet lätt skulle öppna sig för att uttrycka sina tankar, känslor och uppfattningar om förhållanden i relation till de kreativa processerna. Skådespelaren trivs i de flesta fall med att uttrycka sig om det som ligger hen närmast, det vill säga relationen till de närmaste projekten och kollegerna i anslutning till

---

<sup>141</sup> Trost, 2010

<sup>142</sup> Kvale, 1997; Alvesson, 2011

dessa. Min uppfattning är att oberoende om upplevelsen är positiv eller negativ så uttrycker sig skådespelare gärna om sådant som de anser är eller har varit av betydelse för den egna processen och arbetet med rollen.

Iakttagelsen är att då personer med ett gemensamt yrkesspråk talar med varandra om sådant som båda väl känner till, med rikligt av erfarenheter av temat för diskussionen, kan detta också bidra till uttömmande och belysande tolkningar av de egna upplevelsorna kring frågeställningarna.<sup>143</sup> Intervjusituationerna kom således att ofta bli både sprakande och livliga. Målsättningen var att intervjuerna helst skulle genomföras på skådespelarens arbetsplats eller i ett utrymme i anslutning till den. Intervjumiljön bidrar klart positivt till produktiviteten i intervjun eftersom skådespelaren lätt kan ta stöd av minnen och erfarenheter med ursprung i en omgivning med rätta beröringspunkter. I ett av fallen gjordes intervjun hemma hos en av skådespelarna vilket också bidrog till en trygg omgivning för den intervjuade. Strävan i anslutning till intervjuerna är att skapa goda förutsättningar för att komma så nära intervjupersonen som möjligt i syfte att nå en tillräckligt djup förståelse av den intervjuade personens berättelse och känsla av det upplevda.<sup>144</sup>

Inför intervjuerna var det av vikt att kunna skapa ett lämpligt utgångsläge för skådespelaren att uttrycka och formulera sig fritt.<sup>145</sup> Det är det subjektiva och det sociala i uttrycket som hela tiden utgör fokus för skådespelaren och därför faller det sig också naturligt att utnyttja djupintervjun som metodinriktning. Forskaren ska enligt Ryen sträva efter att: "Gå så pass nära att undersökningsspersonen kan känna igen och beskriva detaljer i sin sociala värld, men gå inte för nära eller *go native*, det vill säga helt förlora distansen."<sup>146</sup>

Genom min egen erfarenhet inom konstarten och med en kvalificerad förståelse av intervjupersonernas yrkesomgivning kunde skådespelarna fritt uttrycka sig om livet inom teatern och yrkesbetingade ämnen som för båda var välkända fenomen. Men i intervjusituationerna kan också utmaningar och risker med en skråfamiljär förståelse uppstå, vilka hela tiden måste beaktas. Forskaren måste bevara en distans till den omgivning som undersöks för att inte bli en del av miljön som studeras.<sup>147</sup> Det var därför viktigt för mig att i anslutning till utformningen av intervjuguiderna och frågeställningarna hålla fokus på de professionella aspekterna i anslutning till skådespelarnas karriärutveckling och yrkesroll. Intervjusituationen innebar en diskussion *två skådespelare* emellan och därför var det av vikt att föra dialogen och bygga frågeställningar väl distanserade från den kollegiala, vänskapliga och möjliga arbetsgivar-/arbetstagarkontexten.

---

<sup>143</sup> Erlandson et al., 1993

<sup>144</sup> Alvesson, 2011; Ryen, 2004

<sup>145</sup> Ryen, 2004

<sup>146</sup> Ryen, 2004 s 32

<sup>147</sup> Ryen, 2004

Men på samma sätt som det kan finnas utmaningar med att man som forskare känner till delar av den intervjuades historia och yrkeskunskap, kan det också finnas fördelar med den förståelse som gemensamma erfarenheter av konstformen ger.

Min egen erfarenhet är att det till skådespelarens naturliga eller yrkesinlärda egenskaper hör att vara nyfiken på sin omgivning. Det gäller därför att hela tiden vara återhållsam på forskningens centrala frågeställningar och att så tidigt som möjligt i intervjusituationen komma över det stadium där intervjupersonen påverkas av vad hen tror att forskaren vill höra. I anslutning till intervjuerna informerades skådespelarna också om att samtalen förblir konfidentiella samt att jag i ett sådant fall där jag anser att det finns skäl att lyfta fram ett namngivet citat alltid först ber om tillstånd för detta.

### **2.2.2 Val av informanter**

Ett kriterium för valet av skådespelare i studien var att de alla skulle ha en längre professionell karriär bakom sig. Viktigt var också att de fortfarande arbetade och att de under sin karriär arbetat på institutionella teatrar. I anslutning till processen att hitta lämpliga kandidater för studien var målsättningen också att hitta skådespelare som representerade olika åldersgrupper. Ambitionen var att den könsmässiga representationen skulle vara så jämn som möjligt och detta innebar att de skådespelare som till slut deltog i undersökningen bestod av fyra kvinnor och fem män.

Valet av skådespelare byggde på tillgänglighet samt intresse och lust att delta i undersökningen. Vidare var det av vikt att det gick att dela upp dessa rätt jämt utifrån ålder och erfarenhet. Den första kontakten med skådespelarna togs per telefon. Vid kontakten informerades skådespelarna om forskningsprojektets kvalitativa karaktär samt att jag hade för avsikt att under en överskådlig tid göra tre djupintervjuer med dem utifrån tre olika grundteman. Av praktiska orsaker hade de flesta intervjuade skådespelare sin hemadress i Helsingfors. Likaså gjordes de flesta intervjuer (förutom en som gjorde hemma hos en av skådespelarna) i olika utrymmen på skådespelarnas arbetsplatser i Helsingfors. Valet av plats för intervjun gjordes utifrån tanken att utrymmet skulle vara lättillgängligt samt att intervjun skulle kunna utföras ostört.

Det empiriska materialet består av öppna- och semistrukturerade intervjuer/samtal med skådespelarna. Frågor som behandlades berörde bakgrund till yrkesval, karriär, arbetsmetoder, relationer till kolleger och regissörer samt upplevelser av framgångar och motgångar såväl som fysiskt och psykiskt mående. Då kretsen skådespelare är relativt liten, och eftersom jag förbundet mig till anonymitet i relation till alla skådespelare som vänligen ställt upp på intervjuerna, nämns

informanterna enbart som skådespelare i undersökningen utan definierade kön eller namn. Skådespelarnas röster i avhandlingen står därför som integrerade uttalanden utan annan hänvisning än som namngivna enligt nio bokstäver, från Skådespelare B till Skådespelare J, samt definierade enligt det samlade empiriska materialets sidnummer där deras uttalanden är samlade enligt den kronologiska ordning de littererats i det transkriberade empiridokumentet. Som bilaga finns de tre intervjuguider som i detalj presenterar teman och frågor för samtalen som fördes med skådespelarna (se Appendix 3, bilaga X, Y, Z).

### 2.2.3 Tre sekvenser

Med anledning av att jag ville gå på djupet med intervjuundersökningen delade jag upp intervjuerna i tre separata delar. Det är vanligtvis viktigt att *tratta ner* intervjufrågorna så att processen går att manövrera, men också så att man inte heller får med för mycket.<sup>148</sup> Målsättningen var att skådespelaren inom varje sekvens och tematik skulle få tillräckligt med tid att uttrycka sig. Jag valde också att genomföra de olika intervjusekvenserna med goda mellanrum för att undvika att skapa en alltför tydlig intervjurutin. De tre teman som jag valde att behandla var: Yrkesval och kreativitet (sekvens 1), välmående och hälsa (sekvens 2) och rollarbete och den kreativa processen (sekvens 3). I den första sekvensen är strävan att skapa en helhetsbild av informantens uppväxt och bakgrund för att kunna se närmare på huruvida uppväxt och omgivning skapat förutsättning för det framtida yrkesvalet. I den andra sekvensen är målsättningen att förstå hur måendet bidrar till det kreativa resultatet och i den tredje sekvensen ligger fokus på skådespelarens centrala kreativa process med rollen och de värden som denna process genererar.

I den första sekvensen ville jag skapa en trygg relation genom att öppna upp diskussionen kring *yrkesval och kreativitet*, något som skådespelarna väl kände till och lätt kunde omfatta. Samtidigt var det naturligtvis också viktigt att frågorna skulle bidra till att hålla skådespelaren inom det utstakade temat för dialogen. Vid det första intervjutillfället kretsade samtalet kring två frågor: 1. Hur kom du in på skådespelarbanan och vad var det som gjorde att du blev skådespelare och 2. Vad betyder ordet kreativitet för dig i anslutning till ditt yrke? (se Appendix 3, intervjuguide, sekvens 1). Frågan om yrkesvalet och hur man kommit in på banan visade sig vara bekväm. De intervjuade hade lätt för sig att formulera varför de dragits till yrket och de kunde utan bekymmer i detalj beskriva hur de tog sina första steg in på teaterbanan. De två frågorna innebar att den första intervjun var öppen, i motsats till en semistrukturerad eller strukturerad intervju där jag enbart i fall av speciellt intresse behövde skjuta in förtydligande följdfrågor.

---

<sup>148</sup> Alvesson, 2011



Trots att frågorna vid det första intervjutillfället var få, uppstod det ibland också passager i form av mer detaljerad dialog. Kring berättelserna om uppväxt och barndom och vägen till yrket var det främst frågor som preciserade när och var något hade hänt, samt hur detta påverkade upplevelsen för skådespelaren i respektive situation. Trots att det första mötet med de intervjuade i huvudsak öppnade för reflektioner i förhållande till barndom och uppväxt visade det sig att så gott som de flesta också berörde upplevelser av utmaningar i relation till yrket. Om berättelserna kring vägen till skådespelaryrket var bekväm för skådespelarna så visade sig däremot frågor om kreativitet i anslutning yrket betydligt svårare att hitta entydiga och välformulerade svar på.

I det andra mötet med skådespelarna låg fokus på *välstånd och hälsofrågor*. Med anledning av att vi tidigare träffats på likande sätt kände sig skådespelarna denna gång redan införstådda med rutinen. Mötena kändes naturliga och bekväma från början även om vissa frågeställningar i denna sekvens innebar mer utmanande beröringspunkter. Reflektioner och minnen i anslutning till temat välbefinnande och hälsa genererade, till skillnad från den tidigare intervjusituationen, att skådespelarna uttryckte sig aningen försiktigare och mer eftertänksamt. Känslan som uppstod var att skådespelarna kring frågorna verkligen försökte känna efter och minnas hur de upplevt balans eller eventuell obalans i förhållande till de somatiska eller psykosomatiska upplevelserna de beskrev. Intervjun i denna sekvens bestod av två delar. Den första delen innefattade 6 frågor som behandlade somatiska hälsofrågor och en andra del innefattade 12 frågor som behandlade psykosomatiska frågor (se Appendix 3, intervjuguide, sekvens 2). I denna sekvens var intervjun semistrukturerad. Också i denna sekvens riktades samma frågor till alla intervjuade skådespelare och samtalen genererade likaså i denna sekvens individuella tillägsfrågor med därpå följande kompletterade berättelser (se Kapitel 5)

Det tredje mötet med skådespelarna utgick från temat *rollarbetet och den kreativa processen* och följde samma avslappnade och öppna diskussion som vid de tidigare mötena. Skådespelarna hade redan en uppfattning om intervjurutinen och var därför förberedda på nya frågor. Samtalet innebar en situation där den intervjuade skådespelaren fokuserat fick ge uttryck för sin egen uppfattning som därigenom utgjorde ett logiskt mål för intresset. Temat var för skådespelarna inget nytt eller obekant och därför var det lätt att öppna upp ämnet och frågorna enligt den mer ingående intervjuguiden. Som bas för intervjuerna i denna sekvens användes ett mer strukturerat frågebatteri med trettioåtta uppställda frågor (se Appendix 3, intervjuguide, sekvens 3). Under intervjuerna gjordes dock preciserade tillägsfrågor med därpå följande svar. De trettioåtta förberedda frågorna i sekvens två delades upp i tre huvudgrupper:

a) frågor som berör den kreativa processen kring rollarbetet

b) frågor som berör ledarens (regissörens) roll i anslutning till det kreativa arbetet

c) frågor som berör utmaningar med rollarbetet inom ramen av den kreativa processen.

Frågorna om den kreativa processen med rollarbetet innebar att skådespelarna ofta uttryckte sig genom anekdoter och upplevelser där exemplen beskrev utmaningar och situationer i anslutning till repetitionsarbetet, relationer till regissörer och kolleger samt hur de kreativa processerna påverkar den professionella yrkesrollen och privatlivet (se Kapitel 6).

#### **2.2.4 Transkribering**

Genom att transkribera alla intervjuer omvandlas intervjumaterialet till den text som i studien fungerar som underlag för fortsatt analys och tolkning. Processen av behandling, tolkning och analys av intervjumaterialet kan därför sägas hela tiden varit interaktivt.<sup>149</sup> Efter varje genomförd intervju har jag först lyssnat igenom samtalet noggrant, varefter jag har transkriberat intervjun. Det transkriberade materialet omfattar sammanlagt 266 sidor. I avhandlingen har jag valt att citerat sådana repliker eller passager som jag ansett vara centrala och beskrivande för de tematiska enheter jag identifierat i analysen av skådespelarnas berättelser. Jag har återgett de citerade skådespelarnas berättelser så exakt som möjligt. I anslutning till transkriberingen har jag varit noggrann med att skriva ut skådespelarnas uttalanden exakt som de formulerat sig. Med anledning av skådespelarnas varierande förmåga att uttrycka sig verbalt har jag i några enstaka fall vid transkriberingen ändrat ordföljd för att förtydliga innehållet. I fall där skådespelarnas berättelser förstärkts med skratt, rop eller andra former av mer expressiva uttryck har jag vid transkriberingen noterat sådana uttryck inom parenteser. Däremot har jag vid transkriberingen inte noterat harklingar och hummanden eller för berättelserna mindre betydelsefulla non-verbala uttryck.

#### **2.2.5 Abduktiv och reflexiv tolkningsansats**

Förståelse utifrån empiriskt material uppstår genom en växelverkan mellan existerande förförståelse, teoretiska referenser och praktisk erfarenhet av ämnet som behandlas. Min egen erfarenhet inom området utgör basen för en förförståelse, förståelse och tolkning av de intervjuade skådespelarnas berättelser i anslutning till studien. Genom undersökningen följer därför också en kontinuerlig personlig reflekterande tolkningsdimension. På samma gång som förförståelse och erfarenhet av forskningens ämne kan utgöra en fördel kan närheten och expertisen i anslutning till ämneskunskapen också framstå som hinder i forskningsprocessen. Om man som forskare är djupt insatt i och mycket väl känner till forskningsämnet genom personlig erfarenhet kan detta utgöra en utmaning för nödvändig objektivitet eller förmåga att utifrån nya

---

<sup>149</sup> Ryen, 2004

synvinklar se på det empiriska materialet. Av denna anledning spelar valet av övergripande teoretiska glasögon för forskningsprocessen metodologiskt, tolkningsmässigt och analytiskt en viktig roll.

Som tolkningsansats nyttjas *abduktion* i kombination med en reflexiv tolkning. Abduktion utgår ifrån en kombination av induktion och deduktion, som utgör två klassiska forskningsteoretiska paradig. Den *induktiva* tolkningsansatsen utgår ifrån att forskaren tar sin utgångspunkt i empirin och därifrån söker observera samband som bedöms ange ett värde av giltighet.<sup>150</sup> Induktion som kvalitativ forskningsansats har kritiserats för att inte vara tillräckligt exakt och har därför i relation till andra vetenskapliga tolkningsansatser ofta ifrågasatts i förhållande till forskningsansatsens antaganden och trovärdighet.<sup>151</sup> Fördelen med ett induktivt paradig är dock att det empiriska materialet står i fokus samt de eventuella nya teoretiska påståenden i analysen som denna resa genererar, vilket kan anses vara av vidare betydelse för fortsatt prövning. I motsats till induktionen utgår den *deduktiva* forskningsansatsen från teoretiska resonemang och hypoteser som sedan prövas mot empirin. Deduktion bedöms ofta vara mindre riskfylld då den genom tolkningen av empirin undersöker huruvida det i de presenterade teoretiska konstruktionerna finns relevanta upptäckter, som antingen stöder eller påvisar motsatta resultat som konstateras gällande eller inte gällande i anslutning till tolkningsresultaten.<sup>152</sup> Metoden innebär för forskaren att man prövar empirin genom att tolka huruvida resultaten följer de linjer som de valda teorierna hävdar. Svagheten med ansatsen är att resan kan bli tråkig och förutbestämd om resultatet är givet, så att man i analysen enbart konstaterar möjliga verkningar i förhållande till den fråga som forskningen berör.

Inom kvalitativ forskning kan det vara utmanande att använda sig av någondera av dessa ansatser om man i undersökningen vill granska empirin mot fler teoretiska konstruktioner. *Abduktion* framstår då som ett tredje möjligt metodval. Abduktion är en ansats präglad av en växelverkan mellan induktion och deduktion. Även om denna ansats på många sätt kombinerar båda ansatser är det viktigt att observera att abduktion vid tolkningen av empirin inte är frågan om någon enkel blandning av de ovanstående metodologierna.<sup>153</sup> En fördel med abduktion som ansats innebär att empirin kan möta det teoretiska ramverket, dels genom att som induktion utgå från empirin och dels att som deduktion utgå från teorin. På detta sätt kan ansatsen ge möjlighet till utveckling av empiriförståelsen med ett förfinande av de teoretiska konstruktioner som tolkningen prövar med flera möjliga resultat som slutsatser. Alvesson och Sköldberg uttrycker det på följande vis:

---

<sup>150</sup> Alvesson & Sköldberg, 2008

<sup>151</sup> Alvesson & Sköldberg, 2008

<sup>152</sup> Alvesson & Sköldberg, 2014

<sup>153</sup> Dubois, Gadde, 2002; Alvesson & Sköldberg, 2008

Induktion utgår från empiri och deduktion från teori. Abduktionen utgår från empiriska fakta liksom induktionen, men avvisar inte teoretiska förföreställningar och ligger i så måtto närmare deduktionen.<sup>154</sup>

Även om tolkningsansatsen är abduktiv kräver detta metodval en viss precisering. I processen med tolkning av det empiriska materialet antyder undersökningen att den metodologiskt inledningsvis lutar mot en induktiv ansats. Tolkningen av det empiriska materialet, i detta fall skådespelarnas berättelser, innebär en process av förståelse och förklaring, som i sin tur genererar nya upptäckter, ny förståelse och nya tolkningar. Denna förståelse utsätts dock ständigt för en reflexiv dialog mellan empiri och teori och då den teoretiska litteraturen (som beskrivs i Kapitel 3) fungerar som bollplank i anslutning till den senare analysen av de induktivt tolkade empiriska resultaten. I detta skede av tolkningsprocessen kan man därför hävda att forskningsansatsen till delar också kan beskrivas som deduktiv. Men den abduktiva ansatsen kan också, som Duboise och Gadde beskriver, ses som en mix av paradigmen där syftet är att stöda nya upptäckter i form av teoretiska hypoteser eller ny teoribildning:

En abduktiv ansats bör ses som något annat än enbart en blandning av deduktiva och induktiva ansatser. Den abduktiva ansatsen är fruktsam om forskarens målsättning är att upptäcka nya saker – andra variabler och relationer.<sup>155</sup>

Också Mantere och Ketokivi uttrycker att abduktionen lämpar sig som ansats i anslutning till sådan forskning där intresse ligger i generering av nya teoretiska hypoteser och antaganden:

Abduktion har föreslagits vara den logik genom vilken nya hypoteser härleds och i sista hand, genom vilken vetenskapliga upptäckter uppstår.<sup>156</sup>

Den växelverkan som det abduktiva förhållningssättet mellan empiri och teori utgör skapar på så sätt förutsättningar för ett kritiskt förhållningssätt till både det som empirin vittnar om samt det som teorierna uttrycker. Det abduktiva metodologiska förhållningssättet skapar således en nödvändig kritisk växelverkan mellan empiri och teori, som i sin tur skapar förutsättningar för nya förhållningssätt till de värden som identifierats.

Med anledning av att empirin tolkas i relation till de teoretiska diskurserna (se Kapitel 3) har jag, vid sidan om abduktion som forskningsteoretiskt paradigm i anslutning till behandlingen av empirin, också valt att nyttja reflexiv tolkning som tolkningsmetodologi. Reflexiv tolkning som ansats innebär att en medveten distansering sker till en traditionell vetenskapsmetodologisk

---

<sup>154</sup> Alvesson & Sköldberg, 2008 s 56

<sup>155</sup> Dubois, Gadde, 2002 s 559 (553-560) (förf. övers.)

<sup>156</sup> Mantere, Ketokivi, 2013 s 73 (70-89) (förf. övers.)

positionering.<sup>157</sup> Den reflexiva tolkningen av det empiriska materialet byggs upp genom definierade teoretiska element och nivåer. Alvesson och Sköldberg uttrycker att tolkningen därför markerar: "det öppna spelet av reflexion över olika tolkningskikt exemplifierade med det empirinära, hermeneutiska, ideologikritiska och postmodernistiska."<sup>158</sup> Tanken är att utöka tolkningsredskapen med avsikt att utifrån de olika paradigmen analytiskt och kritiskt utöver givna teoretiska ramverk vidare kunna betrakta empirin. Men ordet *reflexiv* har också en annan betydelse. Den reflexiva tolkningen skapar en samverkan mellan de olika tolkningsnivåerna, så att nya styrkeförhållanden mellan de uttalade antagandena kan skapas. Vikten med den reflexiva tolkningen är att det uppstår en variation och bredd i stället för en allt för ensidig och förutsägbar dialog mellan uttalade teoretiska diskurser och tolkning av empirin.<sup>159</sup> Ambitionen i denna studie är att genom en reflexiv tolkning öppna upp ett vidare analytiskt fönster i anslutning till behandlingen av empirin.

Den första tolkningsnivån (interaktion med empiriskt material) uppstår i anslutning till intervjutillfället och vidare i kombination med transkribering av intervjumaterialet. Intervjun är ett levande tillfälle och även om den gällande intervjuguiden fungerar som stöd utgör varje enskilt intervjutillfälle ett egen unikt möte mellan forskare och informant. Redan här formas de första uppfattningarna och utsagorna (utsagor, egna observationer) av möjliga tolkningar på basen av observationerna. Följande nivå av tolkningsbegrepp följer genom läsning av det littererade intervjuerna då jämförelser mellan och (bakomliggande innebörder) utgående från berättelserna utforskas. Denna nivå genererar nya innebörder och frågeställningar, som sedan i sin tur ytterligare fördjupar tolkningen av empirin. I anslutning till denna nivå kan den reflexiva tolkningen inkludera de olika formerna av empirinära, hermeneutiska, ideologikritiska och postmodernistiska tolkningsdiskurser. Genom att tillåta en kombination av dessa diskurser (kritisk tolkning), som strävar till en vidare variation och bredd (ideologi, politik, social reproduktion) i motsats till alltför snäv förutsägbarhet, kan en vidare variation av tolkningsresultat uppstå. En sund nivå av självkritik (självkritiska och språklig reflektion) bör också framträda som en del av den reflexiva tolkningen. Genom den subjektiva tolkningen som framställningen av text ger utrymme för utgör en möjlighet att ifrågasätta resultat och utsagor som vid första anblicken kan verka tydliga. Den reflexiva tolkningen ger möjligheter att genomgående reflektera kring den egna texten och de tankar som framställs för att sedan vidare presentera antaganden och möjliga hypoteser (egen text, auktoritetsspråk, selektivitet) utifrån i empirin identifierade trender och resultat. Jag har dock själv valt att vara sparsam med en allt för

---

<sup>157</sup> Alvesson & Sköldberg, 1994; 2008

<sup>158</sup> Alvesson & Sköldberg, 2008 s 490

<sup>159</sup> Alvesson & Sköldberg, 2008

subjektiv och personlig textframställning även om strävan också är att synliggöra egna subjektiva åsikter och tolkningar av empirin.

Alvesson och Sköldberg lägger stor vikt vid att tydligt låta både element och nivåer framträda under hela processen med forskningen samt då den slutliga texten produceras.<sup>160</sup> Samtidigt menar de paradoxalt nog att de i citatet ovan beskrivna *empirinära, hermeneutiska, ideologikritiska* och *postmodernistiska* metodologierna till trots i ett välformulerat forskningsarbete inte behöver finnas några andra centrala regler än forskarens eget omdöme, intuition och förmåga i anslutning till val av metodologi. De hävdar vidare att det slutligen ändå är forskaren själv som spelar den centrala rollen i frågan om vad som *går att peka på* efter att empirin genom den utvalda metodologin utsatts för tolkning och analys. Meningen är ändå enligt min mening att vald metodologi på ett relevant sätt ska bidra till riktningen för forskarens analys och tolkning av undersökningens empiri.

Genom att tolka reflexivt är strävan att öppna upp för nya sätt att resonera kring fenomen och teori i stället för att slå fast sanningar eller bevisa gällande sanningar som falska. Reflexivitet innebär då att teoretiska, sociala och även politiska element under forskningsprocessen kan flätas samman med empirin när den genomgår analys och tolkning. På den reflexiva tolkningen följer sedan reflektion där min subjektiva syn på tolkningen ges utrymme. Motivet för denna *tolkning av tolkningen* är att *öppna upp* i motsats till reflexionens strävan till att blicka inåt.<sup>161</sup> Alvesson och Sköldberg kallar detta för kritisk självprovning av de tolkningar forskaren gjort. Vid tolkning av tolkningen i denna undersökning utgår jag därför ofta från min egen erfarenhet och min egen upplevelse av skådespelarens associationer som kommer till uttryck i berättelserna. Jag tolkar först berättelserna reflexivt för att sedan kunna reflektera över tolkningarna i syfte att pröva dem mot egna erfarenheter och därigenom söka en kvalitet av mer allmängiltiga och objektiva värden.

Som konstaterats har det empiriska materialet när det littererats och förvandlats från tal till text redan genomgått en förförvandling som ger upphov till en första reflexiv tolkningsnivå.<sup>162</sup> Nivåerna i tolkningen består av att de i tolkningsprocessen genomgående ges så objektivt och jämbördigt utrymme som möjligt. Nivåerna som nyttjas vid behandlingen av det empiriska materialet innebär en medvetenhet om att tolkning redan sker då forskaren lyssnar, läser, betraktar och analyserar det empiriska intervjumaterialet. Förståelsen påverkas också av forskarens egen erfarenhet inom området för undersökningen. I detta fall bidrar min egen bakgrund som skådespelare och teaterchef som betyder att jag själv utgör ett subjekt i anslutning till tolkningen av skådespelarnas berättelser om deras kreativa processer. Med den reflexiva

---

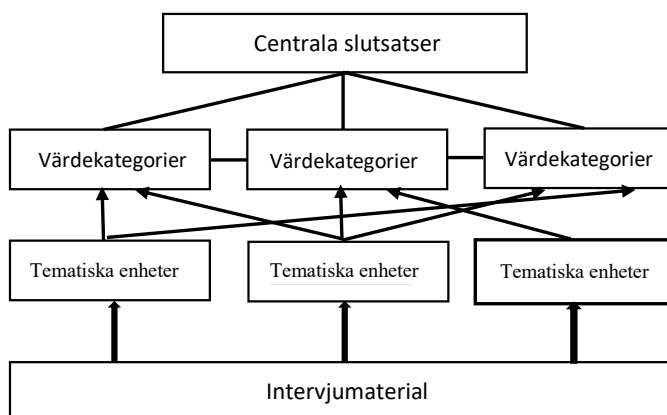
<sup>160</sup> Alvesson & Sköldberg, 2008

<sup>161</sup> Alvesson & Sköldberg, 1994

<sup>162</sup> Alvesson & Sköldberg, 1994; 2008

tolkningen som metod kan en *poängrikedom*, genom utnyttjande av de ovanbeskriva tolkningsnivåerna uppnås.

Figuren nedan beskriver den metodologiska processen där en abduktiv och reflexiv ansats är vägledande för tolkning och analys. Intervjumaterialet tolkas utifrån centralt framträdande och identifierade *tematiska enheter* som definieras och namnges i kapitel fyra, fem och sex. De identifierade tematiska enheterna analyseras och tolkas sedan vidare i kapitel sju, för att i kapitel åtta delas upp i identifierade *värdekategorier* som i studiens bidrag i form av *centrala slutsatser* slutligen sammanfattas i kapitel nio.



Figur 1. Modell för analys och tolkning av intervjumaterial inspirerad av Erlandson et al.<sup>163</sup>

I undersökningen är det skådespelarens egna berättelser om sin bakgrund, sitt yrke och sina sociala erfarenheter, som utgör basen för de fenomen som betraktas. Tolkningen stöds också genom diskussion om innehåll, fenomen och upptäckter som framträder samt genom att de teoretiska ramarna sinsemellan reflekteras mot dessa. Av speciellt intresse blir likheter, olikheter, nya eller överraskande företeelser i berättelserna. Likaså riktas speciellt intresse för formuleringar som antingen öppet eller dolt visar exempel på *fungerande, dysfunktionella, lustfyllda* eller *utmanande* situationer i skådespelarnas kreativa processer i yrkes- och privatlivet. Vidare betraktas och tolkas skådespelarnas berättelser centralt i relation till hur de upplevt arbetsledning, organisation och kolleger samt hur dessa fenomen och företeelser påverkat de kreativa processerna i arbetet med rollen och föreställningen. Utöver de bandade samtalen som littererats och reflexivt tolkats låter jag också andra skådespelare som uttryckt sig offentligt komma till tals i avhandlingen. Deras röster utgör en egen nivå i anslutning till de företeelser de intervjuade vittnar om i sina berättelser.

<sup>163</sup> Ryen, 2004; Erlandson et al., 1993

## 2.2.6 Forskningsetiska överväganden

Intervjuer är personliga och subjektiva berättelser där den som intervjuas bjuder på svar utgående från de frågor forskaren ställer. Jag har innan varje intervju valt en strategi för hur intervjun skulle utföras samt vilka frågor jag hade för avsikt att ställa. Kopplat till intervjun finns hela tiden en etisk dimension bestående av frågeställningar som forskaren ständigt bör förhålla sig till. Vem talar jag med? Vilken är min relation till den intervjuade personen? Vad berättar jag om mina syften med undersökningen? Och hur tänker jag behandla de svar som antingen tecknas ner eller tas upp på band? Nedan redogör jag för hur de forskningsetiska övervägandena i anslutning till denna undersökning formats.

Att skådespelarna berättar och bjuder på sina egna upplevelser i anslutning till de teman som behandlas är av central betydelse för trovärdighet och tolkning. Medvetenheten om att jag som kollega också själv varit förman för några av de intervjuade utmanade till att formulera frågeställningarna så att själva relationen arbetsgivare arbetstagare inte skulle hindra den subjektiva öppenheten i intervjusituationerna. Viktigt är dock att påpeka att relationen arbetsgivare-arbetstagare mellan mig och några av de intervjuade under någon del av deras karriär var gällande för några av de intervjuade skådespelarna. Vid genomgång, behandling och tolkning av intervjuerna har relationerna mellan mig och den intervjuade varit aktiv och därför har stor respekt för objektivitet prioriterats. Däremot kan konstateras att jag ändå genom hela processen där jag ansett det vara av betydelse låtit egna subjektiva värderingar tolkningsmässigt och reflexivt närvara i anslutning till berättelserna och deras betydelse.

Gällande utlovad konfidentialitet är det viktigt att konstatera att möjlighet till igenkänning av de informanter som deltagit i forskningsprocessen inte helt kan elimineras. Risken till igenkännande har jag dock försökt minimera genom att undvika att definiera kön, ålder och orter eller andra distinkt definierade eller mer allmänt offentligt kända händelser. Även om dessa mått för att på bästa sätt försvara löftet om konfidentialitet vidtagits finns naturligtvis ändå en viss risk att igenkännbarhet kan uppstå. Narrativen innehåller också en del dramatiska livsöden, minnen och upplevelser. Med respekt för löfte om konfidentialitet har jag valt att inte öppna upp dessa berättelser mer i detalj annat än att notera att det på sätt eller annat varit frågan om traumatiska upplevelser. Jag har likaså valt att inte heller djupare gå in på hur de intervjuade skådespelarna senare i livet kliniskt eller terapeutiskt behandlat sina kriser om de förorsakat ett mer långvarigt psykiskt eller fysiskt lidande.

Skådespelarna är en relativt liten yrkesgrupp i Finland och fler av dessa har säkert tidigare också under sin karriär uttryckt sig på liknande sätt offentligt eller i andra sammanhang. Det bör nämnas att jag som forskare alltid ödmjukt bär ett moraliskt ansvar gentemot alla som bidragit med sina berättelser samt att jag varje gång, där risk för igenkännbarhet kunnat skönjas, under



processen stannat upp för att reflektera över hur innehållet i varje separat utdrag ur empirin kunde formuleras för att så gott som möjligt bevara informanternas konfidentialitet.

## 2.3 Avgränsningar

Studien kan med anledning av den begränsade mängden informanter göra anspråk på djup, men inte någon vid bredd. Gällande vetenskap kring liv och verklighet råder en relativt stor konsensus om att objektivitet eller neutralitet inte helt genomgående kan uppnås i anslutning till all forskning. Varje forskande individ har en egen hållning till de företeelser hen väljer att betrakta även om allt som kan göras för att kunna förhålla sig neutralt till ämnet som studeras.<sup>164</sup>

De flesta av de intervjuade skådespelarna har största delen av sin karriär arbetat i Helsingfors, med tillfälliga frilans projektutflykter till andra orter vilket kan ha en inverkan på vissa aspekter av deras berättelser om arbetskulturerna. Jag har medvetet valt att inte behandla påverkan av geografiska orter i analysen medan familjen där de intervjuade vuxit upp haft en betydelse vid analysen av narrativen. Indirekt har den geografiska uppväxtmiljön ändå påverkat analysen av intervjupersonens berättelser. Gällande valet av att inte göra enkätundersökning eller annan form av kvantitativa materialinsamling samt att alla intervjuade skådespelare har svenska som modersmål innebär också begränsningar gällande den kulturella identitetsförankringen i undersökningen. Då alla intervjuade inte är finländska medborgare har jag också valt att låta bli att behandla kulturella skillnader eller andra geografiska eller nationella identitetsfrågor eller skillnader i förekommande arbetssätt i de olika länderna i anslutning till teater- och skådespelarkonsten.

Med detta lämnar jag syfte, metod och avgränsningar. Fokus flyttas nu över på en presentation av de teoretiska tankegångar som spelar centrala roller i den fortsatta tolkningen av de tematiska enheter och värdenivåer som längre fram i undersökningens empirikapitel 4, 5 och 6, kommer att behandlas.

---

<sup>164</sup> Niemelä, 1983; Hänninen, 1999; Julkunen, 2001; Wrede-Jäntti, 2010

### 3 Kulturekonomins värde och potential

För att utreda hur kulturekonomiskt värde skapas och utvecklas på olika nivåer i vår omgivning kommer jag i detta kapitel att beskriva de centrala teoretiska ramar och begrepp som undersökningen tar stöd av. I kapitlet diskuteras – *värde*, *ledarskap* och *organisering* vilka är av betydelse för försåelsen av hur kulturekonomiskt värde uppstår bland annat inom ramen för skådespelares kreativa processer.

Det finns många olika åsikter om hur värde av kultur kan eller borde definieras. På vilket sätt anses då konst och kultur vara av värde för individ, organisation och samhälle och hur definieras kulturens och konstens värde på olika nivåer i samhället? Om en kulturupplevelse är värdefull för en individ kan man också ställa frågan på vilket sätt den individuella kulturupplevelsen kan utgöra ett värde i ett vidare perspektiv? Om kultur och konst är av av betydelse ur ett samhällligt perspektiv så på vilket sätt utgör detta ett värde för individen? Hur man än vrider och vänder på dessa frågor kan det konstateras att det är utmanande att hitta något enhetligt svar på hur kulturella värden på olika nivåer i samhället kan och ska definieras. Ändå har konst och kultur givits en stort betydelse inom våra samhällsstrukturer.<sup>165</sup> Kultur och konst har ansetts vara så viktigt att det bland annat har utvecklats specifika kulturinstitutioner vars uppgift bl.a är att upprätthålla och utveckla verksamhet som bidrar till utveckling av kunskap, utbildning, identitet, språk, och sociala relationer.<sup>166</sup>

Efter den fordristiska produktionsmodellens nedgång under den senare delen av det förra seklet, och efter introduktionen av den sociala medieindustrin kring början av 2000-talet, har mycket fokus inom ekonomisk forskning riktats mot kulturekonomins potential.<sup>167</sup> Kulturekonomin, som enligt olika modeller fortfarande i stor utsträckning bygger på mecenaters, statens eller rent kommersiella strukturer, har visat sig kunna utveckla kostnadseffektiva och smidiga produktions- och servicemodeller för att överleva i en allt mer krävande och snabbt föränderlig omgivning.<sup>168</sup> Vad kan man då lära sig genom att betrakta den pågående utvecklingen i samhället genom kulturekonomiska linser?

Under de senaste decennierna har service- och tjänstebanschen, däribland också den kulturella och kreativa sektorn, med nya och flexibla företagsmodeller vuxit fram på den traditionella industriproduktionens bekostnad.<sup>169</sup> I ett citat i förordet till den avslutande rapporten från Centre for Strategy and Evaluation Services (2010) uttrycker Monika Smolén följande:

---

<sup>165</sup> Guillet de Monthoux, 1993; 1998; KEA, 2006; KEA 2009; KEA 2013; CSES, 2010; Sacco et al. 2016

<sup>166</sup> Catterall, 2002; Deasy, 2002; Vidal Gonzales, 2008; McCarthy et al. 2004

<sup>167</sup> Austin, Devin, 2013; Sacco, 2011; 2014; Sacco et al., 2016

<sup>168</sup> Austin, Devin 2003; Guillet de Monthoux, 1993; 1998; Sacco et al. 2016

<sup>169</sup> CSES, 2010; KEA, 2006; Sacco, 2011; Sacco et al. 2016

Kulturens roll i utvecklingen är multidimensionell. För det första har den ett värde i sig själv, för det andra är den grunden för etableringen av kunskapssamhället och slutligen, inom kulturbranchen, en av de mesta dynamiska sektorerna av ekonomisk utveckling.<sup>170</sup>

I och med att stora delar av kulturentreprenörskapet redan ingår i servicesektorn, i form av företagande som flyttat över från produktion av hårdvara till att producera service bestående av mjukvaruprodukter, har dessa operatörer snabbt anpassat sig till det pågående samhällsekonomiska skiftet.<sup>171</sup> Kulturarbetare och kulturentreprenörer har genom de senaste decenniernas postindustriella övergång till ett tekniskt informationssamhälle utvecklat nya samarbetsformer med en traditionell vinstr driven produktionsindustri. Denna utveckling har under 2000-talet uppmärksammats genom rapporter om de kreativa branchernas ekonomiska potential samtidigt som intresset vaknat för den växande kulturnäringsens ekonomiska betydelse globalt.<sup>172</sup> Man kan inte längre negligera den ekonomiska potential som vuxit fram inom de dynamiska kreativa sektorerna. I en tid då den globala tillväxten, trots den snabba tekniska utvecklingen i samhället, ständigt stöter på nya utmaningar, framhäver forskningen vikten av att man utöver en organisatorisk nivå också på en nationell ledningsnivå bör ta vara på kulturekonomins dynamiska potential.<sup>173</sup> Hur ser då relationen ut mellan konst, kultur och ekonomi och hur har den kreativa ekonomin utvecklats, finansierats och vidare påverkat dagens samhälle?

### 3.1 Estetiskt värde i makthavarens händer

Kreativt hantverk med estetiskt värde har i alla tider attraherat hövdingar och ståthållare. Att omgärda sig med värdesymboler och artefakter har sedan långt tillbaka varit ett bevis på rikedom och makt.<sup>174</sup> Denna form av presentation av välfärd, rikedom och status i samhället skapades genom att inbjuda, köpa eller tvinga kunniga hantverkare att bidra med sin specialkunskap i bästa fall i utbyte mot en värdetransaktion. Sacco kallar denna förindustriella kulturekonomi för *Kultur 1.0*. I denna *kulturstödsmodell* utgör kulturen inte någon egen ekonomisk sektor, utan konstnärerna får sin utkomst av inflytelserika personer, makthavare och medborgare med

---

<sup>170</sup> Smolén, CSES, 2010 s 2, Under-Secretary of State at the Polish Ministry of Culture & National Heritage

<sup>171</sup> Sacco, 2011; Sacco et al. 2016

<sup>172</sup> KEA, 2006; KEA 2009; KEA 2013; CSES, 2010; Schlesinger 2017

<sup>173</sup> CSES, 2010

<sup>174</sup> Sevänen, 1998; Harari, 2011; Koivunen, Rehn, 2009; Sacco, 2011; 2014

befintliga ekonomiska resurser för att förverkliga sina estetiska behov och visioner. Genom sin förmögenhet gav ägaren en möjlighet att beställa och betala för konst och kultur som sedan i utvalt sällskap beskådades, avnjöts och beundrades.<sup>175</sup> Teaterkonsten är här inget undantag. Vid olika tider höll sig ståthållare och regenter med bland annat skådespelartrupper och artister som bidrog till utveckling av kulturella standarder som satte prägel på hovens och regenters status.<sup>176</sup>

Fram till den industriella revolutionen i mitten av 1800-talet var denna "finkultur" inte något som direkt var tillgänglig för den stora massan. Spridningen och värdet på det beställda konstverket var direkt beroende på *mecenatens* resurser och investering. Både Sevänen och Sacco konstaterar att kulturstödet var ett effektivt och uppskattat sätt att stärka sitt inflytande, sin sociala position och status.

Den förindustriella kulturstödsmodellen bygger på att då beställaren väljer att *beställa och köpa konsten* övergår den ekonomiska resursen, med vilken *verket* eller *produkten* kan produceras, till konstnären. I denna modell är konsten så gott som helt subventionerad och kan därför inte uppstå eller överleva utan mecenatens bidrag.<sup>177</sup> Velthuis påpekar att denna typ av konstfinansiering inom flera kulturområden ändå lever kvar ännu idag. Fondstöd för kultur, utbildning, vetenskap och sport i olika samhällen kan i stort jämföras med denna form av kulturekonomi. Relationen mellan bidragsgivaren konstnären, aktören eller sammanslutningen bygger i denna form fortfarande på ett ekonomiskt stöd som inte strävar efter att skapa ekonomisk vinst för varken mottagaren eller bidragsgivaren. I dag riktas denna form av kulturstöd vanligtvis till allmännyttiga verksamhetsidkare (föreningar, arbetsgrupper eller individuella konstnärer och aktörer) i form av stipendier eller verksamhetsunderstöd som genom erhållet understöd kan erbjuda kulturtjänster till sina kunder till ett reducerat pris. Genom sin beskrivning av kulturstödsmodellen Kultur 1.0 hävdar Sacco att det för kulturproducenten innebär att hans överlevnad starkt vilar på välgörarens godtycke. Detta kan därför betyda att själva kulturprodukten av sociala och ekonomiska orsaker är beroende av bidragsgivarens givna premisser eller välvilja som vidare kan inverka på konstnärens frihet och därigenom verka begränsande på det konstnärliga resultatet.<sup>178</sup> Vid sidan av traditionell fondfinansiering av konst, kultur, utbildning, vetenskap och idrott finns idag också nya sociala plattformar som bygger på helt öppna och för alla tillgängliga resurser. Dessa fria koder förmedlar ett indirekt kulturellt stöd i syfte att stöda specifika former av digital kultur och utvecklingen av dessa.<sup>179</sup> Ett exempel på utveckling av denna form av serviceutbyte är de öppna digitala programkoder för digital

---

<sup>175</sup> Guillet de Monthoux, 1993, 1998; Sevänen, 1998; Harari, 2011; Sacco, 2014

<sup>176</sup> Sevänen, 1998; Sacco, 2014

<sup>177</sup> Sacco, 2014; Velthuis, 2005

<sup>178</sup> Sacco, 2011; 2014; Sacco et al. 2016

<sup>179</sup> Bergqvist, Ljungberg, 2001

kulturinnehållsproduktion som gratis erbjuds virtuellt då upprätthållaren av servicen behåller rätten till förmedling av reklam genom plattformen.<sup>180</sup>

### 3.1.1 Kulturen industrialiseras

När den industriella revolutionen tog vid under 1800-talet följde också en växande produktion och masskonsumtion av kulturprodukter. Denna utveckling lade grunden för den följande fasen av kulturekonomisk utveckling där konst- och kulturproduktion blev en progressiv samhällsekonomisk aktivitet med både underhållningsfunktioner och funktioner med politiska förtecken.<sup>181</sup> Samhällsutvecklingen skapade en omfattande social modernisering som genererade ekonomiska förutsättningar också för kulturkonsumtion av en snabbt växande arbetande medelklass<sup>182</sup> Duncan lyfter fram den borgerliga revolutionen som ett viktigt steg i riktning mot en öppnare relation till konsten. I och med att borgarna började ifrågasätta den härskande klassens tillgång till privilegier och kultur ledde det i sin tur till att kulturen utvecklades till att uppfattas som en borgerlig rättighet och en naturlig del av medborgarskapet.<sup>183</sup> Sevänen kallar den sociala och kommunikativa konsten för *system, institution, värld* eller *fält* och konstaterar att konstsystem och samhällsliga konstinstitutioner gavs utrymme och växte fram då kulturmarknaden öppnade upp för borgerskapet och medelklassens konsumtion. Den institutionella konsten blev en självständig del av samhällssystemet, frigjord från kyrka och stat, och utgjorde således en kulturyttring som i västvärlden bidrog till att stärka dessa länders nationella identitet.<sup>184</sup> Då nationalstatsivern och nationell identitetsmedvetenhet växte fram bidrog detta till att offentliga och statliga bidragsformer skapades för att stödja den nationella kulturen och sprida nytta och glädje bland medborgarna.<sup>185</sup> Denna utveckling av nationell identitet genom statliga investeringar i kulturell utveckling har varit en betydande ingrediens i nationalstatsbygget och ligger ännu idag som grund för mycket av den offentliga kulturekonomiska politik som bedrivs i de flesta västliga industriländer.

Industrialiseringen och den tekniska utvecklingen i slutet av 1800-talet och början av 1900-talet gav upphov till en rask utveckling av reproduktionsteknik av olika slag i form av tryckteknik, foto, film, radiovågor osv. Den tekniska utvecklingen möjliggjorde således en bredare kulturproduktion och distribution av produkter inom de olika konstarterna. Samtidigt som medelklassen växte och deras livsvillkor förbättrades skapades en beredskap för en bredare

---

<sup>180</sup> Bergqvist, Ljungberg, 2001

<sup>181</sup> Sacco, 2011/2014; Sacco et al., 2016

<sup>182</sup> Duncan, 1991; Sevänen 1998

<sup>183</sup> Duncan, 1991; Sevänen 1998

<sup>184</sup> Sevänen, 1998

<sup>185</sup> Hillman-Chartrand & Mc Caughey, 1989; Lidén, 1960

konsumtion av underhållning och kultur.<sup>186</sup> Det är alltså i början av 1900-talet, genom den snabba tekniska utvecklingen, som grunden läggs för kulturens massmarknader. Sacco uttrycker det så här: "Det är viktigt att betona att en offentlig kulturpolitik följaktligen ännu är rotad i en Kultur 1.0-modell, även om denna är utvecklad och mogen: rollen som kulturstödare tillfaller inte längre enbart enskilda individer utan blir till en offentlig funktion."<sup>187</sup> Men han menar ändå att kulturekonomin, i förhållande till den traditionella industrin, släpar efter den allmänna samhällsliga utvecklingstakten:

Kulturen, å andra sidan, är fortfarande en ekonomiskt improduktiv aktivitet, som tar resurser från andra delar av ekonomin, även om den tagit steget från att vara enskilda konstutövares stödform till att bli en offentlig struktur.<sup>188</sup>

Men kulturen och kulturyttringarna utvecklades ändå till att bli värdefulla delar av den nationella identiteten. Kulturen gavs nationellt ekonomiskt understöd med uppgift att stärka identitet, språk och samhörighet även om dessa nationella satsningar kostade betydligt mer än den i ekonomisk omsättning gav tillbaka.<sup>189</sup> Genom den tekniska utvecklingen som i början av 1900-talet skapade möjligheter för kopiering och reproduktion av kulturprodukter utvecklas också ett nytt kommersiellt kulturekonomiskt värde. Då dessa nya tekniska uppfinningar som filmkonst och inspelad musik blir tillgängliga för större publikgrupper till överkomliga priser skapar detta förutsättningar för en ny kulturekonomisk utvecklingsfas, som Sacco kallar *Kultur 2.0*.<sup>190</sup>

Han menar att denna fas också genererat en ny form av relation mellan kulturproduktion och ekonomiskt värdeskapande. Nationalstatstanken, som fick aktiva uttryck i början av 1900-talet, upptäckte kulturens betydelse för massan och påskyndade på så vis utvecklingen av nationella institutioner med uppgiften att sprida och samtidigt kontrollera det kulturella innehållet i syfte att stärka den nationella identiteten.<sup>191</sup> Med anledning av detta utvecklas kulturindustrin betydligt i tiderna mellan världskrigen. De kulturella och kreativa näringarna expanderar i samband med att en märkbar ekonomisk publikpotential växer fram. Sacco konstaterar dock att den nya tekniken ännu under denna tid kräver stora ekonomiska resurser vilket gör att produktionen därför fortfarande förblir i händerna på relativt få kulturproducenter.<sup>192</sup>

Utvecklingen i samband med uppkomsten av den nya masskulturen stöter också på kritik. Adorno och Horkheimer, och senare Marcuses, lyfter fram avigsidorna hos den kulturella

---

<sup>186</sup> Sassoön, 2006

<sup>187</sup> Sacco, 2014 s 21

<sup>188</sup> Sacco, 2014 s 21

<sup>189</sup> Dekker E., 2014

<sup>190</sup> Sacco, 2011; 2014; Sacco et al., 2016

<sup>191</sup> Lidén, 1960

<sup>192</sup> Sacco, 2011; 2014

massproduktionen, som de betraktar som mäktiga kommersiella redskap för spridande av propaganda och manipulation.<sup>193</sup> Efter andra världskriget intensifierade de vinnande makterna både i öst och väst sin strävan att förankra sina politiska och ekonomiska ideologier när kultur, kulturyttringar och konst på olika sätt utnyttjades för att föra fram gällande ideologi. I väst strävade efterkrigstidens ekonomiska uppbyggnadspolitik till att hålla räntor och inflation i ett starkt nationellt grepp och på så sätt bidra till trygg tillväxt och ett ekonomiskt jämviktstillstånd i samhället. I öst hölls däremot kulturella yttringar under uppsyn och styrning i syfte att tjäna den politiska maktens intressen.<sup>194</sup> Man kan säga att där kulturella yttringar var friare bidrog dessa aktivare till utvecklingen av välfärden medan kulturyttringarnas uppgift i samhällen som styrdes mer centralt var att bekräfta den rådande politikens ideologiska målsättningar.<sup>195</sup> De kulturella yttringarna blev en självklar del av samhällsservicen som på olika sätt genererade kulturekonomi antingen genom understöd eller kommersiellt.<sup>196</sup>

Kulturstödsmodellen Kultur 2.0 växte dock starkt vidare i slutet av 1970-talet och början av 1980-talet. Detta skedde genom en kombination av konsensuspolitisk, ekonomisk stabilitet, framsteg inom den informationstekniska industrin samt den konsumtionsdrivna nyliberala ekonomiska framgången. Trenden påskyndade utvecklingen av service- och kulturindustri med sikte att skapa en liberalare konsumentmarknad.<sup>197</sup> Målet uppnåddes på 1980-talet, då den stora ekonomiska liberaliseringen tog vid. Konservativa politiska framsteg i både USA och Västeuropa frångick en anti-inflatorisk reglering och i stället prioriterades en mer avreglerad och friare marknadsekonomi.<sup>198</sup> Trender som individualism och neoliberalism fick fart under 1980-talet. Detta gav upphov till ett uppsving inom den kreativa industrin som blomstrade genom mediala aktörers kommersiella ambitioner.<sup>199</sup> Den politiska liberaliseringen bidrog bland annat till att den kreativa industrin, genom sina affärer med till största delen immateriella rättigheter, redan i slutet av 1900-talet i USA omsatte mer exportintäkter än de traditionella industrigrenarna som textil-, kemikalie-, bil-, data-, och flygplansindustrin.<sup>200</sup>

I takt med att den tunga industrin under den senare delen av 1900-talet minskade i omfattning, till förmån för en växande serviceindustri, och i kombination med att människors fritid ökade, framhåller Howkins och Hesmondhalg att kulturnäringarna allt mer började ses som fullt accepterade och välkomna sociala och ekonomiska drivkrafter. Detta skapade goda

---

<sup>193</sup> Adorno, Horkheimer, 1944; Marcuses, 1964

<sup>194</sup> Hesmondhalg, 2013

<sup>195</sup> Sevänen, 1998; Hesmondhalg, 2013

<sup>196</sup> Sevänen, 1998

<sup>197</sup> Harvey, 1990

<sup>198</sup> Hesmondhalg, 2013

<sup>199</sup> Hesmondhalg, 2013

<sup>200</sup> Howkins, 2001

förutsättningar för den kreativa kulturekonomins snabba utveckling genom IT-revolutionen och den sociala medie- och innovationsindustrins explosiva globala framfart under början av 2000 talet. Denna utveckling gav enligt Sacco upphov till den deltagande kulturen, som han kallar *Kultur 3.0*.<sup>201</sup>

### **3.1.2 Alla är kulturproducenter!**

Vad är då deltagande kultur? Och hur har denna nya kulturform och detta förändrade kulturbeteende influerat kulturekonomin? I korthet kan den beskrivas som en revolution vad gäller den produktions- och distributionsteknik som uppstod genom utvecklingen av internet och som möjliggjorde att vem som helst med eget innehåll, genom sina datorer eller mobiltelefoner, via nätet nu kunde nå ut till en stor publik och dessutom till ett överkomligt pris. Mc Cracken beskriver utvecklingen genom exempel på hur vi alla genom de sociala konsumtionsprodukter vi använder blivit innehållsproducenter av kultur i vår vardag. Kulturella ställningstaganden förmedlas genom kläder, mat och andra all dagliga artiklar. Med utvecklingen av internet skapas en global marknad där kulturella värden medvetet eller omedvetet förmedlas i syfte att öka konsumtionen av dessa produkter.<sup>202</sup> Man kan observera att konsumentartiklar genom de nya sociala tekniska verktygen blir en del av den nya kulturkonsumtionen. Den naturliga utvecklingen blir att tidigare klara gränsdragningarna mellan producenter och konsumenter luckras upp. Med tillgång till förmånliga databehandlingsredskap, program och nätverk får vem som helst nu tillgång till individuella produktions- och distributionsredskap av kulturprodukter. Sacco som kallar den deltagande kulturen för Kultur 3.0 uttrycker:

Denna nya period präglas av innovationer som, till skillnad från under den föregående, inte bara innebär att möjligheterna ökar – utan också huvudsakligen att produktions- möjligheterna ökar.<sup>203</sup>

Resultatet av utvecklingen under början av 2000-talet blir alltså en drastisk ökning av producenter, agenter och rörelser med olika agendor. Genom de nya sociala medierna och existerande globala nätverken kan de nu mycket förmånligare och snabbare förmedla sitt budskap, sin kultur, sina produkter och inte minst sin politik eller politiska agenda. Genom mediala redskap och nätverk uppstår det en ny social kulturekonomi, där tröskeln är betydligt lägre att uttrycka sig och kapitalisera genom spridningen av kultur och underhållning som allt är kopplat till ett reklamvärde. Enligt Sacco innebär övergången från Kultur 2.0 till 3.0 att: "De

---

<sup>201</sup> Sacco, 2014

<sup>202</sup> Mc Cracken, 1988

<sup>203</sup> Sacco, 2014, s 24



klassiska kulturindustriernas mönster av passiv tillägnelse ersätts nu av ett mönster av aktiv, engagerad tillägnelse.”<sup>204</sup>

Utvecklingen av denna nya deltagande kultur innebär således en social medial kultur med nya former av kulturekonomiska implikationer. Vem som helst kan nu producera material och information genom sina mobila redskap. Operatörer som förvaltar nätverk och plattformar kan nu bedriva riktad marknadsföring där konsumenterna väljer att förmedla sin individuellt producerade information. Kulturen och kommunikationen som utövas på dessa marknadsföringsarenor och plattformar bidrar till att stärka det kulturekonomiska värdet i ett globalt nätverk.<sup>205</sup> Men den deltagande kulturen blir också ett politiskt redskap. Den som förvaltar dessa nätverk, med många uppkopplade användare, kan också följa och påverka sin publik. Att information har ett ekonomiskt värde är inget nytt fenomen. Men att den deltagande kulturen i ett globalt nätverk idag på ett ögonblick kan nå ett otal uppkopplade individer samtidigt skapar en hel del frågor kring moral och ansvar för både producenter, konsumenter och beslutsfattare i anslutning till den information som man väljer att publicera eller konsumera. Både berättare och åhörare bär ett individuellt ansvar för hur de i den deltagande kulturen värderar sin informationsproduktion och konsumtion samt hur informationen påverkar omgivning och samhälle.

### 3.1.3 Kulturekonomiskt spillvärde

I denna undersökning lyfter jag fram Saccos teoretiska resonemang i vilket han utpekar åtta separata nivåer där det uppstår kulturekonomiskt mervärde i samhället. Han kallar denna kulturella värdeskapande effekt för, *spill over*, som på svenska kan kallas kulturekonomiskt *spillvärde*.<sup>206</sup> Dessa kulturekonomiska nivåer av spillvärde utgör en central del av den teoretiska diskussionen om kulturekonomins meso- och makroekonomiska utveckling och potential. Saccos teoretiska kulturekonomiska nivåer och spillvärderesonemang presenterar möjliga utvecklingsscenarier för hur organisationer, ledare och beslutsfattare kunde forma framtida kulturekonomiska strategier i anslutning till kulturellt innovativ samhällsutveckling.<sup>207</sup>

Inom ramen för sitt resonemang diskuterar Sacco hur vi ska ställa oss till utmaningarna med svag tillväxt och om det inte är tid att på allvar öppna ögonen för kulturekonomins dolda styrkor. Han frågar hur vi ska ta oss an de utmaningar som arbete, industriproduktion och konsumtion idag ställer på ekonomisk tillväxt och hitta nya sätt att vitalisera ekonomin i en allt utmanande global konkurrens.<sup>208</sup> Sacco sätter fingret på en viktig men komplicerad fråga. Har vi svårt att se

---

<sup>204</sup> Sacco, 2014, s 25

<sup>205</sup> Throsby, 2010

<sup>206</sup> Sacco, 2011; Sacco et al., 2016

<sup>207</sup> Sacco et al., 2016

<sup>208</sup> KEA, 2006; KEA, 2009; KEA, 2012; CSES, 2010

värde i det som ligger oss närmast, vårt kulturella arv? Ser vi på konst och kultur idag som gamla och dyra antikviteter i en tid då nästan varje individ samtidigt bär med sig en *smart telefon, padda* eller *bärbar dator* och den nya tekniken kan generera lika många innehållsproducenter som det finns tekniska enheter? Eller är det den deltagande kulturens integration av konst och kulturekonomiskt tänkande som är framtiden i den samhälleliga strävan att skapa ekonomisk utveckling?<sup>209</sup>

Trots framgångsrika kulturstyrda lokala och regionala utvecklingsprojekt med kvantitativa bevis på tillväxt inom den kulturella och kreativa ekonomin i Europa och runt om i världen, kvarstår ändå uppfattningen på bred front politiskt att kulturen inte kan leverera som någon mer betydande ekonomisk motor. Uppfattningen är fortfarande den att kulturen inte anses vara en resurs som direkt kan fördelas ansvar eller ges möjligheten att utmana den traditionella produktionsindustrin i jakten på hållbar tillväxt. Men det räcker inte längre med enbart en utjämning mellan de olika industriernas tvekamp. Förhoppningen ligger i stället på att ledare och politiker i Europa på allvar förstår och går in för att stöda utvecklingen av kulturekonomin så den kunde ges likvärdigt utrymme och respekt i utvecklingen av nya makroekonomiska och sociala värdestrukturer i det framtida Europa.<sup>210</sup> Sacco framhåller att utvecklingen borde styras i en riktning som bygger vidare på befintliga traditioner av kulturellt och kreativt innovativt samhällsengagemang i syfte att utveckla aktivare kulturellt deltagande medborgare i samhället. Han hävdar att det handlar om ekonomi, samhälle, teknologi, hälsa, utbildning, miljö och omgivning, som alla borde leda till förbättrade framtida strategier för sammanhållning och konkurrens. Han konstaterar vidare att den kulturella delaktigheten måste ges ett reellt socialt, delaktigt och politiskt stöd, samt att denna delaktighet framöver måste värderas rätt i förhållande till sin riktiga potential i anslutning till samhällsutvecklingen.<sup>211</sup>

Under de två senaste decennierna har det i Europa och andra områden i världen förts en livlig debatt i anslutning till den växande kulturekonomins betydelse både lokalt och regionalt. Men trots att denna nya ekonomiska potentiella kraft upptäckts och erkänts på nivån för politiskt beslutsfattande, så har ändå utvecklingen av nya stödformer för den kreativa industrin inom Europeiska Unionen släpat efter. Utmaningarna är stora och Sacco menar att då de etablerade formerna av den postindustriella- och konsumentproduktionen inom sina domäner ännu politiskt försvaras är det svårt för den kreativa sektorn att bryta sig igenom och göra sig gällande inom befintliga regionala stöd och investerings strukturer. Trots hållbara kvalitativa och kvantitativa argument är utmaningen samhälleligt fortfarande att i anslutning till ekonomisk utveckling

---

<sup>209</sup> KEA, 2006; CSES, 2010; Sacco, 2011

<sup>210</sup> Sacco, 2011

<sup>211</sup> Sacco et al., 2016

värdera den kompetens, kapacitet och kunskap som finns inom den kreativa industrin med dess innovativa arbetsmiljöer.<sup>212</sup>

Utveckling och tillväxt är ord som förknippas med förhoppningar som i olika tidevarv på många sätt ställts både på individuella, organisatoriska och samhällsliga strukturer. Under det senaste århundradet fram till idag har ekonomisk tillväxt framhävts som den kraft som är rådande för att rättvisa samhällsliga och sociala strukturer ska kunna upprätthållas för att generera välfärd och välmående.<sup>213</sup> I välfärdssamhället har också konst, kultur och vetenskap en erkänd position och uppgift. Välfärdssamhället bygger på en samhällsutveckling som genom demokratiskt vald styrning och lagstadgad skattepolitik strävar till en för medborgarna rättvis fördelning av de medel som finns att tillgå. Genom nationella och kommunala lagar och förordningar definieras hur skattemedel ska fördelas inom ramen för social- och hälsovård, utbildning, säkerhet och kultur och så vidare. Dessa välfärdssamhällets byggstenar utgör också största delen av de utgifter som samhället bekostar med skattemedel.<sup>214</sup> Även om avsikten med denna undersökning inte är att studera fördelning av skattemedel i nationella ekonomier är det av vikt att konstatera att det ovannämnda samhällsliga ansvaret till stora delar upprätthålls genom fördelning av politiskt stadgade och för ändamålet uppburna skatter (se till exempel teater och orkesterlagen).<sup>215</sup>

Så vad göra i tider av ekonomisk stagnation, svag tillväxt och ökad arbetslöshet? Det är spörsmål av betydelse också när man ur ett framtida samhällsperspektiv bedömer hur kulturen och den kreativa ekonomin ska utvecklas. Det finns tecken på att när den traditionellt starka produktionsindustrin hostar och sackar i sviterna av den ekonomiska nedgången så uppstår det fort kreativt nytänkande inom de kulturella sektorerna.<sup>216</sup> När utmaningarna överrumplar uppstår dialog och debatt, vilket i sin tur leder till nya sätt att tänka och agera i syfte att överleva och komma vidare.<sup>217</sup> Är det måhända så att kriser är nödvändiga för att förändring ska uppstå? Kanske det är så att när den industriella och konsumtionsbaserade samhällsekonomin hostar så trivs de kreativa krafterna som tar sig an att sparka igång den ekonomiska utvecklingen igen med kreativa kulturekonomiska förtecken och projekt? Kanske kriser är av godo för att produktion av nyskapande service och ny och friskare samhällsekonomi ska kunna uppstå ur askan av stagnerade och resurskrävande verksamhets- och industriformer?

---

<sup>212</sup> KEA, 2006; 2009; 2013

<sup>213</sup> Benner, 2003; Kenworthy, 2004; Brady, 2009; Breznau & Eger, 2016

<sup>214</sup> Benner, 2003

<sup>215</sup> <https://www.finlex.fi/sv/laki/ajantasa/1992/19920730>

<sup>216</sup> CSES, 2010; KEA, 2013

<sup>217</sup> Wilber, 1996, 2000; Harari, 2011

### 3.1.4 Från innovation till lokal identitet

Sacco menar att kulturen idag hela tiden både *direkt* och *indirekt* bidrar till ekonomisk utveckling i samhället.<sup>218</sup> I resonemanget som han lyfter fram är det dock mindre frågan om den direkta konsten eller konstnärliga kulturverksamheten som inverkar på omgivningen, utan en kombination av verksamheter där kulturella värden ingår med värdeskapande effekter som följd. Genom att se närmare på åtta definierade kulturekonomiska spillvärde nivåer försöker Sacco påvisa hur satsningar på kulturella samarbeten och investering i allt från mikro- och meso- till makro kulturekonomiska projekt i samhället ger upphov till positiv ekonomisk utveckling med en robustare ekonomisk hävstångseffekt som följd.<sup>219</sup>

Den första nivån som Sacco lyfter fram är *innovation*, ett begrepp som idag tenderar att sammankopplas med de flesta verksamheter. Också inom ramen för hur vi ser på industriell produktion har uppfattningen om innovation förändrats:

Det första man tänker på, och där hittills mest insatser koncentrerats när man resonerar om spillvärde effekter av kultur är innovation: Inte enbart inom den kulturella och kreativa sektorn, utan i ekonomin som helhet.<sup>220</sup>

Innovation är inte längre heller enbart ingenjörens domän, utan kopplas idag till alla former av organiserad verksamhet, allt från industriell verksamhet till service-, hälso- och informationsproduktion. Innovation förväntas idag också ingå som en naturlig del av ekonomiskt ledarskap på alla nivåer i samhället där målsättningen är att effektivera verksamheten och skapa ny och hållbar tillväxt.<sup>221</sup> Gupta och Singhal hävdar att individen är den viktiga resursen för kreativa organisationer. Den kreativa organisationens strategiska målsättningar är därför att attrahera kreativ personal i syfte att utveckla nya produkter, lösningar eller serviceformer. Företag som investerar i innovativ personal med lämpliga förutsättningar för produktutveckling har bättre utsikter då livslängden för produkter, serviceformer och tjänster blir allt kortare.<sup>222</sup> Jakten på kreativ personal kan generera nya lösningar och innovationer, som skapar konkurrensfördelar att hänga med i utvecklingen.<sup>223</sup> Tidd och Bessant uttrycker att: "En innovativ verksamhet lever och andas utanför boxen. Det handlar inte bara om goda idéer, det är en kombination av goda idéer, motiverad personal och en förståelse för vad kunden vill ha".<sup>224</sup> Vikten av företagets innovationsarbete, samt det arbete företagen gör för att understöda innovativa

---

<sup>218</sup> Sacco et al., 2016

<sup>219</sup> Sacco, 2011; Sacco et al., 2016

<sup>220</sup> KEA, 2009; Sacco et al., 2016 s 13 (förf. övers.)

<sup>221</sup> Bakhshi, 2008; KEA, 2009; Sacco, 2011, 2016; Janeway, 2018

<sup>222</sup> Gupta & Singhal, 1993; Webster, 2018; Aghion et al. 2018

<sup>223</sup> Hagman & Gustavsson, 2017

<sup>224</sup> Tidd & Bessant, 2013, s. 19

miljöer, avspeglar sig inte enbart på företagets resultat utan visar sig också gälla den ekonomiska utvecklingen i samhället i stort.<sup>225</sup> I anslutning till det ekonomiska resonemanget ovan påpekar Sacco vikten av det sociala i relation till kreativitet och kreativ verksamhet. Han hävdar att involvering av kultur, konst och sociala kreativa element i samhället dels direkt men också indirekt påverkar nivån av innovativ kraft och värdeutveckling.<sup>226</sup>

Det är omöjligt att avvisa vikten av att uppnå och stärka en gynnsam samhällsorientering mot innovation. På samma gång är man i stor utsträckning överens om konsekvenserna av detsamma när det gäller att förbättra flera dimensioner av konkurrenskraften.<sup>227</sup>

Att attrahera innovativ personal med potential att utveckla företagsverksamheten ingår normalt också i varje företags centrala målsättningar.

Den andra nivån, *välfärd*, inbegriper *kulturell välfärd* och har redan länge ansetts att utvecklas positivt i anslutning till kultur- och konstverksamhet. Under de senaste decennierna har forskningen inom området för konstens och kulturens inverkan på såväl fysiskt- som psykiskt välmående presenterat resultat som antyder att det finns tydliga kopplingar mellan konst, kultur och välfärd, välmående och livslängd vilket leder till inbesparingar av vårdkostnader.<sup>228</sup> Välfärd är heller inte något som är frikopplat från det sociala välmående, måendet i hemmet eller på arbetsplatsen. Välfärd är något vi både som individer och i grupp upplever i anslutning till den helhet av individuell och social omgivning där vi vistas.<sup>229</sup> Denna välfärd står därför i relation till hur organistaioner och företag leds. Ledare skapar, upprätthåller och utvecklar dessa värden inom de verksamhetssektorer eller sammanslutningar de verkar.<sup>230</sup> Likaså finns antydningar om att utmaningar som genereras socialt i anslutning till kreativt arbete också utvecklar välfärd och välmående bara dessa utmaningar uppstår under trygga förhållanden och förtroendeingivande ledning.<sup>231</sup>

Den tredje nivån, *hållbarhet*, är ett globalt tema och, enligt Sacco et al. berör detta främst socialt beteende och förståelsen för hur vi uppfattar kommunikationen kring hållbar utveckling och socialt ansvar i anslutning till vår gemensamma framtid. Kulturella yttringar och aktivitet som konsten genom olika verksamhetsformer bidrar med kan fungera som mobiliserande kraft inom ramen för diskussionen kring hållbarhetsprocesser. Konsten är till sin art ställningstagande och

---

<sup>225</sup> Grossman & Elhanan, 1991; Tidd & Bessant, 2013; Bloom et al., 2016; Aghion et. al., 2018; Akcigit et al., 2018

<sup>226</sup> Gruenfeld, 2010, Sacco et al., 2016

<sup>227</sup> Sacco et al., 2016 s 13-14 (förf. övers.)

<sup>228</sup> Grossi et al., 2011; Hyypä, 2013; Koonlaan et al., 2000; Rinne, Storgård, Suominen, 2016

<sup>229</sup> Koonlan et al., 2000; Hyypä, 2011; 2013

<sup>230</sup> Goleman, Boyatzis, McKee, 2013

<sup>231</sup> Austin, Devin, 2003; Rantanen, 2006; Friberg, 2014

strävar till att hitta beröringspunkter kring teman som angår publiken. I konstens generaliserade historiska etik och moral ingår att försvara den lilla människan i relation till rådande maktstrukturer samt att med konstens medel påverka en ambition i samhället till utveckling av regelverk som antar etiska och hållbara värdesystem.<sup>232</sup> Som exempel kan också nämnas innovativa former av kulturell och kreativ kommunikation där spridning av mervärde spillt över till förstärkningen av socialt ansvar i anslutning till miljömedvetenhet och återvinning.<sup>233</sup>

Nivå fyra, *social sammanhållning*, är en kulturell mervärdesprodukt som kan förädlas i samhället. Social sammanhållning är en central byggsten som också utgör den samhälleliga verksamhetens ekonomiska grundvärde. Konstformer har i många fall använts som medel i sociala projekt i syfte att skapa social sammanhållning och socialt helande inom utsatta grupper, bland ungdomar och äldre. Det finns forskning som antyder att kulturell social sammanhållning påverkar livslängden positivt speciellt bland män i medelåldern.<sup>234</sup> Denna typ av spillvärde inom ramen för social sammanhållning har bland annat också uppstått i samhällen där konst- och kulturprofessionella projekt skapats i syfte att rehabilitera ungdomar med bland annat kriminell bakgrund eller svår uppväxt.<sup>235</sup> Inom socialt och etniskt diversifierade och kritiska områden har framgångar skördats med att involvera ungdomar och utstötta individer i kulturprojekt där man genom uppbyggande kommunikation som resultat fått multikulturellt utbyte och social sammanhållning. Om dylika projekt kan implementeras i större skala kan sådana, vid sidan av de naturligt positiva sociala effekterna, också få makroekonomiska konsekvenser med bättre skolresultat och mindre våldshandlingar och kriminalitet.<sup>236</sup>

En femte nivå utgörs av *nya former av entreprenörskap* som under senare tid uppstått och ofta varit ett resultat av att traditionella former av kultur, konst och kreativa verksamhet kombinerats med nya tekniska uppfinningar som sedan lett till utveckling av nya kreativa produkter med påföljande ekonomisk utveckling.<sup>237</sup> Det råder bred enighet om att kultur och kreativitet har en potential att verkningsfullt bidra till utvecklandet av nya former av företagsamhet. Scott som forskat i nya företagsformer inom den kreativa industrin beskriver att det i den sociala kreativa energin, i en miljö med innovativ och kreativ potential, finns goda förutsättningar för att denna kraft kan generera nya former av entreprenörskap och ekonomisk tillväxt.<sup>238</sup> Som exempel på sådan utveckling kan nämnas innehållsproduktion inom online-industrin där en helt ny företagargeneration sedan mitten av 1990-talet bidragit till att ny kreativ företagskultur vuxit

---

<sup>232</sup> Devillaz & Durham, 2008; Disparte, 2016

<sup>233</sup> Crociata et al., 2011; Crociata, Mattoscio, 2016; Schmidt et al., 2006

<sup>234</sup> Hyyppä et al., 2006; Nummelin, 2011

<sup>235</sup> Sacco, 2011

<sup>236</sup> Amin, 2002; Madon et al., 1998; Paris, Baert, 2011

<sup>237</sup> Sacco, 2011; Sacco et al. 2016; Scott, 2006

<sup>238</sup> Scott, 2006

fram.<sup>239</sup> Denna form av industri har också attraherat konstgörare som har bidragit med kunskap inom området för dramatiskt berättande – *storytelling* – till bland annat spel- och underhållningsindustrin. Trots att denna nya ekonomiska potentiella kraft upptäckts och erkänts på nivån av politiskt beslutsfattande inom Europeiska Unionen har utvecklingen av nya stödformer för den kreativa industrin ändå släpat efter.<sup>240</sup> I CSES rapporten (2010) uttalas likaså att den kulturbaserade kreativa ekonomins potential uppstår genom motiverad personal och ledning som både respekterar och förstår den kreativa processen med dess utmaningar av osäkerhet under utvecklingen av nya service- och produktionsprocesser. Men utmaningarna är stora och Sacco menar att då de etablerade formerna av den postindustriella- och konsumentproduktionen inom sina domäner ännu politiskt försvaras, är det svårt för den kreativa sektorn att bryta igenom och göra sig gällande inom befintliga europeiska regionala stöd och investerings strukturer. Trots hållbara kvalitativa och kvantitativa argument är utmaningen samhälleligt fortfarande att i anslutning till ekonomisk utveckling värdera den kompetens, kapacitet och ledarskap som finns inom den kreativa industrin med dess innovativa arbetsmiljöer.<sup>241</sup>

Den sjätte nivån, *livslångt lärande*, binder han samman med förvärvat kulturellt kapital och aktivt socialt och kulturellt deltagande. Den höga nivån av utbildning samt det potential av förståelse gällande de utmaningar vi står inför ekonomiskt och hållbarhetsmässigt ger goda förutsättningar för oss att utveckla nya former av lösningsmodeller inför framtida samhälleliga utmaningar.<sup>242</sup> Inom denna nivå finns flera utgångspunkter att betrakta gällande bland annat yrkesval och välmående i kombination med livslångt lärande. Även om livslångt lärande är väl rotat i den långsiktiga nationella strategier, så efterlyser Sacco att man strukturellt borde sträva till att utveckla strategiska experiment där avancerade utbildningsplattformar, i närheten av kulturella och kreativt producerande organ, arbetar vidare med utvecklingsarbetet.<sup>243</sup> Den socialt genererade kunskapen utvecklar i sin tur förståelsen för omgivning och beteenden samt breddar kunskapsomfånget som i sin tur påverkar både socialt och individuellt välmående.<sup>244</sup>

Som sjunde nivå lyfter Sacco fram *mjuka värden*, genom vilka den kulturella och kreativa produktionen bidrar till allt från nationellt rykte till synlighet samt internationella relationer där också humana, politiska och sociala värden definieras.<sup>245</sup> Inom definitionen för mjuka värden ingår utvecklingen av nationella varumärkesbyggen *nation branding*, internationellt utbyte av

---

<sup>239</sup> Mason, 2008; Sacco, 2011

<sup>240</sup> CSES, 2010

<sup>241</sup> KEA, 2006

<sup>242</sup> DiMaggio, 1982; Herrmann et al., 2007; Sternberg, 1997

<sup>243</sup> Lave, 1991; Sacco et al., 2016

<sup>244</sup> Liberman, 2013

<sup>245</sup> Froese, Kishi, 2013; Nye, 2004; Yun, Kim, 2008

kunskap och innehållsproduktion samt utveckling av etiska och goda varumärken som stöder samhälleliga och demokratiska värderingar.<sup>246</sup> Kultur och kreativa näringar har inom områden som berör mjuka värden bidragit till utvecklingen av den post-industriella informations och konsumtionsmarknaden.<sup>247</sup> Men det är främst kommersen kring immateriella rättigheter (IPR) som under den senaste tiden bidragit till den kraftiga tillväxten inom informationsindustrin.<sup>248</sup> I anslutning till konsten syns denna förändring i form av att kommersen av patent och upphovsrätter nationellt och internationellt markant ökat efter informationssamhällets genombrott.<sup>249</sup> Utvecklingen av kostnadsnivån för löner och logistik har bidragit till en betydande nedgång av tidigare omsättningsgenererande turnéverksamhet både nationellt och internationellt och som istället ersatts av logistiskt och ekonomiskt fördelaktigt utbyte av IPR.<sup>250</sup> Marknaden inom området för immateriella rättigheter och agenturverksamhet inom den kreativa industrin har genom informations- och kunskapssamhällets utveckling därför vuxit kraftigt på den globala marknaden. Inom området för konst har detta inneburit att då kommersen med rättigheter och kontakter sker över internet leder detta volymmässigt till att lokala produktioner snabbare och på flera lokala orter samtidigt kan produceras, vilket i sin tur genererar större ekonomisk omsättning för rättighetsinnehavare och agenturer.<sup>251</sup>

*Lokal identitet* är den åttonde nivån som enligt Sacco generar kulturekonomiskt spillvärde i samhället. Under senare tid har det investerats mycket i så kallade nationella kulturella facilitets projekt med syfte att skapa global synlighet.<sup>252</sup> Detta handlar inte enbart om enskilda kulturprojekt och satsningar utan också om att politiskt initiera och skapa helheter och lokala program där konstutövare och kreatörer samt innehållsproducenter inbjuds delta i planeringen av dylika kulturella och ekonomiska vitaliseringsambitioner.<sup>253</sup> Denna typ av långsiktiga politiska satsningar och lokala kulturinvesteringar till exempel i form av återuppbyggnad av nedlagda industriområden där konst och kulturoperatörer fått tillträde för att bidra med nya sätt att utnyttja premisserna har på flera håll i Europa förutom vitaliseringen av den lokala ekonomin också genererat nya företagsformer och investeringar inom mer traditionella industrigrenar lokalt.<sup>254</sup> I dylika program har förvisande konst ofta hittat in, och hittat sin plats, och utgående från förmånliga utrymmesavtal kunnat etablera sig som fungerande sociala mötesplatser där nya

---

<sup>246</sup> Linderyd, 2020

<sup>247</sup> Jaffe & Nebenzahl, 2006

<sup>248</sup> CSES, 2010

<sup>249</sup> KEA, 2006; CSES, 2010

<sup>250</sup> KEA, 2006; CSES, 2010

<sup>251</sup> KEA, 2006; CSES, 2010

<sup>252</sup> Plaza, 2008

<sup>253</sup> Evans 2009; Gotham, 2002; Sacco, 2011

<sup>254</sup> Bailey et al., 2014; Sacco, 2011; Sacco et al., 2016



generationer av förevisande konstnärer fått avstamp för konstnärlig mognad och ekonomisk trygghet.<sup>255</sup> Sacco konstaterar att denna typ av långsiktiga strategiska investeringar i kultur- och evenemangsprojekt som skapar lokalt och socialt deltagande har större kulturekonomisk betydelse än så kallade kortsiktiga kulturevenemang i form av *hit and run* turistspektakel.<sup>256</sup>

För att synligt beskriva de åtta ovan beskrivna kulturekonomiska nivåerna har jag sammanställt en matris som beskriver de centrala ekonomiska spillvärden samt de potential dessa enligt Saccos teoretiska argument genererar (jfr figur 2). Då den kreativa verksamheten inom teaterkonsten också strävar till värdegenererande utveckling och det inom teaterkonsten, och skådespelarnas kreativa processer, likaså uppstår ekonomiska spillvärden är Saccos nivåer av kulturekonomiska spillvärden därför av centralt intresse i denna studie.

---

<sup>255</sup> KEA, 2006; Nåls, 2007

<sup>256</sup> KEA, 2006; 2009; 2013; CSES, 2010

<b>NIVÅER AV POTENTIAL</b>	<b>KULTUREKONOMISKA VÄRDEN</b>	<b>EKONOMISKT SPILLVÄRDE</b>
INNOVATION	Involvering av kultur, konst och sociala kreativa element i samhället	Innovativ potential genererar individuell och organisatorisk värdeutveckling
VÄLFÄRD	Kulturens inverkan på såväl fysiskt- som psykiskt välmående	Konst, kultur och välmående leder till inbesparingar av vårdkostnader
HÅLLBARHET	Mobiliserande kraft inom ramen för diskussionen kring hållbarhetsprocesser	Utveckling av regelverk som antar etiska och hållbara värdesystem
SOCIAL SAMMANHÅLLNING	Central byggsten för välmående inom utsatta grupper	Förbygger välfärd och livslängd vilket ger inbesparingar för hälsovård
NYA FORMER AV ENTREPRENÖRSKAP	Uppstår då ny teknik möter konst, kultur och kreativ verksamhet	Investeringar i nya tekniska lösningar skapar ekonomi och tillväxt
LIVSLÅNGT LÄRANDE	Ständig bildning ger förutsättningar för utveckling	Förbättrade förutsättningar för problemlösning vid nya utmaningar
MJUKA VÄRDEN	Humana och sociala värderingar vitaliseras	Vitalisering av humana och sociala värderingar skapar tillit
LOKAL IDENTITET	Konstutövares deltagande i kulturella vitaliseringsambitioner	Vitalisering av lokal ekonomi och företagsamhet

Figur 2. Centrala kulturekonomiska spillvärden enligt Sacco et al.

I den teoretiska ramen ovan framträder områden där kulturell verksamhet i samhället bidrar till ekonomisk utveckling med robustare ekonomisk hävstångseffekt som följd.<sup>257</sup>

För att komma närmare individen och de praktiska processerna bakom dessa makronivåer bör man också se närmar på hur verksamheten är organiserad. Då nyss i huvudsak kulturekonomiska värden utifrån en makronivå betraktats kan man beskriva organisation av operativ verksamhet som en meso-nivå där gruppen, dess ledning och organisering representerar nivå-begreppet. Inför en närmare behandling av kreativa processer inom olika verksamhetsformer och organisationer kommer jag därför i nästa avsnitt att presentera tankar, fenomen och teorier kring konstens och kulturens inflytande på organisatorisk verksamhet och kreativt ledarskap.

### **3.2 Kulturorganisering**

Överallt omkring oss finns organisering och organisationer. För att genomföra någon form av organiserad handling behövs alltid någon form av verksamhetsorganisering. Samhället är en organiserad struktur bestående av många former av organisation och organisationer.<sup>258</sup> Organisationer kan i sin tur per definition beskrivas som sammanslutningar av individer med olika bakgrund, kunskap och personliga intressen som alla arbetar mot ett gemensamt mål.<sup>259</sup> Det är helt enkelt bekvämare att vara fler bakom en ambition än att agera ensam. Att individer samlar sig i organiserade former understöder och förenklar också beslutsfattande. Skapande av organiserade former bestående av individuella ambitioner med målsättningen att trygga de deltagande individernas villkor blir då det centrala målet för den gemensamma verksamheten. Organisering underlättar också ledandet av verksamheten. Organisering ger struktur och skapar regler inom vilka de deltagande individerna kan förutse de andra deltagande parternas förhållanden. Att kunna förutse framtiden i syfte att fatta rätt beslut för organisationen är därför en avgörande orsak varför organisationer uppstår.<sup>260</sup> Fler individer med gemensamma ambitioner och gemensamma intressen innebär ett stöd för ledaren och beslutsfattandet.

---

<sup>257</sup> Sacco, 2011; Sacco et al., 2016

<sup>258</sup> Grafström et al., 2017

<sup>259</sup> March & Simon, 1958/1993; Grafström et al., 2017

<sup>260</sup> March & Simon, 1958/1993; Grafström et al., 2017

En organisation är en samling individer med gemensamma syften och ofta med en definierad ledningsstruktur. Men ingen organisation eller organisering är statisk. Inom alla former av organisationer pågår hela tiden en kontinuerlig organisering med syfte att utvecklas för att kunna möta nya utmaningar.<sup>261</sup> I boken *En berättelse om organisering* skriver Grafström et al.:

Medan en organisation uppstår för att individer organiserar sig, handlar alltså organisering om processen att tillsammans utföra en aktivitet – en aktivitet som kan innebära att en organisation skapas och förändras.<sup>262</sup>

Att det finns ett mål med den gemensamma ambitionen är ett viktigt fokus för viljan att organisera sig. Men i anslutning till organiserandet finns alltid en möjlighet att målet förändras och då följer också en naturlig förändring av organisationen. Organisationer upphör också ibland att existera. Detta sker om alla de deltagande individuella ambitionerna upphör att påverka sammanhållningen bakom de överenskomna organisatoriska strukturerna.<sup>263</sup> Organisationen har med andra ord ett syfte så länge det finns deltagande individer och ledning av dessa som ser värde i den verksamhet som utförs.

Uttrycket organisation kan användas för att tala om många slag av sammanslutningar och är därför ett vitt begrepp. Men begreppet används oftast för att rama in ekonomiska, formella, tekniska eller juridiska former av verksamhet. Grafström et al. menar att en organisation kan beskrivas som allt från en familj till globala storföretag, unioner som EU eller internationella organisationer som till exempel FN. Gemensamt för alla dessa är att de består av en samling individer. Teaterkonst är också en organiserad form av verksamhet. I likhet med andra företag finns det inom teaterkonsten en gemensam ambition och målsättning att organisera sig kring skapandet och upprätthållandet av produktionen, föreställningen. Teatern som organisation har därför också blivit ett begrepp i de flesta kulturer.

### 3.2.1 Teatern som organisation

Arbetet med scenkonst innebär berättande av historier och kan också jämföras med annan organisations- och företagsverksamhet. Skillnaden mellan scenkonstprodukten, *teaterföreställningen* eller *teateruppsättningen*, och andra fysiska eller teknologiska industriprodukter är att den förevisande scenkonstprodukten till största delen bygger på i stunden levande social kommunikation. En teaterföreställning med inbegripen social kommunikation uppstår mellan *skådespelare* och *publik* som befinner sig i ett och samma rum. Men innan föreställningen kan presenteras för en publik behövs en organiserad, socialt

---

<sup>261</sup> Weick, 1979; Czarniawska, 2015

<sup>262</sup> Grafström et al., 2017, s 36

<sup>263</sup> Grafström et al., 2017

kommunikativ och kreativ, förberedelseprocess som går under benämningen *repetitionsprocess*. Föreställningen skapas genom att repetera ett grundmaterial som kallas *pjäs* eller *manuskript*. Föreställningen eller uppsättningen får sin form genom försök och omtagningar som kallas repetition och där skådespelarna skapar dramatiska scener mellan sina givna roller under ledning av en *regissör*. Dessa försök och repetitioner av pjäsens scener binds under processen samman till det överenskomna slutresultatet föreställningen som sedan spelas upp för en publik på överenskomna tidpunkter under kontrollerade former.<sup>264</sup>

På samma sätt som annan organiserad industriproduktion, så produceras teaterkonsten genom en process som innefattar en kedja av handlingar och beslut, från idé till projektplanering, finansiering, engagemang av personal, marknadsföring och slutligen produktion genom repetition, premiär och föreställningar. Produktionsprocessen inom teatern liknar på så vis vilken som helst annan industriprocess – förutom att slutprodukten består av den socialt kommunikativa upplevelsen som enbart blir till om alla separat medverkande enheter strålar samman och upprätthåller den levande sociala kommunikativa produkten vid den för ändamålet givna tidsperioden. Produkten konsumeras av kunden, publiken, i ett för ändamålet givet utrymme som blir en del av den sociala upplevelsen, som konstformens produkt, *föreställningen*, utgör. Det är inom denna värld som också skådespelaren fungerar som en del av organisationen, under en ledning bestående av teaterchefer, producenter, regissörer eller annan ledning. Skådespelarna på teatern är, vid sidan av andra viktiga yrkesgrupper inom organisationen, en central del av föreställningen och utan dem kan en teaterföreställning inte heller bli till.

Jag väljer också därför i denna studie att definiera teatern som en organisation, eller jag talar om den som ett företag där kunskap inom olika kreativa yrkesområden utövas med den gemensamma målsättningen att skapa en *social produkt*. En social produkt som enligt en given vision och ett givet grundmaterial produceras inom ramen för en given ekonomisk resurs- och tidsram. En produkt som konsumeras av kunder som väljer att köpa en biljett för att uppleva den i sällskap med människor med liknande intresse.

### **3.2.2 Konstnärlig ledning och ledarstilar**

Organisationer måste ledas och därför har ledarskap och ledarstilar, både i ett längre historiskt perspektiv och i modern tid, ständigt varit ett ämne för diskussion och forskning i organisatoriska, politiska och samhällseliga sammanhang. Sedan Freud uttryckte att ledare är viktiga för att de ger människor en känsla av betydelse, mening, identitet och existentiell legitimation, har mycket hänt på forskningsområdet och det finns många ledarskapsparadigm som i olika perioder varit trendledande.<sup>265</sup> I en allt mer globaliserad värld rör sig gränserna mellan arbetsliv och privatliv

---

<sup>264</sup> Austin & Devin, 2003; Napier & Nilsson, 2006

<sup>265</sup> Freud, 1927

mer och mer i en riktning där kulturer och identitet närmar sig varandra och där dessa till delar till och med flyter samman.<sup>266</sup>

På ett bredare vetenskapligt plan i modern tid tog ledarskapsforskningen fart i USA från 1950-talet framåt. Man inledde arbetet med att utforma ledarskapsteorier genom att skapa frågeformulär som ledare inom olika verksamhetsfält besvarade varefter resultaten analyserades och som genererade teoretiska konstruktioner med vilka man sedan beskrev de olika ledarstilarna.<sup>267</sup> Till en början delade man in ledarstilarna i två huvudgrupper, *uppgiftsorienterade ledare* respektive *relationsrelaterade ledare*. Den uppgiftsrelaterade ledaren lägger vikt vid organisationens strukturer och centrala mål och detta understöds genom rationell planering, tekniska lösningar och samordning. Den relationsrelaterade ledaren betonar i stället personalen och relationerna inom organisationen, genom uppskattning, uppmuntran och stöd som in sin tur inverkar på individens karriär samt organisationens utveckling.<sup>268</sup> Teoriutvecklingen fortsatte sedan under 1960-talet framåt, vilket ledde till att nya ledarstilar definierades. Begreppet *förändringsorienterat ledarskap* lägger vikt vid strategiska förändringsprocesser som beaktar organisationens tjänster och produktion av produkter i en omvärld under ständig utveckling. En liknande ledarstil som lägger vikt vid förändringsprocesser är *kreativt ledarskap* där fokus ligger på nyskapande och innovativ förmåga.<sup>269</sup> Ledarskapsforskningen gav definitioner också för *styrande eller auktoritärt ledarskap*, där målsättningen är att i ledarens hand hålla makten för att åstadkomma effektiva och snabba beslut i organisationen.<sup>270</sup> En av de senare definierade huvudsakliga ledarstilarna är det *deltagande*, eller *demokratiska*, ledarskapet. Denna ledarstil bygger på principen att bestämmande och ansvar inom organisationen delas mellan ledarskap och medarbetare inom organisationen.<sup>271</sup>

År 1995 myntade Daniel Goleman uttrycket *Emotional Intelligens*, känslointelligens (EI). Goleman understryker vikten av att utveckla kunskap och kapacitet att uppfatta sina egna och andras känslor, samt att tolka dessa i syfte att guida sin omgivning för att uppnå förväntade eller uppställda mål.<sup>272</sup> Goleman menar att de traditionella egenskaperna för en ledare – intelligens, seghet, beslutsamhet och vision – inte i sig är nog för framgångsrikt ledarskap utan att det därtill behövs känslointelligens som inkluderar empati, lyhördhet och förmåga att anpassa sig till de signaler som påverkar den sociala balansen och välmående i arbetsomgivningen.<sup>273</sup>

---

<sup>266</sup> Koopman, Den Hartog, Konrad et al., 1999; Youssef & Luthans, 2012

<sup>267</sup> Yukl, 2010; Aronson et al., 2012

<sup>268</sup> Yukl, 2010; Aronson et al., 2012

<sup>269</sup> Arvonen, 1988

<sup>270</sup> Alvesson & Svenningsson, 2007

<sup>271</sup> Aronson et al., 2012

<sup>272</sup> Goleman, 1995; 1998; Goleman, Boyatzis, McKee, 2013

<sup>273</sup> Goleman, 1995, 1998; Goleman, Boyatzis, McKee, 2013

Ledaren har en stor betydelse för hur företaget eller organisationen uppfattas i relation till sin omgivning både internt och externt. Ledaren förväntas representera företagets visioner och får därför mycket utrymme och betydelse när denne uttrycker sig, vilket i sin tur också har betydelse för organisationens välmående. Forskningen visar att optimistiska och entusiastiska ledare uppnår bättre resultat både i förhållande till affärsresultat och välmående i organisationen än för ledare som är mer återhållsamma eller auktoritära.<sup>274</sup> Men en för optimistisk ansats kan också leda till att uppenbara faror ignoreras vilket i sin tur kan leda till ekonomiska utmaningar.<sup>275</sup>

Det är naturligt att personalen hellre umgås i cirklar där en god stämning råder, och inte motsatsen. Men det är också viktigt att ledarskapet upprätthåller ramar och förhållningsregler som ger strukturer för verksamheten. Den allmänna stämningen på arbetsplatsen är dock av betydelse för hur ett företag genererar resultat. Forskningsresultat om hur humör smittade av sig på arbetsplatsen samt hur detta påverkade bonusresultaten bland de anställda vittnar om att dessa blev bättre då humöret var gott och sämre då den allmänna stämningen var den motsatta.<sup>276</sup> Goleman framhåller att nivån av det som kan definieras som känslointelligent ledarskap går att avläsa på de flesta resultatbaserade oråden inom företag och organisationer. Han hävdar dock inte att all form av ledarskap enbart ska vara *vänligt*, utan att det naturligtvis också kan vara *stramt*, *entydigt* och *målinriktat* samt till delar också *strängt*. Det som Goleman dock lyfter fram är att om det inte råder en *kommunikativ resonans* och balans mellan ledning och personal finns det risk för att det inom gruppen, organisationen eller företaget uppstår onödig oro, stress och ångest.<sup>277</sup> Goleman framhåller vikten av att personalen under ledarskapet känner att de förstår uppställda mål, blir hörda och ges utrymme för uttryck av egna känslor kring de utmaningar och förväntningar som ställs på dem.<sup>278</sup>

Utmaningar är något som för arbetstagaren individuellt eller för organisationen allmänt ses som en resurs, förutsatt att dessa utmaningar är motiverade och av ledningen väl underbyggda som en del av de gemensamma målen. Motsatsen till konstruktiva utmaningar kan ta formen av stress som uppstår med anledning av orättvis och/eller obefogad behandling eller försummelse. Denna form av stress kan då bli kontraproduktivt som lätt blir tärande på kapaciteten hos arbetstagaren eller inom gruppen, vilket oftast då inverkar negativt på nivån av produktiviteten inom den berörda organisationen.<sup>279</sup> Ledare, ansvarspersoner eller arbetstagare som av någon anledning är upprörd har svårare att läsa andras känslor och har därför också svårare att visa empati eller

---

<sup>274</sup> Jennifer & Bettenhausen, 1990; Goleman, Boyatzis, McKee, 2013; Nanjundeswaras & Swamy, 2014

<sup>275</sup> Sinclair, 1988; Goleman, Boyatzis, McKee, 2013

<sup>276</sup> Barsade, 2000

<sup>277</sup> Goleman, 1995; Goleman; Boyatzis, McKee, 2013

<sup>278</sup> Goleman, Boyatzis, McKee, 2013

<sup>279</sup> Belbin, 1996; Krueger, 2000

känna sympati för andra, vilket sedan i sin tur påverkar inlärning och därigenom resultatet av arbetet.<sup>280</sup> Goleman, Boyatzis och McKee uttrycker att ledare som sprider dålig stämning helt enkelt är dåligt för affärer medan ledare som sprider positiv stämning tillför element för framgång inom organisationen. Goleman et al. lyfter fram uttrycket "resonant" ledarskap, *Resonant Leadership*, med vilket de definierar ledare som är uppmärksamma på, och i kontakt med, både sina egna som personalens känslor. Motsatsen till "resonant" ledarskap definierar Goleman et al. som dissonant ledarskap, *Dissonant Leadership*. De uttrycker att dissonanta ledare är personer som håller hög distans till de som de leder samt gör beslut utan att lägga vikt vid hur visioner och målsättningar ska formuleras för att åstadkomma önskade resultat. I huvudsak menar Goleman et al. att en "resonant" ledarstil i de flesta fall genererar bättre resultat än en dissonant ledarstil men påpekar också att det ibland kan vara nödvändigt att nyttja dissonant ledarstil om organisationen är i behov av snabba och mer drastiska strategiska riktningbyten.<sup>281</sup>

### 3.3 Konstens kraft i organisationen

Organisationens ledning är i alla lägen på sätt eller annat beroende av sin relation till personalen som utför den operativa produktionsverksamheten. Hur ser då ledning av konstföretag ut, och finns det några signifikanta skillnader i hur konstföretag leds i förhållande till hur andra företag leds? I boken *Det sublimas konstnärliga ledning* konstaterar Guillet de Monthoux att företagsekonomer under de senaste decennierna uppmärksammat betydelsen av både konst och estetik i anslutning till framgångsrik företagsledning.<sup>282</sup> Guillet de Monthoux och Austin och Devin, framhåller att konstnärlig ledning bör innefatta en sund öppenhet inför kreativa risker och att konstens indirekta betydelse i organisationer eller företag är att inspirera, utmana och engagera till att testa, experimentera och omvärdera vedertagna rutiner och handlingsmönster. Men för att inte skapa onödiga risköverslag, där ogenomtänkta beslut kan sätta organisationen i gungning, måste en sådan organisationsförändring ske kontrollerat.<sup>283</sup>

Med anledning av en allt mer betydande virtuell och teknologiintegrerad marknadsomgivning och för att kunna attrahera goda arbetstagare har Guillet de Monthoux hos moderna organisationer identifierat ett behov att skapa vackra och sublimes projekt som erbjuder de involverade inspirerande och kreativa utmaningar. Det blir en framgångsfaktor, enligt denna

---

<sup>280</sup> Henriques & Davidson, 1997

<sup>281</sup> Goleman, Boyatzis, McKee, 2013

<sup>282</sup> Stenström, 2000

<sup>283</sup> Guillet de Monthoux, 1993; 1998



iakttagelse, att organisationen inte enbart inom ramen för sin verksamhet kan erbjuda sina anställda kreativa utmaningar, utan att organisationen helst också ska tillhandahålla en socialt inspirerande, skön och estetisk arbetsomgivning för de anställda.<sup>284</sup>

Genom sin forskning visar Guillet de Monthoux hur konst och konstföretag vuxit fram, hur de organiserats och hur konstföretagen på olika sätt inom produktions- och serviceindustrin under de senaste decennierna bidragit till utvecklingen av nya företagsformer. Strävan att söka, hitta och pröva nya verksamhetsformer i ett allt mer komplext samhälle, som motsvarar moderna rättvisa, ekonomiska och kulturella livsvillkor, har därför på en allt mer krävande global marknad blivit gemensamma utmaningar för ledningen av moderna organisationer. Frågan som Guillet de Monthoux ställer är huruvida lösningar på de utmaningar som varken marxismen, kapitalismen, nationalekonomismen eller religiösa ideologier kunnat svara på, i syfte att hitta hållbara modeller för trygga livsvillkor i framtiden, kan finnas inom ramen för den kreativa ekonomin.<sup>285</sup>

Guillet de Monthoux konstaterar att människan redan nu på allvar har inlett en aktiv utvecklingsfas där hon söker nya organisations och verksamhetsstrukturer och där konsten och kulturen också är inkorporerad. Konst och kultur kan användas i uppbyggande och estetiska syften i anslutning till allt människan åstadkommer. Inspirerade av Josep Beuys hävdar Guillet de Monthoux därför: "Varje människa är en konstnär. Vare sig hon är läkare, skogsvaktare, företagsekonom, eller lärare är hon konstnär".<sup>286</sup> Tanken är att alla som arbetar kreativt egentligen är konstnärer och att konst och kapital därför är mer än förenligt. Humankapital och mänskliga resurser är därför en definition av samhällligt värde. Konst, kultur och kulturarbetare bör därför, enligt Guillet de Monthoux, tas på blodigt allvar i den pågående diskussionen kring samhällsutvecklingen.<sup>287</sup>

Han är därmed inne på samma linje som Sacco, Harari och Wilber, vad gäller kulturens och kulturekonomins utveckling, när han hävdar att hövdingar, regenter och präster under långa tider, utifrån religiösa ideologier, har styrt både den kulturella och samhällsliga utvecklingen.<sup>288</sup> Under medeltiden skapades maktstater som på basen av den romerska rättens principer och religiösa dogmer byggde strama samhällsliga och kulturella konstruktioner i syfte att stärka utvidgningen av nationella intressen. Denna utveckling följdes sedan av den vetenskapliga och industriella revolutionen som bidrog till en lång rad tekniska upptäckter som gav upphov till en massmarknad av konsumtionsartiklar och i förlängningen en mångfald av reproducerbar kultur. Genom sina teser om det sublimas konstnärliga ledning konstaterade Guillet de Monthoux redan

---

<sup>284</sup> Ramirez, 1991; Guillet de Monthoux, 1993

<sup>285</sup> Adriani et al, 1986; Stachelhaus, 1987; Guillet de Monthoux, 1993

<sup>286</sup> Guillet de Monthoux, 1993, s 7

<sup>287</sup> Guillet de Monthoux, 1993

<sup>288</sup> Wilber, 1996/2000; Sacco, 2011; 2014; Sacco et al. 2016; Harari, 2016

innan den deltagande kulturen 3.0 enligt Sacco tagit vid, att forskningen enbart inte räcker till utan att konsten och kulturen också spelar en betydande roll i utvecklingen av det moderna industri- och servicesamhället. Han framhäver att kulturen och konstens betydelse svarar mot behovet av lekfullhet och uppfinningsrikedom på alla nivåer av samarbete och ledning inom utvecklingen av moderna organisationer och företag. Guillet de Monthoux lyfter fram att samhället behöver *ett kitt* som binder samman stoff och form. Detta kitt kan bestå av just konsten och kulturen och om ingenjörstänkandet i företagen helt och hållet tar över effektivitetstänkandet så kan ekonomin paradoxalt nog bli lidande i längden.

För att skapa ekonomisk utveckling inom företagen bör ledningen således se på sina organisationer med nya ögon och utmana sig själva och sina invanda vardagsrutiner genom att bjuda in konst och estetik i produktionsprocessen. Guillet de Monthoux argumenterar för att om man är intresserad av kreativt ledarskap i förändring så bör man rekrytera konstnärer och behövliga branschspecialister i syfte att vitalisera innovationsprocesser och produktutveckling. Denna form av kompetensblandning har också visat sig resultera i att konstnärer anställts på längre tid, även efter att projekten slutförts och projektgrupper upplösts.<sup>289</sup> Konst och kreativitet kan på så vis bli en del av företagets strategiska utveckling, något som påverkar organisationen att skapa en social och estetisk arbetsomgivning, vilket i förlängningen kan generera ett bättre resultat för sina ägare.

Guillet de Monthoux bygger upp sin argumentation om "det sublimes konstnärliga ledning" genom att lyfta fram sex ledningskonster som han definierar med utgångspunkt från Kants upplysningens estetik till Gadamers definitioner av det estiska spelet.<sup>290</sup> De sex ledningskonsterna han tycker sig urskilja är *Begripa*, *Begeistra*, *Befria*, *Beundra*, *Berusa* och *Befolka* (se bifogad Appendix 2 "Paradoxer inom konst och kreativitet – från Kant till Gadamer). Genom att tolka valda filosofers och vetenskapsmäns tankar om de sublimes konsterna inverkat på ledarskap av individ, organisation och samhälle öppnar han med hjälp av dem upp ett teoretiskt resonemang kring hur det moderna konstnärliga ledarskapet idag kunde se ut.

Den tes som Guillet de Monthoux driver och som jag tolkar den bygger i korthet på att det inom allt ledarskap ingår olika lager av paradoxala spänningar. Dessa spänningar påverkar också ledarskapet på ett liknande sätt som skapande arbete påverkar konstnärer då den kreativa utmaningen hela tiden är närvarande i anslutning till förberedelse, val av uttryck, beslut och handling.<sup>291</sup> Ledaren är på samma sätt som konstnären ständigt tvungen att analysera och välja

---

<sup>289</sup> Guillet de Monthoux, 1993; Liberation, 1993

<sup>290</sup> Guillet de Monthoux, 1993

<sup>291</sup> För att närmare beskriva de centrala ingredienserna i Guillet de Monthoux teoretiska bygge av "det sublimes konstnärliga ledning" presenterar jag i Appendix 2 de filosofiska paradigmen och tankar som Guillet de Monthoux baserar sin tes på.

mellan stoff och form, bedöma nivåer av risktagning, ansvara för helheten inför egna förmän, styrelser eller ägare, rekrytera medarbetare, representera varumärket samt uppträda på offentliga arenor i både vått och torrt. Ledarrollen omfattar med andra ord ett brett fält av kompetenser som man, för att manövrera mellan utmaningar och spänningar inom organisationen, bör behärska för att kunna leverera ett balanserat resultat. En liknande beskrivning kan göras också för de kreativa utmaningar som konstnären står inför av förberedelser, träning, förädling av teknik, handling och till slut offentlig presentation av sitt verk.

### 3.3.1 Konsten som en faktor för jämvikt i samhället

Vi lever i en värld där den deltagande kulturen är verklighet och där tekniskt kommunikativa redskap finns i så gott som allas händer. Vem som helst kan idag producera information, konst, kultur, marknadsföring, politik eller propaganda genom olika former av sociala applikationer. Samtidigt som utbudet av information vuxit exponentiellt har möjligheterna att analysera fakta blivit allt svårare. Denna utveckling har medfört att allt mer av ansvaret för kontroll av sanningshalt förts över på individen, vilket innebär att risken hela tiden ökar för att falsk information övergår till att bli något som lätt kan tolkas som fakta samtidigt som vetenskapliga sanningar ifrågasätts och politiska ambitioner påverkas av intressen med dolda agendor.

Teatern är en social konstform där de deltagande parterna bidrar till att ett överenskommet avtal ingås så att en kommunikativ produktion kan framföras socialt enligt för ändamålet överenskomna regler. I relation till den konstnärliga ledningens uppgift sammanfattar Guillet de Monthoux på följande sätt synen på teatern som en fungerande modell för social konst:

Den goda konstnärliga ledningens uppgift är att hålla det estetiska spelet vid liv. Med konsten i mitten och konstnärens, kritikens, publikens och teknikens kultur runt omkring kan det estetiska spelet leva. Ty estetiken kräver att både konst och kultur samverkar. Att man undviker hoten från konstens totalisering eller kulturens banaliteter.<sup>292</sup>

Enligt Guillet de Monthoux *totaliserar konsten* när den sätts att verka under en politisk och ideologisk doktrin där ingen kritisk eller estetisk spegling av samhället ges något utrymme. Konsten tvingas i en sådan omgivning tjäna en sanning, en totalitär politisk sanning, utan möjlighet till individuell eller social tolkning. Den motsatta ytterligheten utgörs av den *kulturella banaliseringen*, som enligt Guillet de Monthoux innebär att man betraktar konsten som något som vem som helst kan skapa, så att vem som helst kan definiera kulturellt värde i allt och inget.

Den deltagande kulturen, 3.0, som Sacco beskriver som en ny kulturekonomisk nivå, kan därför genom Guillet de Monthoux linser också framstå som en utveckling eller ett symptom på

---

<sup>292</sup> Guillet de Monthoux 1993, s 98

banalisering av kulturen. Denna banalisering kan beskrivas genom utvecklingen av sociala media-verktyg med möjligheter för konsumenter att fritt kunna uttrycka sig om vad som helst inom globala nätverk. Vilket innehåll som helst kan nu utgöra en produkt av värde, på basen av den genomslagskraft eller volym den får, utan någon större kritisk bedömning eller kvalitetskontroll. Kulturell banalisering innebär därför, enligt Guillet de Monthoux, att också det konstnärliga kan kommersialiseras i minsta detalj så att allt övergår till ett kulturvärde i kommersiellt syfte. Då vem som helst har tillgång till kulturella produktionsredskap och mediala verktyg kan vem som helst också nå ut med sitt budskap. I denna utveckling finns hela tiden en risk att det som definieras som konst försvinner i mängden av uttrycksformer som i stället tjänar rent kommersiella intressen. Företagen som fungerar som den ekonomiska motorn tar då över makten medan kulturens och konsten uppgift i ekvationen endast blir att bistå med att utveckla produkter som kan användas för reklam och stärka varumärken. För att undvika dessa ytterligheter uttrycker Guillet de Monthoux:

Det gäller att balansera konstverket med kulturen för att konstvärlden ska fungera. Om konsten tar över imploderar kulturen till en totalitär mardröm. Kommunismen, fascismen och nazismen är avskräckande exempel på makroplanet. Om kulturen dominerar konstverket är också en katastrof för konstvärlden. Allting förvandlas till en banaliserad social lek.<sup>293</sup>

Guillet de Monthoux tankar om konstens olika former, ledningsmotiv och strukturer kan därför också uppfattas som en kritik mot den moderna kulturekonomin som Sacco i den deltagande kulturen 3.0 långt ser som en kulturutveckling makro-ekonomiska värdepotential. Guillet de Monthoux varnar för att en blind tro på okontrollerad utveckling av konst och kultur kan bedra oss, om vi som konsumenter inte är uppmärksamma på utvecklingens faror i den omgivning vi alla är med om att forma.

Var ligger då den värdet i den *kreativa processen* och *det konstnärliga görandet* eller *det kreativa hantverket* inom ramen för dessa poler? Medan Sacco analyserar den samhällliga implikationerna ur ett makroperspektiv och Guillet de Monthoux tolkar konst- och kultur ur makt-, ledning-, organisations- och politiska makro- och mesoperspektiv, ser Austin & Devin närmare på det konstnärligt görande utifrån ett organisatoriskt mesoperspektiv. Då Sacco ser en kulturekonomisk potential inom den kreativa kultur- och konstsektorn ber Guillet de Monthoux oss i stället vara uppmärksamma på hur vi använder oss av konsten och kulturen då vi söker lösningsmodeller i anslutning till värdeutveckling i samhället. Kring det konstnärliga görande som kulturekonomisk potential ligger kanske Austin och Devins tankar någonstans mitt emellan dessa

---

<sup>293</sup> Guillet de Monthoux, 1993, s 120

poler då deras utgångspunkter för hur kreativt värde skapas långt mer utgår från ett praktisk och mer pragmatiskt perspektiv.

### **3.3.2 Konstnärligt görande som modell för organisationens kreativa process**

Rob Austin och Lee Devin har i *Artful Making: What Managers Need to Know About How Artists Work* presenterat en komparativ studie av olika former av industriella produktionsprocesser inom bil-, mjukvara- och teaterindustrin.<sup>294</sup> Deras studie undersöker närmare olika industrigrenarnas kreativa processer i syfte att utreda hur man inom dessa olika verksamhets och organisationsformer på en mikronivå arbetar med kreativ produkt- och värdeutveckling.<sup>295</sup> De presenterar begreppet Artful Making eller i min översättning "konstnärligt görande" som kan tolkas som en teoretisk beskrivning av en praktisk processtruktur för att skapa värde inom organisationers produktutvecklingsprocesser.

Konstnärligt görande innebär att man genom ett aktivt förtroendeskapande arbete inom organisationen kan få tillgång till värdeskapande om man pröva sig fram genom risktagande och djärva försök. Genom en process av konstnärligt görande på alla nivåer inom organisationen kring den kreativa processen kan arbetstagarna via en pågående dialog själva aktivt påverka, utvärdera och utveckla hur arbetet med produkten sker. För att bättre se skillnaderna mellan olika industriprocesser och samtidigt beskriva det konstnärliga görandet presenterar jag först Austin och Devins exempel industriprocesser de jämfört i sin undersökning.

*Den traditionella industriprocessen* kan beskrivas som ett pärlband bestående av olika skeden, allt från produktplanering, processplanering och produktionsprocess till slutprodukt. Dessa processer involverar oftast att separata arbetsgrupper med specialkompetens oberoende av varandra svarar för olika individuella skeden i processen. Denna typ av industriprocess kräver i många fall omfattande investeringar i en produktionslinjeinfrastruktur som alltid i någon mån måste anpassas innan en ny produkt ska testas eller produkten är klar för marknaden. Austin och Devins intresserade sig för hur den kreativa processen såg ut inom inom bilindustrin, en bransch som traditionellt omfattar en lineär industriell eller sekventiell form av produktion. I undersökningen såg de närmare på bilindustrins produktionsprocesser som traditionellt bygger på en serie individuella skeden innefattande separata utrymmen där specialicerade arbetslag färdigställer sina definierade delar på produktionslinjen.<sup>296</sup> För att undvika möjliga misstag senare innebär detta att mycket arbete koncentreras på produktutvecklingen inom varje enskild

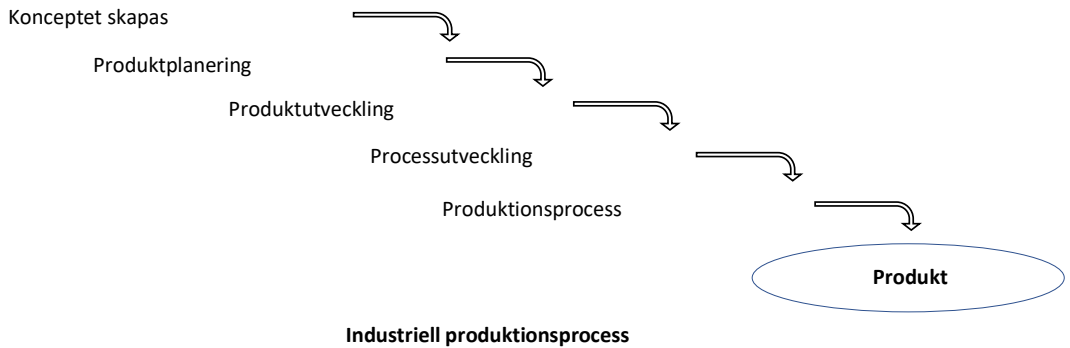
---

<sup>294</sup> Austin & Devin, 2003

<sup>295</sup> Jmf. kapitel 4 i *Artful Making: What Managers Need to Know About How Artists Work*. Austin & Devin, 2003

<sup>296</sup> Clark, Fujimoto, 1991; Pisano, 1993

enhet, innan arbetet kan lämnas vidare till följande skede. Den sekventiella processen (figur 3 nedan) innebär att varje separata enhet i processen därför har definierade målsättningar och ansvarsområden.<sup>297</sup>



Figur Nr 3.<sup>298</sup>

Men med anledning av att det i transaktionen mellan olika delområden ibland uppstår så kallade korsfunktionella arbetsgrupper behöver processen inte alltid vara helt linjär. I sådan fall kan olika processansvariga medlemmar från de övriga arbetsgrupper samarbeta med den arbetsgrupp som i det tillfället ansvarar för produktutvecklingen och på så sätt underlätta förflyttningen av produktplanering och utveckling från en enhet till följande.<sup>299</sup> Målet inom denna industriform är dock att så långt som möjligt i senare skeden av produktionsprocessen undvika ändringar eftersom sådana oftast innebär nya investeringar om produktionsprocessen måste uppdateras. Linjär eller sekventiell industriprocess, eller också kallad fordiansk modell, lämpar sig därför bäst då behovet att tillfredställa en stor konsumentmarknad är omfattande.<sup>300</sup>

I fokus för den andra branschen i den komparativa studien står den interaktiva produktionsprocessen eller så kallad "snabb omloppstid" (*Fast Cycle Time*) som utvecklats inom *mjukvaraindustrin*.<sup>301</sup> I denna typ av produktionsprocess spelar kundens önskemål en betydande roll redan i produktutvecklingsskedet. Efter den första kundkontakten där den strategiska produktbeskrivningen framförts av beställaren utvecklar produktleverantören, oftast bestående av en eller flera programerare, en prototyp enligt den presenterade strategiska beskrivningen som beställaren gjort. Produkten testas sedan i samarbete med beställaren för att skapa en

<sup>297</sup> Clark, Fujimoto, 1991; Pisano, 1993

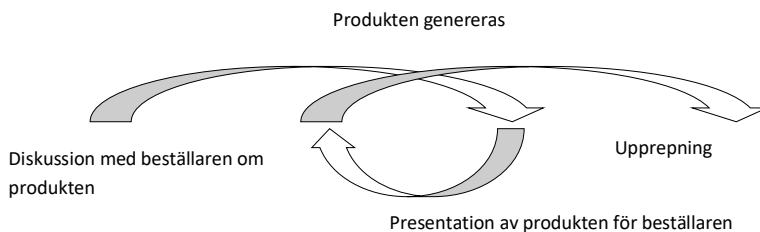
<sup>298</sup> Austin & Devin, 2003 s 30

<sup>299</sup> Clark, Fujimoto, 1991; Pisano, 1993

<sup>300</sup> Beaudreau, 1996; Herman, 2012

<sup>301</sup> Meyer, 1993; Austin & Devin, 2003

referensdialog mellan kund, ledning och programmerare i syfte att vidare utveckla produkten. Processen upprepas efter behov och utvecklingen sker, enligt definierade operativa och strategiska mål, tills produkten motsvarar beställarens syfte och kan tas i bruk inom organisationen eller på marknaden. I förhållande till den traditionella hårdvaruindustrin är det naturligtvis betydligt förmånligare att göra ändringar inom en process av utveckling av programvara än att stöpa om produktionsprocesser för t.ex. bilproduktion eller annan tyngre industri (se Figur nr 4 nedan).



#### Konstnärligt görande inom mjukvaruindustrin

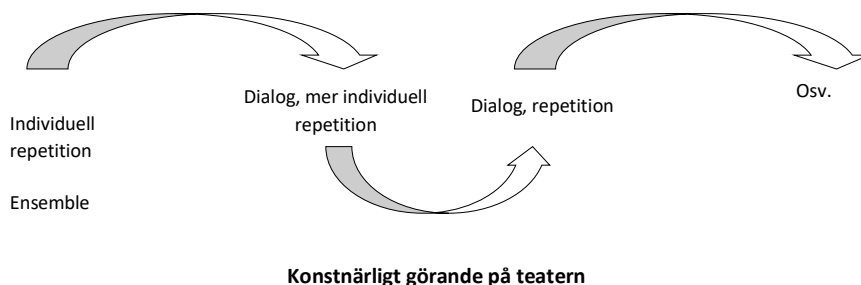
Figur Nr 4.<sup>302</sup>

Som tredje industriform undersöks sedan *teaterkonstens* kreativa process och produktutveckling. Inom teaterkonsten är det regissören som leder det kreativa arbetet i enlighet med en uppställd rollfördelning, vision och målsättning som teaterledningen svarar för. Regissören har rollen av ledare och ansvarar således för planeringen och genomförande av den praktiskt kreativa processen. Regissören fungerar som det yttre ögat som formar, styr och för en dialog kring det arbete som produceras och förkroppsligas av skådespelare och andra medverkande inom andra avdelningar i repetitionssalen och på scenen, i enlighet med det uppställda konstnärliga målet.

I motsats till den strama kreativa process som bilindustrin representerar är försök och misstag (*trial and error*), omtagning och upprepning, ett fenomen som programvaruproduktion och teaterproduktion har gemensamt. Teaterproduktionens *föreställning* skapas genom en struktur av överenskomna upprepningar där regissören i samarbete med skådespelare först förbereder och arbetar med delar av materialet för att till slut foga ihop de repeterade delarna till en helhet. Repetitionsprocessen på teatern består av flera likartade omtagningar som gång efter gång upprepas under hela produktionsprocessen. Skådespelaren förbereder sig individuellt för sin roll genom att bekanta sig med materialet, pjäsen, texten och de individuella replikerna i dramat. I

<sup>302</sup> Austin & Devin, 2003 s 33

samarbete med arbetsledaren, regissören analyseras först materialet vilket innebär att en strategi för det gemensamma målet kan formuleras. Denna målsättning är riktningsgivande genom hela repetitionsprocessen. Utifrån skådespelarnas roller och ansvarsområden och repetitioner, försök och omtagningar söker man sedan tillsammans, genom en process av ständigt risktagande, försök och misstag, passande uttryck för att komma så nära den av regissören och arbetsgruppen utstakade målsättningen. Resultatet av varje enskild repetition analyseras av regissör och skådespelare som på basen av upplevelserna från tidigare repetitioner igen utvecklar riktningen och målsättning inför följande repetitionsförsök. Denna process upprepas sedan under hela produktionsprocessen tills tillfredställande resultat uppnåtts och en helhet i form av en föreställning kan framföras för en publik.<sup>303</sup>



Figur Nr 5.<sup>304</sup>

Men i anslutning till teaterkonstens organisation och skapande processer är det inte bara skådespelaren som tar risker i anslutning till sina försök i repetitionskedet. Inom teaterkonsten tas risker också hela tiden av regissören och andra kreativa medarbetare inom processen. För skådespelaren och de andra kreativa parterna innebär processen ett skapande på flera olika plan och nivåer både individuellt och socialt. Detta arbete kräver förberedelse och fokusering vilket också Austin och Devin lyfter fram som en ytterst central del av konstgörandet. Trots att arbetsledaren aldrig exakt kan veta hur arbetstagaren utför uppgiften kan arbetsledaren ändå inverka på graden av fokusering och risktagningar under loppet av processen.<sup>305</sup> Regissören eller arbetsledaren handleder arbetet enligt den uppställda visionen men överlåter förutsättningen för konstgörandet i processen till arbetstagaren själv som därigenom får en betydande roll i anslutning till hur denne väljer att inom de givna ramarna utföra den givna uppgiften.

<sup>303</sup> Austin & Devin, 2003

<sup>304</sup> Austin & Devin, 2003 s 37

<sup>305</sup> Austin & Devin 2003; Kuitunen & Sutinen, 2018



I boken *Mahtava Moka* beskriver Kuitunen och Sutinen på många sätt i liknande termer som Austin och Devin värdet av misslyckanden som en grund för utveckling och lärande inom organisation och ledning.<sup>306</sup> De menar att misslyckande är en naturlig bakgrund till framgång och de hävdar att om organisationen tillåter en sund mängd misslyckande i anslutning till företagandet så stärker detta företagets framgångspotential. Kuitunen och Sutinen hävdar att om personal och ledning ges utrymme att misslyckas så frigörs energi, som vanligtvis binds upp av rädsla för att misslyckas, till förmån för nya idéer, försök och möjligheter. Austin & Devin är inne på samma linje och hävdar att risktagningar inom ramen för produktutveckling är ett viktigt redskap för organisationen. Austin och Devins studie visar att nyckeln till en mer dynamisk, produktiv och anpassningsbar organisationsstruktur ligger i att tillräckligt utrymme för kreativitet, försök, misstag inom organisationen skapas i anslutning till de kreativa processerna. Genom detta kan organisationen bättre utnyttja sin personals kreativa kapacitet och värde till stöd för nya upptäckter, uppfinningar och resultat inom för gällande enhet, företag eller organisation. Austin och Devin menar därför att konstnärligt ledarskap, i motsats till mindre flexibla ledarskapsmodeller inom mer traditionell industriproduktion, tillåter att verksamheten kan ledas utan den trygghet som bygger på detaljerade processspecifikationer eller vetskap om varje detalj i produktionsprocessen. De uttrycker att denna form av konstgörande processer därför också lämpar sig väl också i anslutning till produktionsprocesser inom andra moderna organisationsformer. Austin och Devin hävdar därför på basen av sina undersökningar att moderna företag långt borde frångå vertikala ledarskapsmodeller och i stället utveckla styrmodeller som liknar de verktyg som används för ledning av socialt kollektiva konstutövare. På detta sätt kunde de på alla nivåer i organisationen effektivisera och bidra till utvecklingen av organisationens välmående, värde och resultatutveckling.

Men i anslutning till sin studie om olika organisationsmodeller för ledning av kreativa processer skärper Austin och Devin ytterligare sin argumentation för behovet av modernisering. De gör detta med att ifrågasätta den gamla visdomen att ledarskap behöver glasklara mål för att vara framgångsrik. Detta kan vid första anblicken verka aningen högfärdigt då de flesta företag idag, för att hänga med i utvecklingen, är väl medvetna om att de hela tiden måste uppdatera och formulera om sina strategier och målformuleringar. Men Austin och Devin frågar sig ändå om det verkligen är klara mål som skapar framgång, eller om ledarskapet i stället borde definiera en riktning för en målsättning som ger mer utrymme för försök och misstag samt skapar förutsättningar inom en trygg arbetsmiljö för kreativt nyskapande av utveckling av organisationens produkter, resultat och värde?

---

<sup>306</sup> Kuitunen, Sutinen, 2018

### 3.3.3 Kontroll genom befriande, samarbete, ensemble och lek

I argumentationen för sin teori om *konstnärligt görande* lyfter Austin och Devin fram fyra centrala värdenivåer som ingår i anslutning till det kreativa arbetet.<sup>307</sup> Dessa värdenivåer – *kontroll genom befriande, samarbete, ensemble och lek* – kan beskrivas på följande sätt:

a) *Kontroll genom befriande* är en arbetsmetod som inom ramen för en strukturerade strategi och målsättning för projektet accepterar en vid variation och frihet av försök och misstag genom hela processen. Kontroll genom befriande bygger på att tekniskt kunnande skapar nödvändiga förutsättningar för utveckling av idéer inom ramen för den kreativa processen. Kontroll genom befriande innebär således att man inom en definierad, given och kontrollerad ram av förutsättningar fritt får pröva olika lösningsmodeller utan att i fall av misslyckanden behöva vara orolig för fel sorts konsekvenser.<sup>308</sup> Den tillåtna och transparenta dialog kring det värde som efter varje nytt försök uppstår bidrar således till utveckling av slutprodukten. Men försöksprocessen ger svar först efter att varje nytt försök igen är genomfört och kan analyseras. Efter varje separat försök och därpå följande analys upprepas processen igen för att kreativt mata därpå följande nya försök med nya erfarenheter och idéer som arbetsgruppen under sin ledning sedan åter reflekteras kring, och så vidare.<sup>309</sup> Men kontroll genom befriande betyder naturligtvis inte att vilka resultat som helst accepteras som godkända. Om den kreativa individen eller arbetsgruppen *vandrar iväg*, det vill säga bjuder på resultat som inte stöder den omfattade strategin, är det arbetsledarens ansvar att konstruktivt handleda individen eller gruppen i vilken riktning denne anser att processen bör styras. Austin och Devin konstaterar att konstnärligt görande uppstår då deltagarna ärligt under processen bjuder på förslag som skapar resultat som inte kunnat förutses, samtidigt som alla involverade har teknik för att upprepa och vidareutveckla de skapade resultaten som upplevts som mål och syftesriktiga. Processen innebär att de deltagande parterna genom det kreativa arbetet hela tiden är beredda att ta nya risker för att skapa nya uttryck för att utveckla produkten. Att ta risker i varje nytt försök är/blir på detta sätt en naturlig del av den kreativa processen inom ramen för konstgörande.<sup>310</sup>

b) *Samarbete* är en värdenivå som exemplifieras av en osjälvisk dialog inom arbetsgruppen där varje individuell part, genom uttryck och beteende, har frihet att inom den givna ramen, utan förutbestämda mönster, bidra med uttrycksformer som genererar nya och oförutsedda idéer. Enligt modellen är samarbete inom arbetsgruppen avgörande för den kreativa processen.

---

<sup>307</sup> Austin & Devin, 2003

<sup>308</sup> Austin & Devin, 2003 s 97. *This is the essence of control by release. Control by turning loose within well-understood given circumstances, reducing artificial tension, ridding yourself of the need to comply with externally imposed mechanisms and criteria.*

<sup>309</sup> Austin & Devin, 2003

<sup>310</sup> Austin & Devin, 2003; Kuitunen, Sutinen 2018

Samarbetet fungerar som motor i anslutning till den kreativa processen där den innovativa potentialen existerar. Om ledaren, utgående från en gemensam målsättning i samråd med arbetsgruppens medlemmar kan skapa en trygg arbetsomgivning så finns också förutsättningar för att ett resultatinriktat kreativt samarbete kan uppstå.

c) *Ensemble* är en värdenivå som uppstår genom att individerna i gruppen inte åberopar individuell suveränitet över eget arbete, utan där de i stället bidrar till att stärka kollektivets målsättning så att helheten ska bli större än summan av de enskilda delarna. Med begreppet ensemble menas en arbetsgrupp som i anslutning till konstgörandet smälter samman till en grupp som lär sig arbeta med varandra på ett sätt som gör att det känns som om helheten blir större än mängden enskilda delar. Betyder då detta att en ensemble skiljer sig från en arbetsgrupp? Kan då inte en arbetsgrupp på samma sätt generera ett resultat som är större än antalet av de individuella delarna? Svaret på denna fråga har naturligtvis att göra med hur vi tolkar och ger innebörd av begreppen arbetsgrupp och ensemble. Definitionen och ordet ensemble kopplas vanligtvis ihop med orkestermusik och grupper av skådespelare på teatrar. Inom teater- och musikalisk orkesterkonst arbetar man oftast inom en skyddad kreativ omgivning. Definitionen ensemble betyder, inom konstformerna musik och teater, en grupp individuella konstnärer som känner varandra väl samt varandras individuella ansvar och sätt att spela konstarten. Inom teater- eller orkesterensamblen ansvarar varje separat skådespelare eller musiker för sin givna roll i pjäsen eller stämman i partituret. Resultatet blir då att verket i sin helhet utgörs av de individuellt spelande skådespelarnas eller musikernas kombinerade roller och stämmor, under ledning av en regissör eller dirigent som handleder, rytm, tempo och nyanceringar enligt givet innehåll och tolkning. Om de deltagande individuella prestationerna är av hög standard, spelet är välorganiserat talar man därför om en god ensemble. Ju bättre gruppens deltagare känner till varandras starka och svaga sidor, personlighetsdrag och kompetensnivåer sporrar detta i en trygg kreativ omgivning också till att anta nya utmaningar i syfte att utvecklas som ensemble. Detta kan i sin tur bidra till att organisationens varumärke och värde stärks.

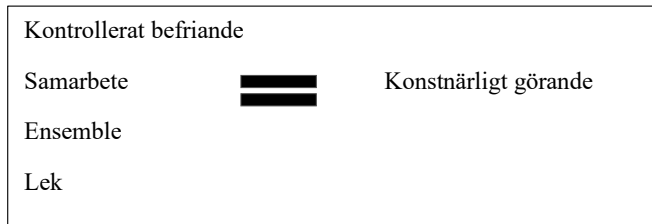
d) *Lek* handlar om en nivå där värde uppstår genom överenskommet spel inom ensemblen under den kreativa processen. Leken kan vara närvarande genom interaktion mellan medlemmar inom organisationen eller företaget och ultimatum mellan medlemmar i organisationen, företaget och deras kunder. Möjlighet till lek inom en kreativ process kan betyda många saker. Bland annat kan det innebära att det inom den kreativa processen tillåts frihet att pröva nya lösningsmodeller, eller att man får leka med reglerna för redan etablerade verksamhetsstrukturer eller traditioner inom produktionsprocesserna.<sup>311</sup> Leken har också regler som kan anses vara bindande men att dessa regler också lätt kan ändras inom ramen för leken om ett sådant behov på grund av

---

<sup>311</sup> Huizinga, 1944; 1980

betydande omständigheter uppstår.<sup>312</sup> Leken innebär en frihet som även om den omfattas av regler inte har samma tyngd som definierade organisatoriska verksamhetsstrukturer. Definitionen av lek inför också ett element av spänning med anledning av att utgången inom ramen för leken alltid är osäker. Lekens syfte, hur allvarlig, spännande, utmanande eller rolig den än är, är att producera glädje, spänning eller värde för de lekande parterna.<sup>313</sup>

### Värdenivåer inom konstnärligt görande



Figur nr 6. Konstnärligt görande, inspirerad av Austin och Devin 2003.

Austin och Devin hävdar att användningen av *konstnärligt görande*, som en teoretisk, praktisk eller strategisk modell för värdeskapande inom organisationen, bäst lämpar sig i sammanhang där processerna involverar en merpart osäkerhetsfaktorer i anslutning till målsättning och resultat.<sup>314</sup> I argumentationen i anslutning till jämförelserna mellan projektarbetet inom de olika industriprocesserna belyser de vikten av tillit till organisationens ledning. Tillit för både det individuella samt gruppens fokuserade insats behövs för att uppnå ett kvalitativt tillfredställande resultat. En konstgörande process ska därför enligt dem ledas på en nivå där alla medverkandes ömsesidiga respekt och fokus på den presenterade visionen och strategin för arbetet.<sup>315</sup> Austin och Devin menar också att ett hälsosamt fokus är något som måste uppstå organiskt och som bygger på tillit mellan ledaren och arbetstagarna i processen och inom organisationen. De konstaterar att hälsosamt fokus inte kan beordras av arbetsledaren inom ramen för en kollektiv kreativ process. Däremot kan detta fokus uppstå organiskt då det råder förståelse och respekt inom gruppen och organisationen inför målsättning och vision, enligt given ansvars- och rollfördelning, oberoende av vilken industriform organisationen utövar.<sup>316</sup> Kreativt arbete kräver en ständig dialog mellan berörda parter där utgångspunkt, ansvarsfördelning och resultat beror på graden av tillit, respekt och förtroende. De ovan beskrivna ingredienserna samt den individuella och sociala kapaciteten av risktagning utgör centrala värdeskapande nivåer i Austin och Devins

<sup>312</sup> Asplund, 1987; Huizinga, 1944; 1980

<sup>313</sup> Asplund, 1987

<sup>314</sup> Cotteleer, Austin, 1985; Austin, Devin, 2003

<sup>315</sup> Austin & Devin, 2003

<sup>316</sup> Austin & Devin, 2003

argumentering för konstgörandet. De avslutar sitt resonemang med att konstatera att konstgörandet därför också kunde omfattas och implementeras som modell för kreativa processer inom andra mer traditionella organisations- och industriformer.<sup>317</sup>

### 3.3.4 Utmaningar med konstnärligt görande

Men konstnärligt görande fungerar inte i alla sammanhang, i vissa verksamheter kan det rent av vara ett olämpligt tillvägagångssätt. Industriell produktion strävar traditionellt efter bästa möjliga kostnadseffektivitet i anslutning till produktionsprocessen, där målsättningen är bästa möjliga marginal för producenten, företaget eller organisationen. Därför lämpar sig konstnärligt görande sämre som redskap i produktutvecklingen i sammanhang där omfattande kostnader uppstår vid re-konfigurering av tekniskt komplicerade produktionsprocesser.<sup>318</sup> Som exempel kan nämnas industriproduktion där kostnader för prototyputveckling är omfattande (ex. bil-, flygplansindustrin etc.) och där man därför undviker att skapa många olika prototyper för att minimera så kallade skrotkostnader. Industriegrenar med klara produktmål som enbart förväntas upprepa produktionsprocesserna har föga fördelar med implementering av konstnärligt görande som produktutvecklingsprocess. Konstnärligt görande som produktutvecklingsprocess ter sig naturligt som olämplig i anslutning till en verksamhet där försök och omtagning genererar höga kostnader eller andra belastningar för involverade individer eller organisationer.<sup>319</sup>

I sin studie av bil-, programvaru- och teaterindustrin konstaterar Austin och Devin att konstnärligt görande bättre lämpar sig där utvecklingsprocesserna är lätta, flexibla och sociala i motsats till tunga, mekaniska och tekniska processer. Men det finns exempel där man lyckats kombinera konstnärligt görande med industriell produktion. På löpande band där delar monteras enligt förutbestämda mönster och rutiner kan ibland uppstå situationer där de förväntade rutinerna rubbas. I sådana fall måste arbetsgruppen lösa problemet genom att improvisera, vilket i sin tur kan leda till att processen genererar nya lösningsmodeller som utvecklar den befintliga industriella produktionsprocessen.<sup>320</sup> Argumenten för försvaret av traditionell industriproduktion är att re-konfigurationen av design och produktion av prototyper är för kostsamt. Austin och Devin hävdar dock att de som stöder sin verksamhet på denna argumentation i flera fall målar in sig i ett hörn, då utvecklingen av nya tekniska och kommunikativa redskap idag skapar allt fler möjligheter till implementering av konstgörande inom de flesta industriprocesser. Austin och Devin konstaterar därför att: "Ur rätt perspektiv kan konstnärligt görande ses som ett oundvikligt resultat av övergången från industriell ekonomi till

---

<sup>317</sup> Austin & Devin, 2003

<sup>318</sup> Austin & Devin, 2003; Napier & Nilsson, 2006; Tidd & Bessant, 2014

<sup>319</sup> Austin, Devin, 2003

<sup>320</sup> Bowen, Spear, 1999; Austin Devin, 2003

en informationsekonomi, precis som industriell ekonomi var det oundvikliga resultatet av övergången från den agrara till den industriella ekonomin”.<sup>321</sup> Med anledning av dagens teknologiska utveckling kan mycket kreativt arbetet inom ramen för tidigare energikrävande, tekniskt och ekonomiskt tunga produktutvecklingsprocesser göras med hjälp av ändamålsenliga dataprogram. Därför menar Austin och Devin att argumenten för försvaret av traditionella tunga och energikrävande industriprocesser inte på samma sätt som tidigare är hållbara då ersättande processer med positivare inverkan på miljö och samhälle finns att tillgå.<sup>322</sup>

Ovan har jag utifrån ett makroperspektiv presenterat tankar, teser och teorier om kulturekonomins utveckling samt värden kring kreativ ekonomi, organisation och ledning. Sacco presenterar en rad nivåer inom vilka sektorer kultur och kreativ verksamhet kan bidra till stärkt ekonomisk värdeutveckling i samhället.<sup>323</sup> Vissa av de nivåer som Sacco definierar genererar bevisligen ekonomisk värdeutveckling, både för individ, organisation och samhället i stort, men med anledning av att denna värdeutveckling i form av spillvärde sällan direkt är kopplad till praktisk konstnärlig verksamhet så är det ingen lätt uppgift att argumentera för kulturekonomiska satsningar med ”stärkt samhällsekonomi” som mål.<sup>324</sup> Trots att det enligt Guille de Monthoux och Austin och Devin finns omfattande forskning som antyder om ekonomiskt och socialt värde i anslutning till integrerad kulturell och kreativ verksamhet både inom organisationskultur och i samhället, kan frågan ändå ställas huruvida det finns någon realism i förhoppningarna att den kreativa ekonomin någonsin kommer att accepteras som en respekterad industisektor eller ekonomisk värdepotential.<sup>325</sup> Vidgar man denna kritiska frågeställning ytterligare så stöter man med fog snart på frågan i vilken utsträckning forskning kring kultur- och kreativ ekonomi alls ens är relevant i den tid vi lever, en tid då en het debatt pågår globalt kring hur vi ska skydda oss för utmaningar som miljöförstöring, globala pandemier, sociala orättvisor, svält, fattigdom och krig.

---

<sup>321</sup> Austin & Devin, 2003 s 54 (förf. övers.)

<sup>322</sup> Austin & Devin, 2003

<sup>323</sup> Sacco et al., 2016

<sup>324</sup> Sacco, 2014

<sup>325</sup> Benito et al., 2014; Boix et al., 2014

### 3.4 Kulturekonomi – retorik eller resurs?

Trots alla dessa kritiska frågor kring kulturens och konstens samhällseliga värde och relevans finns det ändå mycket som talar för att kulturen och konsten har en betydelse i anslutning till ovannämnda utmaningar. Sacco, Guillet de Monthoux, Austin och Devin, Napier och Nilsson, Tidd och Bessant, Stenström, Hyypä och andra lyfter fram resultat där man lokalt och nationellt sett närmare på vad kultur, kreativitet och innovation, både direkt ekonomisk, socialt, välfärdsmässigt samt utifrån ett hållbarhetsperspektiv, kan bidra med i form av värdeutveckling i samhället.<sup>326</sup> Att alla former av mänsklig samvaro och kreativ verksamhet i en form eller annan genererar kulturekonomi och är därför något som forskningen i stort är ense om. Men hur ser egentligen värdeutveckling i anslutning till konst och kultur ut i praktiken för individen och organisationen om man ser på det hela ur ett mikroperspektiv? Hurdana egenskaper behövs det i en allt snabbare och mer krävande verksamhetsomgivning och vilka färdigheter och kompetenser förväntas en modern organisation och dess personal därför behärska idag? Svaren på dessa frågor är säkert långt skiftande beroende på verksamhetsinriktning men säkert är att det pågår en intensiv jakt på goda, kreativa och trygga verksamhetsstrukturer för att säkerställa en positiv utveckling på alla nivåer i samhället. Forskningen vittnar ändå om att det inom ramen för organiserad verksamhet finns ett växande behov av personal där god sociala kunskaper, kreativ potential samt kapacitet att arbeta enligt flexibla förhållanden, framstår som centrala komponenter i ekvationen.<sup>327</sup>

Teaterkonsten är en kreativ verksamhetsform vars slutresultat består av sociala överenskommelser och beslut, den bygger på den kreativa process genom vilken en föreställningsprodukt utifrån befintligt grundmaterial som sedan genom flera skeden av planering, förberedelser och handling utvecklas.

Vad kan vi då lära oss genom att studera just skådespelares kreativa processer när det gäller att utveckla en djupare förståelse av kulturekonomisk värdeutveckling? Skådespelares kreativa processer individuellt och socialt innebär att resultatet i hög grad bygger på kapaciteten att omfatta de potential som befintliga förutsättningar, material och omständigheter ger för att kunna uppnå de definierade målsättningarna. Dessa verksamhetsramar liknar på flera sätt också många andra organiserade verksamhetsformer. Teaterkonsten skiljer sig ändå till vissa centrala delar från andra konsumentprodukter då den, istället för att vara enbart en fysisk produkt, består av ett socialt och i stunden kommunikativt arrangemang där aktörer och publik vid en för ändamålet given tidpunkt samlas för att gemensamt uppleva en socialt organiserad berättelse, föreställning

---

<sup>326</sup> Guillet de Monthoux, 1993; 1998; Stenström, 2000; Sacco, 2008, 2009, 2011, 2014; ; Hyypä, 2011; 2013; Sacco et al., 2016, Austin & Devin, 2003; Napier & Nilsson, 2006; Tidd & Bessant, 2014

<sup>327</sup> Rosso, 2014; Acar, Tarakci, & Knippenberg, 2018

och upplevelse. Teater och skådespelarkonst utgör just därför en ytterst lämplig forskningsomgivning av både individuella och sociala kreativa processer i anslutning till en undersökning av organisatoriskt värdeskapande.

Med detta avslutar vi den första akten och lämnar de ovan beskrivna centrala teoretiska ramarna för att i stället i följande akt flytta över fokus på skådespelarnas berättelser och beskrivningar av bakgrund, uppväxt, sociala relationer, utbildning och kreativitet, vägar till yrket, välmående och upplevelser kring kreativa processer. Jag ska nu se närmare på dessa konstnärers liv och upplevelser inom teatern med målsättningen att utifrån ett mikroperspektiv identifiera tematiska enheter och huruvida dessa kan bidra till värdeskapande på andra nivåer.



## **AKT II**

## Som flytande vatten

Det händer ibland att man som skådespelare får frågan hur en uppsättning blir till och hur det är möjligt att komma ihåg allt som sägs under loppet av föreställningen. Då jag själv ställts inför sådana frågor om den kreativa processen har jag ibland svarat med att berätta att skådespelare, beroende på produktionens omfattning, brukar repetera en pjäs en till tre månader innan premiär. Jag brukar berätta att man vanligtvis börjar med att läsa pjäsen och rollen individuellt, och att man inom arbetsgruppen efter detta samlas för att under ledning av regissören läsa dialogen, samt analysera de första intrycken av dramat. Sedan inleds repetitionerna. Skådespelarna lär sig texten utantill samtidigt som de fysiskt på golvet under ledning av regissören analyserar och skissar upp handlingen i pjäsen. I beskrivningen av hela den kreativa resan fram till premiär har jag också i vissa fall använt mig av en tankelek eller liknelse som beskriver processen gällande inläring av handling och text på teatern.

Tänk dig att du kommer till en helt ny stad. Du har stämt träff med en vän eller kollega och du ska på egen hand ta dig till en överenskommen plats. Som hjälpmedel har du en karta av staden som du i förväg fått av personen du ska träffa. Du står vid din adress, punkt A, och ska ta dig till en adress, punkt B, där du aldrig tidigare varit. Du vecklar ut kartan och studerar den. Du ser dig omkring, lokaliserar din position, väljer i vilken riktning du ska ta dig från punkt A till punkt B och så ger du dig av. Du är uppmärksam på allt, ser dig noga för och kanske känner av en viss osäkerhet i fråga om ditt vägval. Du stannar kanske upp, vecklar upp kartan igen, skrapar dig i huvudet, ser på klockan och tänker "är jag på rätt väg, vad om jag gått fel, kommer jag att hinna fram i tid?" Känslan av osäkerhet ger dig kanske aningen ångest, men du vet att det hör till så du ser dig omkring och frågar en förbipasserande om du är på rätt väg. Du får ett uppmuntrande svar och förtydligande direktiv för hur du på bästa sätt ska ta dig vidare. Du känner lättnad över råden du fått, jämför din position med kartan och försäkrar dig om att du följer rätt gatumärkning, tar hänsyn till trafik och omgivning och fortsätter vandringen. Du låter dig inte distraheras av något annat än att hitta fram. Du är koncentrerad och vägen känns lång, kanske utmanande, fast distansen i själva verket inte borde ge upphov till denna känsla. Kanske stannar du upp ännu ett par gånger, ytterligare tvivlande på om du verkligen valt rätt väg, men lättad när du igen fått råd av en vänlig förbipasserande och på kartan försäkrat dig om att du står i rätt korsning och att du tryggt kan vandra vidare i rätt riktning. Slutligen när du ser målet framför dig känner du dig lättad samtidigt som en ny spänning inför det kommande mötet kryper in.

Tänk dig nu att samma distans från punkt A till punkt B upprepas följande dag. Kartan är ännu till stöd men nu går det lättare och med mindre utmaningar. Då distansen upprepats några gånger, vågar du också snart söka dig in på gen- eller omvägar. Du kanske hittar ett spännande skyltfönster eller ett trevligt café där en kopp te eller kaffe på vägen kan avnjutas. Efter en tid behövs varken

*karta eller tanke på hur man tar dig från punkt A till punkt B. Du är nu befriad från onödig stress eller osäkerhet om mål och riktning, och i stället fri att tänka på andra saker, ta intryck av omgivningen, uppleva närmiljön, se på människor där du utan bekymmer rör dig framåt mot ditt mål.*

*Du har utmanat dig själv, repeterat distansen, analyserat omgivningen, lyssnat till råd och lärt dig vägen fram. Samtidigt som du fullbordar distansen kan du nu koncentrera dig på att kommunicera med omgivningen utan att behöva lägga så mycket tankar på att komma fram. Du har lärt dig vägen till målet och "kan den nu som flytande vatten" – som man säger inom teatern när rollen och föreställning löper som de ska.*

## 4. Uppväxtmiljö och yrkesval

Hur kommer det sig att man blir skådespelare och vilka förutsättningar ligger bakom de kreativa processerna och det organiserade skapande arbetet inom teatern? I detta och i följande två kapitel ska jag studera skådespelarnas individuella reflektioner i anslutning till betydelsen av sitt skapande arbete inom teatern utifrån berättelser som kretsar kring tre centrala teman: *bakgrund och val av bana, välmående* och *den kreativa processen*. I skådespelarnas narrativ kan man urskilja tematiska enheter som kan fördjupa förståelsen av de värdenivåer som kreativa processer alstrar inom ramen för organiserat arbete på teatern. Inledningsvis utforskas de berättelser hos skådespelarna som handlar om barndomen, uppväxten och den sociala omgivningen samt vägen till skådespelaryrket.

### 4.1 Skådespelarens bakgrund och val av bana

När skådespelare ställs inför frågor som handlar om hur de kom in på skådespelarbanan och vad det var som gjorde att de blev skådespelare, framträder välbekanta narrativ genomgående. I samtalen med dem visar det sig att det, trots skådespelarnas olika bakgrund och sociala sammanhang, på en individuell nivå finns många likheter och beröringspunkter mellan deras berättelser. Jag tycker mig kunna urskilja tre centrala tematiska enheter i anslutning till deras uppväxt, som för de intervjuade spelat en avgörande roll för deras yrkesval. Genom den första tematiska enheten *föräldrar och familj* framträder att deras aktiva intresse för konst och kultur på ett betydande sätt bidragit till utvecklingen av de intervjuade skådespelarnas sociala kunskaper. Även om modern oftast beskrivs som den aktivare parten i relation till barnets kulturella utveckling, framträder också fadern i narrativen som den som på olika sätt bidragit till att yrkesintresset väckts. Utöver moderns och faderns inflytande framstår familjen som något helt centralt för att forma den kommande yrkesinriktningen. Med familj menas då utöver föräldrarna, syskon och närstående släkt som omgivit skådespelarna under uppväxtåren och som därigenom alla haft betydelse för deras utveckling i riktning mot det konstnärliga yrket.

Den andra tydligt framträdande tematiska enheten i narrativen är *den sociala och praktiska uppväxtmiljön*. Skådespelarnas berättelser vittnar om vänkretsens, skolans och de sociala hobbyernas betydelse för utvecklingen mot yrkesvalet. I samband med skolan berättar informanterna att teaterverksamheten eller skolans positiva inställning till egna initiativ inom

ämnen för konst och kultur spelat en betydande roll för den personliga utvecklingen. Berättelserna från skoltiden är goda och välformulerade och innehåller både lyckliga och mindre lyckliga minnen.

Den tredje framträdande tematiska enheten berör *känslighet och personliga kriser*. Informanternas narrativ vittnar också, vid sidan om lyckliga minnen kring uppväxttiden, om minnen från personliga kriser. Det framgår att flera av de intervjuade förlorat närstående familjemedlemmar, upplevt sjukdom eller blivit utsatta för belastande upplevelser av utstötthet och mobbning. Uppenbart är att de intervjuade personerna är lyhörda och känsliga och att de under sitt verksamma yrkesliv vid flera tillfällen, medvetet eller omedvetet, i sitt skapande arbete använt sig av sina personliga minnen av utmaningar och personliga kriser. I de fall där denna typ av narrativ uppträder vittnar informanternas välformulerade och självanalytiska uttryck dock om att de personliga kriserna inte bidragit till någon större bestående belastning, utan att upplevelserna snarare tvärtom har bidragit till en konstnärlig mognad.

I narrativen framträder också andra återkommande tematiska enheter. Flera skådespelare vittnar om hur skolans traditioner med julfester och skådespel spelat en viktig roll för skådespelarnas utveckling. Berättelserna antyder att de intervjuade skådespelarna som barn varit *sociala och utåtriktade med uttrycksfull fantasi* och att detta varit en av orsakerna till att *närstående personer, släkt och vänner* uttryckt att ett yrke inom teatern kanske i framtiden kunde vara ett alternativ. I anslutning till frågor om yrkesvalet uttrycker skådespelarna också en del egna analyser om sina *anlag för det konstnärliga*.

Utöver de mer tydligt identifierade ovan nämnda tematiska enheterna vittnar berättelserna om att skådespelarna gemensamt verkar ha *en kombination av känslighet, social uttrycksförmåga, lekfullhet och fantasi* som framträdande personlighetsdrag.

#### **4.1.1 Föräldrar, familj och konstnärliga anlag**

Av skådespelarnas berättelser framgår att modern i flera fall haft en framträdande betydelse för att skådespelarna i olika former blivit intresserade av konst och kultur under barndomsåren. Oftast handlar det om att modern med ett eget aktivt intresse för konst, litteratur eller teater bidragit med möjligheter till kulturupplevelser och teaterbesök under uppväxttiden. I de fall där detta tydligast framgår rör det sig om mödrar som i olika grad haft egna konstambitioner eller på annat sätt själva varit aktiva konsumenter av konst och kultur. Berättelsen nedan antyder att moderns eget intresse gjort intryck på skådespelarens uppfattning om moderns begåvning och att detta senare inverkat på intresset för konstformen:

*Ja min mamma sjöng, hon hade en vacker röst, metso-sopran, och det är mycket möjligt att om hon inte gift sig, fått barn och allt det där hade hon kunnat bli*

*sångerska, operettsångerska. Vi såg mycket operetter, så det kan ju hända att det kommer därifrån.* (Skådespelare B, s.14)

I berättelsen belyses teaterns betydelse för modern och att hon ofta besökte teatern med sina barn. För skådespelaren i fråga skapade dessa besök värdefulla konstupplevelser och minnen. Senare bidrog också detta på ett avgörande sätt till att intresset för yrkesvalet väcktes:

*Som mycket liten redan såg jag en hel del föreställningar, naturligtvis först barnpjäser och sådant men också sedan vuxenpjäser och var så liksom tagen av teater så att när ridån gick ner så ville jag att allt skulle börja om från början. Och jag var jätteennis och min mamma fick släpa ut mig en skrikande unge från teatern och jag var alldeles hopplös.* (Skådespelare B, s.8)

Barnet utvecklas och påverkas under sina tidiga uppväxtår i hög grad av sin näromgivning. Kunskaper och erfarenheter som upplevs i och i närheten av barnets uppväxtmiljö inverkar således på barnets utveckling.<sup>328</sup> Intervjuerna låter i flera fall förstå att relationen till föräldrarna haft en central roll i anslutning till hur konst och kultur värderats under uppväxttiden. Naturligtvis framgår det också av narrativen att andra familjemedlemmar inom den närmaste sociala kretsen varit viktiga i anslutning till kulturupplevelser och för kontakten med kulturell verksamhet. I de flesta fall är det då frågan om familjemedlemmar som själva haft ett personligt intresse för den sociala konstarten:

*Min mammas teaterintresse bidrar väl. Bland annat satt vi som tända ljus vid radion varje vecka när radioteaterns pjäser sändes när jag var liten och vi skickade också efter, man kunde göra det, pjäshäften. Det var Vilhelm Moberg och Brechts dramatik och jag satt och följde med, och häpnades över att de sade exakt vad som stod där och det hade jag ju aldrig trott att det var så.* (Skådespelare J, s. 86)

Vid sidan om kopplingar till konstintressen i familjen återkommer berättelser om att modern ofta stannat hemma en stor del av tiden innan barnet inlett sin skolgång. Att någon av föräldrarna tidsmässigt utverkar en aktivare närvaro kring barnet har stor betydelse för dess utveckling.<sup>329</sup> De intervjuade skådespelarna har växt upp under en tid då det kulturella normmönstret innebar att modern ofta fanns närmare hemmet medan fadern var mer frånvarande. Faderns oftast mer distanserade roll är därför vanligare i skådespelarnas berättelser. Fast moderns betydelse visat sig vara framträdande har fadern ändå i några av berättelserna i större utsträckning varit den bidragande parten till att intresset för skådespelaryrket väckts:

---

<sup>328</sup> Bäck-Wiklund & Lundström, 2001

<sup>329</sup> Ljunge, 2014

*I mitt fall så låg det ju ganska nära till hands tack vare att min far var skådespelare [...] så jag insöp ju teaterns atmosfär allt sedan barnsben, och har ju sprungit i det här huset sedan jag var riktigt liten. (Skådespelare C, s. 22)*

Fadern återkommer i berättelserna på olika sätt, men bara sällan som en person som haft någon aktiv roll i stödet för den konstnärliga riktningen. Även om fadern spelat en viktig roll i uppväxtåren, så har han enligt narrativen oftare varit den som ställt sig negativ, eller varit mer avogt inställd, till yrkesvalet:

*Men min far hade nog inte någon konstnärlighet, ja nå han var ju nog hemskt glad och humoristisk, men inte vet jag att han hade något..., han var, det var de båda mycket teaterintresserade men inte tror jag min pappa hade tyckt om att jag skulle blivit skådespelare om han hade levat. (Skådespelare B, s. 14)*

Reflektioner om anlagen för yrkesinriktningen för de intervjuade skådespelarna påverkat deras yrkesval återkommer på olika sätt också i berättelserna. Skådespelarna reflekterar individuellt över sina egna tolkningar och olika uppfattningar om kopplingar till anlag de har och vad som väckt intresset, eller vilka influenser det är som påverkat deras personliga utveckling mot det sociala yrket:

*Jag är pappas flicka, han lät mig vara som jag var. Andra frågade att varför hon nu gråter, jag var överkänslig. "Låt henne vara, hon är känslig" sade han. [...] Men jag fick vara pappas flicka, men mamma hon var så helt pappas fru att någon morsa hade jag inte. Men jag hade en farmor som var så sträng, men ljuvlig och hon bodde hemma hos oss. Men ingen har skrivit eller något sådant, men pratat har vi alltid. (Skådespelare I, s. 90)*

Minnena från barndomen av upplevelser av kultur som skådespelarna berättar om vittnar också om att de senare inte varit rädda för att vid olika tidpunkter under sin uppväxt pröva på, söka sig fram, uppleva olika saker och gå sin egen väg. Skådespelarna talar om hur de sökt sig till sociala sammanhang som passat deras behov och hur de ofta, om det inte känts bra, snabbt sökt sig till något annat för att slutligen hitta fram till ett tillfredställande yrkesval:

*Det är liksom att man är ganska trygg, speciellt när jag tittar bakåt så tycker jag att jag har varit social. Var jag än har rest i världen, var jag än har kommit ner så har jag haft lätt att få kontakt med människor. Eller de har haft lätt att få kontakt med mig. (Skådespelare E, s. 50)*

Skådespelaryrket kräver en kompetens att stå ut med en viss o-struktur eller *o-rädsla* för den värld som ska beskrivas och undersökas i arbetet med rollen.<sup>330</sup> De personlighetsdrag som formats i barndomen och som bidragit till känsla av tillit och självförtroende kan sedan också ha spelat en viktig roll i anslutning till yrkesvalet:

*Jag kommer ihåg att jag tiggde och bad att få komma med på teater för jag tyckte att det var någonting mycket fascinerande. Så teater har på något sätt funnits först i det undermedvetna. Så när jag kom in på den här teatern i ungdomsföreningen, så märkte jag att det här var både roligt och intressant, och också att det var en gemenskap, man hörde till en gemenskap och man hade liksom, man hade samma mål och man ville skapa någonting tillsammans. (Skådespelare F, s. 56)*

Men berättelserna bekräftar också att det har funnits motsättningar inom familjen gällande skådespelaryrkets lämplighet. Särskilt de äldre skådespelarna uttrycker att deras föräldrar inte alltid ansåg yrkesinriktningen särskilt passande. Skådespelarutbildning byggde också länge på en hantverkstradition där erfarna skådespelare inom teatrarnas egna skolor utbildade sina skådespelarelever. Först 1979 grundades den tvåspråkiga teaterhögskolan i Finland.<sup>331</sup> I Finland var det först när teaterskolan blev högskola som skådespelarutbildningen fick en mer allmänt accepterad status i höjd med andra yrkesutbildningar eller universitetsstudier.<sup>332</sup> Innan dess ansågs skådespelarutbildningen vara en hantverksutbildning, även om fusionen redan från början av 1970-talet stegvis övergick till att omfatta ett högskolelikt utbildningsprogram:

*Nu prövar jag in i teaterskolan. Nåja sen prövade jag då in, och kom in och jag var ju jätteglad. Familjen önskade ju inte detta [...] Nåja och jag var ju myndig då och inte kunde någon mera säga någonting och min mamma var orolig men hon var alltid förtjust i teater, mina båda föräldrar tyckte om teater. Mamma förstod att det skulle vara ett ansträngande och krävande och svårt yrke så inte önskade hon mig det, men hon var intresserad och följde med. (Skådespelare B, s. 11)*

Det är fram för allt bland de äldre skådespelarnas föräldrar som de paradoxala uppfattningarna om skådespelaryrkets lämplighet visat sig. Berättelserna påvisar att föräldrarnas åsikter om yrket och yrkesvalet på olika sätt haft betydande inverkan på skådespelarnas liv och utveckling. I flera av narrativen och i anslutning till släktband förkommer kopplingar som ger antydningar om anlag till sociala yrken. Bland de äldre skådespelarnas reflektioner kring var anlagen till konstnärlighet kan ha haft sina rötter nämns prästycket i fler fall som en möjlig koppling:

---

<sup>330</sup> Asplund, 1987; Lieberman, 2013

<sup>331</sup> Kallinen, 2004

<sup>332</sup> *Först år 1979 slås den finskspråkiga och den svenskspråkiga teaterskolan i Finland ihop till en tvåspråkig statlig Teaterhögskola.*



*Sedan hade min far en morbror som var prost faktiskt. Under den tiden så var de präster. Han målade och han skrev bland annat en pjäs som uppfördes som hette (pjäsens namn) som var ett historiskt drömspel, en kavalkad, och han var väldigt teaterintresserad och jag tror att många av de här var väldigt begåvade och kanske hade blivit skådespelare om inte tiden hade varit sådan att man då blev präst i stället. (Skådespelare E. s. 49)*

På samma sätt som skådespelaryrket kan man hävda att prästyrket är ett socialt yrke och därför säkert ett lämpligt val för personer med dragning till ett yrke med mer utrymme för sociala kontakter och kultur.

#### **4.1.2 Skolan och den sociala uppväxtmiljön**

Skådespelarna som intervjuats för denna undersökning visar tecken på att de besitter en bred social kompetens. De är vana att uttrycka sig och likaså vana att iaktta sin omgivning för fortsatt analys av dessa iakttagelser. Skådespelare tränar och upprätthåller både medvetet och omedvetet hela tiden sin sociala förmåga, eftersom denna förmåga är en central del av yrkets vardag och teknik. De olika sociala omgivningarna har på olika sätt påverkat skådespelarna i anslutning till utvecklingen som lett dem till skådespelaryrket.

Vid sidan om föräldrar och familj nämns också betydelsen av skolan för utvecklingen i riktning mot yrkesvalet. Teater och skådespel är något som länge förknippats med julfester och skolavslutningar och därför framstår skolans inverkan vara av betydelse också i förhållande till yrkesvalet. I flera av skådespelarnas berättelser återkommer minnen från skoltiden och betydelsen av dessa, ofta som en första kontakt med teatern som uttrycksform. Intervjuerna vittnar om att dessa aktiviteter, skådespel och socialt kreativa upplevelser haft stor betydelse för de intervjuades intresse av konstformen. Tankar kring utbildning och framtida yrkesval är något som ofta mycket tidigt framträder hos barn.<sup>333</sup> Den självbild som barnet bygger upp i tidig ålder står därför också ofta som grund för kommande yrkesval:

*Jag har alltid spelat teater, varje julfest så antingen skrev eller regisserade eller spelade jag vanligtvis, jag tror att det bara var en julfest då jag inte var med. Och när vår klass gick genom skolan så ordnade vår klass varje år julfestpjäsen. (Skådespelare G. s. 67)*

Berättelsen ovan är riktningsgivande för hur flera av de intervjuade skådespelarna uttrycker sig om sin skoltid och sin dragning till det sociala uppträdandet och socialitet. Delaktighet och socialt kreativa upplevelser betonas. Likheten i berättelserna mellan skådespelarna är många, trots att

---

<sup>333</sup> Tallberg Broman, 1998

de i detalj är olika varandra. Trots att tiden, förutsättningarna och uppväxtomgivningen i historierna är liknande skiljer sig dessa också markant mellan en yngre och en äldre skådespelarens berättelser:

*Då papporna var i krig och lärarna var i krig, vi spelade teater, påstod allt möjligt, skrev dikter [...] Det blev sedan ett mycket kreativt gäng. Jag var den vanligaste av dem med min enkla bakgrund, inget konstnärligt [...] det som är mitt svagaste och mitt starkaste kort, jag är ganska spontan och då sade man att kanske du ska söka till scenskolan för jag hade mycket vänner också där. Sedan sökte jag och kom in.* (Skådespelare I, s. 87)

Både skådespelaren ovan, som skrev och spelade på varje julfest, och skådespelaren som omgav sig med ett kreativt gäng, uttrycker att de sökte sig till och trivdes i anslutning till den sociala omgivning teatern som form erbjöd. Båda hittade sina egna sociala uttrycksformer och landade sedan efter olika försök i den utbildning som blev deras yrke. Trots att narrativen är olika finns en likhet mellan historierna i och med att båda skådespelarna uttrycker en klar uppfattning om att den kreativa omgivningen gav dem ett innehåll och socialt värde.

Berättelserna vittnar också om att det i flera fall varit någon i familjen eller i den närstående sociala omgivningen som sett barnet uppträda, och med anledning av detta uttryckt att ett framtida yrke kanske kunde gå att finna inom teatern. De flesta intervjuade skådespelarna berättar också att de redan som barn har trivts i blickfånget och haft en dragning till sociala uppträdanden:

*Jo, och då hade jag ju spelat ända sedan julkrubban i skolan. Och alla år så spelade vi Topelius i (skolan) och jag var med i ett ganska stort antal Topelius. Jag kan till och med utantill allt möjligt därifrån, men sådant här professionellt, att jag tänkte bli skådespelare, så det var väl också det att alla tyckte att du blir säkert skådespelare.* (Skådespelare E, s. 48)

Barnets behov av uppmärksamhet är naturligt. Det antas vara allmänt giltigt, men behöver inte tolkas som att de intervjuade skådespelarna just med anledning av detta skulle haft dragning till yrkesvalet. Det kan dock konstateras att vuxna personer i barnets omgivning upptäckt en social förmåga hos barnet, vilket genererat uttalanden om yrket som en möjlig framtidsutsikt.

#### **4.1.3 Känslighet och personliga kriser**

Hos skådespelarna framkommer spontana berättelser där de berör och beskriver smärtsamma minnen i anslutning till sin uppväxt. Skådespelarna behandlar dessa minnenvälformulerat och med analytiskt distanserad ton. När skådespelarna reflekterar kring varför de sökt sig till yrket väljer de flesta intervjuade att också väva in personliga kriser som på sätt eller annat bidragit till

eller påverkat dem i riktningen mot yrkesvalet. Av intervjuerna, och då främst med de äldre skådespelarna, framgår det att grundutbildningen ofta varit kantad av osäkerhet och motgångar. Standard, nivå och krav på grundskola och grundutbildning som de intervjuade upplevt skiljer sig betydligt mellan de äldre och yngre skådespelarna. De äldre skådespelarna gick i skolan under en tid då det mer allmänt ansågs att konstnärliga yrkesinriktningar kanske inte vara "fina nog" som flera också vittnar om. I deras näromgivning och familjekrets påminnes det dem ofta om att skådespelaryrket var tungt och dåligt betalt och att det inte var en yrkesinriktning värd att satsa på. På samma gång som skolan för fler av de intervjuade skådespelarna varit en positiv källa till utvecklingen mot yrket fanns i narrativen också motsatta berättelser. Skådespelaren nedan beskriver sin vardag i skolan där hen utöver sin svaga hälsa bland annat också utsätts för mobbning och där den ena personliga fysiska och psykiska krisen efter den andra avlöser varandra. Skådespelarens berättelse visar ändå på en kamp och en uthållighet som vittnar om en vilja att överleva oberoende av vilka motgångarna än må vara men att skolan och gatan där skolan ännu ligger fortfarande utgör ett märtsamt minne:

*På något sätt förträngde jag allt som hade med den skolan att göra. Det här kan man nu bra säga åt dig nu såhär, att jag inte ens vill gå in på den gatan idag. Så om jag kör i staden så kör jag helst en annan väg så jag inte behöver gå in på gatan där skolan låg. Den blev ett sådant trauma den här skolan. (Skådespelare C, s. 23)*

Skådespelarnas historier är kantade med sociala och hälsomässiga utmaningar, men samtidigt finns i berättelserna en ton som vittnar om att familjen där hemma ändå hade förståelse för hens hälsa och skolutmaningar och kunde bidra med nödvändigt skydd och trygghet, vilket senare utvecklade skådespelarens uthållighet inför framtiden:

*Var jag fyra år eller något sådant, det finns en bild där jag sitter på en kappsäck bredvid en flicka och jag har en namnlapp på runt halsen och den där flickan dog sedan, hon klarade sig inte [...] Men så fick jag nu den här allergin [...] Jag var konstant två gånger sjuk om året. (Skådespelare C, s. 26)*

De personliga kriserna som skådespelarna beskriver är naturligtvis av olika art och grad av utmaningar. Men de antyder också att de genom sitt yrke kunnat utveckla en hel del verktyg som med tiden hjälpt dem bearbeta sådana upplevelser som har skapat bestående minnen eller trauman. Vissa av berättelserna är mer dramatiska och har därför också lämnat djupare minnen och spår:

*Sedan det som naturligtvis var mycket svårt var att [personen ifråga] tog livet av sig, det är någonting som jag aldrig kan riktigt glömma [...] Jo, [hen] borde ha blivit konstnär i stället, [hen] försökte väl leva upp till det vad [hens] pappa ville, och det var*

*ju alldeles fel [...] [Hen] skulle ha kunnat bli någon, [hen] hade god smak, [hen] kunde ha blivit en inredningsarkitekt eller något, kanske [hen] kunde blivit skådespelare, det ville [hen] ju, inte vet jag. (Skådespelare B, s. 13)*

*Men sen är det väl också, jag vet inte, det är klart att man ju får göra roller som är helt främmande och sedan då tränga in i dem, vad dennes problem är, var är dennes känslighet eller okänslighet, så nog har jag ju använt mig av mig själv och mitt eget liv och vad som har hänt. (Skådespelare B, s. 16)*

Narrativen vittnar också om upplevelsen av personliga kriser senare också fungerat som material och känsloreferenser för skådespelarna i rollarbetet. Skådespelarna beskriver också vid flera tillfällen hur deras roller påverkat dem under repetitions och spelperioden. Vissa av rollerna har varit ytterst ansträngande och krävt djupa känsloinsatser i jakt på trovärdiga konstnärliga uttryck:

*Jag tror att det visst påverkar dig, du blir medveten om detta, man kan ta en sak som var tuff för mig, när jag var med i den här pjäsen om cancer som [regissören] gjorde och jag hade min [partner] där hemma som hade cancer. Samtidigt gjorde jag en Tv-produktion där min rollfigur just hade förlorat sin [partner] i cancer. Så jag tror att det var bättre att jag fick göra dessa roller medan [hen] ännu levde i stället för att jag skulle ha gjort dessa efter att hen gått bort [...] Så i rollen i TV produktionen förberedde jag mig på något sätt för det som skulle komma. (Skådespelare C, s. 36)*

Denna skådespelare berättar hur hen registrerar upplevelser och känslor i sitt privatliv och hur dessa uppstår, men analyserar också på vilket sätt dessa känslor eventuellt kan bidra till rollarbetet. Skådespelaren kommenterar vidare att hen försöker lagra sina upplevelser för att senare kunna använda sig av dem och berättar hur hen sedan följer processen samt omformar upplevelsen till stöd för sitt arbete med rollen. Men samtidigt förs också en moralisk inre dialog i anslutning till känslor och upplevelser i samband med den personliga krisen i syfte att berika sitt rollarbete:

*Man kan ju fråga sig om det nu är så bra att man hela tiden registrerar vad man gör, men det här jobbet gör nog att du ändå alltid registrerar hur du reagerar, när du är glad eller ledsen, man samlar på sig hela tiden. Och här tror jag att vi på det sättet kanske inte har lika många spärrar. Som i en pjäs där du ska ha ett utbrott så kan det nog också privat passa som uttryck, medan du privat också har ett utbrott så registrerar du detta också för att senare kunna använda dig av det. (Skådespelare C, s. 36)*

Några av de minnen som beskriver genomlevda kriser från barndomen har haft stor betydelse speciellt just för utvecklingen mot yrket. Som skådespelaren nedan beskriver, så omgavs hen efter kriget av familjens religiösa livsåskådning. Detta betydde också att skådespelarens konstnärliga intressen eller yrkesinriktning senare kom i konflikt med föräldrarnas och församlingens uppfattningar. Att konst inte passade in i den religiösa omgivningen som hen växte upp i blev klart och då den sociala omgivningen inte erbjöd någon förståelse för de konstnärliga anlagen:

*Det var ju slutskedet på kriget [...] en militär som bodde i huset sade att om ni vill undan den sista smällen så stick härifrån. Så vi for iväg till släktingar långt utanför, och sedan när de började skjuta på barn, ja när vi var på väg till skolan så då tyckte vi att [...] så flydde vi under en veckas flykt [...] Men jag var så pass gammal att det satt sig fast, så att jag har bilder kvar, mycket bilder av de där tiderna [...] Men sedan blev det församlingen. Mormor hörde dit och far och mor hade bestämt sig för att om de kommer helskinnade ur det här så ska de också ansluta sig till församlingen, de hade blivit troende på kuppen alltså. (Skådespelare H, s. 76)*

Då det i hemmet och i den sociala omgivningen inte erbjöds något direkt förståelse eller stöd för de konstnärliga anlagen och behoven att uttrycka sig framstod en lärare i ett konstämne i skolan som den part som bejakade och uppmuntrade denna sida hos hen:

*Jag hade en [lärare] som nog betydde och fortfarande betyder allt för mig [...] [Hen] såg, [hen] var lärare i min skola och [hen] såg min begåvning och stödde mig. (Skådespelare H, s. 77)*

Det var alltså läraren som ansåg att de konstnärliga anlagen var betydande hos den unga eleven. Men då frågan om anlagen diskuterades under intervjun uttryckte skådespelaren ändå att intresset och de konstnärliga anlagen kom ifrån modern, medan det i sin tur var relationen till läraren som öppnade ögonen för de konstnärliga möjligheterna för den unga eleven. Skådespelaren beskriver sin mor på följande sätt:

*Mamma är så problemfri, det sunda förnuftet, och så har hon en oerhört bra klädsmaak, hon levde så på sina vackra kläder hon hade, så länge hon orkade köpa. Hon har alltid haft öga. Jag hade den här skjortan på mig, - Du har en vacker skjorta. Så det är nog det konstnärliga som sitter där. (Skådespelare H, s. 78)*

Skådespelaren gjorde djärva personliga val för att gå sin egen väg. Hen valde att tidigt flytta bort hemifrån vilket ytterligare påverkade den ansträngda relationen till familjen:

*Jag, en ung människa som söker sin väg, det finns en viss grymhet i det där också att man lämnar sin familj och beger sig iväg och gör dem oroliga, men vad skulle jag göra [...] jag är oerhört intuitiv och jag kände bara att det här ska jag göra, och det har*

*också med det här yrket att göra, om du frågade om arbetsprocesser och sådant, det är bara intuition. (Skådespelare H, s. 78)*

De flesta beskrivningarna av skådespelarnas personliga kriser eller kriser i familjen vittnar om en utvecklad förmåga att senare behandla och bearbeta sina upplevelser. Samtidigt som de tycks känsliga och uppmärksamma på sin omgivning och kunnat snappa upp av det som sker av energier och impulser i den sociala omgivningen, så indikerar narrativen också om en förmåga hos skådespelarna att lära sig av det upplevda och rida ut de kriser och utmaningar som de beskriver:

*Det här yrket har ju en terapeutisk sida. Jag tror att för mig personligen så om jag skulle ha stannat kvar i den omgivningen jag växte upp i så vet jag inte liksom, jag kan inte spekulera men jag har någon gång så där skämtsamt sagt att jag antagligen skulle vara en försupen [persondefinition], i en liten stad, och mycket otrygg och olycklig om jag skulle ha stannat kvar. För allt det som det medför, det att man går in i det här yrket och tar det på allvar, och det inte är fråga om att man vill synas utan man vill göra någonting och också utvecklas som skådis så fordrar det ett ganska stort arbete med sig själv, och det här betyder säkert det att jag inte skulle ha gjort samma arbete med mig själv om jag inte skulle ha valt det här yrket. (Skådespelare F, s. 58)*

Skådespelarnas berättelser om sin barndom och uppväxt vittnar om att de generellt sett har en balanserad självkänsla och att de värderar både sitt psykiska och fysiska välmående relativt högt. De är öppna och välformulerade i sina tolkningar kring varför de sökt sig till skådespelaryrket. Vidare känns det som de väl kunnat utnyttja både den trygghet och upplevda kriser de erfarit samt att de haft stor nytta av sin självkänsla och sociala anlag.

## **4.2 Centrala ingredienser i den kreativa processen**

Kreativitet är i sig ett vitt begrepp som för skådespelarna visade sig ge utrymme för många subjektiva tolkningar. I anslutning till frågeställningen var de intervjuade skådespelarna betydligt mer utmanande kring frågan om vad ordet *kreativitet* betyder än inför frågan för hur de hittade fram till yrket. Det kan tyckas paradoxalt att en så väsentlig del av en skådespelares kreativa väsen visade sig vara en utmanande frågeställning för skådespelarna att formulera svar på i intervjusituationen. Skådespelarnas berättelser och reflektioner skiljer sig betydligt från varandra gällande detta ämne, även om det i anslutning till frågeställningen går att urskilja återkommande gemensamma teman.

Ett rollarbete innebär att skådespelaren ger sig in i en process som involverar både kropp och sinnen. Arbetet innebär att ta tillvara det material och de byggstenar som det i första hand går att hitta i det givna grundmaterialet eller texten till rollen samt personliga yrkes och livserfarenheterna. För att göra ett rollarbete behövs fantasi, livserfarenheter och teknik där både psyke och kropp lyder skådespelaren i arbetet med det givna materialet.<sup>334</sup> Arbetet är på samma gång fysiskt och psykiskt och där skådespelaren ständigt utnyttjar och bearbetar både egna individuella och arbetsgruppens kreativa impulser, fysiskt och psykiskt material och minnen. Skådespelaren är således en central del av den socialt kreativa processen som förkroppsligar teaterns, det vill säga textens, innehållets och regins direktiv och analys. I anslutning till det individuella och det kollektiva skapande arbetet har skådespelaren en central uppgift och målsättning att utgående från text och grundmaterial samt genom en aktiv dialog med regissören skapa en kreativ produkt i form av *en teaterföreställning*.

Skådespelaren har lärt sig teknik för hur hen tar sig an de utmaningar som varje enskild roll, text, sceniskt uttryck kräver. Varje rollarbete blir därför ett resultat av en kreativ process där skådespelaren använder sig av både tidigare erfarenheter och inlärd teknik som ständigt återanvänds och förädlas. Tidigare erfarenheter nyttjas och omvandlas genom den kreativa processen till fysisk gestaltning som från början enbart består text på papper med sceniska förutsättningar, direktiv av regissören eller i form av idéer till fysiska handlingsmönster och uttryck. Ett rollarbete är en personlig process. Att hitta vägen in i arbetet med att ge fysik och struktur åt rollkaraktären som texten beskriver kräver därför både en fysisk och psykisk ansträngning.

Frågan om vad ordet kreativitet väcker för tankar hos skådespelarna vittnar om både *kollegers och regins betydelse* i anslutning till rollarbetet. I de tematiska enheter som här framträder nämns regissören, *ledaren*, som en ytterst central part i skapandet av den kreativa och produktiva arbetsmiljö där rollarbetet utförs. Vidare framgår av berättelserna att också *arbetsgruppen och arbetsmiljön* på teatern spelar en central roll i anslutning till den skapande processen. Av intervjuerna framgår att skådespelarna under loppet av sina karriärer upplevt regissörer, arbetsgrupper och produktioner där den kreativa miljön varit värdefull, produktiv och inspirerande, men att alla också upplevt arbetsmiljöer som varit belastade av kontraproduktiva krafter. I både fall av tillfredställande kreativa resultat samt vid upplevelser av kreativa processer med kontraproduktivt belastande utmaningar beskriver skådespelarna hur de individuellt och inom arbetsgruppen tagit sig igenom de utmaningar som uppstått inom de kreativa processerna.

Utöver arbetsgruppen och arbetsledningen, framstår *publiken* som en central tematisk enhet som påverkar och driver skådespelares kreativa arbete vidare. Viljan att bli uppskattad, tolkad

---

<sup>334</sup> Tjehov, 1953; Karlsson & Salvesen, 2014

och förstådd är ett ofta återkommande tema i narrativen. Berättelserna lyfter också fram barnasinnets och *leken* som ett ofta återkommande tema. Skådespelarna framhäver vikten av att inte tappa sinnet för lek och lust att testa gränser inom ramen för den trygga miljön som teaterrummet och det kreativa arbetet med rollen utgör för dem. Till de betydande tematiska enheter som framträder i narrativen hör också *utmaningar och rädslor*, som också på olika sätt bidrar till den kreativa kraft som skådespelaren utsätts för professionellt och privat samt utnyttjar i sitt arbete med teaterrollen.

Uttalanden som "tungt", "jobbigt" och "svårt" återkommer i de flesta intervjuer och då oftast i samband med frågor om "kreativitet". Detta vittnar om att den skapande processen som ligger skådespelaren närmast ständigt genererar både fysisk och psykisk ansträngning på olika nivåer, både för skådespelaren själv, inom ensemblen och bland människor i skådespelarens närhet. Under perioden av den kreativa processen med rollarbetet rör sig hela tiden i skådespelarens medvetna en mängd föreställningar, associationer och möjligheter i anslutning till projektet: "Vem är jag? Vad gör jag? Hur ser jag ut? Vem möter jag? Vad är min uppgift i historien?", osv. Dessa frågor behandlas närmare i detta kapitel under rubriken *Utmaningar och rädsla* (avsnitt 4.2.5).

#### 4.2.1 Fantasi och inspiration

Skådespelararbetet bygger långt på *arbete med känslor i sociala situationer*. Teaterkonsten är social och kräver därför att de medverkande i sitt arbete med produktionen, den produkt som föreställningen utgör, ständigt söker passande kommunikativa uttryck för att hitta en lämplig form för berättelsen. En stor del av skådespelarens arbete går ut på att studera egna och andras känslor och uttryck av känslor för att hitta lämpliga uttryck som återger grundmaterialets och berättelsens intentioner i kombination med regins tolkning. Arbetet i teaterrummet kräver lyhördhet och sensibilitet av alla involverade inför de uttryck som man har för avsikt att hitta genom den kreativa processen. Man kan därför tala om att det är av stor vikt att det också inom teaterkonsten på olika nivåer i organisationen och inom de olika yrkesgrupperna finns en förståelse för den kreativa processens behov av social kompetens och känslointelligens.<sup>335</sup> Repetitionsarbetet som leder fram till den socialt kreativa och kollektiva produkten leds av regissören och som svarar för den konstnärliga helheten.<sup>336</sup> Men bakom regissören finns också en organisation som på olika nivåer bidrar med ansvar, ledarskap och stöd. Detta ledarskap påverkar och bidrar således också indirekt till det konstnärliga arbetet som utförs i teaterrummet. Ledarskap på alla nivåer inom organisationen är avgörande för slutresultatet, så också inom teatern.

---

<sup>335</sup> Urch Druskat & Wolff, 2001

<sup>336</sup> Austin & Devin, 2003; Rantanen, 2004; Friberg, 2014



I sina reflektioner kring vad ordet kreativitet betyder uttrycker skådespelarna hur de upplever det praktiska arbetet med rollen och vikten av den sociala omgivningen, kolleger och arbetsledning i anslutning till den kreativa processen. Hur svarar då skådespelarna på frågan vad ordet kreativitet betyder för dem i anslutning till deras yrke:

*Fantasi. Fantasi, skulle jag säga. Kreativitet är också att du måste försöka vara öppen för impulser, att du inte tittar dig blind på något slags metod, utan som jag tycker att har varit givande för mig är att du försöker vidga ditt register hela tiden.*  
(Skådespelare C, s. 29)

Skådespelaren lyfter fram fantasi som den första associationen kring betydelsen av ordet. Men i följande mening tillägger skådespelaren: "skulle jag säga". Men detta uttrycker hen också ett visst tvivel om associationen i sammanhanget ändå är det rätta. Hen fortsätter ändå med att betona att "man måste vara öppen för impulser" och konkluderar att det gäller att inte stirra sig blind på metoder, utan hela tiden arbeta för att individuellt vidga sitt och låta fantasin mata den kreativa processen. Vikten av att den kreativa processen med rollarbetet är positiv är något som de flesta skådespelare berör i sina reflektioner kring ordet kreativitet. Skådespelarna talar om att *ge och ta* och om av någon anledning detta givande och tagande störs så blir både det individuella rollarbetet och den sociala kreativa processen lidande. De flesta skådespelarna lyfter fram regissören, arbetsgruppen och texten som avgörande för hur resultatet av pjäsarbetet kan utvecklas:

*Jo det är ju ett kollektivt kreativt, en kollektiv kreativ bransch. Det är ju inte bara skådespelare utan det är ju pjäsförfattare, regissörer, scenografer, koreografer, dräktdesigners, en massa tekniska lösningar där det också behövs kreativitet, det är ju inte... en teater fungerar inte utan den här hantverkarkunskapen. Till teatern söker sig människor som är kreativa, de trivs inte på det löpande bandet.* (Skådespelare D, s. 42)

Reflektionerna kring ordet kreativitet rör sig på många sätt kring just de mänskliga relationerna i arbetet. Hur skapande situationer uppstår och när dessa är fruktbara och produktiva. I berättelserna framgår det vid flera tillfällen hur centralt skådespelarna ser den gemensamma målsättningen i det kollektiva skapandet:

*Inte tror jag att det behövs mer än arbetsgruppen, en grupp med människor som alla på något sätt... man behöver inte vara av samma åsikt, men man måste ha samma riktning och alla vara angelägen om det man gör. Man måste ha en passion för det man gör. Och då tror jag att kreativitet uppstår. Också kanske via en konflikt, också*

*via att man har olika åsikt och att man stöter och nöts mot varandra. (Skådespelare F, s. 61)*

Hela den individuella kreativa processen tar stöd och energi ur den kollektiva och kreativa processen. Om motsatsen uppstår, det vill säga att det uppstår negativa eller kontraproduktiva konflikter, skönjer man i narrativen nästan en skam över att man inte tillsammans lyckats skapa en gemensam produktiv och kreativ miljö i anslutning till produktionen. Skådespelarna vill inte annat än att processen ska vara inspirerande och givande. Denna känsla är en förutsättning för att arbetet också ska blir produktivt. Om omständigheterna är väl presenterade och väl förvaltade samt att alla känner till målsättningen skapar detta en god grund för den kreativa processen:

*På något sätt är det kärnan i det här yrket. Om det inte finns kreativitet eller vilja till kreativitet så då är man nog ute på svag is. Då finns det inte så mycket kvar. Då finns det kanske ja, om man jobbat ett visst antal år, en erfarenhet och en viss teknik, men det blir så tomt om det inte finns en kreativitet, en vilja, en ambition så då är nog det man producerar, på scenen helt tomt. (Skådespelare F, s. 61)*

Av berättelserna framgår det hur viktig den gemensamma sociala kreativa miljön är för skådespelare. De uttrycker att den individuella och sociala kreativa processen är av stor betydelse att individerna tillsammans har en gemensam ambition och att detta bygger på att den individuella ambitionen också görs gällande. Materialet som arbetsgruppen utgår ifrån är en central ingrediens i anslutning till de förutsättningar som skapas kring den kreativa processen. Alla medverkandes ansvarsområden definieras långt utgående från projektets givna grundmaterial och direktiv:

*Jag kan inte konkretisera kreativitet, men det uppstår runt ett projekt eller en text som alla vill jobba med, och som inte lämnar dig när du stänger dörren på eftermiddagen och går hem. Den finns där och sätter igång ditt undermedvetna och det känns alltid angeläget att komma tillbaka till de här människorna och till den här situationen. Det är kanske så att utan kreativitet finns det nog inte hemska mycket kvar. (Skådespelare F, s. 61)*

Likaså är det av vikt att ledaren för arbetet bidrar med en tydlig vision och klara råd vid arbetet som kan omfattas av de medverkande. Om detta saknas uttrycker skådespelarna att de medverkandes tekniska kunnande säkert syns medan upplevelsen av en gemensam energin ofta saknas i föreställningen. Skådespelare behöver regissörens – ”det yttre ögats” – stöd för att kunna rikta sin kreativa kraft på lösningsmodeller i anslutning till sitt eget ansvarsområde i projektet. Det kreativa slutresultatet bygger därför långt på hur kommunikationen inom arbetsgruppen fungerar:

*Jag har sett föreställningar där det inte fanns en tanke, inte en vilja, inte en riktning, inte någonting som ska finnas för att jag ska känna att det här är viktigt för mig. Man kan inte bara skylla på att det bara var skådespelarna som gjorde det utan nog måste man också se på den som hållit i tyglarna också. Men alltså kreativitet är väl nog drivkraften och ja, det är bränslet. (Skådespelare F, s. 61)*

*Det ställs nog ganska hårda krav på oss skådespelare. Men å andra sidan är det också inspirerande. Det är ju det att den här ovissheten att kanske den här regissören kanske nu får mig att öppna några nya luckor, sidor som jag kanske inte själv alls vet om. (Skådespelare C, s. 32)*

Skådespelaryrket är ett hantverk som för att lyckas behöver sammanfogande sociala funktioner. I narrativen framkommer förutom berättelser om fungerande socialt kreativa situationer också berättelser som beskriver känslor då de sociala och kreativa krafterna inte varit fruktbara. Att vara inspirerad ses som en central ingrediens i anslutning till den kreativa processen. Klart är dock att det kan vara utmanande att ständigt vara inspirerad och att det uppstår situationer där nivån av inspiration och kreativitet utmanas. Nedan beskrivs hur det känns då den centrala kreativa dialogen och utbytet inom den kreativa processen fungerar bra eller hur det går om den är ansträngd och inte flyter:

*Huvudsaken är att du är öppen. Inte kan du vara kreativ om du inte försöker vara vaken och snappa upp allt som sker. Ska vi säga det som i lyckliga fall händer när du får en samverkan med regissören och medspelarna tycker jag inspirerar, och inspiration, det är kreativitet [...] men om alla i arbetsgruppen är slutkörda är det jobbigt att vara kreativ. Om det ges förutsättningar så synkar det, du vet att ibland synkar det jävligt bra. Och synkar det jävligt bra med någon, så kommer det så mycket att du inte ens hinner ta emot allt. Sedan finns det andra som du kör huvudet i väggen med och inte kommer vidare med, och det är jättejobbigt. (Skådespelare C, s. 30)*

Det är skådespelarnas egna upplevelser av utmaningar som övervunnits, eller nya sidor de själva upptäckt, som stärker den kreativa processens resultat. Vikten av att bli sedd i anslutning till denna process är därför av stor betydelse för skådespelarna. Det kreativa mötet med regissören, kollegerna, texten eller materialet är därför en central ingrediens i anslutning till den kreativa processen:

*Det måste finnas, det måste bli ett förtroende och en samverkan. Det finns regissörer som du med bara en attityd, eller bara med att han säger ett ord, så öppnar sig nya vägar, och du kan gå vidare. Detta är som ju fascinerande med det här jobbet. Den*

*vanliga publiken kan inte förstå detta eller ens ha ett hum om det. (Skådespelare C, s. 32)*

Men likaså kan arbetet, inspiration och kreativitet blockeras eller utebli. Skådespelarna beskriver på olika sätt hur de ibland kör fast och inte kommer vidare. Känslan av att köra fast kan upplevas som en belastning med trötthet som resultat. Men denna trötthet kan också i vissa fall skapa nya öppningar då garden i anslutning till den kreativa processen släpper:

*Jag upplever att du låser dig, och att du på något sätt inte är kreativ sedan, det blir oväsentligheter och det blir saker som stör mera än att du går vidare i ditt arbete. Men någon gång så tycker jag att man kan vara fysiskt jättetrött, men du känner ändå att du fått luft under vingarna, du är trött men du är positivt trött. (Skådespelare C, s. 31)*

Tröttheten kan leda till att den kreativa processen blir ansträngd och att den kreativa energin går åt till att söka problemet i kommunikationen i stället för att hitta kreativa lösningar i arbetet och därför är kommunikationen i arbetsgruppen en central ingrediens i anslutning till den kreativa processen. Skådespelaren uttrycker också att den fysiska tröttheten egentligen kan vara positiv och beskriver att den också kan ge *luft under vingarna*. Fast man efter en lång dag kan känna sig fysiskt och mentalt trött, kan denna trötthet ändå kännas positiv då nya idéer och lösningar provats och undersökts även om inga konkreta resultat genererats. Den kreativa processen är därför sällan heller konstant som skådespelaren nedan beskriver. Utmaningar och kreativa konflikter kan också vara ingredienser och källor till värde i anslutning till den kreativa processen:

*Det andra kan vara att du jobbat hela dagen och allt har bara kört fast och du tycker att du har blivit bara mindre och att allt går neråt i stället för uppåt. Men det är inte alla trevliga repetitioner som blir de bästa föreställningarna. Det kan finnas en konflikt som kan vara kreativ. Den får bara inte vara negativ. (Skådespelare C, s. 31)*

Skådespelarens beskrivning av den kreativa processen vittnar om en paradox som på olika sätt återkommer i flera intervjuer. Skådespelaren säger: *"Det kan finnas en konflikt som kan vara kreativ."* Vid närmare betraktelse av uttalandet ingår en motsättning värd att betrakta närmare. När skådespelaren talar om en konflikt som kan vara kreativ, är det då konflikten som hen syftar på som kreativ eller handlar det om att konflikten som uppstått i anslutning till jakten på en problemlösning kan leda till ett kreativt resultat? Ordet konflikt betyder "motsättning" eller "motsatta uppfattningar" och härstammar från det latinska ordet *conflictus*, som innebär "sammanstötning", "kollision" eller att "råka i strid".<sup>337</sup> Vanligtvis talar man om konflikt mellan parter, men i detta fall kan definitionen konflikt också gälla olika syn på hur det givan

---

<sup>337</sup> *Nationalencyklopedin*, 1993

grundmaterialet, texten, ska tolkas, samt hurudant uttryck som lämpligast passar ändamålet för rollen samt pjäsens innehåll.

Som skådespelare har jag också själv flera gånger upplevt hur konkurrerande idéer och tolkningar i en repetitionsprocess kan skapa konflikter mellan skådespelare, inom ensemblen eller mellan regissören och dessa. Utgångspunkten för det kollektiva skapandet bygger långt på att uttryck testas och att man efter varje försök utvärderar resultatet av varje separat försök.<sup>338</sup> Den kreativa processen bör då helst ske under trygg ledning där utrymme ges för kreativa uttryck och tolkning. Det behövs utrymme för eftertanke och värdering av resultaten och som sedan kan leda till en gemensam överenskommelse om vilka uttryck som bäst lämpar sig för vidareutveckling under processen. Ifall det finns olika åsikter i anslutning till valet av uttryck och lösningsmodell kan så kallade kreativa konflikter uppstå. Vad skådespelaren ovan syftar på är just denna typ av lösning: att *konflikten kan vara kreativ*. Med detta menas att konflikten då kan generera en dialog som i bästa fall leder till att begrepp och oklarheter reds ut och att de involverade parterna på basen av detta kan undersöka nya lösningar, tills ett lämpligt uttryck upptäcks för den givna situationen. Men skådespelaren fortsätter och tillägger om konflikten: *"Den får bara inte vara negativ."* Skådespelaren menar att konflikten som hen hänvisar till inte får vara en personlig konflikt mellan två parter, vilket jag tolkar som att någon av parterna sårat eller på annat sätt uttryckt sig respektlöst mot den andra. En sådan konflikt blir en negativ konflikt, som inte är kopplad till den kreativa processen utan en konflikt som har sitt ursprung i personliga eller privata motiv. Skådespelaren definierar den negativa konflikten som något som inte hör hemma i det kreativa arbetsrummet. Hen är medveten om att kreativitet och skapande arbete inte kan vara konfliktlöst men att det är av vikt att konflikterna hänför sig till syftet att söka kreativa lösningar inom ramen för den skapande processen, och att de inte skall vara kopplade till privata motsättningar mellan de medverkande.

Centrala ingredienser av vikt och värde inom den kreativa arbetsmiljön som skådespelarna berättar om kan sammanfattas med ord som *fantasi, inspiration, förtroende, tillit, och trygghet* men också med ord som *utmaning, konfliktlösning* samt *inre och yttre krav på resultat*. Kombinerar man dessa ord med begreppet kreativitet i ett vidare perspektiv så framstår det som om skådespelarnas kreativa miljö innehåller en del paradoxala och motstridiga värden. Att berättelserna som skådespelarna ser fram emot i anslutning till varje separat projekt och produktion innehåller dylika inbyggda motsättningar vittnar om att omgivningen i anslutning till den kreativa processen till delar är paradoxal. Jag återkommer till behandlingen av dessa iakttagande mer ingående i kapitel 6, där skådespelarens rollarbete och kreativa processer behandlas.

---

<sup>338</sup> Austin & Devin, 2003

#### 4.2.2 Publiken som medspelare

Att kollektiva sociala upplevelser och socialt utbyte är en central del av mänskligt beteende finns det mycket belägg för.<sup>339</sup> Teaterkonsten bygger på ett socialt upplevelseutbyte där skådespelare berättar en historia för en publik och som i sin tur reagerar på de associationer, känslor och upplevelser som den framförda berättelsen skapar. Publiken består oftast av en grupp människor som alla individuellt valt att se och uppleva teaterföreställningen men som i teaterrummet och i spelet uppfattas som en kollektiv part. För skådespelarna uppfattas publiken som en medspelare i den kollektiva helheten. Berättelserna vittnar om att skådespelares individuella och kollektiva upplevelser med publiken framstår som ett centralt värde i anslutning till yrkesutövandet:

*På teatern så har publiken en enorm betydelse för det är först då som du egentligen får bekräftelse om någonting fungerar...en föreställning är ju ett samarbete med den där publiken, det vad du gör. (Skådespelare D, s. 133)*

Från skådespelarnas sida finns det redan en inbyggd förväntan kring mötet med publiken. Likaså finns det från publikens sida givna förväntningar inför föreställningen. Skådespelarna antyder att det inbyggt i spänningen inför mötet med publiken också finns en oro kring hur föreställningen kommer att tas emot och att det alltid finns en risk för att en förväntad uppskattning också kan utebli. Att aldrig riktigt veta hurudant mottagande man kommer att få är ett genomgående tema i skådespelarnas berättelser. Publiken är ju parten för vilken hela arbetet är ämnat och då arbetet ska uppstå på nytt inför varje möte med besökarna i salongen, är det naturligt att det också varje gång infinner sig en spänning om huruvida man, vid varje separat möte med publiken, kommer att lyckas eller inte:

*Och plötsligt var där publik, och publiken vred sig av skratt, hur är det möjligt, för en två veckor sedan tänkte man att det här blir ingenting, men vilket lyft det sedan fick. (Skådespelare C, s. 125)*

*Men sedan när man står på scenen och kan sin sak så nu är det en märklig njutning i synnerhet om det tas emot av publiken så, det är ju det man lever på sedan. (Skådespelare Skådespelare F, s. 81)*

Publiken bidrar till skapandet. Publiken genererar syftet för dialogen och därigenom en utveckling av den kreativa processen. Resultatet av publikens reaktioner ger färg och mening åt skådespelarens tolkning, som aldrig är exakt identisk med den förra då publiken i varje

---

<sup>339</sup> Guillet de Monthoux, 1993; 1998; Stenström, 2000; Sacco, 2008; 2009; 2011; 2014; Sacco et al., 2016; Hyypä, 2011; 2013; Ardizzi et al., 2000

föreställning är ny. Lyssnandet blir därför en viktig detalj i skådespelarens uppträdande. På basen av resultatet av publikens reaktioner påverkas ton och uttryck i anslutning till skådespelarnas dialog och utveckling av nya impulser:

*Om du lyssnar in publiken på rätt sätt så kan den hjälpa dig att hitta väsentliga delar i ditt rollarbete. (Skådespelare D, s. 133)*

Publiken och anspänningen inför mötet med den påverkar, influerar och inspirerar till en mobilisering av lyhörhet och mottaglighet. Skådespelarna beskriver hur de känner sig inför och under loppet av detta möte. Ibland är det lättare och ibland är det mer utmanande. Allt beror på hur den individuella skapande processen löpt och hur arbetet producerat lämpliga uttryck och lämplig form för berättelsens framörande. Det är tydligt att det är mycket känslor som är involverade i anslutning till rollarbetet och repetitionsprocessen som siktar på mötet med publiken. Den kreativa processen innehåller en tidsbunden rytm vars målsättning är ett möte som ska väcka upplevelser och känslor som dramat ger upphov till utgående från den givna berättelsen. Denna process påverkar skådespelare på olika sätt:

*Vi ska ha premiär om två veckor, det kommer publik som har betalat, jag har upplevt det många gånger och det är jobbigt. Då känner du dig skit, för det första själv, du känner dig skit i arbetsgruppen och du känner dig skit mot teatern eller till slut mot publiken. (Skådespelare C, s. 31)*

Skådespelarens rollarbete är alltid individuellt och kollegialt tidsbundet. Arbetet konstrueras enligt en definierad tidsram och rutin som för varje separat projekt innefattar en repetitions- och spelperiod. Skådespelarna talar om den stress som alltid uppstår i anslutning till arbetsprocessen och det kommande mötet med publiken, även om vissa av dem inte tänker så mycket på detta under repetitionsarbetet. Arbetsmetoderna är olika men alla är väl medvetna om syftet med arbetet och att dagen alltid kommer då arbetet ska spelas upp för en salong med förväntasfulla åskådare.

Varje produktion och projekt leds och styrs av regi, text eller grundmaterial, men skådespelarens eget privata jag bidrar till hur skådespelaren formar uttrycken i det kreativa arbetet med rollen. Detta innebär att en kreativ utvecklingsprocess med syfte att skapa en produkt för publik ständigt pågår, så länge arbetet med produktionen fortgår. Rutinen för detta arbete syftar till att hålla den förutbestämda tidtabellen som innefattar ett tidigt definierat premiärdatum med därpå följande spelperiod. Skådespelarna talar om att ju närmare premiären processen leder desto mer engagerade ser de sig också i den kollektiva skapande processen där målet är föreställningen och mötet med publiken:

*Första genrepet tycker jag är, ja första mötet med publiken brukar ju vara en lättnad, för mig åtminstone, alltid också fast jag tycker jag är dålig så tycker jag det är en lättnad. (Skådespelare I, s. 182)*

Då skådespelarna möter publikens reaktioner på den berättelse som spelas upp får de svar på huruvida det inrepeterade individuella roll- och kollektiva ensemblearbetet når önskat mottagande. På basen av publikens reaktioner kan sedan det kreativa arbetet utvecklas. Denna process fortgår genom hela spelperioden och den bygger på en naturlig respekt för både det individuella och kollegiala kreativa arbetet men också en ödmjukhet inför publikens reaktioner:

*Vi börjar med publiken, vi testar. Man måste ha ett jätte förtroende för publiken. Man behöver inte sätta sig i famnen på dem, men man måste ha förtroende för att där sitter klokare människor kanske än man själv. (Skådespelare I, s. 176)*

Skådespelare trivs framför sin publik och narrativen vittnar om att relationen, energin och det personliga välmående också på många sätt är kopplat till skådespelarens upplevelse av hurudan relation hon eller han har till publiken:

*Det känns ju också när publiken inte älskar dig, älskar dig på det viset att du anar att de inte lyssnar på dig, de hostar och rör på sig när du har replik, när din motspelare replikerar så är det helt tyst, då är det jobbigt för då vet du att det här rollarbetet inte gått på plats. (Skådespelare D, s. 135)*

*Publiken kan betyda mycket. Som när du gör en roll och du märker att du kan hålla en hurudan paus som helst. Du märker att det är du som behärskar situationen och bestämmer när vi fortsätter, och du kan fälla en knappål och de sitter tysta där och, du vet att det funkar, så nog ger det ju dig en jättetillfredsställelse och en inspirations kick och efter en sådan föreställning kan du vara fysiskt helvetes slut men ändå kan du vara... det har gett dig en kick så att säga. (Skådespelare C, s. 33)*

Publiken är viktig för skådespelarna. Narrativen vittnar om att kommunikationen med publiken ger bekräftelse på det som i spelet fungerar och det som inte fungerar samt att kommunikationen i förlägningsen kan bidra till vidareutveckling av de skapade kreativa uttrycken. Den kreativa och konstnärliga kommunikationen med publiken upplevs av skådespelarna som en utmaning men också som en individuell och kollegial inspirations och värdeproducerande resurs.

### **4.2.3 Lek på allvar**

Även om man inte inom teater- eller skådespelarkonsten direkt kallar spelandet för lek, så går det ändå att definiera många likheter mellan begreppen inom ramen för konststartens rutiner.<sup>340</sup> I

---

<sup>340</sup> Rantanen, 2006



anslutning till tankar kring socialitet och lek kan man säga att lek både i sin renaste tolkning samt i formen av spel, rutin eller tradition innebär att individen, i detta fall skådespelaren ständigt är involverad i en *responderande* process.<sup>341</sup> Leken framstår ofta som en viktig ingrediens redan i den sociala uppväxtmiljön. Skådespelarna nämner i de flesta fall att lek och möjligheten att få leka mycket varit av vikt för dem redan under uppväxtåren. I citatet nedan berättar en skådespelare om att modern under uppväxttiden valde att sköta hen där hemma ända fram till skolstarten. Modern uppmuntrade till lekar och öppnade därför också upp hemmet för grannens barn i syfte att stöda barnens lust och behov av lek:

*Vi hade samma sorts fantasi så våra lekar höll på i dagar, och min mamma lät också våra lekar ligga framme för att vi fortsatte följande dag. Vi kunde leka lekar som höll på i fyra dagar och vi byggde upp någonting och så lekte vi, på det sättet fanns det stöd hemifrån och det var inte någonting som skulle städas bort, och jag som barn var inte heller något som skulle städas undan. (Skådespelare G, s 67)*

Skådespelaren ovan belyser vikten av den sociala miljön i hemmet och grannskapet. Mamman prioriterade utrymmet för lek som fick ta den tid och plats detta krävde. Uppväxtomgivningen samt de tidiga lyckliga och betydelsefulla erfarenheterna från barndomen kan ha en stor betydelse när barnet senare ska söka sig till nya platser och utmaningar i livet. Skådespelarnas berättelser berör likaså vikten av leken vid flera tillfällen i behandlingen av både yrkesvalet och kreativiteten och visar därför tydligt på liktydigheter med befintlig forskning om att den sociala och kreativa yrket som utövas av skådespelare, besitter de förutsättningar som beskrivs ovan och som antyder att yrkesval och det kreativa arbetet tyder på allmänt positivt välmående för yrkesgruppen skådespelare. Minnen, erfarenheter och utvecklade värderingar kan då utnyttjas för att orientera sig i syftet hitta lämpliga intressen och omständigheter för sådant som är av intresse för personen i fråga.<sup>342</sup> Skådespelarna belyser också värdet av den sociala uppväxtmiljön och att den varit betydande i valet av yrkesinriktning:

*Jag tror att jag alltid har tänkt att jag alltid kan bli skådespelare. Jag dansade i operans balettskola och när jag blev gallrad därifrån mellan ettan och tvåan i gymnasiet så tackade jag min lärare där för att jag inte mera behövde fortsätta dansa för då var valet gjort, då kan jag bli skådespelare istället. (Skådespelare G, s.66)*

Men leken inom teatern är mer än enbart underhållning och tidsfördriv. Skådespelaren utsätter sig i anslutning till den kreativa leken konstant för val i vilken utsträckning denne vill utsätta sig för de kreativa utmaningar som hen möter under processen, samtidigt väl medveten om att den

---

<sup>341</sup> Huzingas, 1944; Goffman, 1959/2015; Asplund, 1987; Liberman, 2013

<sup>342</sup> Bäck-Wiklund & Lundström, 2001

”kreativa, sociala och undersökande leken på allvar” utgör en viktig källa av värde för skådespelaren:

*Det bästa är liksom det här med att undersöka, det här med att kasta sig ut i någonting och att våga göra bort sig, att våga vara dålig, och liksom helt enkelt det att jag tycker mycket om att repetera, jag tycker det är så spännande, och förstå mig rätt då jag säger att det är också roligt för det är en lek på samma gång, fast det är allvar. (Skådespelare F, s. 161)*

Inom ramen för den skapande processen där *leken* som socialt element ingår, bygger skådespelaren sin roll utifrån given text eller grundmaterial. Skådespelaren bildar sig en uppfattning och gestaltning av rollkaraktärens fysik och psykiska inre utifrån en, för alla medverkande, utstakad vision och tolkning som regissören och kollegerna i ensemblen med stöd av teaterledningens beslut ställt som mål för processen. I denna teaterkonstens spel och lek strävar alla involverade parter socialt och responsivt till att, genom individuella gestaltningar av givna uppgifter, skapa en maximal kollektiv prestation. Denna individuella och skapande process är ständigt kantad av sociala utmaningar, motgångar men är också belönande på olika sätt och former både individuellt och socialt under loppet av processen:

*Jag tror att kreativiteten i grunden har att göra med det lekande barnet som undersöker verkligheten vi i den här fantasiapparaten har, att man fantiserar och via det undersöker man verkligheten omkring sig. Och vill veta mer om världen om kring en och om mänskliga egenskaper också hos en själv. (Skådespelare D, s. 45)*

Det sociala kreativa samarbetet samt likheter till leken framkommer ofta i intervjuerna med skådespelarna. Det sociala beteendet som kallas ”leklust” är något som oftast förknippas med barn och unga.<sup>343</sup> Där leken för de som leker utgör en möjlighet att närma sig sociala gränser och nya upptäckter.<sup>344</sup> Leken ses därför som en viktig faktor redan under uppväxttiden eftersom den genom givna rollspel både fostrar och skapar förutsättningar för social mognad och livslångt lärande:

*Via leken och illusionen så kan man undersöka det här och jag tror att barnen använder leken, ett sätt att undersöka världen och det här är egentligen det som man i teaterskolan försöker göra, att få unga människor att gå tillbaka till den här leken och det är sedan detta man använder i teaterarbetet, detta magiska OM? Så jag tror att forskare gör precis samma sak, det är den här illusions apparaten som de*

---

<sup>343</sup> Eijdeholm, 2009

<sup>344</sup> Panksepp, 2008

*fantiserar med, ett sorts abstrakt tänkande som man laborerar med och jag tror att den här kreativiteten finns lika mycket hos ingenjörerna som arkitekterna. (Skådespelare D, s. 45)*

Leken fostrar och stärker uppfattningen av omvärlden samt skapar redskap för att förstå världen omkring en. Behovet att få leka är något som latent finns kvar i vuxenåldern och som kan användas som en kreativ resurs. Skådespelarnas berättelser vittnar om att de, förutom att de hållit en leklust vid liv, också genom utbildning och träning har vidareförädlad kunskapen och skapat ett verktyg av den för yrkeslivet:

*Det är nog kanske barnets förmåga att se på världen, man bibehåller något av barnasinnets, har det kvar. (Skådespelare G, s. 71)*

*Jag tycker jättemycket om att repetera. Det är spännande. Det är liksom, det är ens fantasi, man matar ens fantasi och det är en lek mellan människor som är jättespännande samtidigt som man också avslöjar en hel del av sig själv och hoppeligen avslöjar andra människor också en del av sig själv. För det är ju liksom ur dig själv du liksom öser. (Skådespelare F, s. 161)*

Leken och definitionen av lek kopplas gång på gång i samtalen ihop med orden kreativitet och fantasi. Att upprätthålla en kreativ förmåga innebär för skådespelarna att de tillåter denna lek och de impulser som den producerar. Dessa impulser genererar sedan nya idéer och återigen nya impulser och så vidare. Skådespelaren nedan ger ett exempel på denna process:

*Om man tänker kreativitet inom skådespeleriet som inom alla kreativa yrken så tror jag att man inte genast säger nej utan att man säger ja till sina första impulser, tankar och idéer. (Skådespelare G, s. 71)*

*Så det är inte bara hos oss den finns, jag menar till exempel chefer för industrin och ju högre upp du kommer desto mer kreativitet har du. Det är samma lagar som gäller där. Konstnärerna tror lite att den där kreativiteten bara är för oss, jag tror att det är en mänsklig egenskap som finns hos alla. (Skådespelare D, s. 46)*

*Jag definierar den nog inte, någonstans tycker jag nog att jag fortfarande är den där fyraåringen som leker hemma och det har aldrig slutat. Om du förstår vad jag menar, att jag tycker att jag aldrig har behövt definiera, eller förklara, det är inte någonting jag går omkring och tänker på, vad det är? (Skådespelare G, s. 72)*

Skådespelarna lägger stor vikt vid att leken fortfarande är en drivande kraft i yrket och skapandet. Berättelserna ovan liknar de kreativa krafterna vid barnets som är öppen för sin omgivning och

tar tag i naturliga impulser, både interna och externa för att sedan forma dessa till lämpliga uttryck i arbetet. Uttalandena ovan beskriver också vikten av acceptans för de uttryck de första impulserna producerar samt vikten av att detta är tillåtet utan att bli blockerad:

*Det ligger nära till hands att säga att det har något med barnslighet att göra och kanske det är så enkelt att det är något sådant som barnet inom en och vad det sedan ska symbolisera, att en människa bibehåller möjligheten att leva lite impulsivt, följa impulser, idéer som kommer, att det inte finns där genast det här nej sägande.*  
(Skådespelare G, s. 71)

”Att leka” blir en genomgående faktor som bidrar till den kreativa kapaciteten för skådespelarna. Leken och rätten till leken är därför nödvändig i anslutning till yrkesutövandet. Att ha tillräckligt med utrymme för att pröva på olika idéer och följa olika kreativa impulser utgör en normalitet inom ramen för den kreativa processen med rollarbetet. Viktigt blir därför att det existerar en tillit och ett utrymme för denna lek och att blockerande element som kan hindra denna lek så långt som möjligt kan undvikas.<sup>345</sup>

#### **4.2.4 Utmaningar och rädsla**

I intervjumaterialet framkommer det att någon form av kreativ stress verkar vara en ständigt närvarande känsla hos skådespelarna. Det blir också tydligt att denna stress eller ångest är en naturlig och allt som oftast återkommande del av den normala kreativa processen i anslutning till rollarbetet:

*Det är förstås det att du vet att du har en viss tidsrymd, här har du premiären. Här börjar du, och här någonstans sådär 60 % av tiden har gått, och du tycker att du borde kommit längre, och det kommer ändringar och ändringar, och du söker nya infallsvinklar och försöker hitta, rädd att du kör fast, kommer du vidare, du vet att du borde kunna rollen, och du kan inte rollen, och den tiden för mig är jobbigast.*  
(Skådespelare C, s. 32)

Även om teaterföreställningen (där det egentliga fysiska arbetet med rollen utförs) är den tid där skådespelaren följer en överenskommen arbetsuppgift enligt ett individuellt och kollektivt mönster så är rollen ändå närvarande för skådespelaren medvetet och omedvetet också under tiderna mellan föreställningarna. Under tiden för denna ovan beskrivna process pågår för skådespelaren en ständig utvecklings- och mognadsprocess i anslutning till rollen och föreställningen som är under arbete. Flera av skådespelarna lyfter fram det de kallar för rädsla

---

<sup>345</sup> Jmf. Moxnes 2000 s 175. Där konstaterar han att lösningen varken ligger i en starkt eller svagt strukturerad organisation utan att organisationen som sådan är strukturerad så att den ger tillräcklig plats för ostuktur.

och ångest som en kraft och energi och som enligt dem bidrar till den kreativa processen. Skådespelarna beskriver oftast detta i samband med mer krävande kreativa uppgifter samtidigt som de också belyser den euforiska lyckokänsla de känner då uppgiften är avklarad. Som berättelsen nedan vittnar om utsätter sig skådespelaren självvalt för denna ångest i anslutning till den kreativa processen som rollen innebär:

*Jag tänkte, här är sjuttiosex sidor text i den här föreställningen, hur i helvete ska jag lära mig det här utantill? Så i något skede när jag gick till repetitionerna, fast det alltid kändes motiverande, att bara en bil skulle köra över mig nu (skrattar), eller att bara den där satans teatern skulle brinna upp, vet du när det var så [...] vi talade tidigare om de här rädsorna, att möta sina egna rädslor, risken med att misslyckas var jävligt stor i den här produktionen. Och ändå går man dit. (Skådespelare F, s. 62)*

Individuellt samt i kontakt med sina kolleger på repetitionsgolvet anstränger sig skådespelaren både psykiskt och fysiskt i anslutning till utförandet av rollarbetet. Denna ansträngning skapar i alla lägen reaktioner som kan tillskrivas likheter med stressreaktioner. Skådespelarna beskriver på olika sätt dessa känslor av stress och osäkerhet inför kommande utmaningar i anslutning till varje enskild repetition eller föreställning.<sup>346</sup> Men det paradoxala med denna känsla av ångest som ovan beskrivs är att den ändå upplevs som ett *nödvändigt ont* eller *en energikälla* att ösa ur. Skådespelarna påminns genom denna känsla hela tiden om att det inte finns någon annan väg ut ur känslan än genom kreativt arbete kring lämpliga lösningar och uttryck utgående från de givna utmaningarna med rollen. Skådespelarnas berättelser vittnar om att den ångest de upplever under tider av det skapande arbetet därför upplevs som en central del av skådespelararbetet. Den kreativa stressen eller ångesten samt den välmåendeparadox detta innebär kan därför uppfattas som en kreativ kraft och energi i anslutning till skådespelarnas kreativa process.<sup>347</sup> Energin och kraften som utmaningarna inom den kreativa processen skapar ingår i både det individuella (rollarbetet) och det kollegiala arbetet och påverkar därmed utvecklingen av det konstnärliga resultatet.

Inom skådespelaryrket försiggår hela tiden en kreativ dialog mellan de deltagande parterna i varje projekt. Dialogen som försiggår inom ramen för det kreativa arbetet innebär att skådespelaren samtidigt i det verkliga kommunicerar genom fiktivt material. Den paradoxala kommunikationen bygger på en överenskommelse där båda parter är medvetna om gränserna för vad som är verkligt och vad som är fiktion. Skådespelarna som spelar med varandra strävar därför till att den fiktiva dialogen och situationen ska kännas så trovärdig och sann som möjligt samtidigt som de utanför den kreativa processen likaså förväntas kunna hålla en objektiv distans till de

---

<sup>346</sup> Rantanen, 2006

<sup>347</sup> Moxnes, 2000; Manka, 2015

känslor den fiktiva situationen genererar. Denna rutin av ständiga hopp in och ut ur fiktionen är en psykiskt och fysiskt utmanande faktor inom ramen för skådespelarens yrkesvardag. Detta säger också något om vikten av balans mellan ansträngning och återhämtning för att självförtroende och fysik som krävs för genomförandet av uppgiften ska hållas på en god nivå.<sup>348</sup>

I skådespelarnas berättelser i anslutning till rollarbetet och den kreativa processen ingår hur känslor av stress och ångest påverkar dem. Men i berättelserna ingår också upplevelser av eufori och lyckorus som inträder då allt faller på plats. Skådespelarna uttrycker att när de lyckas med den utmanande uppgiften som rollen innebär klarnar det igen varför de njuter av att spela teater och varför de om och om igen utsätter sig för dessa paradoxala känslor och utmaningar:

*Jag minns så väl att när jag stod där bakom den där dörren, visste att nu börjar det och att jag i två timmar och tjugo minuter ska stå här ensam och berätta den här historien, ljuset går ner och jag skuffar ut den där dörren så tänker jag – varför i helvete utsätter jag mig för detta! Det är en bra fråga. Varför utsätter man sig för det här, det är bara det, att det ger så satans mycket. (Skådespelare F, s. 63)*

Men när de sedan tar steget in på scenen och in i den kreativa dialog som uppstår mellan scen och salong så uppstår en koncentration och fokuserad balans. Energierna som ackumulerats under repetitionstiden får utlopp genom den inrepetitionade berättelsen bestående av ord, rörelse och handling framförd av en skådespelare som inte längre känner av spänning, stress eller ångest:

*Det är sådana tankar som slår en när man står där och det ska börja. Men när det väl börjar så försvinner de där tankarna. Och när du har gjort föreställningen så kommer du inte ens ihåg att du har tänkt de där tankarna innan det började. Det är en sådan [...] om du på något sätt känner att du har lyckats, att du har nått de som suttit där och tittat, så är det en sådan euforisk känsla efteråt, att den känslan kan man inte uppleva, jag har aldrig upplevt den någon annanstans. Kanske idrott, men inte alls på samma sätt. (Skådespelare F, s. 63)*

Föreställningar spelas oftast under en viss period och då allt från tiotal eller flera tiotal eller hundratals gånger. Förutom att rolluppgiften är fysiskt ansträngande kan den inre mentala anspänningen inför en utmanande roll också upplevas som en ytterst stor psykisk utmaning. Berättelserna vittnar om denna typ av upplevelse där skådespelaren bär med sig ett rollarbete som redan i ett tidigt skede under dagen gör sig påmind i form av både psykiska och fysiska förnimmelser:

*Och där var det faktiskt så att då du vaknade på morgonen och visste att du skulle spela på kvällen så tänkte du att nej. På något sätt, att du ska måsta riva så ordentligt*

---

<sup>348</sup> Manka, 2015

*i dig själv, och att du ska måsta gå så djupt i dig själv, och att det ska göra så ont. Självbevaringsdriften var sådan att då du ska utsätta dig för det så måste du redan från morgon börja bygga upp för kvällens föreställning.* (Skådespelare C, s. 35)

Men varje rollarbete och varje föreställning är olik den andra. Under varje föreställning sker någon form av förändring i förhållandet mellan skådespelare och publik, som en av skådespelarna beskriver på följande sätt:

*Sedan när du gick hem var du ju trött men oerhört lycklig för att du hade uppnått de här grejorna. Det gjorde du förstås inte varje kväll, med det var ändå vissa gånger du plötsligt, att åhå nu för man riktigt djupt. När du gör en roll, så måste du sträva efter att lampan hela tiden ska lysa, och ibland lyser den röd, och då kan det vara lite på gränsen, och då måste du hela tiden kontrollera att du alltid har koll på det du upplever.* (Skådespelare C, s. 35)

Skådespelarna uttrycker att vissa rollarbeten skapat djupa känslor av stress och ångest i anslutning till arbetets kreativa utmaningar. Men likaså berättar de om att just dessa utmaningar och känslor de under repetitioner och föreställningar möter, hör till de finaste upplevelserna i roll- och teaterarbetet.

### **4.3 Uppväxtmiljöns betydelse för yrkesval och kreativitet**

De intervjuade skådespelarna visar öppet sina positiva känslor för yrket och de karriärer de skapat. De är tillfreds med sig själva och berättar gärna om sina vägar till yrkesvalet och de tankar de har kring ordet kreativitet. Min uppfattning är att ju äldre skådespelarna är desto bättre känner de att de omfattat de utmaningar och svårigheter de mött under sitt professionella yrkesliv. Alla intervjuade skådespelare är relativt öppna också med sina genomlevda motgångar, fast alla inte lika givmilt bjuder på de mest personliga yrkesmässiga utmaningarna.

Skådespelarnas *sociala och praktiska uppväxtmiljö* har inverkat positivt på utvecklingen mot yrkesvalet. Vänkrets, skola, hobbyer och uppväxtmiljön har bidragit med impulser som i olika grad påverkat utvecklingen mot det kreativa och sociala skådespelaryrket. Fast det också i vissa berättelser förekommer olyckliga och traumatiska upplevelser under uppväxttiden har de intervjuade skådespelarna kunnat utnyttja rådande förhållanden samt förvalta sina erfarenheter i sitt sökande mot yrkesvalet. Det verkar också som att *känslighet och personliga kriser* i de flesta

fall aktivt varit bidragande orsaker till att skådespelarna sökt sig till det kreativa yrket, dessa teman återkommer också och bildar en gemensam nämnare i skådespelarnas berättelser.

För yrkesvalets del är det avgörande för alla hur relationen till *modern, fadern och familjen* sett ut. Det kan konstateras att de flesta har haft en komplicerad relation till endera föräldern, emedan det också förekommer berättelser där en väl balanserad relation till båda sina föräldrar och sina syskon varit rådande. Det är främst bland de äldre skådespelarna där större motsättningarna kring yrkesvalet varit gällande medan de yngre intervjuade skådespelarna inte i någon betydande form kommenterar ett ifrågasättande av yrkesvalet eller attityder till detta från någondera föräldrarnas håll. Det framgår att skådespelarna som barn känt sig uppskattade, omtäckta och älskade i sina familjer och hemförhållanden. Detta har senare haft en stor betydelse i utvecklingen i riktning mot skådespelaryrket. Som barn har de flesta uppskattats och fått stå i centrum till delar hemma och i skolan även om några av skådespelarna under sin uppväxt individuellt eller i sällskap med familjen varit utsatta för hälsomässiga eller andra traumatiska upplevelser.

Skådespelarnas berättelser vittnar om att de är socialt begåvade med god vana att uttrycka sig. Berättelserna vittnar också om att uppväxten kantats med utmaningar och att dessa har stärkt de intervjuade skådespelarnas självbild och jakt på en kreativ yrkesinriktning. Fast det finns stor variation på nivån av grundutbildningen mellan skådespelarna indikerar narrativen dock om en relativt hög nivå av allmänbildning. Självmedvetenheten i kombination med skådespelarnas goda förmåga att analysera sin egen situation, sina utmaningar och rädslor i den omgivning de verkar i vittnar om att de under uppväxten utvecklat en god förmåga att i omgivningen upptäcka tillstånd av betydelse för den individuella och sociala utvecklingen.

Med detta lämnar jag nu skådespelarnas narrativ om familj, uppväxt och de sociala omständigheter som lett till valet av ett kreativt yrke och en karriär inom teatern. I följande kapitel 5 betraktas närmare skådespelarnas uppfattningar kring välmående i anslutning till yrket. Jag ser närmare på berättelser och tematiska enheter som framträder om både det somatiska och psykosomatiska välmående och på vilket sätt detta spelar en roll i det privata och i anslutning till det kreativa arbetet på teatern.



## 5. Välmående

I det konstnärliga arbetet är kroppen skådespelarens arbetsredskap. Skådespelaren bidrar, förutom med sin förmåga att intellektuellt omfatta den kreativa uppgiften, sammanhanget och målsättningen med produktionen, också med sin fysik, det utseende och den person som hen som människa representerar. Det konstnärliga arbetet som grundar sig på en definierad idé, en text eller annat tolkningsbart material med målet att formos till en föreställning förkroppsligas därför inom teaterkonsten av skådespelaren genom en, eller flera, rolltolkningar där kroppen definierar det synliga, ljudliga och förnimbara resultatet. Kroppen är skådespelarens redskap som ger uttryck för de val och beslut som formos av hens tankar, känslor samt den sociala beställning som det skapande arbetet kräver. Kroppen är för skådespelaren inte enbart en förlängning av personens ambition, tanke och målsättning, utan också redskapet som ska fungera för att om och om igen utmanas och formos till att utföra nya uttryck i ständigt nya framföranden.

I detta kapitel behandlas skådespelarnas berättelser om hur de upplever välmående i relation till det kreativa arbetet. Hur påverkas den egna upplevelsen av välmående för skådespelarna inom ramen för den kreativa processen? Hur följer de sitt såväl somatiska som psykosomatiska välmåendetillstånd under den kreativa processen? Frågor som dessa liksom hur skådespelarna mentalt och fysiskt påverkas under tiden för de konstnärliga processerna och under tider av vila mellan de skapande processerna, är av speciellt intresse i anslutning till diskussionen om välmående i samband med den kreativa processen inom teatern.

### 5.1 Att arbeta är hälsosamt

I ett återkommande hälsouppslag i *Helsingin Sanomat*, där olika kända personer varje vecka intervjuas om sin relation till hälsofrågor, uttryckte sig skådespelaren och regissören Jani Volanen på följande sätt: "Jag mår bra, när jag arbetar lämpligt mycket. Jag mår dåligt, om jag har för lite eller för mycket arbete."<sup>349</sup> Hur upplever då skådespelarna värdet av välmående i anslutning till det kreativa arbetet? I likhet med berättelserna som skådespelarna i denna undersökning bidragit med tolkar jag det Volanen beskriver som en strävan att, mellan de konstnärliga ansträngningarna, upprätthålla en balans mellan arbetets utmaningar och tillräckligt med vila mellan arbetspassen. På vilket sätt upprätthåller då skådespelarna sin mentala och fysiska balans

---

<sup>349</sup> *Helsingin Sanomat*, 3.3.2016, s C15 (egen översättning). Jani Volanen är bekant genom flera framstående rolltolkningar på scen (främst på Q-Teatteri och Ryhmäteatteri) och i film och TV. Han har medverkat i serier som *Studio Julmahuvi* och *Ihmebantu* samt senast i Aleksii Salmenperäs film *Jätttiläinen*.

samtidigt som de talar om behovet och vikten av *utmaningar* i anslutning till den kreativa processen? Dessa är några av de frågor som jag i detta kapitel kommer att se närmare på.

Skådespelarens vardag bygger i mångt och mycket på att skapa en rutin för sitt arbete, som ger utdelning inom ramen för det kreativa arbetet. Att hälsan är av central betydelse framgår tydligt i diskussionerna om måendet i anslutning till den kreativa processen. Målsättningen är att individuellt och kollektivt arbeta fram en föreställning som alla på bästa sätt bidragit till och kan känna sig tillfreds med. Eftersom kroppen är skådespelarens viktigaste redskap är det viktigt att den är i gott skick så att den kan ställas till förfogande för den kreativa process som ska genomföras. Viktigt är också att vila mellan arbetspassen. Skådespelarna understryker att vila är en viktig del av rutinen för den kreativa processen, det är då en väsentlig del av den kreativa utvecklingen av arbetet också sker. Utöver vikten av sömn och klara rutiner mellan arbetspassen uttrycker skådespelarna att det är viktigt att det inte finns olösta sociala utmaningar inom arbetsgruppen eller i privatlivet under den kreativa processen. På frågan om hur skådespelarna förbereder sig inför arbetet uttrycker man sig till exempel på följande vis:

*Nå, jag försöker leva ganska sunt när jag jobbar och se till att jag liksom, ja helt enkelt se till att jag orkar, inte vet jag hur jag gör det annars, genom att sova tillräckligt, genom att se till att jag mår bra, genom att se till att jag inte har olösta problem som hänger över en, se till att man liksom, i den repetitionsperioden eller i det skedet att man har klara papper med de människor man jobbar med, att det inte finns några problem i den situationen, genom att ta hand om mig själv. (Skådespelare F, s.161)*

Ett sunt liv, vila och att vara befriad från störande individuella eller sociala problem privat framstår som centrala villkor för den kreativa processen och för välmåendet. Föreställningen är ju en överenskommelse där ett utbyte av tjänster sker mellan publiken och teatern. Detta utbyte strävar alla parter efter att till varje pris respektera. Ambitionen och motiven bakom att individuellt, inom ensemblen, arbetsgruppen och teatern som helhet vara frisk framgår i följande uttalande av en av skådespelarna. Undertexten visar här att det, förutom att hålla sig med god hälsa, är fråga om att göra allt man kan för att leva upp de förväntningar som ställs individuellt och på ensemblen i anslutning till produktionen:

*Du ställer ju inte in en föreställning i första taget. Och att fan, du kämpar ju nog, och det här, och du går omkring med en jäkla flunsa i veckor och du vet att du inte kan bli sjuk, så det är jobbigt. (Skådespelare C, s. 260)*

Skådespelaren ovan beskriver belastningen av att inte må bra, men samtidigt vikten av att ändå, som en del av föreställningens sociala kontrakt med ensemble och publik, gå till teatern för att spela trots förkylningen. Talet om *att man inte ställer in* är något av ett mantra för skådespelare. Detta kan ses som ett uttryck för ansvar och arbetsmoral inför det som av skådespelare

individuellt, tekniker och av teatern genom biljettköp avtalats med kunden, *publiken*. Uppfattningen om att det ska mycket till innan man ställer in vittnar också om att skådespelaren känner ansvar inför de andra i ensemblen eller arbetsgruppen samt om arbetsgivaren som investerat i produkten, föreställningen. Motivet och ambitionen att hålla sig i form, "att vara i skick" och att ha hälsan, styrs hos skådespelaren, enligt min tolkning, av både en individuell och social motivation, men också av lojalitet mot arbetsgivarens investering. Man kan dock gott fråga sig huruvida denna dygd att i första hand alltid försvara produktionen, kollegiet och teatern är så fiffigt, men detta är ju till syvende och sist något som var och en individuellt bör avgöra.

Ett återkommande tema kring välmående i berättelserna är den paradoxala upplevelsen av den kreativa stressen som upplevs som utmanande, men som ändå är en välkommen kamrat under den skapande processen. Denna kreativa ångest inverkar, enligt skådespelarna, på olika sätt på upplevelsen av välmående:

*Jag kan vara stressad och så här när jag jobbar och går fram till en premiär, och så här, men nog kan jag ju må bra i princip för det, i synnerhet om det känns meningsfullt och det är, du ser att du går framåt och så. (Skådespelare C, s. 262)*

Känslan som skådespelaren belyser i anslutning till rollarbetet är att den kreativa processen är utmanande och arbetsam, men också att utmaningen och stressen känns bra och meningsfull då arbetet framskrider och producerar resultat. Erfarenheten av att utmaningen belastar men också bidrar med utveckling och innehåll är påtaglig. Skådespelaren vittnar om att utmaningen är en viktig del av välmående och att den stress, eller kreativa ångest, som utmaningen skapar är en bidragande orsak till att skådespelarens hälsa förblir i balans. Men skådespelaren konstaterar att den kreativa processen också kan generera motsatt inverkan på måendet:

*Om det sedan är en produktion där du inte är nöjd, det här blir inte bra, så då mår du ju inte riktigt bra. (Skådespelare C, s. 262)*

Ett mindre tillfredställande kreativt resultat påverkar det allmänna välmåendet negativt. Det framgår att den individuella bedömningen hos skådespelarna är att välmåendet svänger från bättre till sämre i anslutning till hur resultatet av den kreativa processen utvecklar sig. Skådespelaren mår sämre, även om hen i övrigt är frisk, om antingen den individuella eller den kollektiva insatsen inte ger ett tillfredställande kreativt resultat. Intressant i resonemanget ovan är också att om ett sämre resultat leder till att man mår sämre så minimerar skådespelaren betydelsen av uttalandet med orden: "men nog kan jag ju må bra i princip för det." Då graden av välmående är kopplat till känslan av det kreativa resultatet konstaterar skådespelaren att beroende på hur arbetet känns inverkar det i motsvarande grad också på hens välmående:

*Men jag tror det är jättehälsosamt att jobba. Alltså jag mår inte bättre av att inte ha jobb, det tror jag inte, nej, på det sättet har jag alltid jobbat, och har jag inte jobbat*

*med teater så har jag jobbat med annat, att såhär bara drisha, (slappa) så känner jag mig olustig. (Skådespelare C, s. 262)*

Skådespelaren fortsätter med att konstatera att det finns ett hälsomässigt värde i anslutning till det kreativa arbetet. Välmående har med uppdraget och arbetet att göra. Detta välmående påverkas negativt om uppgiften inte utmanar eller om det kreativa ansvaret känns obetydligt. Arbetet i form av den kreativa utmaningen (som skådespelaren tilldelas i form av rolluppgift) samt det individuella autonomt motiverade ansvaret och organisationens *teaterns* uppställda mål, *föreställningen*, är bidragande orsaker till upprätthållande av skådespelarens välmående och hälsa.

### **5.1.1 Fysisk kondition**

I diskussionerna med skådespelarna framträder *konditionen* som en återkommande tematisk enhet i anslutning till välmående och hälsa, den inverkar både på den somatiska och på den psykosomatiska hälsan.<sup>350</sup> För att orka med rollarbetet behövs god grundkondition. Konditionen är något som för skådespelarna inte enbart upplevs som en kroppslig utan också en mental kondition. Hur upprätthåller då skådespelarna sin fysiska kondition? Svaren på denna fråga varierar mycket bland de intervjuade, men gemensamt för berättelserna är att de understryker vikten av upprätthållande av en god fysisk kondition:

*Genom att jobba [skrattar], beroende på vad jag gör för roll, så sköter jag konditionen genom jobbet. Genom att jobba helt enkelt. (Skådespelare G, s. 220)*

Sätten att upprätthålla god fysik på är naturligtvis många, men skådespelarna jag intervjuade berättade att rutinartat jogga eller gå på gym för dem var mindre vanligt, även om sådant också i viss mån förekommer. Däremot nämns vikten av att gå, att gå i trappor, röra sig i naturen eller till exempel hugga ved ifall sådana möjligheter står till buds. Naturliga konditionsfrämjande aktiviteter framträder tydligast kring frågor om upprätthållande av den fysiska konditionen. Vidare konstaterar skådespelarna att yrket som oftast är rätt fysiskt gör att den fysiska konditionen ofta blir bättre och är lättare att upprätthålla under repetitions- och spelperioder. Kroppen är då kontinuerligt aktiv både fysisk och psykiskt, då rörelser och koreografier samt tankearbete som utvecklas kollektivt och utförs och om igen:

*Nå att, det är en del jobb, en del roller är sådana att konditionen hålls uppe genom att man spelar. Sedan finns det en massa roller var man bara sitter och då måste man ju göra annat. Då måste man antingen gå på gym eller, för mig är det kanske naturligare att jag går ut och går ganska mycket. (Skådespelare G, s. 220)*

---

<sup>350</sup> Williams et al., 1998, Deci & Ryan, 2000

Skådespelarna uttrycker dock med tydlighet att grundkonditionen spelar en viktig roll för deras välmående. De uttrycker att de inte får tillfredställande effekt under repetitionstillfällena om de inte känner sig ha en balanserad fysisk kondition som stöd i arbetet med rollen individuellt och kollektivt. Motiven för skådespelarna att självständigt *autonomt* upprätthålla konditionen påverkas också av arbetsgivarens initierade *kontrollerade* motiv att socialt och kollegialt uppträda med god kondition på arbetsplatsen. Motiven kan därför ses som både *autonoma* och *kontrollerade* då konditionen är en resurs som också bidrar till förutsättningen för gott kreativt arbete individuellt och inom gruppen.<sup>351</sup> Det som styrker antagandet om att den autonoma och kontrollerade motivationen hänger ihop är de sociala förväntningar skådespelarna känner inför repetitions- och spelsituationer. Ryan et al.<sup>352</sup> uttrycker att personer som hittar autonoma motiv som förbättrar hälsan också i längden har lättare att upprätthålla sådana rutiner som upprätthåller en god hälsolivå:

*Vi hade hund ända till april så då var jag ju varje dag ute och gå så att det är en sådan här hyötyliikunta (nyttoidrott), jag springer upp för trapporna alltid. Jag springer upp för rulltrapporna i metron och sådant, i stället för att stå där så springer jag upp för dem så att jag försöker på något sätt få den där motionen i vardagen för att jag tycker att det är tråkigt att gå på gym och jag tycker inte om att springa.*  
(Skådespelare G, s. 220)

Rollarbetet försvåras om den individuella fysiska och mentala kapacitet inte motsvarar den psykofysiska utmaningen som arbetet kräver. I skådespelarnas berättelser kring mående och hälsa finns en genomgående undertext som vittnar om att de är väl medvetna om sin för stunden befintliga kondition och sitt välmående. Också när berättelserna behandlar minnen av olika hälsotillstånd de upplevt från förr eller nyligen är den framträdande undertexten att om konditionen och kroppen inte känns bra så påverkar detta ambitionen och motivationen i det skapande arbetet. Denna känsla påverkar i sin tur det kreativa arbetet individuellt och inom arbetsgruppen:

*Det har jättestor, jättestor betydelse för att, jag menar du orkar ju inte jobba med rollen om inte du har en någorlunda bra kondis, och i synnerhet om du har en fysisk roll så då tar den ju över hela rollarbetet om du bara märker att kondisen inte håller.*  
(Skådespelare C, s. 253)

Skådespelaren ovan uttrycker en fysisk utmaning inför uppgiften och de krav rollarbetet innebär, om konditionen inte hålls på en tillräckligt god nivå. Texten eller grundmaterialet för rollarbetet

---

<sup>351</sup> Ryan et al., 2008

<sup>352</sup> Ryan et al., 2008

som ska repeteras skapar i ett mycket tidigt skede, oftast redan vid första läsningen, en bild i skådespelarens associativa fantasi om hur rollfiguren fysiskt borde gestaltas. Detta fungerar som ett utgångsläge och mål som skådespelaren under processen arbetar med stöd av allt från regi till scenografi, kläder och maskering osv. Denna första inre bild av rollfiguren bygger skådespelaren vidare på utgående från sina kroppsliga och mentala resurser, kreativitet och sociala förmåga *socialitet* under den kreativa processen. Men pjäsen, materialet och rollen upplevs också som något ytterst personligt som skådespelaren bör möta, bekanta sig med och utmana. Skådespelarna beskriver på olika sätt hur de upplever att den givna rollen, karaktären utmanar dem och som de bör omfatta dessa utmaningar för genom att stiga in i den givna fysiska och psykiska ramar som texten och pjäsen beskriver. Om den fysiska konditionen är svag eller om skådespelaren känner att hen inte håller måttet för vad rollen kräver så belastar denna känsla i sin tur både skådespelarens fysiska och mentala balans. Om inte skådespelaren individuellt engageras, eller utmanas av den kreativa uppgiften *rollen* att upprätthålla sin fysiska och eller psykiska kondition kan detta också leda till att det kreativa arbetet hämmas och att arbetet inte uppnår förväntat resultat. Skådespelaren uttrycker att det kan kännas som om *rollen tar över*. Skådespelaren känner sig svag inför utmaningen med rollen och belastas därför med en förstärkt oro och rädsla inför uppgiften.

De kreativa utmaningarna som rollarbetet kan innebära upprätthåller en medvetenhet inför behovet att upprätthålla en god fysisk och psykisk kondition och som står i balans med utmaningen som rollen innebär. Skådespelarnas berättelser vittnar om att om de känner sig välmående och har en god kondition innebär detta att förtroendet för kroppens uthållighet är tillfredställande i mötet med de fysiska krav rollarbetet ställer. Skådespelaren upplever då kontroll över den kreativa utmaningen och att konditionen kommer att vara tillräcklig i förhållande till utmaningen. I sitt första möte med pjäsen, rollen eller materialet, värderar de dessa utmaningar och jämför dem mot den individuella känslan av den fysiska och psykiska kapacitet som står till buds för det kommande rollarbetet.

Narrativen vittnar också om att kreativa utmaningar och inspiration kring ett kommande rollarbete bidrar till skådespelarnas nivå av kondition och välmående. Rollen är *utmaningen* som sporrar till *rollarbetet*, vilket genererar inspiration för problemlösning vilket i sin tur leder till handling. Vid första bekantskapen med materialet genererar detta således en anspänning, där det alltid ingår en grad av rädsla inför utmaningen. Detta förlopp sätter automatiskt igång en energiskapande process. Denna *energi* behövs för den individuella riskanalysen, problemlösningen och förberedelsen inför kommande kreativa repetitionsprocess. Skådespelarna beskriver på olika sätt hur mötet med materialet i förhållande till välmående påverkar den kreativa processen när konditionen känns balanserad och bra:

*Däremot så märker du ju att om du har en bra kondis så märker du att den inspirerar dig och du får en, tycker jag, större fantasi, och du tycker att du har större möjligheter att vidga det här rollarbetet och på det sättet tror jag att också att publiken märker att, åhå den där killen, att hur orkar han med det här? Och så här att det inspirerar nog, jag tycker det är (konditionen) är jätteväsentligt. (Skådespelare C, s. 253)*

Skådespelaren ovan beskriver hur "att orka" blir en måttstock som också påverkar nivån av rollarbetets vidd och djup. Hen menar vidare att "hen orkar" är något som publiken medvetet eller omedvetet också känner av vilket kan betyda att om konditionen är god så inverkar detta också på publikens uppskattning för skådespelarens arbete i spelsituationen. Den fysiska konditionen och välmående inverkar med andra ord enligt skådespelaren på hur mycket öppenhet, djup och utrymme hen kan skapa kring arbetet med rollen. Till skådespelarens uppgift och kreativa utmaningar ingår att tolka texten med hjälp av sin befintliga fysiska, mentala och sociala kompetens. Rollen som författaren skapat är ramen och förutsättningarna för denna tolkning. I det fall skådespelaren både fysiskt och psykiskt mår väl kan detta tolkas inverka positivt också på nivån av inspiration och kreativitet i anslutning till rollarbetet. Skådespelaren beskriver med andra ord att resultatet av rollarbetet påverkas av den individuella nivån av fysisk och psykisk kondition under tiden av det kreativa arbetet med rollen.

### **5.1.2 Kost**

I skådespelarnas berättelser om matvanor och kostintag finns indikationer om en relation till födans betydelse i anslutning till den kreativa processen med roll- och föreställningsarbetet. Berättelserna belyser en medvetenhet om att kostintag, hälsosamma matvanor och "*rätt form av tankning*" spelar större roll för skådespelarna under tider av repetitions- och föreställningsperioder. Däremot uttrycker skådespelarna att de under tider av ledighet ofta lättar på disciplinen i anslutning till mat och kostintag. Under samtalen framkommer att även om skådespelarnas kostintag individuellt skiljer sig från varandra så finns det ändå betydande likheter i rutinerna i anslutning till repetitions och spelperioder samt i anslutning till perioder av avbrott i anslutning till arbetsrutinerna. De berättar att de under perioder av rollarbete är mer noggranna med vad och hur mycket de äter medan de under perioder av ledighet lättare avviker från denna individuella kostintagskontroll. Skådespelarna uttrycker vikten av tidpunkterna för när kostintagen är lämpligast i anslutning till repetitions- eller föreställningsrutinerna. Motiven för uppdelning av kostintagen varierar mellan skådespelarna, men vanligast konstateras att rikliga kostintag inte är att föredra i nära anslutning till repetition eller föreställning. Gällande kostintag och strävan att upprätthålla ett balanserat välmående styrs till största delen av autonoma motiv hos skådespelarna.

Även om skådespelarna är ense om kostens betydelse, så vittnar deras berättelser om variationer i sina kostrutiner. Skådespelaren nedan vittnar om en mer frekvent kostrutin under loppet av en repetition- eller spelprocess:

*Äter du fel så far det ju, nej helvete. Alltså tankar du fel så förstör du ju en föreställning. Alltså det där, jag skulle säga att det har en enorm betydelse det där och jag skulle säga att det har betydelse för vad du ska ha för energi i den där föreställningen.*  
(Skådespelare D, s. 231)

Skådespelaren lägger stor vikt vid hur "tankningen" görs. Tydligt är att kostintaget är av stor betydelse och det framhävs att om den inte görs rätt så kan det ha inverkan på resultatet av föreställningen:

*Så, det här är det gamla, att äta som en kung på morgon, som en prins på eftermiddagen och som en tiggare på kvällen. Att inte äta efter kl. 18.00. Det är ju ett problem på kvällen efter att man har spelat och man är väldigt sugen på mat för att man har tömt energin, men jag försöker begränsa det där att man sätter sig vid Tv:n och börjar småäta, så jag försöker hålla mig till något äpple eller något sådant på kvällen.* (Skådespelare D, s. 231)

Skådespelaren uttrycker här sin filosofi bakom kostrutinen för att värna om prestationen i anslutning till det kreativa arbetet. Hen säger att energibehovet grundas på morgonen medan kostintaget hålls moderat inför repetition på eftermiddag och föreställning på kvällen. Hungern som uppstår efter ansträngningen som kvällsföreställningen innebär stillas med lätt kostintag för att inte anstränga kroppen inför nattvilan. Då repetitionsarbetet utförs enligt uppställda tidtabeller och rutiner blir det viktigt att fördela energiintaget på ett sätt som upprätthåller en produktiv nivå av fysisk energi och som i sin tur inverkar positivt på den individuella kreativa kapaciteten. Man är långt överens om att kostintag och tankning har betydelse för dem i anslutning till den kreativa kapaciteten:

*Jag äter nog ganska ordentligt före 12 för det är nog så att om man repeterar och sedan äter väldigt ordentligt klockan 13, så blir eftermiddagsrepetitionen inte bra för då är blodet i magen och sköter matsmältningen och då går kreativiteten ner.*  
(Skådespelare D, s. 231)

Kondition, motion och kost ingår allmänt som viktiga delar av en skådespelares välmående. Skådespelarna uttrycker därför vikten av att upprätthålla lämpliga kost- och livsrutiner som stöder det kreativa arbetet både under tiden av repetition och vila i anslutning den kreativa processen. Men det finns också andra strategier bland de intervjuade för hur de balanserar sina kostrutiner:



*När man inte spelar så kanske jag inte så noga ser efter vad jag liksom i frågan om, vad som är hälsosamt och ohälsosamt, jag kan äta större portioner när jag inte jobbar. Men när jag jobbar så ser jag nog till att jag tankar så mycket som jag känner att min kropp, jag tankar så mycket så att man liksom orkar jobba och klarar av det. (Skådespelare F, s. 242)*

*Kost och matvanor är ju jätteviktiga för mig eftersom jag har migrän, så det har blivit jätteviktigt för mig att äta regelbundet redan tidigt i livet [...] Jag har alltid nötter, alltid också vatten, men kosten är jätteviktig, jag tror nog att enda sättet att må bra är, och jag har skalat ner totalt på sockret och vi äter nog jättehälsosamt hemma också. Och för att orka så jag äter alltid just före föreställningen, jag hör till dem, att jag måste äta just före. (Skådespelare G, s. 221)*

Skådespelaren G ovan belyser här vikten av kostintaget för när det sker och att det sker enligt en för hen planerad rutin. Denne fortsätter med att också belysa också sin frustration över att andra i arbetsgruppen ibland, i detta fall speciellt regissörer som röker och dricker kaffe, inte i samma utsträckning respekterar de rutinartade matpauserna:

*Det är många ofta i arbetsgrupper som inte överhuvudtaget har det där samma behovet, speciellt regissörer som röker och dricker kaffe så har ingen hungerkänsla och då är det ju lite jobbigt. Men jag har liksom börjat skita i det och jag säger att jag måste äta vet du, att jag måste ha lunch, att när har vi lunch. (Skådespelare G, s. 221)*

Skådespelare har därför ett starkt autonomt motiv för att tillfredsställa behovet blodsockerbalans i syfte att förebygga sitt välmående. Hen är i detta fall inte heller rädd att utmana sina kolleger och konstnärliga arbetsledning gällande vikten av matrasterna under repetitionsprocessen:

*Men ju äldre jag blir, desto mindre bryr jag mig om att, eller jag har liksom inte den där respekten för en människa som inte respekterar mat. Vet du, det är lätt för mig att säga att jag borde äta mellan halv ett och, eller typ halv ett och ett. (Skådespelare G, s. 221)*

För att skydda sig i situationer då skådespelaren inte kan påverka rutinerna har hen valt att alltid bära med sig mellanmål av passande slag för att kunna balansera kostintaget med i fall av att rutinerna rubbas. Skådespelaren nämner också vikten av att regelbundenhet och hälsosamma motiv gällande kostintag och blodsockerbalans i hemmiljön är i balans. Skådespelaren är mån om kostintagen – eller *tankningarna* – just innan föreställningen medan detta inte är lika vanligt hos de andra intervjuade skådespelarna. Hen har byggt upp en behovsprövad rutin för sitt kostintags baserad på en individuell känsla för vad som fungerar bäst och framhäver vikten av att hålla fast

vid kontrollmotiverade matpauser. Men hen är ändå förberedd på ändringar i rutinerna i det fall dessa ruckas av kolleger i anslutning till projektet.

Kostintaget är kopplat till frågan om att orka i arbetet och kan därför tolkas som en förutsättning för att kunna utföra ett kvalitativt arbete individuellt och inom gruppen i anslutning till arbetet med att förverkliga föreställningen:

*Det hör ju till ditt allmänna välmående, att du orkar jobba helt enkelt. Att du orkar stiga upp och gå till jobbet varje morgon efter att ha kommit hem sent. Det är ju inte ett arbete som mår bra av att leva dåligt i längden. Speciellt om man är med i någon musikal som ska spela sex kvällar i veckan så, det kräver ju nog jättemycket, det kräver just som magnesiumtillskott och allt möjligt som man inte tänker på överhuvudtaget, man måste behandla sin kropp sedan mera som någon idrottare (Skådespelare G, s. 221)*

Att "leva dåligt" är inte ett alternativ om man som skådespelare ska klara av de utmaningar som är förknippade med uppdraget. Trots att skådespelarna är medvetna om kostens betydelse framträder ändå skillnader vad gäller deras berättelser gällande de individuella rutinerna för energibehov och kostintag. Jag upplever dock att skådespelarna är tydliga i sina formuleringar av hur de tillfredsställer sin kostbalans samt att det är av vikt för det allmänna välmående.

Berättelserna om hur de sköter hälsa, kondition och kost indikerar att skådespelarna håller sig informerade om sitt välmående under processen av kreativ aktivitet men att de också generellt lyssnar till sina allmänna hälsomässiga behov. Intervjuerna vittar om ett yrkesspecifikt intresse och autonomt motiv för upprätthållande av god kondition och hälsa. Sådana autonoma motiv i kombination med kompetens och samhörighet inverkar i längden positivt på hälsan då rutiner som upprätthåller en god hälsolivå är av vikt i yrkesutövandet. Självreglerad motivation, i motsats till kontrollerad motivation (ex. *ät inte godis, ät inte efterrätt* osv.) i anslutning till plan- och målinriktat kostintag, kan därför utgående från skådespelarnas berättelser i denna undersökning ses vara en orsak till upprätthållande av god hälsa.<sup>353</sup>

### **5.1.3 Tobak, alkohol och rusmedel**

Det finns en hel del myter om skådespelares alkohol- och missbruksvanor, då man menat att etablerat bruk av alkohol och rusmedel är något som ofta förknippas med konstnärighet. Konstnärer, skådespelare och artister har därför länge sammankopplats med rusmedel, och de har ibland också själva gjort sig förtjänta av denna mytbildning. Det finns otaliga historier om författare, kompositörer, konstnärer och skådespelare som gjort sig kända<sup>354</sup> (eller ökända)

---

<sup>353</sup> Carver & Scheier, 1996; Elliot & Church, 1997; Elliot, Sheldon & Church, 1997

<sup>354</sup> [http://www.sibelius.fi/svenska/erikoisaiheet/nautinta-aineet/naut\\_02.htm](http://www.sibelius.fi/svenska/erikoisaiheet/nautinta-aineet/naut_02.htm)

genom sitt rusmissbruk.<sup>355</sup> Som Beveridge och Yorston konstaterar har det i konstkretsar och bland vissa konstnärer länge funnits en uppfattning att alkoholen, trots den negativa inverkan, ändå bidrog till "en kreativ upplysning".<sup>356</sup> Jag har inte för avsikt att närmare gå in på dessa myter i denna undersökning, men i anslutning till frågan om de intervjuade skådespelarnas relation till alkohol och rusningsmedel framträder dock en relativt klar hälsomässigt upplyst bild hos dem av rusningsmedlens negativa inverkan på yrkesutövningen.

I skådespelarnas berättelser framkommer tydligt en medvetenhet om att alkohol, rökning och andra rusmedel inte ses som lämpliga i anslutning till det kreativa arbetet med rollen. Det framkommer visserligen att skådespelarna i olika utsträckning har erfarenheter av både rökning och alkohol, men också att förtäring av dessa ämnen inte får störa det kreativa arbetet på teatern. På frågan om skådespelarnas relation till rusmedel framgår också att den sociala uppväxtmiljön och yrkesomgivningen i flera fall har påverkat beteendet i relation till i huvudsak rökning och alkoholvanor:

*Jo jag rökte, båda föräldrarna rökte så sedan när jag kom upp i de åren så inte kunde de ju säga nej när de själva rökte. Vi rökte alla i familjen sedan, till och med min syster men hon slutade ganska snabbt nog. Nå tobaken har jag lämnat, om jag kommer rätt ihåg så slutade jag 1985. Så det är liksom 30 år och den har jag ingen relation till mera (Skådespelare F, s. 243).*

Det framgår också att alkohol är något som i första hand kopplas till fritid och tider då skådespelarna är lediga från arbetet. Medvetenhet om att rusningsmedel i anslutning till skådespelararbetet inte är gångbart är ett allmänt antaget faktum bland de intervjuade:

*Men inte går det ju i det här jobbet att du tar alkohol, det är förkastligt. (Skådespelare C, s. 256)*

*Det kan vara ganska lätt att du liksom glider in i någon slags rättfärdiggörande av ditt drickande när du är skådespelare, så att i den här åldern tycker jag, eller redan när folk är 40 så då kommer det nog fram att man ser vem som på riktigt har ett alkoholproblem och maskerar det som att man tar nu lite efter föreställningen liksom men när det är varje, efter varje föreställning och inte liksom en mellanöl. (Skådespelare G, s. 223)*

*Inte har jag någon relation till tobak. Jag röker bara på scenen [skrattar] jag röker inte annars, jag har aldrig rökt. Alkohol dricker jag måttligt skulle jag säga, jag tycker*

---

<sup>355</sup> Beveridge, Yorston 1999

<sup>356</sup> Beveridge, Yorston 1999 s 648

*om ett glas vin, ett glas skumppa men jag har inte egentligen någon annan relation till det. (Skådespelare G, s. 223)*

Framför allt är det de äldre skådespelarna som berättar att denna typ av belastningar var vanligare förr. Relationen till alkohol och rökning verkar dock idag vara sund, fast de flesta skådespelare uttalat inte avböjer sig ett glas nu och då. Däremot är det ytterst få av de intervjuade som röker. Detta tyder på att både den allmänna upplysningen om rökningens negativa inverkan och allmänt konstaterade hälsorisker och därför också influerat denna yrkesgrupp.

## **5.2 Välmående som del av den kreativa processen**

För skådespelare är den personliga hälsan och välmående, vilket kanske inte är oväntat, en viktig faktor som inverkar på resultatet av det kreativa arbetet och processen. Välmående är en del av skådespelarens individuella ansvarsområde och som påverkar arbetet om det inte är i balans. Bli skådespelaren sjuk kan detta leda till konsekvenser (psykologiska, organisatoriska och ekonomiska) individuellt och för teatern. Att se över sin hälsa genom *omsorgsfull självmonitorering* hör till vardagen för skådespelarna. Till detta hör bland annat områden allt från *fungerande kroppslig och mental balans till känsel, syn och hörsel samt röstvård*. Det psykiska och fysiska måendet är av betydelse för skådespelaren och denna helhet är något som inte enbart är under uppsikt för skådespelaren individuellt utan också inom arbetsgruppen socialt samt den kreativa ledarens samt organisationens ledning under tiden av de kreativa processerna. Föreställningen är resultatet av den kreativa processen. Om föreställningen, som verksamheten bygger på till exempel på grund av sjukdomsfall måste ställas in kan detta, förutom det individuella illamåendet, också innebära kostnader och uteblivna intäkter för teatern. Därför ter det sig naturligt att alla involverade parter i den kreativa processen håller uppsikt över de medverkandes hälsa samt att alla, på sitt individuella sätt, bidrar till att välmående i anslutning till de kreativa processerna upprätthålls i anslutning till arbetsgruppens och organisationens bästa.

I anslutning till mötena med skådespelarna konfronterades de med frågan hur de själva bedömer sin hälsa på en skala mellan noll till tio. Utifrån deras subjektiva bedömningar av det upplevda hälsotillståndet i anslutning till intervjusekvensen noterades 8,7 som ett medeltal för välmående. Även om denna bedömning inte på något sätt representerar någon kliniskt eller medicinskt diagnostiserad bedömning ger den för handen att skådespelarna överlag bedömer sitt hälsotillstånd som gott. Intressant är också att då man ser närmare på hur många roller de i snitt

arbetat med under loppet av ett spelår visar det sig att en högre nivå av välmående kan identifieras bland de skådespelare som gjort fler roller under ett spelår, medan de lägre självskattade hälsoreultatet ges av de som spelat mindre.

Ovan har jag behandlat skådespelarnas upplevelser av hur deras somatiska och psykosomatiska välmående påverkar de kreativa processerna och hur de sköter sin hälsa. I följande kapitel flyttas focus över på skådespelarnas kreativa processer på teatern. Det gäller olika faser av förberedelser inför repetitioner, arbetsmetoder och yrkesteknik, relationer till kolleger, regissörer, organisationen och publiken som är av centralt intresse. I detta sista empirikapitel berörs centrala frågor kring kreativa utmaningar, rolltolkning, texttankning, produktions- och tidsramar samt skådespelarnas förväntningar och paradoxala känslor inför det alltid avgörande mötet med publiken.

## 6 Skådespelarkonst

I detta tredje empirikapitel kommer de tematiska enheter som framträder i anslutning till skådespelarnas berättelser om de kreativa processerna i arbetet på teatern att beröras. Skådespelarna talar om den kreativa processen med rollarbetet inom teatern som en mångfasetterad subjektiv erfarenhetsbaserad – och samtidigt objektiv analytisk – upptäcksresa i mänskligt liv och beteende. Berättelserna vittnar om att skådespelarna individuellt och kollegialt samtidigt både längtar efter och bävar för de kreativa utmaningar som den kreativa processen under repetitions- och spelperioden utsätter dem för.

### 6.1 Den kreativa processen

Skådespelare har från sina allra första kontakter med yrket lärt sig olika former av yrkesteknik för att ta sig an de utmaningar som varje enskild roll, text och sceniskt uttryck utgör. De talar ofta om att varje kreativ process i anslutning till ett rollarbete på något sätt alltid börjar *"från noll"*. Ändå bär skådespelarna med sig ett bagage av inlärd teknik, avancerade erfarenheter och tekniska redskap baserade på tidigare rollarbeten. Uttrycket *"från noll"* (*ex nihilo*, "utifrån ingenting") betyder i detta sammanhang därför snarare att materialet, pjäsen eller texten som utgör grunden för den följande kreativa processen är obekant, eller åtminstone att den konkreta texten och innehållet för skådespelaren är nytt. Erfarenheterna som skådespelarna bär med sig från tidigare kreativa processer och rollarbeten underlättar processen, därför betyder *"från noll"* inte att arbetet egentligen börjar från ett tomt bord. Skådespelarna bygger varje ny roll utifrån tidigare erfarenheter och som i varje separat rollarbete på ett eller annat sätt kan återanvändas och förädlas. Materialet, som från början är text på papper, direktiv eller sceniska förutsättningar av regissören och annan medverkade konstnärlig ledning (scenograf, kostymör, ljus- och ljuddesigner osv.), utgör inkörsport till den fysiska och psykiska rollgestaltningen. Subjektivt upplevs denna process olika för varje skådespelare, och rollarbetet är därför en ytterst personlig skapande process. För att kunna skapa en fysisk struktur åt rollkaraktären kräver arbetet, vid sidan om vad texten beskriver samt den sociala processen som arbetet utgör inom arbetsgruppen, en fysisk och en psykisk ansträngning av skådespelaren.

### 6.1.1 Metod i anslutning till rollarbetet

På frågan om skådespelarens arbetsmetoder i relation till rollarbetet framkommer det att skådespelarna nästan uteslutande talar om egna, och under karriären utarbetade individuella, sätt att strukturera sitt rollarbete. Skådespelarnas beskrivningar av *egna metoder* för hur de inleder och tar sig an ett rollarbete är likartade, om än med olika utgångspunkter och olika prioriteringar. Vissa utgår från ett mer strukturerat arbetssätt, medan andra arbetar mindre strukturerat och mer intuitivt. Inledningsvis svarar skådespelarna oftast negativt på frågan om de använder sig av någon metod i sitt arbete. Detta nej är dock inte så definitivt, utan hänger i stället samman med vad själva ordet metod ofta förknippas med, som till exempel en av någon auktoritet instiftad eller utvecklad metodauktoritet.<sup>357</sup> I intervjuerna framkommer en koppling till denna typ av metodauktoriteter som starkt bidragit till utformningen av definierade sätt att ta sig an rollarbetet:

*Nå jag kan väl inte säga att jag direkt skulle följt någon speciell metod, jag är ingen den sortens människa, men kanske när man då gick i elevskolan så nog var det ju kanske Stanislavskij som var den där som man följde, mera Stanislavskij än Brecht kanske. (Skådespelare B, s. 98)*

Gällande frågan om metod svarar skådespelarna i flera fall att det är regissörerna som ofta för in en egen metod eller tolkning av en metod i repetitionsarbetet. Skådespelarna säger att de under sin karriär mött flera olika regissörer som presenterat olika former av arbetsmetoder. För att på bästa sätt vara mottaglig för olika metodik i arbetet blir den individuella rutinen som skådespelaren själv skapat en viktig trygghetsfaktor för att flexibelt kunna anpassa sig till de olika regissörernas sätt att arbeta. Reflektionerna kring uttrycket metod betyder därför inte att dessa bygger på av någon auktoritet implementerat arbetssätt, utan består mer av skådespelarnas individuellt utarbetade och metodiskt prövade sätt att ta sig an det nya rollarbetet på. Skådespelaren nedan har som metod använt sig av erfarenheter från sitt eget liv i anslutning till vissa rollarbeten:

*Och så beror det ju på om vad man skildrar, om man skildrar en människa som har någonting svårt som den går igenom i rollen, man kanske kan leta, tänka på vad man gått igenom själv och vad man har för erfarenheter, vissa sådana här roller har jag*

---

<sup>357</sup> Cole, Krish, Chinoy, 1970, s. 484-485. En vanlig metodauktoritet som ofta nämns i skådespelarsammanhang är den ryska regissören Stanislavski. Han förnyade skådespelararbetet i början av 1900 talet genom att yrka på att skådespelaren ska söka den rätta och sanna impulsen och känslan inom sig själv i stället för att försöka efterapa eller spela upp en kopia av verkligheten. Han sökte ett mer realistiskt och sant uttryck i motsats till det överspelade, melodramatiska eller deklamatoriska uttrycket som under den tiden var riktningsgivande inom teaterkonsten.

*alldeles gått till mina egna erfarenheter, vad jag har gått igenom i livet.*  
(Skådespelare B, s. 98)

I exemplet beskriver skådespelaren vikten av de egna livserfarenheterna som givit redskap för ifrågavarande rolltolkning. Skådespelarna återkommer i flera fall till de egna livserfarenheterna och att dessa ofta utgör en värdefull reservoar av upplevelser och känslominnen som blir viktiga i anslutning till de kreativa utmaningar de olika rolltolkningarna kräver. Det framgår också i flera fall att uttrycket *metod* är något som det finns en hel del förutfattade meningar om. Metod blir för många något mer odefinierat och som för skådespelarna i vissa fall till och med kan kännas begränsande i anslutningen till den kreativa processen:

*Ju äldre jag blir desto mindre tycker jag om någon form av metod överhuvudtaget, eller att kalla någonting någon metod, jag blir alldeles nippriig när det är frågan om metoder av den orsaken att jag tror att jag har en egen metod, och den har liksom utformat sig över åren och jag har kommit till att det går bäst om jag låter mig själv bara vara, och att jag inte låter mig själv börja rådda med några metoder, eller tänker för mycket utan jag bara är.* (Skådespelare G, s. 188)

*Jag vet inte om jag har en speciell metod, det kanske mera är omedvetet, jag försöker ju ska vi säga nollställa mig och försöker vara så att säga, inte slå fast saker i förtid.*  
(Skådespelare C, s. 113)

Skådespelarna uttrycker sig också på ett sätt som kan tolkas som en avdramatisering av ordet metod. Men uttrycket *metod* som skådespelaren berör kan också tolkas som *en form av rutin* som underlättar det praktiska arbetet. Av berättelserna framkommer att skådespelarna har utarbetade rutiner att ta till då de står inför nya rollerarbeten och att metod också betyder att det finns klara rutiner för hur ett rollarbete inleds, vilket i sin tur ger förutsättningar för ett gott resultat. En av dessa grundläggande rutiner som tydligt framgår är att inför rollarbetet skapas ett läge av förväntningar, eller inre och yttre tryck, för skådespelaren individuellt (inre tryck) och kollegialt eller organisatoriskt (yttre tryck) utifrån det nya materialet (pjäsen), regissören, kollegerna och teatern som skådespelaren ska arbeta med och inom:

*Jag vet inte om man kan kalla det en metod men jag har nog ett eget sätt som jag brukar följa när jag börjar. Det är det att, om jag ska försöka förklara det enkelt, när du får ett manuskript och läser igenom det första gången, det tycker jag är det viktigaste. [...] Sedan när man börjar jobba med det och träffar de här andra människorna så försöker jag liksom tänka mig själv in i just den situationen som jag då för tillfället jobbar med och så frågar jag mig själv, hur skulle jag reagera, om jag*



*skulle utsättas, om jag skulle vara i den här situationen, hur reagerar jag då?*  
(Skådespelare E, s. 157)

Redan vid första läsning av pjäsen skapas för skådespelaren de första inre bilderna och associationerna kring rollkaraktärens person och karaktär. Informationen om det kommande arbetet, tolkningen och målsättningen med uppsättningen förmedlas, vid sidan av materialet (pjäsen, där rollens karaktärsdrag och berättelse presenteras), av regissören eller annan ansvarig person eller producent. Denna information bidrar till att skådespelaren får en uppfattning om rollens karaktär; vid en första läsning förstärks eller förändras den i enlighet med övrig information i anslutning till den individuella eller kollektiva läsningen. Det första associativa mötet med texten, regissören och kollegerna i en gemensam läsning är av stor betydelse för det fortsatta arbetet. I samtalen framkommer också att skådespelarna är samstämmiga om att själva rollarbetet alltid börjar vid den första läsningen av pjäsen, oberoende om detta sker individuellt eller kollektivt:

*Undermedvetet börjar jag så fort jag hör om någonting som jag ska vara med i eller om det är något som man själv planerar så börjar det ju genast man blir intresserad av ett ämne. Antingen så, eller sedan att man läser pjäsen så börjar det genast.*  
(Skådespelare G, s. 189)

*Alltså jag inleder det när jag får det där manuskriptet och läser det den första gången. Då inleder jag arbetet för det är ju en lång process som innefattar en massa olika skeden. Men det där första börjar när jag får mitt rollhäfte och jag läser det första gången.* (Skådespelare F, s. 158)

I samband med frågan om metod beskriver skådespelarna genomgående vikten av pjäsen, materialet, texten och regissörens roll inför arbetet. Samtidigt som skådespelarna betonar att metoden för arbetet är individuell lyfter de också fram regissörens betydelse för hur arbetet utvecklas. Regissören är det yttre ögat som leder både skådespelarens individuella och det kollektiva kreativa grupparbetet. Regissören är nödvändig i arbetet men varje regissör arbetar olika och påverkar därför direkt eller indirekt skådespelarens arbete och *metod* på sitt individuella sätt:

*Naturligtvis påverkar ju regissörerna, för var och en regissör har ju olika metoder för hur de sätter upp, men där är det ju ändå så att man kommer ju ändå med sitt instrument och hur man nu har spelat på det och man försöker ju liksom då, naturligtvis spela i den orkester som den här dirigenten bestämmer hur det ska spelas den här gången.* (Skådespelare D, s. 129)

Vikten av arbetsmetod framträder tydligt i samtalen i anslutning till relationen mellan regissören och skådespelaren. Även om frågan om metod i arbetet i sammanhanget inte så ofta direkt berör regissörens roll så lyfts denne ändå fram som avgörande part i hur arbetet tar form. Skådespelarna än dock noga med att poängtera att de känner till vad som väntar i form av inre och yttre tryck, metodval, kreativa utmaningar och stress med allt från inläring av text och de första stegen på repetitionsgolvet:

*Jag jobbar ganska olika beroende på pjäs, men jag läser den massor av gånger. Och går jag gärna i så kallad närkamp med regissören om vad det är vi vill berätta. Sedan funderar jag ju på vad den här rollen betyder för helheten [...] men metoden är att försöka förstå, dels varför vi har den här pjäsen nu, och vad vi kan berätta med hjälp av den här pjäsen, det är jävligt intressant. (Skådespelare I, s. 171)*

Skådespelarens relation till den individuella arbetsmetoden samt hur gruppen under ledning av regissören utmanar arbetsgruppen utvecklar arbetssättet berörs ofta i diskussionerna med skådespelarna. Ibland hänvisar skådespelarna till den utbildning de fått, men anser ändå att den kunskap, erfarenhet och teknik de i yrkeslivet lärt sig är betydligt viktigare. Berättelserna är olika varandra men skådespelarna belyser ofta vikten av att en trygghet kring en individuell rutin eller metod kan formis innan arbetet med rollen öppnas upp. Kring frågan om metod berättar skådespelarna också om egna modeller av analytisk metodik som de själva utvecklat för att skapa trygghet kring den påbörjade kreativa processen:

*Jag försöker gå igenom manuset och se vilka personer som befolkar historien, så brukar jag uttrycka det, för att fylla mig själv med kunskap om var är jag i den här historien. Jag brukar använda färgpennor med vilka jag följer en roll i taget genom de roller som uppträder i pjäsen och de som är döda...Och de här färgerna bildar sedan ett mönster som gör att man blir väldigt medveten som skådespelare om att här är min roll väldigt närvarande i allas samtal. (Skådespelare J, s. 170)*

Rolluppgiftens betydelse i pjäsen och den individuella tryggheten samt tillit till regissören centrala återkommande teman i skådespelarnas berättelser kring arbetet med rollen. Intresset kring att fördjupa sig i materialet, att känna och fantisera kring karaktärens liv, belyses i berättelserna. Trots att skådespelarnas arbetsmetoder individuellt är olika kan betydande likheter skönjas. Varje kreativ process, arbetsgrupp eller ensemble är olik den andra och då framträder behovet av en individuell metod, med vilken skådespelaren kan definierar nivån av inre och yttre tryck, som en viktig trygghetsfaktor vid rollarbetet.

### 6.1.2 Arbetsgruppen

På teatern är det i sista hand skådespelarna som står för resultatet av den kreativa processen inför publiken och därför är det också för helheten avgörande att den kreativa processen utmynnar i ett resultat som kan omfattas av hela arbetsgruppen. Fast berättelserna vittnar om att processerna ofta innehåller konflikter och meningsskiljaktigheter betyder detta inte att grupparbetet behöver vara ansträngt bara utmaningarna är kopplade till det kreativa arbetet. I narrativen framkommer att nivån av kreativitet och inspiration i arbetet med rollen i den socialt kreativa situationen på olika sätt också påverkar skådespelarnas kreativa potential.

Hur arbetsgruppen, eller i detta fall ensemblen, fungerar har stor betydelse för det kollektiva arbetets resultat. Arbetsgrupper eller ensembler kan bestå av skådespelare som känner varandra väl eller mindre bra eller kanske inte alls. Likaså gäller relationen till arbetsledaren eller regissören. Vissa regissörer kanske har arbetat med någon i gruppen tidigare medan andra kan vara helt nya för alla medverkande. Formen av teater är ofta också varierande. Det kan gälla allt från klassiskt drama till barnteater eller musikteater osv:

*Den kan nog vara jättesvårt. Det kan nog vara jättesvårt beroende på vilken genre det är och det är ju alltid sedan summan av komponenterna. Men oftast så är det ju nog en pågående process där allt ska hitta sin plats i förhållande till någonting annat och där det ju är en regissör som har en vision av hur det ska göras. Så är det ju att arbeta sig fram till den här visionen, tillsammans med sin egen vision. Att ge och ta av båda de här. Ibland går det riktigt bra och ibland är det svårare. (Skådespelare E, s. 53)*

I anslutning till varje kreativ process är det ständigt frågan om en anpassning till givna omständigheter, ramar och resurser som är gällande för skådespelaren. Skådespelarnas berättelser om förväntningarna inför varje projekt bygger långt hur förutsättningarna ser ut för projektets kollektiva kreativa potential:

*Det är oerhört trevligt att repetera med vissa skådespelare, och så är det mindre trevligt att repetera med andra skådespelare. Och då kan man fråga sig; varför trivs jag bättre att repetera med den där skådespelaren? Då kan man ju säga att kemin fungerar, men jag tror nog att det är ett givande och tagande, att i den kreativa processen är du ju inte ensam. (Skådespelare D, s. 44)*

Kommentarer förekommer också där skådespelare ser värde i de kreativa utmaningarna då rätt sorts utmaningar påverkar arbetet i oväntade och ibland nya riktningar för skådespelaren individuellt. I samtalen framkommer att den kreativa processen ofta kopplas till subjektiva minnen av egna upplevelser. Det handlar då om minnen som satt starka avtryck och som bygger på upplevelser som lämnat djupare spår antingen positivt eller negativt. Dessa minnen beskrivs

som goda eller mindre angenäma minnen, som påminner skådespelaren om hur hon eller han mådde i den beskrivna situationen. Välmåendeaspekten framträder tydligt i narrativen, även om just denna del av djupintervjuerna inte direkt berörde hälsorelaterade teman. Diskussionen och reflektionerna om yrkets utmaningar är genomgående närvarande i diskussionerna med skådespelarna. Detta belyses på olika sätt, antingen genom individuella och personliga upplevelser där den egna erfarenheten av en kreativ utmaning behandlas. En annan aspekt som tydligt framgår är hur den kreativa processens ledare regissören lett processen och den individuella och sociala kommunikationen samt gruppens dynamik, socialt kreativa gemenskap och målsättning samt utmaningar kring dessa teman.

I dialogen med skådespelarna nämns arbetsgruppen som en central faktor vid skapande av en produktiv och kreativ arbetsmiljö. Då arbetet ofta innebär ett subjektivt sökande av uttryck som baserar sig på personliga upplevelser och känslor är det av vikt att trygghet och tillit under processen skapas inom arbetsgruppen. Att det råder en atmosfär av lyssnande, där givande och tagande i arbetssituationen är obehindrat, hör till skådespelarnas uttryckta förhoppningar. Samtidigt är det viktigt att det finns handgripliga utmaningar i materialet (pjäsen, texten, rollen), både individuellt och för arbetsgruppen, för att den kreativa miljön ska leda till tillfredställande resultat. Skådespelarna nämner också att man inom en arbetsgrupp eller en ensemble under repetitionen inte alltid behöver vara av samma åsikt i alla lägen men att det är viktigt att det finns en trygg atmosfär där olika åsikter och idéer får utrymme att uttryckas och prövas. Viktigt anses också att de medverkande är öppna för förslag och att man så långt som möjligt undviker att blockera varandras förslag och idéer:

*Och jag kommer så bra ihåg att det i vår grupp fanns en kvinna som alltid sade nej. Alltid bara nej. Saboterade hela den här gruppens jobb. Man blev till slut, [...] vi hade två dagar på oss att komma fram med ett resultat, en grej. Det enda var sedan att hela gruppen sade att du inte är med, du får gå åt sidan och så börjar vi jobba. Det var ett gott exempel på att alla ville vara kreativa men en kunde sabotera allt. (Skådespelare C, s. 31)*

Som exemplet ovan visar, förväntas dialogen i anslutning till den kreativa processen vara konstruktiv även om det kan ingå olika åsikter gällande sak- eller innehållsfrågor. Det framgår också att mer dynamiska grupper och ensembler ofta visar sig vara produktivare än grupper där en alltför stor grad av harmoni framträder.<sup>358</sup> Olika åsikter, idéer, och konstruktiva motsättningar som får utrymme att stötas och blötas inom ramen för en trygg arbetsmiljö kan därigenom skapa nya kreativa lösningar och resultat till förmån för helheten:

---

<sup>358</sup> Burk 1995, Austin & Devin, 2003; Runco, 2007; 2014

*Nog är det ju en av de trevligaste delarna av jobbet. Just det att man gör det så intensivt med de andra som hoppeligen drar åt samma håll, det gör vi ju liksom, fast ibland på olika sätt, så det ser ut som det skulle vara åt olika håll men det ändå alltid på något sätt en färdig produktion som vi strävar efter. (Skådespelare E, s. 151)*

*Jag tycker det längs med åren blivit mer och mer viktigt vilka människor jag jobbar med. Tidigare var det så att man bara kastade sig in i allting och allt var bara jätteroligt och så men med åren har det blivit så att man har blivit lite kräsen, nå kräsen är fel ord men man söker liksom det ultimata i den grupp man vill jobba med, och vet lite hur människor jobbar, hur de tänker och hur de fungerar i en sådan här situation [...] Och liksom kunna gå in varje repetition med en grupp människor som är öppna inför det arbete man håller på med, att det finns en dialog som är konstruktiv. (Skådespelare F, s. 158)*

Skådespelarna berättar att de ibland möter kolleger som de tidigare arbetat med, medan andra kolleger är nya bekantskaper. Detta inverkar också på hur arbetet utvecklas inom gruppen eller ensemblen där målsättningen alltid för var och en är att hitta sin plats i gruppen till förmån för allas bästa. Skådespelaren söker igenkänningsfaktorer i både materialet och de sociala omständigheterna i anslutning till projektet. I diskussionerna med skådespelarna betonas speciellt målet för produktionen och den uttalade ambitionen samt vikten av en aktiv dialog inom arbetsgruppen:

*Det är klart att alla har en bild av hur det här borde gå men om det inte går på det sätt som man går i en repetition så då måste man ju vara öppen för, att aha men nu gör den där människan på det där viset eller den där kollegan upplever det på det här viset, och då undersöker man det spåret och om det inte funkar så undersöker man något annat men jag menar att folk är öppna och att man kommer med idéer så kolleger, jättemycket betyder det ju. (Skådespelare F, s. 165)*

Att det hela tiden är frågan om *att ge och att få* i anslutning till det kreativa arbetet kommer tydligt fram i skådespelarnas berättelser. I anslutning till repetitionsarbetet vittnar berättelserna om vikten av grupparbetet som ständigt innefattar nya försök och omtagningar, nya impulser och nya riktningar. Kommunikationen och förmågan att omfatta de kreativa utmaningarna samt överenskomna arbetsrutiner framträder som centrala ingredienser för att arbetet ska vara konstruktivt och målinriktat:

*A och O, synkar det inte med dina motspelare eller dina kamrater eller att det bara är tråkigheter eller gräl eller såhär, då känns det lite döfött och du vet att det inte kan*

*bli bra. Där är ju det där just att man ska kunna kommunicera, man ska kunna kommunicera. (Skådespelare C, s. 122)*

Det framgår utifrån berättelserna att rollarbetet innebär att man inom ramen för uppgiften bjuder på idéer och uttryck som sedan kan analyseras och utvecklas. Att det är tillåtet att pröva på sådant som tänjer gränser ses som en förutsättning för arbetet i gruppen. Teaterarbetet kan erbjuda möjligheter att pröva sig fram, testa och söka uttryck där skådespelaren kan känna sig trygg och där denne också har rätt att misslyckas. Att kunna ta kreativa risker samtidigt som en stimulerande lek i repetitionssituationen är rådande ses som en förutsättning för ett gott kreativt slutresultat. Alla skådespelare värderar dock ensemblen och arbetsgruppen högt då det gäller utvecklande av det individuella rollarbetet. Likaså är den personliga statusen i gruppen samt tryggheten av vikt att kunna öppna sig inom ramen för det skapande arbetet. Tilliten och tryggheten i anslutning till det skapande arbetet som utförs inom arbetsgruppen belyses ofta som en central förutsättning i skådespelarnas berättelser. Rollen, gruppen och regissören samt organisationen bidrar här med befintliga ramar för arbetet:

*Det betyder väl det att det är ett sådant här tillstånd av ett, någon form av ett lyckorus som gör att liksom det ultimata är att man känner av att men verkligen kan bjuda på sig själv, att man inte känner att man har några "hang ups" eller några onödiga sådana här lås eller vad man kallar det som skulle hindra en från att låta fantasin flöda, ett sådant här "flow" som man befinner sig i. Och det har också att göra med den gruppen av människor och den situation man befinner sig i. (Skådespelare F, s. 162)*

*De betyder nog massor, mycket. De betyder mycket och som jag sade så ju äldre man blir så försöker man ju förstås då, det finns vissa grupper som är ultimata för en själv, människor som man vet att tänker lite i samma banor, och som man litar på. Men det betyder hemskt mycket, man gör det jobbet, det här jobbet är kollektivt, man gör det tillsammans och då ska man kunna lita på folk. (Skådespelare F, s. 164)*

För skådespelaren upplevs gruppen som en kreativ energikälla. Hen behöver därför kunna känna sig trygg i gruppen för att våga pröva och utforska det material texten erbjuder både individuellt och kollegialt. Samarbetets betydelse för det kollektiva resultatet ser skådespelarna som avgörande för produktivt kreativt arbete, det bygger på den *sociala dialog* som uppstår mellan regissör och skådespelare genom det individuella kontrollerade befriandet inom processen. Denna sociala dialog är en viktig del av motorn till det kreativa samarbetet:

*Det beror mycket på stämningen, om det är en bra stämning, och ofta är det ju också regissören som ger ganska mycket till den där stämningen mellan skådespelarna. (Skådespelare B, s.104)*

Det förväntas av ledaren eller förmannen i samråd med gruppens medlemmar att skapa förutsättningar för en trygg och tillitsfull arbetsomgivning med en tydlig målsättning. Då så sker utvecklas också den resultatnriktade dialog inom ramen för samarbetet som producerar lämpliga lösningar och uppfinningar som kan uppfylla givna målsättningar. Men motsatsen är naturligtvis lika vanlig. Skådespelarna uttrycker i flera fall att den kreativa miljön kan vara ansträngd om tilliten eller personliga relationer skapar slitningar:

*En del skådespelare kanske inte trivs med varandra, eller kan ha svårigheter, och då kan det ju skapa miss stämning och bli besvärligheter [...] Jag tror att, nog har det funnits pjäser som ha varit jätte trevligt och alla har haft mycket roligt tillsammans och det har var hemskt bra stämning, och pjäsen har fallit aldeles pang, inte alls blivit en bra föreställning. (Skådespelare B, s.104)*

Genomgående belyses skådespelarens utmaningar med det individuella arbetet och hur viktigt det är med värdet av pjäsmaterialet, gruppen och omständigheterna de är omgivna av i sitt arbete med rollen. Skådespelarna nämner också vikten av uttrycket *flow*, eller det flyt som kan uppstå i sammanhang där frihet och tillit stöder utvecklingen av både det individuella och gruppens kreativa arbete.

### **6.1.3 Skapande tillfredställelse och utmaningar**

Genom samtalen med skådespelarna framkommer att det inför varje nytt rollarbetet och projekt finns förhoppningar och förväntningar om att entusiasmeras av pjäsen, kollegerna och regissören. Deras berättelser vittnar om att skapande tillfredställelse i bästa fall uppstår då innehåll och arbetsgrupp möts och finner konstnärliga lösningar på de kreativa utmaningar som projektet ställer på de medverkande. Skådespelarna talar mycket om vikten av att materialet *rollen* individuellt är utmanande samt att innehållet i pjäsen inspirerar till ett sökande individuellt och inom gruppen som helhet:

*När det är någonting som jag verkligen vill göra, när det är någonting jag verkligen brinner för och när liksom alla förutsättningar är bra att man har en bra grupp och man liksom känner att det här känns på något sätt angeläget för dig själv att göra, det är något du själv vill säga [...] som skådespelare behöver man utmaningar, åtminstone med jämna mellanrum, så man hålls med huvudet ovanför vattenytan, att man inte liksom ger upp, så måste man få utmaningar, och det är väl så att har man en utmaning som man lite kämpar med och känns det bra. (Skådespelare F, s. 166)*

Men känslan är paradoxal för samtidigt nämner skådespelarna att de väl känner till vilken tung resa de ska ge sig in i med allt av stress, fysiska och psykiska utmaningar som processen för med sig. Denna kreativa paradox bestående av ansträngningar och kommande belöning i form av upptäckter av fungerande lösningar är genomgående närvarande i skådespelarnas process med rollen och produktionen. Skådespelaren vet att det enbart är inom ramen för det individuella kreativa och sociala arbetet som lämpliga uttryck för rollens karaktär skapas. Denna vetskap är ansträngande, samtidigt som den kreativa utmaningen är vad som eftertraktas:

*Nå ska vi säga att du haft en lång process och du har jobbat, och du vet att du jobbat stenhårt och hela ensemblen har jobbat och du har kommit till en premiär och det har gått bra och du får respons på att det faktiskt funkar och sedan har du plötsligt haft en publik och du märker åhå ser du det funkar, du känner ju genast om det funkar eller inte. (Skådespelare C, s. 125)*

Skådespelarna talar om rollarbetet som en utmaning som för att lyckas innebär arbete med fysiska, mentala och känslomässiga resurser. Skådespelarna uttrycker vikten av att veta vad som förväntas av dem samtidigt som vikten med tillräcklig frihet betonas att inom rollarbetet söka efter individuella och sociala kreativa lösningar. Klart utstakade mål med uppsättningen ses också som förutsättningar för ett lyckat arbete både individuellt och inom gruppen:

*Under repetitionen när det, någonting börjar funka, man hittar nya infallsvinklar, nya sätt att göra saker som för arbetet vidare. Det är ju (arbete) tillsammans med kolleger på scenen. (Skådespelare D, s. 195)*

*Under föreställning när du har uppnått en sådan här, att föreställningen har "flow" att det är ett flyt och det är, alltså att den energi du använder för att framföra saker och ting, bara liksom kommer lätt, lätt, lätt, du är nog slut efter föreställningen men under föreställningen är det ett flyt och det är ju bara som en gåva den kvällen. (Skådespelare D, s. 140)*

Att hitta konstnärligt tillfredställande lösningar på pjäsens, rollens och produktionens utmaningar individuellt och i grupp hör till centrala teman som skådespelarnas berättelser vittnar om. Det skapande arbetet känns viktigt och inspirerande då rollen och produktionen erbjuder utmaningar som vidgar deras kunskapsfält och erfarenhetshorisont. De talar mycket om vikten av de personliga utmaningarna och vikten av sådana finns inbyggda i det pågående arbetet. I berättelserna ovan lyfter skådespelarna också fram vikten av ledarskapet i arbetet med det personliga rollarbetet och det är då främst regissören som står för det centrala ledarskapet i



anslutning till arbetet med rollen. I följande avsnitt kommer jag därför att se närmare på ledarskapets roll i anslutning till skådespelarnas kreativa process.

## 6.2 Ledarens roll

I berättelserna belyser skådespelarna den närmaste arbetsledarens, *regissörens*, betydelse för att uppnå ett tillfredställande resultat i det individuella och kollegiala kreativa arbetet. Regissören är den konstnärligt ansvariga arbetsledaren för uppsättningen och den som, inom ramen för resurser, tid, tema och innehåll, tillsammans med arbetsgruppen ska leda det konstnärliga förverkligandet av teaterledningens repertoarval. Det kreativa arbetet ska ledas enligt den uppställda visionen och målsättning och det kreativa arbetet utgår från det valda grundmaterialet, pjäsen eller grundidén med syfte att belysa en historia med valda innehållsmässiga teman. Ledarskapet bygger med andra ord i de flesta fall på flera lager av tidigare beslut i anslutning till gällande projekt. Dessa beslut utgör ramarna för de resurser som ställs till förfogande och som regissören har som uppgift att förvalta samt som ska leda till det konstnärliga slutresultatet, föreställningen. Under den kreativa processen fungerar regissören i enlighet med det uppställda konstnärliga målet som det yttre ögat som kommenterar och formar de individuella och socialt skapade uttrycken som produceras i repetitionssalen och på scenen.<sup>359</sup> Enligt en planerad vision, strategi och tidtabell för uppsättningen leder regissören arbetet med skådespelarna och andra medverkande för att forma både skådespelarnas rollarbeten samt arbetsgruppens och ensemblens konstnärliga arbete som helhet.

### 6.2.1 Regissören

Regissörens uppgift är långt att förverkliga det överenskomna projektet inom givna resurs- och tidtabellsmässiga ramar. Vid sidan om övrig projektplanering deltar regissören oftast centralt i anslutning till rollbesättningen av pjäsen, vilken i många fall är av stor betydelse för produktionens slutresultat. Intervjuerna vittnar om att skådespelarna anser att relation till regissören är central under processen med rollarbetet. Regissören svarar mot skådespelarens behov av feedback och dialog för att under repetitionsprocessen hålla den individuella skapande processen fokuserad. Det är också av vikt att det inom gruppen uppstår en förståelse och respekt inför ansvars- och rollfördelning. Hälsosamt fokus kan inte beordras av arbetsledaren inom

---

<sup>359</sup> Austin & Devin, 2003

ramen för en kollektiv kreativ process utan är något som måste uppstå organiskt och som bygger på en tillit som skapas mellan ledaren och arbetstagarna inom processen:

*Nog spelar (regissören) en ganska viktig roll. Det är klart att man som skådespelare har en egen, eller bildar sig en egen, uppfattning om hur man själv ser på (projektet) och hur man liksom, hur man uppfattar vissa situationer, och texten och hela produktionen. Sedan är det nog viktigt att ha en människa som med ett öga utifrån är ett bollplank, som man kan kommunicera med. En regissör som på något sätt är lyhörd för det som händer på scenen, ser åt vilket håll en skådespelare försöker gå, och om det är åt fel håll så korrigeras det med den feedback man får. (Skådespelare F, s. 159)*

Efter varje repetitionsförsök genomgår skådespelaren en individuell subjektiv värdering samt en dialog med regissören och kollegerna av hur repetitionen upplevdes och kändes. Denna process upprepas sedan igen efter varje enskilt repetitionsförsök. I varje nytt försök låter sig skådespelaren påverkas av både av den subjektiva erfarenheten samt dialogen med regissör och kolleger kring de uttryck man med följande repetitionsförsök har för avsikt att undersöka. Denna process bygger på att skådespelarens tekniska kunnande skapar lämpliga förutsättningar för bedömning av det repeterade uttryckets värde och det som eftersträvas mellan repetitionsförsöken. Varje repetitionsförsök ger svar först efter att försöket är genomfört och kan analyseras, för att sedan kreativt mata följande repetitionsförsök med nya idéer och uttryck som parterna sedan åter igen sinsemellan kan reflekteras kring. Detta betyder inte att alla försök leder till utvecklingsbart resultat eller att vilka uttryck som helst som helst kan accepteras. Valet av lämpligt uttryck bygger trots allt på de *försök och misstag* som processen genererar samt på en förtroendeingivande dialog mellan parterna. Till regissörens ansvar hör att tryggt handleda skådespelaren genom att kommentera vad eller vilket uttryck som enligt denne passar syftet för att uppnå det önskade uttrycket och slutresultatet:

*Det ultimata är att jag som skådespelare känner att jag har kommit på det vet du, och ändå är det regissören som hela tiden har fört mig i banor att jag själv kommit på att såhär är det. Det är den ultimata regissören. För mig är regissören väldigt viktig. (Skådespelare F, s. 159)*

Skådespelarnas konstnärliga görande uppstår då de ärligt bjuder på förslag som skapar uttryck och resultat under repetitionstillfällena och där alla involverade har ändamålsenlig teknik för att ta vara på det värdefulla i varje försök för att kunna föra utvecklingen av arbetet vidare.<sup>360</sup>

---

<sup>360</sup> Jmf. Artful Making (Austin & Devin, 2003)

Skådespelaren nedan förklarar vikten av att metodologiskt vara öppen för egna och andras impulser i repetitionssituationen:

*Jag försöker vara öppen, och så att säga inte ha förutfattade meningar utan försöker på det sättet, som jag tror kanske också få mera impulser av regissören och medspelarna, att det kanske är en metod att man inte slår fast, i princip vara så öppen för allt och alla möjligheter. (Skådespelare C, s. 113)*

Skådespelaren uppger att det finns en vilja att låta det hända mera än att slå fast saker för tidigt och betonar också därför betydelsen av att inte låta sig belastas av förutfattade meningar inför varken materialet, gruppen eller ledarskapet. Detta antyder att skådespelaren är uppmärksam och samtidigt förbereder sig inför kommande förväntningar inför processen med utvecklingen av det individuella arbetet.<sup>361</sup> Förutsättningen att skådespelaren känner av individuella och externa förväntningar är av vikt vid repetitionsförsöken som producerar förslag och uttryck under repetitionsprocessen.

Även om regissören i de flesta intervjuer framstår som en viktig part i arbetet vittnar skådespelarnas berättelser också om en återkommande ambivalent inställningen till regissörens ledarskap, person eller vision för det pågående arbetet. Regissörernas ledarskap, vision och målsättning utgör för skådespelarna ett centralt mål för ständig tolkning och analys. Men skådespelarna vittnar också om att regissörernas och ledarnas visioner ibland också måste kunna ifrågasättas eller utmanas då processen hela tiden är levande och därför på många sätt ständigt ofullständig:

*Mycket som jag talar om är wishfull thinking, för det finns hela tiden grus där. Det gäller hela tiden att ta bort det för att komma vidare, och det gör ju alla, de flesta i alla fall. Därför rullar det trots att det hela tiden är ofullkomligt, ofullkomligheten jobbar också, vår egen och andras, och pjäsens och regissörens. (Skådespelare E, s.150)*

Denna ständigt närvarande individuella och kollegiala analys av det kreativa arbetet och ledarskapet av arbetet syftar till att skärpa både det individuella och den sociala fokuset till förmån för ökad tillit och förtroende i arbetsgruppen. Om tillit och förtroende är starkt inom organisationen kan de medverkande också tryggare utnyttja det som Austin och Devin kallar "kontroll genom befriande" maximalt.<sup>362</sup>

Genom sitt repetitionsarbete söker skådespelaren fungerande uttryck genom att pröva sig fram. För att hitta de rätta uttrycken är det viktigt att regissören responderar och bekräftar huruvida repetitionsförsöken går i rätt riktning. Skådespelaren ser gärna att regissören ger frihet under

---

<sup>361</sup> Austin & Devin, 2003

<sup>362</sup> Austin & Devin, 2003

ansvar samt att skådespelaren så långt som möjligt känner av sin kreativa frihet. Men som skådespelaren nedan beskriver är denna relation också utsatt för spänningar. Utgångspunkten är att båda parter strävar efter ett gott kollektivt slutresultat. För skådespelaren ligger utmaningen primärt i anslutning till rollarbetet medan regissörens ansvar primärt handlar om projektets helhet. För att få svar på hur försöken och de nya försöken fungerar i helheten behövs därför regissören som mentalt och praktiskt bollplank under den pågående repetitionsprocessen:

*Det mest utmanande. Det är kanske det att liksom kunna på något sätt, få det att stämma liksom min syn och regissörens syn på att hur (hen) vill att helheten ska se ut, att hur (hen) vill att rollerna ska se ut att få det hela att gå ihop. Att det är en utmaning, sedan finns det alltid för mig åtminstone, för mig, det finns en sådan här period då man hatar regissören och det är för att (hen) blandar sig i för mycket, men att komma över det, men jag vet att det alltid kommer en period som är mer eller mindre såhär att ids inte nu [svordom] säga åt mig. Men det är liksom mina problem, det är inte hans eller hennes utan det är mina problem att liksom komma över det och sedan så fungerar det bra igen. (Skådespelare F, s. 158)*

Berättelserna vittnar i flera fall om relationer med regissörer där det inte funnits nödvändig respekt och gemensam förståelse för målsättningen med arbetet. I dylika fall beskriver skådespelarna hur relationen direkt blivit en belastning till det kreativa arbetet med rollen:

*En dålig regissör som sitter i salongen i mörkret och inte säger någonting, alla försöker kämpa för sitt liv var och en, och det blir ju ingen ensemblekänsla där inte [...] Jag bara kämpar på och kanske nu inte tänker desto mera på det men det är nu bara att, det är ju ett jobb, och ibland är det ett krångligt och tungt jobb. (Skådespelare H, s. 203)*

Om det kreativa arbetet leds av en person som någon, eller några i ensemblen inte respekterar så inverkar detta också på stämningen och arbetsklimatet. Den kollegiala respekten och relationerna inom gruppen belyses genomgående som avgörande för resultatet av det gemensamma arbetet. Skådespelarna talar om vikten av ömsesidig respekt inför det individuella skapande arbetet och kreativiteten inom gruppen. Om regissören håller för starkt grepp om innehåll och form eller styr för hårt utan att ta hänsyn till skådespelarnas behov av kreativ integritet anses detta inte vara en god utgångspunkt för ett gott resultat. Denna typ av styrning kan lätt generera aggressioner som sedan kan leda till reaktioner mot systemet som på teatern då närmast gestaltas av regissören eller teaterledningen.<sup>363</sup> En sådan stämning belyses på olika sätt av skådespelarna nedan:

---

<sup>363</sup> Moxnes, 2000

*Och det är det svåra, vi är alla olika och det som varit jobbigt som skådis, som du säkert känner till, att du kommer till en läsning och där är en ny regissör som säger "nu djävlar ska det bli" och nu ska vi satsa och nu ska vi...och den personen kanske jobbar på ett helt annat sätt än den du just jobbat med, och du ska kunna anpassa dig, kunna fungera till 100 % med en ny metod och nya människor. Det kan vara ganska jobbigt ibland. (Skådespelare C, s. 31)*

*Det finns också regissörer som kör sitt race, såhär och såhär, och vad du än kommer med, nej, nej såhär, såhär och då tar det bort din skapar...då blir du mera en marionett och du ska göra vad han tycker men det är ju jag som står på scenen och det är ju min roll men det tycks inte vara det som är det viktiga, på något sätt ska jag förverkliga hans, det är inte gemensamt och då är det inte riktigt kiva. (Skådespelare C, s. 123)*

Trots den ambivalenta uppfattningen om regissörens roll framgår det av skådespelarnas berättelser ändå att regissören har en avgörande roll i anslutning till det individuella skapande arbetet. Känslan av sammanhang, och kollektivt skapande, uttrycks som något där alla utgår ifrån att regissören försöker skapa de bästa möjliga förutsättningarna för den kreativa processen. Vikten av smidigt samarbete och öppenhet genererar kommentarer som vittnar om aha-upplevelser i anslutning till arbetet med rollen, upplevelser som också i flera fall lockats fram av regissören.

Skådespelarna nedan berättar om upplevelser med utmaningar med sitt rollarbete individuellt. Den pågående dialogen mellan regissör och skådespelare i anslutning till repetitionerna har sedan bidragit till nya försök, där regissörens vägledning skapat ett läge av kontroll genom befriande och som sedan resulterat i att man hittat tillfredställande lösningar på utmaningarna med rollarbetet i produktionen:

*Det beror på hur du synkar med regissören, hur du synkar med dina medspelare. Det kan var jättejobbigt i början och så plötsligt så hittar ni samma så att säga sträng att gå på. Det är den här kemin mellan människor, där är just det som jag var inne på tidigare, det fordras ganska mycket av en skådespelare, du ska kunna jobba med alla sorters människor utan att det ska kunna låsa dig själv. (Skådespelare C, s. 127)*

*Det är något av det roligaste och det just har att göra med det vi pratade om tidigare om regissörens roll vid en process att det här är en regissör som kan leda dig på det sättet så du själv tänker att nu har jag kommit på det här alldeles själv, wow...och då har du ändå blivit vägledad under hela resan, men jo, aha-upplevelser är jävligt*

*skönt, man känner sig skapande och man känner sig, ja intelligent och man känner sig, man har liksom kommit fram till någonting.* (Skådespelare F, s. 165)

I berättelserna om rollarbetet, metoder och rutiner i anslutning till den kreativa processen framgår det att relationen till regissören oftast är respektfull, innefattande en ömsesidig integritet i anknytning till det individuella arbetet. Genom att skådespelarna värnar om välmående och god arbetsmiljö i gruppen utgår man från att arbetsledaren har samma intresse av att skapa goda förutsättningar för en produktiv och kreativ arbetsomgivning.

Skådespelarnas berättelser vittnar om att de, samtidigt som de behöver frihet under ansvar, också behöver en klar uppfattning om arbetets målsättning och vision. Vikten av att veta vad som förväntas av dem individuellt och av ensemblen är alltså av central betydelse för processen där skådespelarna spelar en ytterst central roll. Skådespelarnas berättelser indikerar att regissörens främsta uppgift är att leda arbetet i rätt riktning, utan att själv auktoritativt ta för stor plats. Regissören kan aldrig exakt veta hur skådespelaren kommer att utföra sin uppgift men förväntas ändå påverka graden av skådespelarnas kreativa riktning och fokusering under loppet av processen.<sup>364</sup> Skådespelarna uttrycker i de flesta fall att de inte trivs med alltför auktoritära eller alltför obeslutsamma regissörer. De trivs inte heller i en arbetsomgivning som på fel sätt belastar den individuella eller den kollektiva kreativa processen. Skådespelarna förväntar sig tydliga riktlinjer för sitt arbete men dock med tillräckligt utrymme och balans mellan yttre och inre tryck i anslutning till den egna individuella kreativa processen.

### **6.2.2 Organisation och arbetsmiljö**

Arbetet inom teaterkonsten innefattar en ram av förutsättningar och handling som tidigare introducerats i kapitel 1 och 3 ovan. Här presenteras nu en del av de narrativ där skådespelarna beskriver relationen till organisationen och de förutsättningar teatern, institutionen, arbetsgivaren eller producenten normalt svarar för. Skådespelarens arbete bygger på tolkning av ett material som skapats av en författare, regissör eller annan ansvarig person för projektets idé och grundmaterial. Men som redan tidigare konstaterats har utveckling av teaterkonstarten också skapat en hel del stödfunktioner, som alla bidrar till att berättelsen, så omfattande som möjligt, ska kunna skapa önskade effekter och upplevelser för teaterbesökarna.

Skådespelarna betonar vikten av det kollegiala arbetet, men nämner i sammanhanget också värdet av de stödande funktionerna, något som de ser som centralt för deras skapande arbete. En skapande process förutsätter att det, utöver den individuella skapande personalen, också finns befintliga materiella resurser för produktionen. För att helheten ska kunna formas till ett för verket trovärdigt slutresultat förväntas att organisationen, teatern eller producenten som står

---

<sup>364</sup> Austin & Devin, 2003

bakom produktionen bidrar med de nödvändiga förutsättningarna för förverkligandet uppsättningen. Teatern, eller producenten som ansvarar för produktionen, förväntas arbeta för att bidra med logistiska (arbetsutrymme och scen), materiella (scenografi, kostymer, maskering, rekvisita, ljus- och ljudteknik osv.) samt ekonomi för engagerad arbetsledning och personal. I mindre produktioner är stödfunktionerna ofta kombinerade så att färre personer ansvarar för fler stödfunktioner medan större produktioner oftast kräver en större mängd personal som svarar för produktionens logistik och tekniska uppgifter:

*Jag tror ju att om man har ett behov av att vara skapande, vilket säkert alla människor i någon form har, tror jag att du hittar de där förutsättningarna. Sedan är det jättetrevligt om det finns fina förutsättningar för att skapa, om det finns pengar, resurser, tid, kraft, andra människor som kan hjälpa till, om man tänker på teater så är det ju helt fantastisk om det finns de här förutsättningarna. (Skådespelare C, s. 193)*

I skådespelarnas berättelser framkommer ofta olika beskrivningar av möten med kreativa utmaningar. De utmaningar skådespelarna möter inom ramen för den kreativa processen med rollen sträcker sig inte enbart till det som sker inom gruppen som arbetar med projektet. Det visar sig att skådespelarnas berättelser i flera fall belyser utmaningar som uppstått inom organisationen, institutionen eller den organisatoriska strukturen inom vilket projektet förverkligats. Även om utmaningar som uppstår inom den organisatoriska strukturen inte direkt berör den kreativa processen, smittar dessa oftast av sig in i det kreativa rummet. Skådespelarna talar om hur det på grund av utmaningar inom organisationen kan uppstå problem i anslutning till projektets konstnärliga eller tekniska stödfunktioner. Narrativen understryker vikten av att alla stödfunktioner samstämmigt bidrar till projektet och om det uppstår problem i organisationen så påverkar detta också skådespelarnas processer inom både projekt och organisation:

*På en teater är det så jätteviktigt att den hålls positiv, den här känslan av att vi skapar tillsammans och att alla blåser i samma eld. Att där tror jag att om det finns någon sorts negativitet kring det där skapande från något håll, så kan det störa ganska mycket [...] Nå, man måste ju bara kämpa sig igenom saker, om det är något som är problematiskt så då är det ju bara och låta tiden göra sitt delvis men också kämpa för att återfå någon sorts positiv skaparkraft. (Skådespelare G, s. 194)*

Skådespelarna arbetar hela tiden individuellt och socialt i relation till de andra som medverkar i projektet, det vill säga kollegerna, regissören och de som arbetar med stödfunktioner, projekt- och organisationsledning. Närmast skådespelaren finns kollegerna och regissören men för att nödvändig kreativ trygghet i anslutning till omgivningen där personliga kreativa risker kan tas,

behövs en ledning som upprätthåller en kreativ balans mellan struktur och o-struktur inom organisationen.<sup>365</sup>

Skådespelarna talar om behovet av trygghet, så att de kan bjuda på sig själv och utsätta sig för kreativa risktagningar individuellt och kollegialt till förmån för produktionen – samtidigt som de också belyser motsättningen mellan personliga och kreativa utmaningar i anslutning till arbetet med rollen. Om det uppstår motsättningar som belastar den kreativa processen inom organisationen menar de att ledningen av det kreativa arbetet och organisationen bör ha beredskap att behandla sådana på ett konstruktivt sätt till förmån för helheten. Man betonar ofta att vikten av att arbetsgruppens välmående prioriteras samt att störande, individuella utmaningar, konflikter eller problem som inte har med det kreativa arbetet att göra därför bör hållas utanför den skapande processen:

*Det kan vara ganska olika saker, ibland kan man ha jobbigt med sig själv för att man inte får till det, som man då själv tycker, och sedan kan det också vara själva arbetsmiljön, hur de andra mår, hur de liksom håller ihop det, hur regissören mår... man kan inte liksom ta på sig eller ta till sig allt som, speciellt om det är negativt, det kan vara lite svårt för jag är väldigt mottaglig för stämningar och känslor omkring mig, och det kan ibland störa mig, att man liksom drar sig tillbaka. (Skådespelare E, s. 145)*

Som tidigare konstaterats består det skapande arbetet av en grupp individers personliga tolkningar och specifika bidrag på basen av ett grundmaterial för uppsättningen. Arbetsmiljön inom vilken föreställningen byggs upp påverkas av de som medverkar i processen. För skådespelarna är denna arbetsmiljö viktig både för det individuella rollarbetet samt för det kollektiva och ensemblens slutresultat. Välmående individuellt, och inom ensemblen, är något som ofta betonas i anslutning till skådespelarnas berättelser om hurudan arbetsmiljön upplevts vid arbetet med olika föreställningar. Bäst upplever skådespelarna sådana projekt där engagemanget och intresset individuellt och kollektivt är högt, och där de medverkande bjuder på sig själva till förmån för det gemensamma:

*När det är någonting som jag verkligen vill göra, när det är någonting jag verkligen brinner för och när liksom alla förutsättningar är bra att man har en bra grupp och man liksom känner att det här känns på något sätt angeläget för dig själv att göra, det är något du själv vill säga. (Skådespelare F, s. 166)*

---

<sup>365</sup> Moxnes, 2000



Men motsatsen till berättelsen ovan framkommer också i skådespelarnas berättelser. Det kan uppstå utmaningar och fel sorts problem om engagemanget och målsättningen inom ramen för en repetitionsprocess inte upplevs som något kollektivt:

*Jag har liksom den benägenheten, och då kan det också bli en ångest innan jag inser att det här kanske nu inte riktigt bara hänger på mig, utan det kanske också hänger på de här andra människorna som är här, och då kan det ju vara...att det handlar om en grupp människor som tillsammans har ett problem eller något som man måste komma vidare med, inte vet jag. (Skådespelare F, s. 168)*

Skådespelarna betonar att denna typ av utmaningar belastar dem och att sådana problem måste lösas så fort som möjligt för att inte försvåra varken den individuella eller den kollektiva kreativa processen. Skådespelarna återkommer ofta till att de individuellt och vidare kollegialt bidrar till den centrala, om inte helt avgörande, delen av helheten där utmaning består av det kreativa arbetet som rollen genererar. Skådespelarna ser därför ofta i första hand genom sitt individuella ansvar med *rollarbetet* på den kreativa processen och de utmaningar detta arbete innefattar.

### **6.3 Utmaningar som del av den kreativa processen**

Skådespelarna i mina intervjuer uttrycker ofta en längtan efter utmaningar. Här finns, om än ödmjukt uttryckt på olika sätt, en önskan att bli utmanade genom det material rollen utgör eller av regissören, kolleger och andra medarbetare i produktionen. Allt detta i syfte att med utgångspunkt från instuderingen av grundmaterialet, pjäsen och rollen lära känna sig själv, sina kolleger och världen bättre genom de kreativa utmaningar arbetet genererar. Rollarbetet bygger på att genom individuell och kollektiv repetition och omtagningar tolka och gestalta text och material. Den kollektiva ambitionen är att berätta en inrepeterad och överenskommen historia samt att göra detta så bra och trovärdigt som möjligt för publiken till förmån för sig själv, arbetsgruppen och *teatern* som organisationen:

*Den värsta utmaningen är att det ska bli färdigt och bra. Det är en jävla utmaning varje gång, man kan inte slentrianjobba på teatern. (Skådespelare I, s. 173)*

Det finns oförbrukad energi inkapslad i både medvetna och omedvetna utmaningar. I anslutning till olika former av utmaningar genereras också individuella känslor i form av osäkerhet, rädsla och ångest men också nyfikenhet, entusiasm och inspiration. De kreativa utmaningarna som rollarbetet utgör för skådespelaren innehåller i någon form alla dessa känslor vilka bidrar till

upplevelsen att det i anslutning till utmaningen uppstår en spänning som tolkas som energi. Rollen bidrar också med betydelse av vad den kan lära skådespelaren om sig själv, sin omvärld, sin relation till kollegerna och till organisationen, karriären, publiken, offentligheten, ekonomin, drömmarna, livet och välmående:

*Jag skulle säga att det är ju ett fantastiskt sätt att komma underfund med vem du är själv. Du har ju en möjlighet på grund av världens bästa författare och dramatiker stifta bekantskap med en massa mänskliga egenskaper [...] om du hanterar det på rätt sätt så får du ju en människokunskap om dig själv och om dina medmänniskor som om du kan hantera det rätt så blir ditt liv väldigt rikt. (Skådespelare D, s. 239)*

*Som skådespelare behöver man utmaningar, åtminstone med jämna mellanrum så man hålls med huvudet ovanför vattenytan, att man inte liksom ger upp, så måste man få utmaningar, och det är väl så att om man har en utmaning som man lite kämpar med, så känns det bra. (Skådespelare F, s. 166)*

Arbetet med rollen ger en tillfredsställelse och ett värde genom att man får lösa de kreativa utmaningarna. Men rollarbetet kan inte göras ensam. För att skapa en helhet av rollkaraktären som ska gestaltas behöver skådespelarna sina kollegers hjälp. Alla karaktärer i berättelsen behövs för att föra historien framåt och skapa trovärdighet i verket. Den konstnärliga helheten utgör därför den centrala kollektiva utmaning för alla som medverkar i uppsättningen. Som individer, men också som grupp, bär skådespelarna ett ansvar för en trovärdig konstnärlig gestaltning av uppsättningen:

*Nå, utmanande är ju det att så att säga hela ensemblen ska ju lyckas med en föreställning. Det mest utmanande är ju att du vet att du är en kugge i en ensemble och som har skapat, i bästa fall en lyckad föreställning där alla drar åt samma håll och att du på något sätt har en gemenskap i gruppen och det är det du har arbetat på och det är det du har strävat till och att det inte bara är din ensidiga prestation, utan det mest utmanande är att man är en grupp som lyckas skapa en gemenskap [...] Ibland så lyckas det och det är en jätte, jätte kiva känsla när du på något sätt vet att den här föreställningen den funkar. Sedan kan folk tycka är det bra eller dåligt eller vissa tycker att den är jättebra och vissa kanske inte tycker om den men det här är vår föreställning. Det är på något sätt ger åtminstone för mig den största tillfredsställelsen. (Skådespelare C, s. 115)*

Det framkommer också att arbetsprocessen med rollen är något som inte bara pågår under repetitionsarbetet, utan att denna process också fortgår under hela spelperioden. Fast det kreativa arbetet under spelperioden bygger på samma grunder uttrycker skådespelarna att

arbetet under spelperioden byter form och utvecklas då skådespelarna möter publiken. Även om ambitionen är att det inrepeterade ska återupprepas innebär den kreativa utmaningen att situationerna i varje föreställning lika trovärdigt ska kunna återskapas. Att uppnå en trovärdig gestaltning av en roll som del av helheten hör därför också till en av centrala utmaningarna för skådespelarna:

*Det är utmanande. Att vara trovärdig det är nog absolut det. Kanske man inte alltid lyckas men nog är det just det som är det absolut viktigaste. Att inte liksom föreställa utan att vara. Och det är inte alltid lätt. (Skådespelare B, s. 101)*

Under spelperioden talar skådespelarna om ett ständigt nyskapande av föreställningen inom ramen för en välinstuderad rutin. Mötet med en ny publik varje kväll innebär att små variationer i tonfall och attityder uppstår i dialog med publiken samt att dess inom ramen för rollarbetet påverkar rollfigurernas färg och uttryck. Även om varje process är olik den andra bygger de kreativa processerna ändå strukturellt på samma element. Arbete inom ramen för den kreativa processens olika faser och rutiner pågår från första bekantskapen med gällande kreativa utmaning *rollen* till den sista föreställningen. Resultatet av detta arbete bygger på den kreativa utmaningens omfattning, i kombination med befintlig individuell och kollegial kreativ kapacitet som står till buds för att genomföra arbetet:

*Det som är kännetecknande för en djup och välskriven pjäs att det ger någonting för skådespelaren att jobba med hela processen. Så det är ju en annan process som börjar och tar vid efter att premiären har varit, repetitionsperioden har varit. Man kommer bara så långt under en repetitionsperiod, så att inte är den färdig förrän den är slutspelad och då blev det vad det blev. (Skådespelare C, s. 191)*

Skådespelarna vittnar om att det ibland kan uppstå utmanande situationer som i samband med den skapande processen kräver drastiska beslut i anslutning till den planerade eller pågående kreativa processen:

*Vi hade repeterat som tusan och någon svår scen där och det ville inte riktigt lösa sig. När (regissören) sedan plötsligt sade att "Jumaluta (djävlar) jag har regisserat det här käpprätt åt helvete att det här är så satans dåligt det här och nu måste vi skrota allting och nu måste vi börja på nytt och få en ny infallsvinkel". Och det tycket jag att var jätte... för alla var vi missnöjda för det fungerade inte för men att också hen insåg att, och det är inte alla regissörer som skulle säga det att vi måste fan börja på nytt, och så börja vi på nytt, och jag tror att det blev rätt så bra till slut. Att kunna se vad som inte funkar, att inte sedan bara gå vidare och tro att det ska lösa sig småningom, utan att ta tjuren vid hornen att det här fan är dåligt, att kunna det, det lyfter jag nog*

*på hatten för på det sättet. Och all instämde och det blev bättre. (Skådespelare C, s. 120)*

I berättelserna framkommer dock sällan att utmaningar skulle vara förknippade med resursbrist gällande tekniska lösningar eller material. Skådespelarna berättar att de för det mesta är tacksamma för det stöd de får inom ramen för produktionens stödfunktioner, så att de kan lägga desto större vikt vid de kommunikativa aspekterna av samarbetet i anslutning till det kreativa arbetet.

### **6.3.1 Rutiner, inläring, inre och yttre tryck**

Vad gäller frågan om utmaningar framgår det att bland annat inläring av text, enligt skådespelarna, på olika sätt upplevs som belastande. Att arbeta in texten är för en skådespelare oundvikligt, eftersom texten är det material som ligger till grund för hela rollarbetet och det kollegialt kreativa arbetet med föreställningen. Skådespelarna berättar om den individuella utmaningen, kampen och svårigheterna gällande inläring samtidigt som de också ödmjukt konstaterar att det är något man inte kommer undan. Att lära in text kräver konsekvent arbete och varje skådespelare gör detta enligt egna och konstaterat inrättade rutiner:

*Den där kombinationen av att man borde lära sig en text utantill för att egentligen kunna repetera ordentligt, det är djävligt stressigt, du sitter där hemma och rabblar för dig själv och försöker lära dig och man vet varje gång att den här processen är jävligt (svordom) med att lära sig den där texten utantill men det är bara någonting man måste gå igenom, men det är ett stressmoment. (Skådespelaren F, s. 166)*

Berättelserna vittnar om olika sätt att arbeta in sin text. Inläsning på kvällen före sömnen eller inläring med kollegerna i pauserna mellan repetitionspassen är några metoder som omnämns vid den individuella inläringen av texten under processen. Vissa skådespelare arbetar också relativt länge med texten i handen under repetitionsprocessen – för att först därefter, då materialet bundits ihop med inrepeterade rörelse- och känslomönster, kunna släppa manuskriptet:

*Nå sedan kommer det ju rent till det tekniska och du läser på pjäsen och så ska du förstås försöka lära dig texten och jag har alltid haft svårt att lära mig texten [...] för att det sedan är lättare att arbeta då du känner dig friare då du inte behöver ha manuset i handen, och du känner dig friare. (Skådespelare C, s. 114)*

Berättelserna vittnar också om att det verkar vara mer utmanande för de äldre skådespelarna, än för de yngre, att lära in text. På frågan om just inläringen vill jag kort återge en dialog som på ett

belysande sätt beskriver denna praktiska utmaning. Jag frågade skådespelaren vad hen tyckte att var mest utmanande under repetitionsprocessen. Skådespelaren svarade:

*Ja, jag säger tyvärr numera, det är läxläsningen. (Skådespelare J, s. 173)*

Vi fortsatte diskussionen kring arbetet med text och olika sätt att arbeta in den, och efter en stund frågade jag vad skådespelaren tycker att är det bästa med repetitionsprocessen. Svaret var entydigt:

*Det är när man kan texten. (Skådespelare J, s. 177)*

Skådespelarna visar sig emellertid också ha erfarenheter av att texten inte enbart orsakar utmaningar under repetitionsskedet, utan att det också ibland sker under föreställningsperioden. De vittnar alla om tider då de glömt bort sin text eller kommit av sig och då på olika sätt själva eller med hjälp av kolleger hittat tillbaka till den inrepeterade rutinen. Skådespelarna belyser denna stress över texten som på sätt och vis alltid i någon form är närvarande under den kreativa processen. Men det framkommer också att denna oro över att komma ihåg texten oftast underlättas av att skådespelaren stiger in på scenen och får stöd av de instuderade handlingsmönstren och föreställningsrutinerna.

I samband med berättelserna om utmaningar och stress med inläring av text uttrycker skådespelarna också tydligt en känsla av ångest. Upplevelsen av denna "måste-ångest" beskriver skådespelaren vetskapen om att hen inte kan utöva sitt yrke om inte det föreskrivna materialet först behärskas. Inläring av text är ett oundvikligt fysiskt och psykiskt krav. Skådespelarna är väl medvetna om att läsning i kombination med instuderade handlingsmönster och känslöförmågor genom dessa kroppsliga minnesbilder bidrar till inläringen. Texten är det kommunikativa redskapet och kärnan i det kreativa arbetet och skådespelarna är väl medvetna om att det inte finns någon genväg förbi detta moment i processen. Individuell och kollektiv repetition, upprepning och återigen repetition och upprepning är den enda utvägen i anslutning till den ångestfyllda upplevelsen som uppstår i anslutning till ren inläring av texten:

*Om inte jag lär mig texten, det är verkligen ångest, det är ångest när man bara sitter och hoppas att man ska komma ihåg, när man sitter och, det ska man inte göra, går igenom texten innan man ska in, men det räcker inte att man börjar med den första monologen, man tar alla monologer, börjar så och... (Skådespelare H, s. 206)*

Teaterarbetet bygger på repetition och åter repetition av överenskomna uppgifter som följs upp av överläggningar mellan de inblandade för att sedan återgå till nya försök i syfte att finslipa det sökta uttrycket. Till denna verksamhetsrutin hör arbetsbeskrivningar och ansvarsområden för varje enskild person som medverkar i projektet. Även om varje repetitions- och spelperiod skiljer sig åt, så finns en hel del rutiner som på ett sätt eller annat oftast ingår i processen av repetition.

De flesta ramarna för dessa rutiner är stipulerade genom kollektiva överenskommelser eller i samråd mellan arbetsgivare och arbetstagare. Repetitionsprocessen, som bygger på återkommande och för alla medverkande invanda rutiner och mönster, innefattar också en central funktion av pauser och avbrott i arbetet. De inbyggda avbrotten i repetitionsarbetet är av central betydelse för den konstnärliga processen. Uppbyggda rutiner av repetition och avbrott gör att arbetet får mogna och på så sätt bidra till att projektet utvecklas i önskad riktning. Berättelserna innehåller också återkommande yttranden om vikten av vila och individuell mognadsprocess i anslutning till roll- och produktionsarbetet. Till den kreativa processen och utmaningen hör att arbetet med rollen utvecklas under vilan. Skådespelarna är medvetna om att det mellan arbetspassen pågår en mognadsprocess som genererar nya idéer och ny energi inför följande repetition:

*Jo nog om jag sysslar med något som är tidskrävande och större. Det beror lite på vad man jobbar med förstås. Inte lämnar den ju mig, det gör den inte nog finns den där hela tiden och nog funderar man på den och det är bra att man gör det för i vissa sådana här lägen av, hemma lägen av vila så kan det plötsligt komma någonting som är jävligt bra när man minst anar det. (Skådespelare F, s. 164)*

Att få vila mellan arbetspassen är något som alla skådespelare värnar om, då de är väl medvetna om att processen med rollarbetet inte någonsin helt lämnar dem under hela den pågående kreativa processen. Skådespelarna berättar att de utmaningar som rollen utgör skapar inspiration och att pauserna därför är nödvändiga både mentalt och fysiskt. Intervjumaterialet belyser därmed också vikten av de schemalagda pauserna under loppet av den kreativa processen.

Upplevelserna kring ansträngning och återhämtning vittnar om vikten av balans mellan arbetstagarens uppfattning om uppgiftens krav samt det självförtroendet och den fysik som genomförandet av den givna uppgiften kräver.<sup>366</sup> Skådespelaren anstränger sig både psykiskt och fysiskt i anslutning till utförandet av rollarbetet individuellt samt i kontakt med sina kolleger på repetitionsgolvet. Denna ansträngning skapar i alla lägen reaktioner som kan tillskrivas likheter med stressreaktioner. Denna typ av utveckling genereras av skådespelarnas kreativa utmaningar med rollarbetet och som erbjuder dem en möjlighet att förkovra sig professionellt. På frågan om vad i en kreativ process som känns produktiv svarar en av skådespelarna:

*Man kan liksom hitta på de mest crazyga saker som kanske inte leder någonstans men som kanske ändå blir kvar hos en och kanske också i bästa fall hos andra och som sedan kanske kan utvecklas och bli någonting annat. (Skådespelare C, s. 161)*

---

<sup>366</sup> Manka, 2015

Skådespelarna berör också motsatsen till vad som framkommer i det ovan beskrivna exemplet av en process som innefattar en tillfredsställande nivå av kreativ utmaning. En sådan situation kan uppstå om rollen eller uppgiften i produktionen känns betydelselös och utmaningen för skådespelaren inte känns betydelsefull eller inte innehåller element genom vilka skådespelaren individuellt kan utvecklas:

*Nå om det är något som, om det är en produktion du inte är så hemskt intresserad av, om det är något som, ja helt enkelt något som du kanske inte helt självmant... om du är anställd på en teater och blir satt i en produktion och det kanske inte är det som ligger dig närmast om hjärtat så då kan de bli ganska tungt. (Skådespelare C, s. 161)*

*Jag kommer ihåg en produktion där regissören satt med klockan i handen, att nu var den 60 sekunder för lång den där monologen, att du måste göra den snabbare, han lyssnade inte alls på vad man säger utan han tittade bara på klockan och gick in i sekundmetaren hur lång en monolog får var, jag menar hur kan man göra något sådant? Varför är man regissör... (Skådespelare Skådespelare H, s. 207)*

*Så har det varit någon gång, så att måste man jauha (tramsa) på det där sättet, att det är någonting liksom det finns en del som, regissörer, som liksom klämmer musten ur, fräschören ur det hela, genom att det liksom repeteras för mycket, så då måste man snabbt veta att nu gör man det här första gången, jag har aldrig gjort det här tidigare, liksom att man helt kopplar bort de här olika processerna. (Skådespelare H, s. 205)*

Skådespelarnas berättelser vittnar om vikten av balans i anslutning till de kreativa utmaningarna och de givna rolluppgifter inom ramen för de kreativa processerna. Nivån av de kreativa utmaningarna på arbetsplatsen har enligt dem därför en central betydelse för utvecklingen av arbetet med uppsättningen.<sup>367</sup>

Narrativen uppger att det för skådespelarna känns bäst då rollen är utmanande och genererar ett tryck att utforska ny information, teknik eller område av mänskligt beteende, i anslutning till rollarbetet. De uttrycker också att det är svårare att motivera sig själv att vara väldigt engagerad om rollen eller uppgiften är av mindre betydelse medan de reagerar mot en allt för hård disciplin, svag kommunikation, oväsentliga direktiv eller krav på uppsättningens utveckling i anslutning till arbetsprocessen. En kreativ process i anslutning till skådespelarens rollarbete omfattar en nivå av utmaning nära gränsen för skådespelarens individuella kapacitet men också med nödvändig tidsram och utrymme för forskning innan rollarbetet ska presenteras för en publik:

*Det är väl också när man närmar sig liksom förhandsföreställningar och premiär när man är mest belastad, det finns väl ett sådant där skede då man tvivlar på att saker*

---

<sup>367</sup> Rantanen, 2006

*och ting går rätt. Mot slutet av repetitionsprocessen och före man får, det kanske också har lite att göra med vad det är för sorts pjäs man sysslar med men det här med att man har en publik, får testa det framför en publik, det kanske är det där skedet som är jätte viktigt då man ser att meneekö perille (går det fram), bär det. Kanske är man då belastad, vet jag nu inte men jo, på något sätt hela repetitionsprocessen, men det är väl nog när man närmar sig premiären som man är mest belastad. (Skådespelare F, s. 165)*

Hur skådespelarna upplever den kreativa processen är nära anknuten till nivån av utmaningar de känner i anslutning till sitt arbete. Individuellt och kollektivt arbetar skådespelaren för att jämvikten mellan kreativ utmaning och vila ska generera bästa möjliga balans under hela den kreativa processen.

### **6.3.2 Arbetsliv och privatliv i anslutning till rollarbetet**

I diskussionerna med skådespelarna framkommer också hur de utmaningar som den kreativa processen med rollarbetet inverkar på privatlivet. Privatlivet framträder som en viktig källa för det kreativa arbetet som en skådespelare utför. De berättar att de i sina rollarbeten såväl har utnyttjat erfarenheter från sitt privatliv som att de i privatlivet använt sig av värdefull kunskap de fått genom arbetet med sina roller. Men skådespelarna uppger också att rutinen i det kreativa arbetet kan skapa konflikter i anslutning till privatlivet. Det nämns att det är viktigt att de närmaste förstår de kreativa utmaningar som ställs på skådespelaren i olika skeden av repetitionsprocessen. De talar om oro och dåligt samvete i båda riktningarna, ifall det inte är balans mellan arbete och privatliv. Skådespelarens arbetstider utgör också en utmaning, då det gäller att upprätthålla kontakterna till vänner och bekanta trots att en stor del av arbetet utförs kvällstid. I de fall det finns utmaningar i det privata framkommer det också i berättelserna att arbetet kan vara en befrielse och ett skydd, där den berörda kan koppla av från det privata medan skapandet tar över:

*Om man är lite lyckligare så är det ju lite trevligare. Nu råkar jag vara ganska lycklig men när man är olycklig privat, svart inuti, av privata själ så tycker jag att det är en befrielse att gå till teatern då behöver jag inte vara (jag). Det är ett helande yrke tycker jag. Jag har alltid tyckt att det har varit ett helande yrke. (Skådespelare I, s. 182)*

*Jag tänker på privatlivet hur man i ett team som håller på att repetera, kan berätta de mest intima saker om sig själv och sitt, vad man har upplevt, jag menar man är nästan aldrig så uppriktig som när man samtalar i en konstperiod. (Skådespelare I, s. 182)*



Det kreativa arbetet kan också bidra till att ge ny kraft att ta itu med privata utmaningar då tid för detta ges. Skådespelarna nämner dock att det är ytterst viktigt att upprätthålla en balans mellan yrkes- och privatliv. Belastningen får helst inte tidsmässigt bli ojämn i någon riktning, även om detta är mycket vanligt fram för allt i slutskedet av en repetitionsprocess. Narrativen ugger att det är viktigt att vara medveten om den skapande processens krav som i någon mån ändå påverkar det privata och de relationer och människor som står skådespelaren nära:

*Det kräver ju nog ganska mycket av dem man lever med eller om man har familj, så kräver det ganska mycket av de människorna också, om de inte råkar var inom samma yrke. (Skådespelare F, s. 249)*

Vidare framgår att ju närmare premiären skådespelarna kommer desto mer fokuserar de på den kommande kreativa utmaningen som rollarbetet och föreställningen innebär. Berättelserna vittnar om att då *det inre trycket* ökar tränger skådespelarna undan vardagliga rutiner, vänner och familjemedlemmar – men i olika utsträckning, beroende på rollens storlek och utmaning. Tankarna kring rollen, uppgiften i ensemblen och det utstakade målet med produktionen upptar allt mer tid och koncentration ju närmare premiären kommer:

*Jag tycker att koncentrationen blir starkare och starkare och allt annat mindre väsentligt ända tills du är där på premiären. Jag tror att man inte är så trevlig de där sista veckorna innan premiären för familjen för de närmaste. Och de förstår inte, fast de skulle ha upplevt det många gånger, de förstår det inte att det här är mycket viktigare än allt annat, det här är helvetes mycket viktigare än allt annat. (Skådespelare C, s. 32)*

Skådespelarna framhåller vikten av att familjemedlemmar och nära vänner har förståelse för denna process, även om de kanske inte tycker det är särdeles enkelt. Veckorna innan premiärer är ansträngande, både för skådespelare och deras närmaste. Skådespelarna talar också om att de ibland har *dåligt samvete* då den kreativa processen är inne i detta skede av mental koncentration inför rollarbetet och uppgiften i produktionen. För att hålla balans mellan den kreativa processen och det privata understryker de därför vikten av att hålla de närmaste medvetna om processens utveckling samt hur de själva mår i anslutning till rollarbetets utmaning.

### **6.3.3 Ängest, rädsla och stress**

För skådespelare handlar den kreativa processen om att hitta passande individuella uttryck för rollfiguren, samt att förstå hur dessa på bästa möjliga sätt bidra till den gemensamma föreställningen. I samtalen med skådespelarna framgår att de konstnärliga utmaningarna med rollen och uppsättningen är av central betydelse i den kreativa processen. Utmaningen, stressen och ångesten i anslutning till den kreativa processen återkommer konsekvent i diskussionerna

och dessa uttryck används av skådespelarna i samband med de flesta frågor kring processens gång, allt från första läsningen till sista föreställningen. Vad är det då dessa uttryck beskriver, och vad är det de upplever som utmanande, stressande och ångestfullt i anslutning till den skapande processen med rollen?

*Ångesten kommer ju av att man inte är i balans med sig själv. Man är inte nöjd med sig själv och med det man gör och då stör det ju mest där. [...] Den kan vara positiv om den tvingar dig att lösa ett problem så kan den fungera den där ångesten.*  
(Skådespelare D, s. 142)

Skådespelarna vittnar om att när det råder balans mellan den kreativa utmaningen och den individuella kapaciteten, då känns det som om det uppstår en kraft att arbeta längre och mer, samt att lära sig nytt och utvecklas. Vidare kan den arbetande som upplever arbetets sug – eller *flow* – också lättare avväga arbetsmängd och ambition på ett sätt som inte belastar personen individuellt eller socialt i anslutning till arbetet eller inom privatlivet:

*Det betyder väl det att det är ett sådant här tillstånd av ett, någon form av ett lyckorus som gör att liksom det ultimata är att man känner av att men verkligen kan bjuda på sig själv, att man inte känner att man har några hang ups eller några onödiga sådana här lås eller vad man kallar det som skulle hindra en från att låta fantasin flöda, ett sådant här flow som man befinner sig i.* (Skådespelare F, s. 162)

Skådespelarna uttrycker att de konstnärliga utmaningar de utsätts för är av stor vikt för dem. Ångesten de känner i anslutning till de kreativa utmaningarna är enligt de flesta intervjuade något de har nytta av och använder som energi i arbetet. Likaså framhäver skådespelarna i flera fall att det är skillnad på ångest och ångest. Det finns positiv ångest och likaså finns det ångest som inte hör hemma i anslutning till det kreativa arbetet:

*Det finns en skapande ångest och en negativ ångest. Den här negativa ångesten gör ju att du tappar lusten, den är inte skapande. Men så finns det en skapande ångest som igångsätter dina skapande reserver och du hittar resurser i dig själv av att lösa ett problem och då har den där ångesten fungerat på ett riktigt sätt. Men om den passiverar dig, du tappar lusten och du är ingenting värd och du kan inte det vad du kan och du kommer inte ihåg repliker och, det är för djävligt.* (Skådespelare D, s. 142)

För skådespelaren är det individuella rollarbetet kärnan i den kollektiva processen. Rollarbetet är skådespelarens individuella skapande bidrag och därför är allt från personlighet och bakgrund,

till teknisk kunskap, erfarenhet och yrkesmässigt intresse och nyfikenhet, centrala förutsättningar för ett framgångsrikt arbete.<sup>368</sup>

I samtalen förmedlar skådespelarna hela tiden en stolthet över det individuella kreativa arbetet de presterat. De talar lika gärna om framgångar som utmaningar, även om man i viss mån kan skönja att utmaningarna, stressen och problemen de mött genererar de mest uttömmande berättelserna kring frågor som berör rollarbetet. Det är som om skådespelarna hela tiden i sina berättelser öppnar upp för hur de i olika situationer vänt på alla stenar för att utreda om det ännu kunde finnas någon ny synvinkel eller upptäckt i anslutning till rollarbetet de arbetat med i de olika kreativa processerna de beskriver. De beskriver hur energin de talar om finns i utmaningarna och de krav dessa kreativa utmaningar ställer på deras kreativa verktyg, sinnen, och fantasi för att hitta bästa möjliga uttryck för rollkaraktären i varje enskild situation:

*Alltså, stressen är ju en tillgång i vårt yrke, det är när stressen drar iväg med en, men annars så är ju stressen energi som jag använder mig av och surfar på. Det kan ju finnas en rädsla att gå in kanske, första gången jag hade stora roller så kunde jag stå i kulissen och tänka att nej jag kommer ju inte ihåg tredje akten, och då sade min regissör – Du kan bara tänka på den första entrén, ja sedan får du det. Du kan inte stå tro att du kan omfatta allt. Så att den stress som man har den vänder man ju till sin fördel alltså. (Skådespelare J, s. 183)*

I samtalen framträder uttryck som rädsla, stress och ångest i anslutning till utmaningar som de möter i sitt arbete. Dessa upplevelser och känslor av utmaning, stress, motgångar uppstår i form av svårigheter och bekymmer i anslutning till det kreativa arbetet med rollen och produktionen. Dessa uttryck är genomgående i berättelserna och därför av centralt intresse för djupare tolkning:

*Det är vad, jag tror nog att du helt enkelt håller på att hitta något nytt, du avstår från det vad du kan, och så uppstår det en ångest, att du inte kan någonting och så plötsligt hittar du någonting nytt, där är den kreativa vägen. (Skådespelare D, s. 142)*

*Nå ångest i en skapande process visar bara på att någonting ännu är oklart och olöst för mig. (Skådespelare D, s. 196)*

Skådespelarnas berättelser vittnar om att de, inte bara lärt sig bli medvetna om och att registrera utmaningar, ångest och stress som de hela tiden utsätter sig för, utan att de också hela tiden dras till och utnyttjar dessa känslor under hela den kreativa processen med rollarbetet:

---

<sup>368</sup> Definitionen av benämningen framgångsrik i denna avhandling är följande: en person som sedan teaterutbildningen utövat sitt skådespelaryrke kontinuerligt och därigenom också hela sin karriär införskaffat sitt levebröd i första hand genom kontinuerligt yrkesutövande.

*Jag använder mig av den där (ångesten), jag försöker tänka mig in i ångestfyllda saker. När rollen också slirar sådär som när (rollens namn) ligger ute på heden och allt är bra, och han är naken och allt detta, ja det är ju inget som man bara gör, utan man känner lite ångest inför det och man försöker vända det till rollens fördel. (Skådespelare J, s. 185)*

*En kris i en människas liv är någonting som en människa måste gå igenom, det är någonting som kommer upp till ytan, som pokkar på svar, som pokkar på en lösning vad det sedan än är, att gå framåt, gå vidare, fatta beslut, det är, det är ett sätt att få en människa att bli medveten om behov av förändring, det är en kris. En kris tycker jag inte att är en dålig sak överhuvudtaget, då är det också samma inom en, kreativ ångest handlar om samma sak. (Skådespelare D, s. 196)*

*Nog kan man få något gott ur det, det tycker jag att det är, om inte man drunknar av den ångesten. (Skådespelare I, s. 185)*

Även om inget riktigt är säkert förrän repetitions- och spelperioden är genomförd, så vittnar berättelserna om att skådespelarna långt är medvetna om att processen till slut ändå leder fram till ett resultat i anslutning till rollarbetet. Ångesten ses inte som en negativ kraft av skådespelarna, utan uppfattas i stället som en resurs och energi till stöd för den kreativa processen:

*Du blir medvetandegjord om vad som ännu är olöst eller som saknar ännu lösning inom ett arbete till exempel och då bidrar den här kreativa ångesten till att hämta upp det till ytan så att lösningen börjar forma sig på ett sätt eller annat, vare sig det då är du som kör vidare på det och upplever liksom ångest i det eller att du släpper det och tänker att det löser sig på något annat sätt, eller att du repeterar och så löser det sig när du repeterar men det är någonting som, du blir medvetandegjord, problematik eller någonting inom ditt rollarbete som ännu inte är klart för dig. Så skulle jag se det. (Skådespelare D, s. 196)*

Rutinen som byggs upp kring repetitionsprocessen skapar en trygghet som skådespelaren söker stöd i och som ger tid och ro att koncentrera sig på rollarbetet. I dialogen med en av skådespelarna kring frågan om när de, i anslutning till utmaningarna inom den kreativa processen, upplever en känsla av ångest utvecklade sig följande reflektioner:

*Nå det variera väl lite, ångesten kommer väl om det är något som man tycker att man inte kan lösa, klarar av eller hur man ska tackla saker och ting, om man inte liksom kommer vidare så kan man känna ångest, men det varierar väl lite under processen var den kommer in, inte tror jag att jag har ångest i början, för då är ju allting ännu*

*öppet och klart, ångesten kommer nog sedan när man börjar stöta på de första motgångarna eller problemen eller... (Skådespelare F, s. 167)*

Ångesten som skådespelaren beskriver upplevs olika under loppet av den kreativa processen. I början av arbetsprocessen då allt ännu är öppet uttrycker skådespelaren att hen ännu är fri från kreativa belastningar, men känslan av ångest infinner sig då utmaningarna blir svårare att lösa i sökandet efter lämpliga handlingar och uttryck i berättelsen. Det framgår av berättelserna, att de kreativa utmaningarna är nödvändiga för att komma fram till ett tillfredställande resultat och att denna kreativa ångest, fast den alltid känns olustig, ändå är en oundviklig del av den skapande processen. Hur känns då denna ångest och när uppfattas denna känsla som något positivt:

*Säkert finns det sådana moment som man liksom kan använda sig av den ångest man känner. Men det är, det beror alldeles på situationen, men jag tror att jag, eller jag har upplevt det att man kan vända det till en positivitet (Skådespelare F, s. 167)*

Att känslan av ångest hör till rollarbetet är bekant för skådespelaren, men skådespelarens berättelse uttrycker ändå ett visst tvivel om när, eller i vilka skeden av processen, känslan av ångest kan definieras som positiv. På frågan om skådespelaren kan beskriva hurudant en sådan upplevelse känns framgår det att arbetsgruppen och den sociala arbetsomgivningen är av central betydelse för att arbetet ska kännas tryggt:

*Jo, det har hänt, det var just då vi gjorde den där [föreställningen] som var en lång och svår process där det fanns många sådana där små grejer med ångest och sådant, men det beror också mycket på hur man blir bemött när man har den här, att det finns människor omkring en som är lyhörda och på något sätt kan hjälpa en att komma vidare. (Skådespelare F, s. 167)*

På frågan om hur känslan av kreativ ångest utvecklas under processen berättar skådespelaren att känslan inte ger efter innan den leder till nya tankar eller idéer om lämpliga uttryck och lösningar som kan undersökas praktiskt inom ramen för projektet. Skådespelaren uttrycker också att känslan av ångest kan inverka låsande om hen inte kommer åt att vidarearbeta utmaningen:

*Nå jag försöker nog komma ur den så fort som möjligt om det är en ångest som man på något sätt inte kan vända till något annat. Då är det ju en destruktiv känsla, vad ska jag säga, ett destruktivt varande, att vara bara i ångest, för det liksom låser ju en på något sätt. Inte tror jag att det finns något trix på det sättet att man liksom, att man läser en aftonbön och så har man ingen ångest mera, det måste nog vara något i jobbet som löser upp den där ångesten att man känner att man, någon som antingen*

*kommer med ett förlösande ord eller en situation som gör att det löser sig eller att, jo.*  
(Skådespelare F, s. 168)

Den kreativa utmaningen sparkar igång ett "jag måste lösa situationen" scenario för skådespelaren. Arbetet med rollen innebär genom hela processen ett ständigt sökande efter lämpliga handlingsmönster och uttryck och när arbetet bär frukt uttrycker skådespelaren hur tillfredställande detta känns:

*Nog känns det ju bra när man tar steg framåt i sitt arbete och när man känner att, ofta så har, ja ofta så har man ångest också, för när man har de här så kallade första genomgångarna, man har repeterat och så ska man ha de första genomgångarna, och nu ska allt det här på något sätt länkas ihop, och så ska man se att håller det ihop och fungerar det överhuvudtaget, det framkallar ångest men det är alltså en positiv ångest, jo det är det, det är positiv ångest.* (Skådespelare F, s. 168)

För skådespelaren framträder den positiva ångesten som en resurs och ett värde i processen. Genomgångarna och de första möten med publik ger möjlighet att först undersöka resultatet av arbetet som sedan efteråt kan analyseras och vidareutvecklas:

*När man sedan märker att det man har jobbat med faller på plats, så börjar det gå in i varandra såhär, det känns jävligt skönt att det liksom, det här blir ju någonting, det här blir helt ok.* (Skådespelare F, s. 168)

Den positiva ångesten som hen beskriver inför de första genomgångarna omvandlas således till ett kreativt värde skådespelaren. Hen har förberett sig individuellt och kollektivt för utmaningen i samarbete med sina kolleger och nu ska de sista stegen tas genom att visa upp det gemensamma resultatet för en publik för första gången. På frågan om man kan kalla denna ångest "kreativ" konstaterar en skådespelare:

*Det är väl någonting som för dig vidare, något som på något sätt löser upp någonting, en knut någonstans och så kommer du vidare...att kan du använda den där ångesten, och om du kan använda den så då är det en kreativ ångest, om du kan känna att den har fört dig vidare, att du har kunnat använda dig av den, då har det kanske varit en kreativ ångest, jo.* (Skådespelare F, s. 168)

Berättelsen, dialogen och svaren på frågorna kring denna kreativa ångests betydelse ger en inblick i den känslomässiga resa som skådespelare gör inom ramen för repetition, förberedelse för mötet med publik och inför själva föreställningen. Berättelserna vittnar om att den kreativa ångesten i anslutning till den kreativa processen fungerar som en slags motor och energikälla, då det kreativa

arbetet kört fast eller då nya idéer behöver utvecklas för att föra rollarbetet vidare. Utmaningarna i anslutning till rollarbetet inom den kreativa processen utsätter skådespelaren för en individuell känsla av både ett inre och ett yttre tryck. Det inre trycket uppstår individuellt genom de kreativa utmaningar som rollen innefattar. Det yttre trycket som skådespelaren upplever genereras av möjliga förväntningar från regissör, kolleger, organisation och publik, och som skådespelaren förväntas leva upp till. Under tiden den kreativa processen fortgår är skådespelare väl medvetna om att hen kommer att möta en hel del belastande kreativa utmaningar. Men narrativen vittnar också om att de kreativa utmaningar som varje rollarbete utgör av skådespelarna ändå upplevs vara av stort värde. Skådespelarna är medvetna om att de kreativa utmaningarna kan fungera som stöd och energikälla för rollarbetet genom hela den kreativa processen. Kombinationen av det inre och det yttre trycket bidrar både för skådespelaren och arbetsgruppen till en kollektiv nivå av utmaningar där utgångspunkten för samarbetet är att åstadkomma ett så gott individuellt och kollegialt kreativt slutresultat som möjligt.

## 6.4 Rollarbetets kreativa paradox

Ovan har jag belyst de framträdande och betydande tematiska enheter som identifieras i anslutning till skådespelarnas kreativa processer. De uttrycker att *relationen till metodologin i arbetet är individuell* även om de inom ramen för sin utbildning, eller senare i yrket, stiftat sig bekantskap med regissörer, pedagoger eller auktoriteter som presenterat sina egna metoder i syfte att uppnå ett konstnärligt kvalificerat resultat. Skådespelarnas uppfattning om metod kan tolkas så att de alla på ett individuellt sätt hittat eller utvecklat egna metoder att öppna upp sina processer med rollarbetet.

Det framgår vidare att *arbetsgruppen är av stor betydelse* för skådespelarna. Berättelserna visar att resultatet av ett projekt i stor utsträckning är beroende av hur gruppen hittar varandra, rytmen och rutinen i arbetet för att ta sig fram mot det gemensamma målet – föreställningen. Kollegerna, i detta fall skådespelarna, inom projektet vittnar om att de är måna om att alla medverkande är motiverade och mår bra samt att de hjälper varandra att driva den kreativa ambitionen i riktning mot det utstakade målet. *Tillit och förtroende inom arbetsgruppen och i relation till arbetsledningen* framstår som en central tematisk enhet i anslutning till det kreativa arbetet. Om nivån av tillit är god och förtroendet inom gruppen stabilt, så är chanserna stora att slutresultatet också påverkas positivt. Om tillit saknas och förtroende mellan de deltagande parterna inom projektet är svagt, så påverkar detta även resultatet negativt. Sådant som ointresse,

lätta eller om fel sorts problem stör den kreativa processen kan sänka eller störa den konstnärliga ambitionsnivån. Skådespelarna påpekar vid flera tillfällen, att även om det kreativa arbetet inte alltid är produktivt så är repetition och åter repetition ändå den enda framkomliga vägen – man får inte själv heller något, om man inte själv bjuder till.

Den skapande tillfredställelsen är av central betydelse för skådespelarens arbete med rollen. Av berättelserna framgår att en stor del av upplevelsen av skapande tillfredställelse har att göras med nivån av utmaningar som rollen och projektet utsätter den individuella skådespelaren och arbetsgruppen. Regissören och andra projektmedverkande spelar också stor roll för hur tillfredställelsen i arbetet utvecklas. Vidare, berättar skådespelarna att personliga och individuella upplevelser med olika roller och projekt har vidgat deras vyer och lärt dem något nytt om sig själva, livet och världen i stort och smått i anslutning till gällande rollarbete eller ett projekt.

Relationen till regissören betonas som speciellt betydelsefull. Regissören motsvarar i hög grad en arbetsledare för skådespelaren, även om det alltid finns en producent eller annan ansvarsbärande ledning och organisation utöver denna arbetsledare/arbetstagare konstellation. Regissören är nämligen det yttre ögat som ska tolka och kommunicera upplevelsen av de uttryck skådespelaren presenterar enligt regissörens ledning. Regissörens presenterade vision står som grund för arbetet. Skådespelarna i undersökningen uttrycker vikten av regissörens tydlighet vid projektpresentationen och under arbetet som ett av de viktigaste rättesnören för en positiv och kreativ process. Regissören leder den dialog som uppstår i repetitionsskedet, då otaliga upprepningar – och försök ingår, vars resultat genom en konstruktiv dialog behandlas mellan skådespelare och regissör. I det fallet regissören inte lyckas presentera sin vision för arbetet eller dennes metod för utförandet inte öppnar sig för skådespelarna uppstår det lätt en distans mellan parterna där denna viktiga dialog, efter varje kontroll genom befriande, inte generar bästa möjliga resultat. Om nivån av förtroende och tillit till arbetsledaren är svag kan detta leda till att kollegerna i projektet inte heller kan stöda varandra på bästa sätt. Även om skådespelarna betonar vikten av tillit framgår det enligt berättelserna att regissören ändå inte alltid behöver ha full kontroll. Detta beror ofta på att skådespelarna vet att jobbet med föreställningarna sist och slutligen ändå alltid hänger på dem själva. Regissören leder arbetet och stöder skådespelaren i sitt arbete att hitta fram till ett gott resultat, men i ett visst skede ska regissören ändå lämna projektet och därför behöver det heller inte uppstå någon riktigt djup symbios mellan dem. Skådespelaren har alltid sista ordet och bär därför också det yttersta ansvaret för sitt eget arbete. Regissören är dock den skapande gruppens ledare och i relation till denne är tilliten och förtroendet av central betydelse, vilket också avspeglar sig i de individuella och på gruppens slutresultat.



Organisation och arbetsmiljö är av stor betydelse för det kreativa rum där skådespelaren till största delen arbetar med sitt rollarbete. Organisationen, institutionen, arbetsgivaren och producenten bidrar med befintliga eller nödvändiga förutsättningar för att arbetet ska kunna genomföras. Skådespelarnas berättelser vittnar om behovet att ha tillräckligt med möjligheter att påverka arbetets rutiner, så att det känns tryggt och fritt från fel sorts problem. Man förväntar sig ett kreativt rum eller en omgivning som är väl strukturerad men som samtidigt ger tillräckligt utrymme för kreativ frihet. Skådespelarna ser repetitionsprocessen som en period då olika individer i olika takt kommer fram till ett gemensamt mål. Organisationen skapar den miljö som arbetet utförs i och är därför av avgörande betydelse för det kreativa slutresultatet. Den förståelse av den kreativa processen som präglar organisationen avspeglar sig i sin tur i det konstnärliga projektet, liksom vad gäller nivån på välmående inom organisationen och i sista hand på skådespelarens rollarbete. För att belysa skådespelarnas upplevelse av den kreativa processen och relationen till de involverade parterna i arbetet vill jag citera Hannu Pekka Björkman, som uttrycker sig på följande vis: "När man pratar om att lyckas, är känslan av frihet bland det viktigaste. En handling som uppstår ur frihet är alltid kreativ, och det centrala i att det uppstår frihet bygger på det förtroende som finns i gruppen."<sup>369</sup> Skådespelarnas kreativa arbete innebär en anspänning och en utmaning inför individuella val av uttryck i anslutning till den kreativa processen. Skådespelaren Hannu Pekka Björkman definierar spørsmålet av utmaningens betydelse samt det känslan av denna utmaning på följande sätt: "Känslan av att ha lyckats hör samman med att man som skådespelare har begivit sig utanför sin trygghetszon och inom detta område i sig själv hittat gömda potential."<sup>370</sup> I anslutning till betydelsen av den kreativa utmaningen ger Björkman ett bra exempel på detta i sin beskrivning av när regissören Pekka Milonoff ville att han skulle spela huvudrollen, en äldre kvinna, i uppsättningen *Suomen Hevonen* (Den Finska Hästen) på Kom-Teatern i Helsingfors 2004.<sup>371</sup> Till en början tog Björkman det hela som ett skämt och ställde sig tveksamt till uppgiften. Men det tog inte lång stund innan han antog utmaningen och snart kom att uppleva både glädje och tillfredsställelse med den givna rollen, varefter han ödmjukt konstaterade: "Jag arbetar gärna med sådana regissörer som är säkra på sin vision. Det inger förtroende och förtroende övervinner rädslan och genererar förutsättningar för skapande."<sup>372</sup>

Skådespelaren arbetar under sitt rollarbete ständigt med den kreativa processen, både fysiskt och mentalt genom olika former av kreativa utmaningar och problemlösningar. I anslutning till dessa fysiska och psykiska utmaningar inom ramen för den kreativa processen uppträder något

---

<sup>369</sup> Björkman, HS, Järvi, 2017

<sup>370</sup> Björkman, HS, Järvi, 2017

<sup>371</sup> [https://www.kom-teatteri.fi/uploads/3/0/2/9/30295127/2004\\_01\\_suomenhevonen.pdf](https://www.kom-teatteri.fi/uploads/3/0/2/9/30295127/2004_01_suomenhevonen.pdf)

<sup>372</sup> Björkman, HS, Järvi, 2017

som kan förliknas med en känsla av ångest, som för skådespelarna individuellt kan kännas som både en negativ och positiv kraft.<sup>373</sup> Skådespelaren arbetar hela tiden med sig själv, sin kropp och sina erfarenheter. Hen omfattar i varje projekt nytt material och därför bygger arbetet på flera sätt på rutiner och inläring som i sin tur bidrar till arbetsbildens utmaningar och tryck. Som tidigare framkommit är utmaningar och tryck något som skådespelarna förväntar sig inom ramen för varje rollarbete och produktion. Samtidigt är denna ständigt återkommande relation till utmaningarna något som i olika skeden framkallar en ångest – som dock beskrivs som något kreativt. Den kreativa ångesten skuffar skådespelaren framåt mot dessa återkommande utmaningar vad gäller inläring av pjäsmaterial, i vardagen under repetitionsprocessen och inför det första mötet med publiken samt inför premiär och föreställningar. Skådespelarna nämner olika former av inlärningsmetoder, men återkommer hela tiden till att friheten först kommer när texten sitter. Narrativen i intervjumaterialet vittnar om att arbets- och livsrutiner, tillsammans med avtalade regler för vila mellan arbetspassen, inger trygghet i mötet med den kreativa processens utmaningar. Skådespelarnas kreativa arbete anstränger kroppen både fysiskt och psykiskt. För att det kreativa arbetet ska kunna mogna behövs därför vila, både fysiskt och psykiskt, mellan arbetspassen. Det är således av stor vikt att relationen mellan ansträngning och återhämtning är i balans. Alldeles för höga krav och en för hårt strukturerad arbetsmiljö genererar sämre prestationsförmåga och svagare välmående. Likaså genererar för lågt ställda krav och alltför svag styrning i arbetet negativ hängivenhet, uttråkning och svagare förutsättningar för välmående. Denna inbyggda spänning verkar därför inom ramen för den kreativa processen generera en inneboende kreativ paradox. Denna kreativa paradox upplevs dock av skådespelarna som en resurs och en kraft och av vikt framstår att det finns en lämplig balans mellan båda poler. God balans och kreativt resultat och välmående i processen uppnås när de engagerade skådespelarna och de medverkande i arbetsgruppen i relation till deras kreativa kapacitet utsätts för tillräckligt hög nivå av kreativt utmanande tryck.

I de tre empirikapitlen ovan har skådespelares berättelser om bakgrund och uppväxt, yrkesval, hälsa och välmående samt till slut de kreativa processerna i anslutning till rollarbetet på teatern betraktats. Berättelserna vittnar om att uppväxtmiljön och den sociala omgivningen haft inverkan på utveckling av de kreativa anlagen som i sin tur spelat en central roll i anslutning till kommande yrkesval. Narrativen förtäljer likaså att skådespelarna är väl medvetna om betydelsen av välmående och hälsofrågor i anslutning till de krav som ställs i arbetslivet och i det privata. Slutligen uttrycker berättelserna bland annat att betydelsen av den egna arbetsmetoden, tillit till arbetsgruppen, regissören, ledningen och organisationen samt att en tillräcklig mängd av kreativa utmaningar spelar en central roll i anslutning till skådespelarnas motivation och kreativa resultat.

---

<sup>373</sup> Moxnes, 2000

Med kunskapen om dessa tematiska enheter kommer jag nu framöver i den avslutande akten att flytta upp diskussionen på en meso- och makronivå. Jag kommer med hjälp av relevanta teoretiska diskurser att betrakta de tematiska enheter som identifierats i empirin, för att vidare analysera de värdenivåer som dessa utgör samt vad vi av dem kan lära oss om organisatorisk och kulturekonomisk värdeutveckling.

## **AKT III**

## Värdet med utmaningen

Det finns något magiskt med teaterkonsten. Teaterns magi och skådespelarkonst har trollbundit människor ända sedan konstformen uppfanns. Då jag har mött människor som frågat mig hur det är att stå på en scen och spela en roll, har jag för den som undrat på olika sätt försökt beskriva yrkesbilden. I vissa fall har diskussionen gällt hur man kan komma ihåg all text eller hur det känns att spela samma föreställning kväll efter kväll. I andra situationer har frågorna gällt den kreativa processen och huruvida man som skådespelare är nervös, rädd eller stressad inför föreställningen och mötet med publiken. Det finns naturligtvis många svar på dessa frågor, men för att förklara hur det känns för en skådespelare i olika skeden av den kreativa processen har jag flera gånger använt mig av en metafor som på ett konkret sätt beskriver den resa som ett rollarbete utgör.

Tänk dig att du ska ut och segla i skärgården. För att segla behöver du behärska din segelbåt. Du bör känna till sjöfartsreglerna och kunna läsa sjökortet som definierar farleder, stenar och grund. Utifrån din egen kunskap och med hjälp av sjökortet ska kurs och bäring väljas för att tryggt kunna styra ditt fartyg och leda ditt manskap till önskad hamn utan att gå på grund. Din egen kunskap (du), ditt verktyg (segelbåten) och sjökortet (kartan) är de centrala verktyg som behövs för att du och ditt manskap tryggt ska kunna nå det utsatta målet för seglatsen.

Inför resan bör du förbereda dig väl. Du bör se till att skot, stag och rigg på båten är i ordning samt att du har med dig allt som behövs av väderleksinformation och proviant. Beroende på väder och vind bör du göra upp en plan för seglatsen och det är bra om du har förtroende för att du och din besättning kommer att kunna genomföra seglatsen. Allt detta utgör den helhet som jag i detta sammanhang kallar resan. Resan och ansvaret att ta sig från punkt A till punkt B, med målsättningen att välbehållna nå målet för resan.

Om detta översätts till skådespelaren och den kreativa processen och skapandet av teaterföreställningen som målet för resan, så skulle man kunna säga att en skådespelare på samma sätt har en ambition att inom ramen för sin resa, i detta fall rollarbetet, under kvällens lopp och som en del av föreställning ta sig från punkt A (ridån går upp) till punkt B (ridån går ned). Skådespelaren (du) och dina kolleger på scenen (båten) och pjäsen (kartan), är de centrala verktyg som behövs för att ni ska nå målet genom framförandet av det dramatiska konstverket för en publik.

Resan (föreställningen) förbereds under loppet av en repetitionsperiod, som är olika lång beroende på projektets omfattning. Under tiden för denna process fungerar pjäsen som ett sjökort, som beskriver var utmanande stenar och grund (pjäsens dramatiska konflikter) ligger under ytan. Pjäsen beskriver rollpersonernas handlingar och vad de säger i anslutning till dessa. Handlingar, repliker och dramatiska konflikter som författaren skrivit blir levande dramatik då skådespelaren under repetitionsprocessen söker och hittar beskrivande uttryck för allt det som rollkaraktären

genomlever. I enlighet med författarens intentioner, regissörens råd, riktning och stöd får rollkaraktären liv inom ramen för den överenskomna tolkningen av pjäsen.

Skillnaden mellan att segla och spela teater är att seglaren med hjälp av sjökortet under seglatsen gör allt hen kan för att undvika stenar och grynnor. Skådespelaren däremot gör allt hen kan för att under repetitionsprocessen krocka med alla stenar och grynnor. Detta gör hen för att sedan under föreställningen tryggt kunna navigera sin rollkaraktär mellan gynnorna men på ett sätt som gör att det för publiken ändå ser ut som om rollkaraktären gång efter gång under resan går på grund.

Det skulle inte vara något drama om konflikten inte syntes! För att konflikten på scenen ska se trovärdig ut måste skådespelaren därför under repetitionsprocessen stöta och blöta varje konflikt som beskrivs i pjäsen. Skådespelaren måste lära sig var det för rollkaraktären smärtar till. Genom detta kan skådespelaren hitta fram till lämpliga uttryck som beskriver hur det för rollkaraktären känns vid varje separat konflikt (grundstötning). Då scenerna i pjäsen har repeterats flera gånger kan skådespelaren med hjälp av rollen sedan, kväll efter kväll, tryggt genomleva och spela upp konflikterna som karaktären går igenom. Publiken kan då utifrån individuella minnen och upplevelser relatera till och identifiera sig med det rollkaraktären genomgår och vidare känna sympati eller antipati gentemot de känslomässiga konflikter som karaktären upplever. Detta genererar en aha-upplevelse som frigör en social energi och som skapar både individuellt och socialt värde för alla medverkande salongen. Berättelsen är vinden som blåser liv i rollkaraktärernas konflikter och publikens upplevelser, associationer och reaktioner samtidigt som historien spelas upp. Till slut når också föreställningen fram till målet. På samma sätt som seglaren med besättningen angör bryggan, når skådespelaren och ensemblen också tryggt pjäsens sista scen och efter applådtack och ridå är alla i hamn. Under resan till målet, till havs eller på scenen gäller hela tiden att planera, kommunicera, riskera, reagera, omvärdera, välja riktning och fatta beslut o.s.v. För det är på utmaningens väg spänningen, kraften och energin finns att hämta.

Båda dessa resor innebär i olika omgångar förberedelser, beslut och handling. Båda resorna innebär risker, faroromoment, nervositet, rädsla och stress. Men båda resorna görs också för att det finns ett behov hos resenärerna att göra resorna och en njutning i utmaningen med dem. Resenärerna har den nödvändiga kunskapen och tilliten de behöver för att genomföra de givna utmaningarna. Resorna kräver teknisk kunskap, insikt och erfarenhet men trots gemensamt erfarenhetskaptal som gruppen omfattar kan ingen medverkande med säkerhet ändå förutse vad utmaningarna de under resan möter kan innebära. Båda resesällskapen är därför medvetna om att det inte bara är tillåtet, utan rent av viktigt, att känna både osäkerhet och rädsla inför det okända. Dessa känslor är kopplade till målsättningen att nå ett resultat, och de genererar därför en kraft och energi att övervinna de utmaningar som resan innebär. För att nå fram, både då man seglar och då man spelar teater, behövs därför under hela resan såväl goda förutsättningar som god navigering. För seglaren finns trycket och kraften i naturen. Seglaren måste hela tiden beräkna vad som bör

*göras för att få bästa effekt, kraft och energi ur vinden. På ett liknade sätt gäller det för skådespelaren att under repetitionsperioden med hjälp av pjäsen, regissören och kollegerna söka och hitta all dold energi och kraft som går att upptäcka i dramat. För att sammanfatta metaforen kan man därför säga att kreativa utmaningar genererar en kraft och en energi som stöder den handling som i sin tur skapar ett resultat och ett värde i och med att målet för resan uppnås.*

*Att spela teater eller att segla innebär med andra ord alltid någon form av utmaning som innefattar osäkerhet, spänning och rädsla. Men i just denna spänning finns också en oerhörd potential av glädje, ny kunskap och värde. Det är därför det är så otroligt tillfredställande att göra dessa resor fyllda med dolda utmaningar och dold energi, antingen på scenen eller på havet.*

## 7 Tematiska enheter inom skådespelares kreativa processer

Utifrån skådespelares upplevelser och känslor inför yrkesval, välmående och kreativa processer har jag i kapitlen ovan identifierat centrala tematiska enheter som på olika sätt inverkar på utveckling av kreativt värde inom teatern. Vad har då en fördjupad kunskap om skådespelares liv och arbete att lära om organisatorisk och kulturekonomisk värdeutveckling? För att närma mig frågeställningen ska jag fortsätta dialogen med stöd av befintlig forskning, relevanta teoretiska och kulturekonomiska resonemang. I detta kapitel kommer jag att analysera och reflexivt tolka de framträdande individuella värdenivåerna i form av följande tematiska enheter: *bakgrund och uppväxt, lek, kreativitet, kreativa utmaningar, tillit och samarbete, välmående och privat- och arbetsliv* som berättelserna ovan vittnat om.

### 7.1 Skådespelarens roll i föreställningen

Skådespelares kreativa arbete med rollen är den centrala byggstenen i den slutliga produkten – teaterföreställningen – som framförs publikt. Vid sidan om det individuella kreativa arbetet skådespelarna utför innebär arbetet även ett socialt sammanhang under ledning av ett konstnärligt yttre öga som definierar och svarar för den kreativa processens ramar. Processen är därför både ett individuellt och ett kollektivt kreativt arbete. Varje skådespelare är individuellt ansvarig för sin andel av helheten, *rollen*, inom ramen för det kreativa slutresultatet *föreställningen*. Skådespelaren bygger sitt rollarbete utifrån gällande grundmaterial, text eller grundidé och utifrån de impulser som föds mellan skådespelaren och hans kolleger under ledning av arbetsledaren, regissören. Processen med rollarbetet pågår så länge skådespelaren har med materialet att göra, det vill säga från första kontakten till den sista föreställningen.

För skådespelaren föregås varje repetition eller varje uppträdande av en förberedelse och en fysisk och mental kraftansträngning. För att uppnå önskad reaktion, under repetitionen bland kolleger och under föreställningen av åskådaren, gör skådespelaren under processen val av uttryck som i varje separat situation lämpar sig bäst för rollkaraktären och produktionen i förhållande till innehåll och syfte. De val skådespelarna gör inom ramen för arbetsprocessen genererar i varje repetitions- eller föreställningssituation en serie händelser som på förhand är svåra att med säkerhet förutspå utfallet av. En av de centrala målsättningarna för en skådespelare



är dock att bli hörd, förstådd och uppskattad för sitt bidrag i form av rollarbete och tolkning.<sup>374</sup> I anslutning till denna ambition, att som delaktig skapande individ i sammanhanget bli hörd, förstådd och uppskattad, uppstår utmaningar som innefattar sociala förväntningar, förhoppningar, rädslor. Skapandet kräver utrymme och frihet att uttrycka sig inom givna ramar. Denna frihet under tryck bidrar till strävan att upptäcka nya känslor, ny kunskap och att inom processen ständigt vara i kontakt med sina kolleger i arbetsgruppen.

Inom teaterkonsten värderas egenskaper som begåvning, yrkeskunskap, kapacitet och kompetens högt. Kapacitet, kompetens och förmåga att verka individuellt, för organisationen och i samhället, är beroende av otaliga delområden som alla står i förhållande till och påverkar varandra i det vardagliga livet.<sup>375</sup> Utvecklingen av dessa egenskaper påverkas för varje individ individuellt av familjeförhållanden, hem- och uppväxtmiljö, skola, kulturell omgivning m.m.

### 7.1.1 Bakgrund till yrkesvalet

Att uppväxtmiljö och relationer till familjen inverkar på mänsklig utveckling har kartlagts grundligt inom forskningen.<sup>376</sup> Barnet påverkas under uppväxttiden av fysiska och sociala miljöer samt av upplevelser och iakttagelser kring familjen, umgängeskretsen, vänskapsförhållanden eller andra betydande mänskliga beteendemönster i dess omgivning. Människans sociala utveckling grundar sig således på upplevelser och lärdomar från de tidiga uppväxtåren, barndomen och tonåren.<sup>377</sup> Familjen och den sociala omgivningen påverkar sambandet mellan välmående och tillit både individuellt och socialt. Forskningen visar att speciellt tillit till de närmaste i näromgivningen spelar en betydande roll för mänskligt välmående. Amartaya Sen har arbetat med frågor som: vad har människor för verklig kapacitet att göra och att bli och vilka verkliga möjligheter står dem till förfogande?<sup>378</sup> Sen hävdar att den individuella nivån av välfärd som stått till buds under barndomen och genom uppväxten inverkar på individens möjligheter att *göra* och *bli*, och att detta senare påverkar nivån av individuell kapacitet att producera värde för organisation och samhälle. Frågor om kapacitet och kompetens är naturligtvis komplexa då varje individ från barndomen genetiskt eller kulturellt, genom uppväxt, uppfostran, kostintag och utbildning, har givits olika utgångslägen och nivåer av basförutsättningar. Kompetenser och färdigheter som omfattas under tidiga år bidrar dock till barnets utveckling och förmåga att senare lära sig nya saker. Bäck-Wiklund och Lundström hävdar att barnets aktiva jakt på

---

<sup>374</sup> Mäkelä-Eskola, 2001; Austin & Devin, 2003

<sup>375</sup> Sen, 1979; 1985; 1999; Nussbaum, 2011; Wells, 2017

<sup>376</sup> Ljunge, 2014

<sup>377</sup> Tallberg Broman, 1998; Bäck-Wiklund & Lundström, 2001; Ljunge, 2014

<sup>378</sup> Sen, 1979; 1985; 1999; Nussbaum, 2011; Wells, 2017

kompetens och erfarenheter under barndomen har en stor betydelse just under denna uppväxtperiod.<sup>379</sup>

Vad gäller skådespelarnas yrkesval framgår i föreliggande undersökning att relationen till *familjen* varit avgörande. Det visar sig att de flesta skådespelarna som barn känt sig uppskattade och älskade i hemmet. I relation till yrkesvalet kan det konstateras att ingen av skådespelarna haft en helt okomplicerad relation till någondera föräldern. Det är främst bland de äldre skådespelarna som större motsättningar mellan dem och någon av föräldrarna i anslutning till yrkesvalet framkommer, medan föräldrarna till de yngre skådespelarna inte i någon betydande utsträckning upplevts som kritiska till yrkesvalet.

Bilden som växer fram utifrån skådespelarnas berättelser är att *den sociala uppväxtmiljön* inverkat positivt på yrkesvalet. Vänkrets, skola och uppväxtmiljö har bidragit med impulser som gjort att de senare sökt sig till teatern. Fast det i vissa berättelser under uppväxttiden förekommit olyckliga och traumatiska upplevelser framstår det som att skådespelarna senare i yrkeslivet på ett konstruktivt sätt också kunnat utnyttja sådana erfarenheter. Deras självanalytiska berättelser vittnar om att upplevda personliga utmaningar och motgångar inte skapat några djupare bestående belastningar, utan att de i stället bidragit till den yrkesmässiga och konstnärliga mognaden. Narrativen indikerar också att de, trots en stor variation av nivåer vad gäller utbildning, ändå genom barndom, uppväxt och utbildning omfattat en relativt hög nivå av allmänbildning. Av berättelserna framgår att skådespelarna dessutom senare och i yrkeslivet har kunnat utveckla olika personliga och sociala strategier inför arbetet med de kreativa utmaningar de möter.

Skådespelarnas berättelser tyder på att de under sin uppväxt omgivits av en god nivå av social trygghet och att deras föräldrar, familj och sociala näromgivning kan ha bidragit till goda sociala förutsättningar och självförtroende, som senare kommit att bli betydande i anslutning till yrkesval och yrkesutövning. Framtid och utveckling påverkas av de kompetenser, färdigheter och den uppväxt som under barndomen får rum att utvecklas. Barn har mycket tidigt tankar om framtida yrkesval och drömmar om i vilken riktning de vill söka sig.<sup>380</sup> Sommer menar att det är viktigt att fokusera på de aktörer (intressen) som har stor betydelse för barnet under barndomstiden. Han framhäver vikten av begreppet socialisation och inom ramen för detta begrepp definierar han två inriktningar: *att bli social* eller *att göra någon social*, som den primära och sekundära socialisationen.<sup>381</sup> Till den primära socialisationen hör familjen och de som står barnet närmast och som primärt bidrar till att prägla personligheten genom empati, förståelse och genetiska band. Till den sekundära socialisationens sfär hör skolan, kamraterna och den yttre sociala omgivningen

---

<sup>379</sup> Bäck-Wiklund & Lundström, 2001

<sup>380</sup> Tallberg Broman, 1998

<sup>381</sup> Sommer, 1997

som vidare påverkar attityder och roller som bidrar till personlighetsutvecklingen. Sommer påpekar också att forskningen kring socialisationens betydelse under de senaste decennierna framskridit betydligt och att man för att förstå barnets utveckling därför hela tiden måste omdefiniera begreppet socialisation. Idag beskriver psykologin barnets utveckling som aktiva individer redan från födseln. Sommer har omdefinierat uttrycket för socialisation på följande sätt: "Socialisation betecknar den primärt sociala och kommunikativt relativt kompetenta människans aktiva och allt större tillägnelse och hantering av det samhälle och den kultur som hon växer upp i."<sup>382</sup> Av den primära socialisationen är det i huvudsak föräldrarna och den övriga familjen samt personer, som ingår i närstående sociala och kulturella institutioner (skolor, föreningar, hobbygrupper etc.) som verkar som förebild för inlärande och omsorg. De relationer och kunskaper som barnet utvecklar inom dessa kulturella och för inläringen viktiga institutioner påverkas därför också av dessa miljöer. Dessa miljöer och under uppväxten rådande sociala omgivningar bidrar till skapande av den kultur som barnet bygger vidare sina sociala modeller på under sin uppväxt.<sup>383</sup> Den sociala miljön barnet växer upp i, samt föräldrarnas inverkan på dem, är med anledning av detta centralt för barnens utveckling. I anslutning till barnets utveckling uttrycker Sommer vidare att tendenser där de vuxna antyder att barnet på egen hand ska integreras i en önskad grupp kan leda till att barnet i förhållande till kärnfamiljen istället hamnar i en social periferi.<sup>384</sup> Skådespelarna berättar att de nog själva i ett relativt tidigt skede uttryckt, eller närt, ett intresse för yrkesvalet och att kärnfamiljens reaktioner då varit varierande beroende på föräldrarnas eget intresse för kultur. Narrativen belyser också erfarenheter av kärnfamiljer som inte på något sätt aktivt bidragit till utvecklingen mot det kulturella yrkesintresset och att intresset däremot uppstått genom andra sociala influenser.

I skådespelarnas berättelser ingår ofta både lyckliga och mindre lyckliga minnen där personer i närkretsen på olika sätt givits betydelse för den intervjuades utveckling kring yrkesvalet. Narrativen som beskriver familjen, uppväxten, skolan och den sociala omgivningen vittnar om att den sociala kunskapen och erfarenheterna skapat förutsättningar för det socialt kreativa syftet. Vägen fram till yrkesvalet kantats av både lyckliga och mindre lyckliga erfarenheter, men att erfarenheterna från barndomen och genom livet på olika sätt alltid genererat ny lärdom som varit värdefull både i det privata livet och konstnärliga arbetet. Utifrån forskning som gjorts i anslutning till mänskliga kriser hävdar Björklund att människan besitter vissa grundförutsättningar och genetisk kompetens att motverka psykiska kriser och illamående.<sup>385</sup> Björklund påpekar dock att det inte finns någon forskning som definitivt kan påvisa att det skulle

---

<sup>382</sup> Sommer, 2005, s 60

<sup>383</sup> Sommer, 1997

<sup>384</sup> Sommer, 2005

<sup>385</sup> Björklund, 1995

finnas direkt ärftlig motståndskraft mot personliga kriser och att det är svårt att klart definiera kapaciteten att behandla trauman och kriser som påverkas av genetiska, sociala eller kulturella omständigheter.<sup>386</sup> Han menar ändå att *kroppen* och *psyket* på något sätt *vet* hur den ska ta sig an de traumatiska kriser som kropp och psyke möter samt att människan i generationer lärt sig handskas med de trauman hon drabbats av.

Av skådespelarnas berättelser framstår det som att de i barndomen utvecklat personlighetsdrag som gett dem goda förutsättningar att söka sig till det socialt kompetenskrävande skådespelaryrket. Social kunskap och förutsättningar för att skapa kontakt med den omgivning man befinner sig i är ett drag som de intervjuade har gemensamt. Att de i ett tidigt skede av sin uppväxt upplevt att de besitter en social begåvning kan betyda att de i sin barndom lärt sig att omfatta de erfarenheter och upplevelser som det sociala nätverket omkring dem erbjuder. Berättelserna vittnar om en uppväxt där kulturella inslag på olika sätt varit rådande samt att det funnits en balans av trygghet, tillit och ömsesidig respekt inom familjen. Ljunge konstaterar att personer som vuxit upp med en högre nivå av förfäder-tillit är en bidragande orsak till att dessa senare i livet är mindre benägna att drabbas av mental obalans. Individer med hög tillitsfaktor känner sig ofta mer balanserade vilket bidrar till bättre välmående och förmåga till produktivitet.<sup>387</sup> En förklaring till denna balans är att föräldrarna under uppväxten haft närmare kontakt till barnet och att tilliten mellan dem därför också bidragit till en utvecklad social kapacitet. Tillitsfaktorn bidrar således till nivån av motivation att underöka sin omgivning, pröva på sina olika intressen samt utmana sig genom att söka sig till utbildning vilket i sin tur kan inverka på nivån av välmående och utveckling av produktiv kapacitet.<sup>388</sup> En viktig del av individens sociala personlighet formas under uppväxten och i relation till familj och närstående.<sup>389</sup> Men det är inte enbart nivån av tillit och social kunskap som har betydelse för utvecklingen av individens välmående och sociala utveckling.

Fiorillo och Sabatini gör gällande att den kvantitativa mängden sociala kontakter samt kvaliteten av de sociala kontakterna likaså har betydelse för utvecklingen av lämpliga förutsättningar för individens kreativa förmåga och välmående.<sup>390</sup> Deras forskning visar att det vid sidan av kvantiteten av sociala interaktioner är kontakternas kvalitet i relation till släkt och vänner som bäst förutspår individens förutsättningar för framtida utveckling av den kreativa kapaciteten. Fiorillo och Sabatini framhäver att graden av utbildning och socio-ekonomiska faktorer också bidrar till nivån av det allmänna självförtroendet hos individen. De uttrycker vidare

---

<sup>386</sup> Björklund, 1995

<sup>387</sup> Ljunge, 2014

<sup>388</sup> Ljunge, 2014

<sup>389</sup> Liberman, 2013

<sup>390</sup> Fiorillo & Sabatini, 2011

att individer med mindre utbildning och svagare ekonomiska förutsättningar löper större risk att råka ut för sociala utmaningar och sämre mående.<sup>391</sup> Med anledning av detta påstår Fiorillo och Sabatini att de sociala lärdomar man under uppväxtåren omfattat senare i livet bidrar till utvecklingen av våra socialt kommunikativa förmågor.

Människan bär med sig ett naturligt behov att, utifrån den stimulans eller *stimuli* som hon utsätts för att under sin livstid svara på, respondera och uttrycka sig kring det hon upplever omkring sig. I relation till detta inneboende mänskliga sociala behov lyfter Asplund därför fram *socialitet* och *responsivitet* som de två centrala element vilka han ser som grundläggande för utvecklingen av vår kommunikativa förmåga. Dessa element fungerar enligt honom alltid i kombination med varandra, vilket innebär att samtidigt som människan strävar efter total responsiv (social) frihet behöver hon också sociala responsiva begränsningar för att kunna fungera effektivt i samarbete med andra:

Människan betraktas som "socialiserad" (eller mera vardagligt: som "vuxen"), först när hennes sociala responsivitet blivit kraftigt inskränkt. I sitt ursprungliga tillstånd är den sociala responsiviteten vild och barnslig.<sup>392</sup>

Trots att människan är en varelse som har ett grundläggande behov av uppmärksamhet, responsivt utbyte och stimulans så behöver hon enligt Asplund ändå ramar och begränsningar för att kunna fungera socialt.

Det framstår i skådespelarnas berättelser som att kombinationen av kreativ frihet inom den ram som de givna sociala normerna de upplevt under uppväxtåren har bidragit till att utveckla en förmåga att ständigt anpassa sig till både nya ramar och sociala utmaningar. Intresset att söka sig till sociala och kreativa utmaningar, samt lusten att gång efter gång ge sig in i närkamp med fysiska och mentala utmaningar som varje ny roll medför, vittnar om en förmåga att inom ramen för de kreativa processerna kunna anpassa sig till både givna friheter men också till strama ramar och begränsningar. Att människan är responsiv, *nyfiken* och *intresserad*, innebär enligt Asplund att hon svarar på impulser och stimuli hon i sin omgivning upplever, plockar upp, känner på sig för att sedan göra val och beslut i syfte att nå sina uppställda mål.<sup>393</sup> Människans responsivitet betyder enligt Asplund att *människan är nyfiken*, eller som han uttrycker är *en intresserad varelse*. Människans sällskaplighet och behov av svar på de impulser hon ger ifrån sig menar han att är så grundläggande att hon, så fort någon ställer henne en fråga, därför också alltid är benägen att svara.<sup>394</sup> Den sociala förmågan kan därför ses som ett värde där människor finner lust och lycka genom att stå i kontakt, dela med sig, och få svar av andra människor. Att kunna kommunicera är

---

<sup>391</sup> Fiorillo & Sabatini, 2011

<sup>392</sup> Asplund, 1987 s 29

<sup>393</sup> Asplund, 1987; Liberman 2013; Goffman, 1959

<sup>394</sup> Asplund, 1987

viktigt men att vara social är värdefullare. Detta kommunikativa sociala utbyte och växelspel kallar Asplund för social responsivitet. Med uttrycket beskriver han att människan som en socialt responsiv varelse *lever upp i närvaro av andra* medan motsatsen betyder att: "I ensamhet eller isolering är denna varelse liv- och mållös."<sup>395</sup>

Skådespelarnas berättelser bekräftar också Asplunds definitioner av värdet av nyfikenhet och intresse i anslutning till den sociala kommunikationen. Teater- och skådespelarkonst bygger i de flesta fall på kommunikation med en eller flera parter. Skådespelarens mentala och sociala kropp är tränad att vara både intresserad och nyfiken samt att under loppet av den kreativa processen söka uttryck, som på basen av givna omständigheter kan kommuniceras. Denna kunskap är en central byggsten inom skådespelarens kreativa process där en impuls leder till ett responsivt uttryck, vilket i sin tur leder till en ny impuls hos mottagaren, som sedan i sin tur producerar ny respons och så vidare. Ur detta uppstår i repetitionssituationen ett uttryck som hela tiden påverkas av den pågående dialogen, som styrs av givna omständigheterna (text, grundmaterial, regissör och arbetsgrupp). Både Asplund och Liberman lyfter fram betydelsen av det värde som uppstår i anslutning till sociala och kommunikativa kunskaper. De framhåller båda att dessa sociala behov är något som människan ständigt strävar efter i syfte att uppnå både individuella och kollektiva målsättningar.<sup>396</sup>

Skådespelarna har på olika sätt omfattat, tagit till sig och påverkats av den omgivning de vuxit upp i på ett sätt som skapat lämpliga förutsättningar för socialitet och socialt kreativa kompetenser. Den sociala och responsiva omgivningen inom vilken de vuxit upp kan därför antas ha bidragit till utveckling av skådespelarnas kompetenser av förmåga till social anpassning och rutinerat kreativt arbete. Dessa kompetenser har senare bidragit till att de sökt sig till skådespelaryrket.

### 7.1.2 Lek

Leken framträder som ett element av central betydelse i anslutning till skådespelarnas rollarbete. Reflektionerna kring frågor som berör kreativiteten och dess betydelse antyder att rollarbetet är skådespelarens yrkesnav, det innebär att en skådespelare utan roll och uppgift känner sig tom och osynlig. I berättelserna kring kreativitetens betydelse framträder också *leken* som en återkommande tematisk enhet. Vikten av att kunna leka, och genom leken omfatta nya fiktiva omständigheter, ser skådespelarna som ett centralt värde i yrket. Leken upplevs som ett befriande redskap i anslutning till den kreativa processen.

Leken ger utrymme för gränsfria associationer och blir på så sätt en resurs av betydelse, eftersom i fantasin är det allt möjligt? Panksepp framhåller att leken är viktig för alla individer

---

<sup>395</sup> Asplund, 1987 s 12

<sup>396</sup> Asplund, 1987; Liberman 2013

och att fysiska lekar är av betydelse för utveckling av den sociala kompetensgrunden framför allt under barn- och förskolestadiet. Han menar att om organisationen eller samhället inte erbjuder adekvata möjligheter för lek under tiden av individens utveckling så utvecklas inte heller den mänskliga psykokemiska balansen i kroppen vilket i sin tur inverkar negativt på individens kapacitet att omfatta det livslånga lärandet som är grunden för fortsatt utveckling av den individuella välfärden hos individen.<sup>397</sup> Begreppet lek som del av det konstnärliga görandet kan ses som ett ytterst centralt element inom teaterkonsten.

Skådespelaryrket har också ofta liknats vid barnens lek, med tillstånd att uttrycka sig egoistiskt, känslomässigt samt utmanande mot befintliga organisationer, makt och samhällsstrukturer.<sup>398</sup> Den sociala funktionen av leken är i grunden en frivillig aktivitet vilket betyder att lek och tvång därför utesluter varandra. Leken är en social funktion innefattande allt från barnens förehavanden till vuxnas sociala och kulturella specificerade former av regelbelagda riter och överenskomna kulturella lekar, inom vilken också teaterkonsten ingår.<sup>399</sup>

Teater eller *teaterleken* består av överenskomna reglerna som den sociala föreställningskonstruktionen är uppbyggd kring. Brook refererar till Brechts uttalande att denna lek därför är "tidsfördriv på ett stilfullt sätt".<sup>400</sup> Inom leken, som är en av teaterkonstens grundförutsättningar, finns ett viktigt element då skådespelaren i repetitionssituationen och senare i föreställningen verkligen "leker sig fram" via den sociala och responsiva tolkningen av materialet och innehållet i pjäsen. Osäkerhet, spänning och o-struktur i anslutning till leken och spelet är likaså kopplat med en underliggande nivå av rädsla. Lekens osäkra utgång genererar således också en kreativ utmaning som driver leken och spelet vidare inom de ramar som givits. Även om leken inte har för avsikt att i första hand skapa en bestående produkt för de medverkande, utan oavsett hur allvarlig, spännande, farlig eller rolig leken ter sig, är syftet ändå att producera glädje, spänning, och underhållningsvärde för de lekande parterna. Inom teatern är syftet med leken dock att bidra till ett värde i form av en föreställning som spelas upp inför en betalande publik. Då kreativa utmaningar genererar värde så kan man dra slutsatsen att leken ingår som en central komponent inom den värdeskapande processen. I detta fall kan man därför tala om att leken har ett dubbelt syfte inom teaterkonsten.

Leken är en bidragande del av all kreativ verksamhet. Genom leken görs försök och misstag under trygga förhållanden. Om antagandet är att leken är en central mänsklig form av kreativ verksamhet, inlärning och förståelse så kan man också hävda att leken är kultur. Huizinga framhäver att leken har en kulturell funktion i form av riter som uppstått kring olika former av

---

<sup>397</sup> Panksepp, 2008

<sup>398</sup> Houni, 2000; Rantanen 2006

<sup>399</sup> Huizinga, 1944/1980

<sup>400</sup> Brook, 1968

ceremoniella tillfällen.<sup>401</sup> Denna typ av riter finns bland annat inom ramen för institutionaliserade, organiserade och samhällliga sociala verksamheter. Då lek blir kultur förädlas dessa till riter, ceremonier och vidare till institutionaliserad, organiserad och samhälllig social verksamhet.

Lekens betydelse definieras också av Goffman genom de rollspel som hela tiden försiggår inom den sociala interaktionen människor emellan. Goffman menar att individen antar, återskapar eller medskapar den rutin inom vilken individen upprätthåller roll och status i den sociala konstruktionen där denne befinner sig.<sup>402</sup> Han menar att *jaget* påverkas av den interaktion individen är involverad i (rollspelet inom de givna rutinerna) och att detta rollspel genererar möjligheter att utveckla jagets (rollens) sociala status genom förbättrade färdigheter (spelet) inom ramen för de sociala förväntningar som organisationen, institutionen eller samhället omkring individen förutsätter.

Individen, i den sociala situation hon befinner sig, är på ett eller annat sätt tvungen att tolka sin omgivning för att kunna navigera rätt i det befintliga sociala sammanhanget. Här är lek, försök och misstag samt tolkning av omgivningen på olika sociala nivåer, något som ständigt pågår individer emellan. För att kunna göra tolkningar behöver individen konstant snappa upp miner, uttryck och gester av andra närvarande individer i sin omgivning och på basen av dessa bilda sig en egen uppfattning om dess betydelse som sedan påverkar individens val i den responsiva situationen. Detta i syfte att, genom kommunikationen, uppnå en social respekt, status och värde.<sup>403</sup> Men det är aldrig möjligt att göra en helt *sann* eller *exakt* tolkning och situationsbedömning av alla intryck. Återigen stöter vi här på den kreativa utmaningens betydelse och den kreativa ångestens möjliga inverkan på val av strategi och lösningsmodeller. Individen måste nämligen hela tiden vara beredd att omvärdera de givna sociala omständigheterna för att avgöra vilken respons som bäst lämpar sig i situationen för att på så sätt uppnå bästa möjliga utgång. Om organisation och ledning kan uppmuntra till lek med kreativa idéer individer emellan och samtidigt balansera mängden utmaningar och tryck i förhållande till organisationens kapacitet där kreativa utmaningar genereras, kan detta utveckla värdeökning för organisationen.

Teaterkonsten omfattar de ovan beskrivna formerna av *lek*, regler och rutiner för det sociala rollspelet. Inte enbart inom ramen för skådespelarnas privata jag, utan också inom ramen för deras professionella roller och verksamhet inom organisationen. Inom ramen för teatern som social konstform finns inbyggda rutiner, rollspel och lek som socialt genererar den praktiska produktionsprocessen med den gemensamma målsättningen att skapa *produkten* eller föreställningen.<sup>404</sup> Teaterkonsten bär med sig en inbyggd paradox, i och med att leken på samma

---

<sup>401</sup> Huizinga, 1944/1980

<sup>402</sup> Goffman, 1959/2015

<sup>403</sup> Goffman, 1959/2015

<sup>404</sup> Tjebkov, 1953; Grevenius, 1964; Stanislavskij, 1986



gång är *verklig* och ändå *inte verklig*. Inom teatern har denna lek organiserats och institutionaliserats det vill säga, den har formats till en kreativ operativ rutin. Genom denna rutin ges utrymme att inom den skapande processen *leka på fullt allvar*. Denna form av lek innebär att skådespelaren måste omfatta lekens utmaningar som genererar rädsla och som tar sig uttrycket av en *kreativ ångest*. Detta i sin tur producerar den energi som ger upphov till lösningsmodeller och utveckling av föreställningens handlingsmönster och formgivning. Målsättning med denna *rutinerade form av lek* är med andra ord att genom skådespelarnas inlevelse och rolltolkningar skapa känslomässigt förankrade och socialt reflexiva reaktioner som skapar ett värde hos publiken. Publiken omsätter i förlängningen detta värde som därmed genererar nya kulturekonomiska spillvärden i samhället (se kapitel 8).

Om samarbetet inom arbetsgruppen, ensemblen och organisationen bygger på respekt och tillit i förhållande till risktagande, utökas också potential för kreativitet och innovation. Då samarbetet inom gruppen bygger på element av trygghet genererar en sådan *lekfullhet* potentiellt också förbättringar inom ramen för produktionsprocessen. Om nivån av tillit är stabil kan detta leda till att de involverade individerna inom gruppen blir friare att våga ta risker, uttrycka och föreslå nya tankar och idéer i syfte att utveckla produktionsprocesser. Nivån av lekfullhet och risktagande blir därför ett värde inom arbetsgruppen, ensemblen eller organisationen som kan inverka på att resultatet av produktionsprocessen kan bli mer än summan av delarna.<sup>405</sup>

Om däremot lekfullhet och risktagande saknas i arbetsklimatet, så minskar i motsvarande grad gruppens potentiella förmåga att generera kreativ och innovativ utveckling av processer och produkter inom verksamhetsområdet. Dyliga utmaningar kan uppstå inom alla former av organiserad social verksamhet, som till exempel genom interna konflikter och meningsskiljaktigheter mellan arbetstagarna, otillräcklig eller bristfällig kommunikation mellan ledning och arbetstagare eller genom ouppmärksam, partisk eller auktoritativ ledning inom organisationen.<sup>406</sup> Sammanfattningsvis kan konstateras att konstnärligt görande, i kombination med den identifierade kreativa utmaningens kraft och den kreativa ångestens energi, kan utgöra en potential för värdeskapande för både individen och organisationen under en för ändamålet kompetent ledning.

### 7.1.3 Kreativitet

Kreativitet som begrepp och fenomen i relation till rollarbetet upplevs av skådespelarna vara något som automatiskt är kopplat till uppfinnandet och prövande av praktiska lösningar som stöder rollkaraktärens ansvar i berättelsen och i föreställningen. Det centrala i skådespelarnas berättelser om den kreativa processen är att den utgår från en utmaning vars dimensioner måste

---

<sup>405</sup> Austin & Devin, 2003

<sup>406</sup> Moxnes, 2000; Austin & Devin, 2003

utforskas. Grunden inför den kreativa processen utgår med andra ord från *ett problem*, oberoende av vilken kreativ handling som är gällande.<sup>407</sup> För skådespelaren består problemet i hur rollen ska tolkas och vad rollen har för betydelse i uppsättningen av *föreställningen*. Men för att en kreativ idé ska utvecklas till handling behövs för ändamålet lämpliga redskap av teknik, teknisk kunskap och erfarenheter som bland andra Koestler beskriver på följande sätt:

Kreativitet skapar inte något ur ingenting; den upptäcker, väljer, blandar, kombinerar, syntetiserar redan existerande fakta, idéer och kunskap. Ju bättre vi känner till de enskilda ingredienserna, dess mer förbluffande resultat uppstår det av det nya hela.<sup>408</sup>

För att generera utveckling behöver en kreativ handling, enligt Koestler, givna ramar och en intern eller extern dialog. Men begreppet fantasi bör också kopplas ihop med uttrycket kreativitet. Den spelar en viktig roll i anslutning till den kreativa processen, eftersom fantasin, både individuellt och subjektivt, skapar bilder och fria associationer, som i sin tur bidrar med energi och nya idéer till den skapande processen.<sup>409</sup> Kreativiteten upptäcker, väljer, blandar, kombinerar och syntetiserar således enligt Koestler bland existerande fakta, idéer och kunskap, samtidigt som den individuellt subjektiva och fria fantasin sparkar igång den kreativa processen. Den skapande processen blir därför en kombination av fantasi och kreativitet, medan den kreativa handlingen är aktiviteten som resulterar i något nytt.<sup>410</sup>

Graham Wallas anses med boken *The Art of Thought* (1926) vara den som för första gången definierade en modell som gjorde anspråk på att beskriva kreativt tänkande.<sup>411</sup> I modellen som består av fem steg belyser Wallas vikten av att först *upptäcka utmaningen och ur en individuell synvinkel utforska problemets dimensioner*. Detta första steg kallar han för *preparation*. Steg nummer två definierar han som en *period av omedveten reflektion kring problemet under tiden inget tillsynes verkar ske*, han kallar detta steg för inkubation *incubation*. Det tredje steget innebär, enligt Wallas, *att den kreativa personen får "en känsla" av att en lösning är på väg*, och han definierar steget som antydning *intimation*. Det fjärde steget kallar han för illumination *illumination* där *den kreativa iden bryter fram och övergår till en medvetenhet*. I det femte steget *verifieras och elaboreras idén som sedan förverkligas* och detta sista steg kallar Wallas för *verifikation verification*.<sup>412</sup>

---

<sup>407</sup> Csikszentmihalyi, 1997 s 84

<sup>408</sup> Koestler, 1964, s 120

<sup>409</sup> Vygotskij, 1930/1995

<sup>410</sup> Vygotskij, 1930/1995:11

<sup>411</sup> Kerle, 2010; Amabile, 2019

<sup>412</sup> Wallas, 1926

### Wallas definition av kreativitetens fem steg:

Steg 1 Preparation	Steg 2 Inkubation	Steg 3 Antydning	Steg 4 Illumination	Steg 5 Verifikation
<i>Att upptäcka utmaningen och ur en individuell synvinkel och utforska problemets dimensioner</i>	<i>En period av omedveten reflektion kring problemet under tiden inget tillsynes verkar ske</i>	<i>Då den kreativa personen får "en känsla" av att en lösning är på väg</i>	<i>Då den kreativa idén bryter fram och övergår till en medvetenhet</i>	<i>Den kreativa idéen verifieras och elaboreras som sedan förverkligas</i>

Figur 7. Wallas definition av kreativitetens fem steg. Wallas 1926.

Det finns mycket i Wallas definitioner av den kreativa tankeprocessen som liknar den skapande processen inom teatern. Preparationen kan ses vara förenligt med *den första kontakten och analysen av idéen, materialet, verket eller texten*. Efter detta följer en tid då *de involverade parterna i den kreativa processen individuellt och inom gruppen analyserar och associerar till hur formgivningen kan se ut*. Skillnaden mellan Wallas definition av det andra steget *inkubation* i förhållande till teaterarbetet är att det *inte enbart är en omedveten reflektion som pågår under processen, utan att reflektionen också består av en aktiv och medveten praktisk prövning genom repetition*. Det tredje steget, *antydning*, kommer därför att inom teaterkonsten kopplas till *upptäckten av de möjligheter till lösningsmodeller som uppstår genom de försök och misstag som repetitionsarbetet genererar*. Tankearbetet, eller det tredje steget som Wallas beskriver, blir på detta sätt *en aktiv process av reflektion som strävar till att hitta den rätta lösningen på den givna utmaningen*. I praktiken ger detta en direkt koppling till det fjärde steget, *illumination*, då *försöket genom repetition leder till ett lämpligt resultat av uttryck som kan omfattas av de medverkande parterna*. Detta leder sedan i sin tur till det femte steget *verifikation* då *man som en del av helheten antar det fungerande uttrycket*.

### Teaterkonstens kreativa steg utifrån från Wallas definitioner:

Steg 1 Preparation	Steg 2 Inkubation	Steg 3 Antydan	Steg 4 Illumination	Steg 5 Verifikation
<i>Då den första kontakten och analysen av idéen, materialet, verket eller texten sker</i>	<i>När de involverade parterna i den kreativa processen individuellt och inom gruppen analyserar och associerar till formgivningen kunde se ut</i>	<i>Vid upptäckten av de möjligheter till lösningsmodeller som uppstår genom de försök och misstag som repetitionsarbetet genererar</i>	<i>Då försöket genom repetition leder till ett lämpligt resultat av uttryck som kan omfattas av de medverkande parterna</i>	<i>Då man som en del av helheten antar det fungerande uttrycket</i>

Figur 8. Teaterkonstens kreativa steg utifrån från Wallas definitioner. Storgård, 2020

Skådespelarna beskriver att inspiration, fantasi och kreativitet är begrepp som i olika utsträckning är kopplade till rollarbetet. I de fall där de praktiska förutsättningarna i relation till pjäsen, rollen, regissören, arbetsgruppen, skapat en tillfredställande nivå av kreativa utmaningar, vittnar intervjuerna om att lämpliga förutsättningar skapats för ett värdefullt kreativt slutresultat. Däremot i fall där något av dessa centrala delområden inte fungerat tillfredställande framgår det att det kreativa resultatet också i motsvarande grad påverkats negativt. Enligt berättelserna kan också skådespelarnas individuella nivå av självkänsla och självförtroende kopplas till hur de värderar de kreativa processerna. I fall där de upplevt psykologisk trygget i form av ömsesidig respekt, tillit och förtroende bland sina kolleger och av regissör eller arbetsledning i anslutning till den kreativa processen, har detta oftast inneburit att det konstnärligt också utmynnat i ett tillfredställande resultat. I anslutning till begreppet kreativitet spelar också publiken en ytterst central roll för skådespelarna. Vid sidan av arbetsledare och arbetsgrupp är publiken den part som slutligen bekräftar skådespelarnas plats i sammanhanget. Publiken, och berättelsen som presenteras för den, som är målet för den kreativa handlingen bidrar till den psykiska och fysiska koncentrationen, spänningen, utmaningen, tillfredställelsen, euforin och energin i anslutning till den kreativa processen. En annan iakttagelse är också att skådespelarna inte uttrycker något som antyder om ekonomiska motiv bakom yrkesutövandet. Detta kan ha att göra med det som Csikszentmihalyi också uttrycker om de centrala motiv som driver kreativa människors verksamhet: "Kreativa personer är olika varandra på många sätt, men på ett sätt är de alla

varandra lika. Alla älskar de det de gör. Det är inte hoppet om att bli berömd eller rik som i första hand driver dem, utan istället möjligheten att utöva det arbete de njuter av att göra”.<sup>413</sup>

#### 7.1.4 Tillit och samarbete

Teatern är en social konstform och *teaterföreställningen* är resultatet av den kreativa processen. Teatern som organisation innefattar *sociala roller* och *statusförhållanden* som skapar en *teaterns habitus*, där både synliga och osynliga strukturer påverkar resultat och värde.<sup>414</sup>

*Arbetsgruppen*, där det kreativa arbetet utförs, framstår som mycket betydelsefull för skådespelarna. Det framgår att det handlar om hur gruppen socialt hittar en *kreativ rutin* för att enligt den uppställda visionen kunna maximera den kreativa processens konstnärliga resultat. Berättelserna belyser att en stor del av upplevelsen av den skapande tillfredställelsen beror på nivån av de utmaningar som den kreativa processen utsätter skådespelarna och arbetsgruppen för. Konststartens och skådespelarnas verksamhetsförutsättningar, status och position i samhället har också under senare tid utvecklats betydligt. Samtidigt som teatern som arbetsplats omfattar arbetssätt och rutiner som, dels är resultat av traditioner, dels är utvecklade genom avtal mellan arbetstagar- och arbetsgivarparter.<sup>415</sup>

Skådespelarnas berättelser antyder att för att den kreativa processen ska ge ett tillfredställande resultat, bör det hos alla medverkande finnas en nivå av tillit, förståelse och gemensam respekt för de kreativa utmaningar som processen utgör. Nivån av tillit och trygghet under den kreativa processen bygger på en kombination av samarbetet mellan skådespelarna, regissören, övriga stödande enheter samt organisationens ledning. Finns det en hög nivå av tillit och ett starkt internt förtroende inom gruppen och organisationen så är chanserna större att slutresultatet också påverkas positivt. Likaså om nödvändig tillit saknas och förtroendet mellan de deltagande parterna inom projektet är svagt så påverkar detta också slutresultatet negativt. Det framkommer att om det råder ointresse, lättja eller annat hos någon eller några inblandade som sänker eller stör ambitionsnivån ses det som negativt. Skådespelarna påpekar ofta att arbetet, även om det inte alltid är produktivt, ändå är den enda framkomliga vägen där man själv heller inte får något om man inte själv bjuder till.

Det kreativa arbetet, som Austin och Devin kallar *konstnärligt görande (artful making)*, bygger på att en nivå av tillit skapas inom gruppen där det konstnärliga görandet utförs. Ju högre nivå av tillit mellan parterna, desto högre nivå av risktagning i samband med påföljande försök och misstag. Vikten av tillit i anslutning till risktagande inom den kreativa processen är av stor

---

<sup>413</sup> Csikszentmihalyi, 1997 s 107; Jmf också Appendix: *Det finländska teaterfältets historia och ekonomiska utveckling* Storgård, 2020

<sup>414</sup> Ortner, 2006; Bourdieu, 1978

<sup>415</sup> Jmf också Appendix: *Det finländska teaterfältets historia och ekonomiska utveckling* Storgård, 2020

betydelse. Om den kreativa energin kan ledas i rätt riktning kan den höjda nivån av tillit leda till ett djupare och mer genomarbetat slutresultat, och därigenom ett högre värde för produktionen och organisationen. För att det konstnärliga görandet ska generera ett tillfredställande resultat behöver delarna av *kontrollerat befriande*, *samarbete*, *ensemble* och *lek* därför ingå i den helhet av tillit som omgärdar den kreativa processen.

Idén med kontroll genom befriande bygger på att det tekniska kunnandet skapar förutsättningar för skådespelaren att reagera och agera på idéer om hur det som eftersträvas kunde utvecklas genom följande repetitionsförsök. Den tillåtna och öppna dialog som fria association om de skapade uttryckens värde, som följer efter varje repetitionsförsök bidrar således direkt till utveckling av produkten. Försöken ger svar först efter att repetitionsförsöket är genomfört och kan då analyseras. Efter analys upprepas processen igen för att kreativt mata följande repetitionsförsök med nya idéer till uttryck som sedan åter reflekteras kring, och så vidare.<sup>416</sup>

Kontroll genom befriande betyder naturligtvis inte att vad som helst accepteras som godkända resultat. Om skådespelare "vandrar iväg", det vill säga bjuder på uttryck som inte stöder den omfattade strategin, är det regissörens ansvar att handleda dem. Konstnärligt görande uppstår då deltagarna ärligt under repetitionstillfällena bjuder på förslag som skapar uttryck som inte kunnat förutses, samtidigt som alla involverade har teknik för att upprepa och vidareutveckla det skapade uttrycket som upplevts som syftesriktigt. Processen innebär att de deltagande parterna i repetitionsprocessen, i arbetet samt i dialogen med arbetet hela tiden är beredda att skapa nya uttryck, ta nya risker för att utveckla produkten. Att ta risker i varje nytt försök blir en naturlig del av skådespelarens repetitionsprocess med rollen inom teatern.

Berättelserna visar att resultatet av ett projekt i hög grad är beroende av hur man i gruppen hittar varandra, den rytm och rutin i arbetet som man utvecklar för att ta sig fram mot det gemensamma målet, föreställningen. Kollegerna, i detta fall skådespelarna, inom projektet vittnar om att de är måna om att alla medverkande är motiverade och mår bra, samt att de hjälper varandra att driva den kreativa ambitionen i riktning mot det utstakade målet.

I berättelserna blir det tydligt att ledarskapet av den kreativa processen har en avgörande betydelse för skådespelarna. Arbetsledarens roll i anslutning till nivån av den individuella eller den sociala kreativiteten är av stor betydelse i anslutning till det kreativa arbetet. Både individuellt och för gruppen spelar ledarskapet en viktig roll för hur den kreativa kapaciteten inom teatern omvandlas till kreativt värde för organisationen. I anslutning till det konstnärliga resultatet är relationen till det konstnärliga ledarskapet och *regin*, som är av central betydelse. Nivån av tillit inom ensemblen och till den konstnärliga ledningen i relation till den kreativa

---

<sup>416</sup> Austin & Devin, 2003

processen är för skådespelarna ett genomgående tematisk enhet. Tilliten till ledarskapet inom teatern är en central del i den kreativa processen kring uppsättningen, där både det individuella och gruppens fokuserade arbete är nödvändigt för att uppnå ett kvalitativt tillfredställande resultat. Regissören leder det kreativa arbetet som lägger grund för nivån av tillit under repetitionsprocessen.<sup>417</sup> Regissören strävar till att skapa en arbetsomgivning där alla medverkande lutar på den presenterade visionen och strategin för förverkligandet av det kreativa målet. Tilliten bör vara ömsesidig, så att alla medverkande respekterar ledaren och fokus styrs i rätt riktning ”då gruppen vandrar iväg”, vilket den ofrånkomligt gör ibland.<sup>418</sup>

Relationen till just ledaren betonas som speciellt betydelsefull i anslutning till varje enskilt projekt. Ledaren av det kreativa arbetet, regissören, framstår som skådespelarens viktigaste medarbetare, även om det alltid finns en producent eller annan ansvarsbärande ledning utöver denna arbetsledare/arbetstagare konstellation. Regin står för ”det yttre ögat” som ska tolka och kommunicera upplevelsen av de uttryck skådespelaren presenterar enligt dennes ledning. Skådespelarna uttrycker vikten av regissörens tydlighet vid projektpresentationen och visionen som står som grund för arbetet som ett av de viktigaste rättesnören för en positiv och kreativ process. Regin leder den dialog som uppstår i repetitionskedet där otaliga upprepningar och kontroll genom befriande ingår vars resultat genom en konstruktiv dialog behandlas mellan skådespelare och regissör. I det fallet regissören inte lyckas presentera sin vision för arbetet eller dennes metod för utförandet inte öppnar sig för skådespelarna uppstår det lätt en distans mellan parterna där denna viktiga dialog, inte genererar bästa möjliga slutsatser. Om nivån av förtroende och tillit är svag kan detta också bidra till att kollegerna inom projektet inte heller kan stöda varandra på bästa sätt.

Skådespelarna i intervjumaterialet uttrycker att det är viktigt att arbetsrutinerna inom den kreativa processen med rollarbetet och själva produktionen är välorganiserade, men att de inte får vara för hårt strukturerade. Skådespelarna betonar att regissören inte alltid behöver ha full kontroll, utan att regissören släpper kontrollen och tillåter en lämplig mängd *o-sturktur* i processen kan uppfattas som ett sätt att visa tillit. Skådespelarna vet att arbetet med föreställningen sist och slutligen ändå hänger på dem själva och hur de tagit till sig ansvaret de blivit givna och regisserade att följa. Det framgår att arbetsrutinerna bör innehålla tillräckligt med utrymme för *o-struktur* där försök och omtagningar i jakten på lösningsmodeller i tillräcklig utsträckning tillåts prövas.<sup>419</sup> Det framgår också att nivån av utrymme av *o-struktur* inom arbetsmiljön avspeglar sig på nivån av kreativ kapacitet samt individuellt och socialt välmående i organisationen. Regissören leder arbetet och stöder skådespelaren i sitt arbete att hitta fram men

---

<sup>417</sup> Austin & Devin, 2003

<sup>418</sup> Austin & Devin, 2003

<sup>419</sup> Austin & Devin, 2003

i ett visst skede, efter premiären och då spelperioden inleds, ska regissören ändå lämna projektet och därför uppstår det sällan någon riktig yrkessymbios mellan dessa parter. Även om regissören bär det konstnärliga helhetsansvaret för föreställningen, så har skådespelaren inför publiken ändå sista ordet och bär därför vidare detta helhetsansvar för både regins, gruppens och det egna arbetets del. Under förberedelserna och repetitionsprocessen leder dock regissören både den individuella och kollegiala kreativa processen och i relation till den är tilliten och förtroendet därför av central betydelse som också därför avspeglar sig både det individuella som arbetsgruppens slutresultat.

Utöver den konstnärliga ledaren finns också oftast en ansvarig teaterledning, som svarar för givna verksamhetsramar, resurser, förutsättningar samt övrig personal och element för förverkligandet av produkten, föreställningen. Organisationen, institutionen, arbetsgivaren eller producenten bidrar med nödvändiga förutsättningar för att det kreativa arbetet tryggt ska kunna genomföras. Den kreativa processen i dialog med regissör och medspelare innebär ett ständigt sökande efter individuella och kollektiva lösningar på de kreativa utmaningarna. Av berättelserna framgår det att i de fall där regissörens vision eller metod inte kunnat omfattas av de medverkande kan en distans mellan dem uppstå där den kreativa dialogen inte generar bästa möjliga resultat av arbetet. Regissören är den kreativa ledaren av arbetet och tillit och förtroende är därför av betydelse för slutresultatet.

Organisationen, institutionen, arbetsgivaren eller producenten bidrar med nödvändiga förutsättningar för att den kreativa processen ska kunna genomföras. Skådespelarnas berättelser vittnar om behovet av att ha tillräckligt med möjligheter för att påverka det kreativa arbetets rutiner så att arbetet känns tryggt och att det kreativa rummet så långt som möjligt är *fritt från fel sorts problem*. Man förväntar sig ett kreativt rum eller en kreativ omgivning som är väl strukturerad men som samtidigt ger tillräckligt utrymme för o-struktur. Rätt nivå av o-struktur behövs i form av möjligheter och utrymme att prioritera det som är viktigt i olika skeden av processen. Skådespelarna ser repetitionsprocessen som en period då olika individer gemensamt men i olika takt kommer fram till det gemensamma målet. För att detta ska lyckas bör det finnas en förståelse för den kreativa processens behov hos den ansvariga ledningen inom organisationen. Organisationen skapar förutsättningarna för den miljö som arbetet utförs i som också har betydelse för det kreativa slutresultatet. Viktigast anses ändå att arbetet och den sociala miljön omfattar en klar riktning med individuella och kollektiva utmaningar. Enligt skådespelarna genereras de mest tillfredställande konstnärliga resultaten då det finns utrymme att stöta och blöta de olika repetitionsförsöken där alla har utrymme för egna åsikter och idéer.



### 7.1.5 Privat- och arbetsliv

Balans mellan *privatliv och arbete* är viktigt för skådespelarna. Genom sina rollarbeten uttrycker de att de lär sig nya saker om sig själv, samhällseliga trender och fenomen. Tolkningen är att privata erfarenheter och bildning i kombination med tendenser i omgivningen bidrar med material till rolltolkningen. Att balansera privat- och arbetsliv ses dock som en ständigt återkommande individuell utmaning. Med tanke på det som känns obekvämt nämner de också utmaningen som uppstår med att upprätthålla kontakter med bekanta utanför teatermiljön. Skådespelarna berättar också att teatern ibland upplevs som en fristad i relation till utmaningar i privatlivet, då arbetsprocessen ger andrum och energi för att sedan kunna gå tillbaka till att ta sig an privata utmaningar. Balansen mellan privat- och arbetsliv framstår som viktig för skådespelarna och det framgår att en förståelse för skådespelarens arbetsbild och kreativa process hos de närstående är nödvändig för att privat- och familjeliv ska fungera på ett tillfredställande sätt.

Skådespelarna är långt ense om att yrket alltid i någon mån påverkar det privata samt att de som står en nära nog bör ha överseende med yrkets utmaningar för att det privata ska löpa balanserat. Skådespelarna framhäver att utmaningarna mellan det privata och arbetet till exempel intensifieras vid tiderna (veckorna) innan premiären. Inför de första mötena med publiken uttrycker de att nivån mellan det privata och arbetet ofta leder till en obalans då arbetet slukar all fokus. Intensifieringen av kreativ stress och rädsla som alltid i någon form infinner sig inför dessa större individuella och sociala kreativa ansträngningar påverkar således balansen mellan tiden för det privata och för arbetet.<sup>420</sup>

### 7.1.6 Välmående

Skådespelarna understryker vikten av *god hälsa* i anslutning till den kreativa processen då det kreativa arbetet både fysiskt och psykiskt är ansträngande för skådespelaren. Den personliga hälsan är en viktig faktor som direkt påverkar den professionella verksamheten. Skådespelaren är en del av en social och psykologisk helhet med en specifik roll och ansvarsområde. Om denne blir sjuk kan hen inte bytas ut utan att det uppstår konsekvenser, både ekonomiska och logistiska. Att hålla sig frisk blir därför en naturlig ambition för skådespelaren. God balans mellan ansträngning och återhämtning under den kreativa processen är likaså av betydelse för skådespelarna. Att se över sin hälsa genom omsorgsfull självmonitorering av måendet hör till vardagen. Allt från fungerande kroppslig balans till känsel, syn och hörsel samt röstvård hör till sådana områden där tyngdpunkt läggs. Det psykiska och fysiska självförtroendet framstår av betydelse för skådespelaren och denna helhet är något som inte enbart individuellt är under uppsikt utan också socialt inom arbetsgruppen liksom också av teaterns ledning. Föreställningen

---

<sup>420</sup> Moxnes, 2000; Manka, 2015

är produkten och ställs den in, till exempel på grund av sjukdomsfall, innebär detta kostnader och uteblivna intäkter för teatern.

På basen av informanternas nivå av självbedömd hälsa finns det belägg som pekar i riktning mot Fiorillo och Sabatinis studie, som påvisar att det inte enbart är den kvantitativa mängden sociala kontakter som har betydelse för utvecklingen av individens hälsa utan att det också är kvaliteten av de sociala kontakterna som bäst spår individens hälsoutveckling.<sup>421</sup> Granskar man skådespelarnas berättelser utgående från mängden och kvaliteten av sociala interaktioner med släkt och vänner, så kan man se att om det sociala umgänget är aktivt så mår skådespelarna också bättre, fysiskt och mentalt. Graden av utbildning, tillsammans med socio-ekonomiska faktorer, påverkar också välmåendet hos individen. Fiorillo och Sabatini visar i sin studie att individer med lägre nivå av utbildning och svagare ekonomi löper större risk för sämre hälsa.

Inom ramen för den humanistiska, kognitiva och psykodynamiska forskningslitteraturen finns fler teorier som på liknande sätt argumenterar för att individen agerar utgående från den individuella sammanhängande självuppfattningen.<sup>422</sup> Teorierna får också bifall av senare humanistiska psykologer, som i sin forskning lyfter fram argument för att den aktiva individen, med strävan att skapa en integrerad självuppfattning, genom en individuell utveckling strävar mot vidare förståelse av självet och kroppsligt välmående.<sup>423</sup> Deci och Ryan argumenterar för att upplevd självständighet, kompetens och samhörighet stärker betydelsen av självupplevd hälsomonitorering hos individen, vilket påverkar upprätthållandet av hälsan positivt. De menar att en person, som är motiverad och som kan omfatta sin erfarenhet i anslutning till hur den mår, lättare kan upprätthålla en somatisk och psykosomatisk hälsobalans.<sup>424</sup> Deras *Self Determination Theory* omfattar en teoretisk struktur som lyfter fram centrala psykologiska behov och underliggande mekanismer som antingen stöder eller motverkar graden av motivation. Dessa är:

- a) *Autonomi*, som ger känsla av valfrihet, frivillighet och självbestämmande och som i sin tur är en utgångspunkt för ett beteende som är i linje med egna värderingar och intressen.

- b) *Kompetens*, som skapar färdighet att på ett kompetent och effektivt sätt ta sig an och bemästra den omkringliggande miljön.

- c) *Samhörighet*, som innefattar känslan av närhet och social koppling till andra människor samt en känsla av gemenskap och att man bryr sig om andra och att de också bryr sig om en.<sup>425</sup>

---

<sup>421</sup> Fiorillo & Sabatini, 2011

<sup>422</sup> Freud, 1927; Nunberg, 1931; White, 1963; Meinssner, 1981

<sup>423</sup> Maslow, 1955; Angyal, 1963; Rogers, 1963

<sup>424</sup> Ryan & Deci, 2000

<sup>425</sup> Williams, Deci, Ryan, 1998, Deci & Ryan 2000

Deci och Ryan argumenterar för att autonomi, kompetens och samhörighet har avgörande betydelse för hur personen upplever och tolkar sitt hälsotillstånd. Upprätthållande av hälsobalans bygger på inre och/eller yttre motiv som påverkar inställningen hos den berörda individen som leder till upprätthållande eller förändring av hälsotillståndet. Då den berörda individens psykologiska behov av autonomi, kompetens och samhörighet är prioriterade och motiverade i förhållande till välmående, så påverkar detta också en stabilare hälsobalans. Ryan et al. menar att teorin också visar mönster som tyder på att individer med hög grad av inre motivation (autonomi, kompetens, samhörighet) har lättare att omfatta nya eller nödvändiga förändringar som till exempel anpassning av medicinintag, diet eller rökning.<sup>426</sup>

Genom intervjuerna, och de berättelser skådespelarna framför i relation till frågor i anslutning till hälsa och välmående, framkommer också att de besitter en relativt hög individuell tillit till sig själv och sin omgivning. Tillitsfaktorn baserar sig på upplevd nivå av trygghet under barndomen och i uppväxtmiljön och som senare under yrkeslivet spelat roll i utvecklingen av de sociala kompetenser som yrkesrollen kräver. En orsak till den höga graden av självbedömd hälsa kan ha att göra med att skådespelarna utvecklat en kompetens att omfatta den allmänbildande information som de kreativa processerna under karriären givit upphov till.<sup>427</sup> Björklund hävdar att människor med högre tillitsfaktor ofta är motiverade att vidareutbilda sig, vilket i sin tur ytterligare bidrar till förutsättningar att omfatta val som upprätthåller god somatisk och psykosomatisk hälsa. Med detta menar jag att kombinationen av självbedömning samt nivå av autonomi, kompetens och samhörighet hos individen bidrar till möjligheten att upprätthålla en balanserad nivå av hälsa.<sup>428</sup> Skådespelarna framstår även som väl medvetna om riskerna som en obalanserad konsumtion av rusmedel innebär. De omfattar därför individuell och kollegial respekt samt en moderat inställning till förtäring av rusmedel (tobak, alkohol). Den gällande normen är att rusmedel inte passar ihop med det kreativa arbetet, medan de gärna under fritiden följer mindre restriktiva normer i anslutning till exempelvis alkohol.

Skådespelarnas berättelser vittnar om att alla inom arbetsgruppen behövs för att kunna leverera den överenskomna målsättningen, föreställningen. Därav framgår det att det att deras självhäsoonitorering blir en fråga som berör det gemensamma ansvaret. Skådespelarna tycks vara väl medvetna om vikten av att vara i god kondition och att de andra i arbetsgruppen bör kunna lita på att var och en individuellt kan leverera en balanserad kreativ och social prestation. Prestationen utgör det kreativa värdet och det individuella och sociala välmåendet kan därför ses påverka organisationens resultat och omsättning.

---

<sup>426</sup> Ryan et al., 2008

<sup>427</sup> Björklund, 1995

<sup>428</sup> Deci & Ryan, 2000

### 7.1.7 Kreativa utmaningar

Moxnes hävdar att ett av de viktigaste strukturella elementen för en produktiv arbetsprocess är att det finns ett tydligt formulerat mål för arbetet.<sup>429</sup> Han har forskat i nivåer av negativ och positiv ångest inom organisationer och betonar vikten av definierade ramar och regler för hur arbetsuppgifter ska utföras.

I sitt teoretiska resonemang kring ångest definierar Moxnes de centrala ångestpolerna *driftsångest* och *systemångest* som båda är av central betydelse för den mänskliga samvaron och sociala överlevnaden.<sup>430</sup> Han påvisar också att det inom företag och organisationer alltid finns individer som reagerar mycket olika på förestående individuella, kollektiva, sociala eller organisatoriska utmaningar. Han framhåller att det i en organisation finns utmaningar som gör att vissa parter känner sig trygga medan andra blir ångestfyllda och att organisationens uppgift blir att skapa en arbetsmiljö där tillräcklig frihet råder för att befria den genererade ångesten i syfte att på bästa sätt producera resultat för organisationen.<sup>431</sup> Denna stress och ångest är som konstaterat en naturlig del av skådespelarens arbetsrutin och uppfattas därför inte som något negativt även om denna driftsångest, som Moxnes benämner den, känns tung i anslutning till varje rollarbete. Skådespelarnas kreativa process som beskrivs i föreliggande studie genererar med andra ord en kreativ stress eller *kreativ ångest* som är jämförbar med det Moxnes kallar positiv ångest.

Som Moxnes konstaterar finns det energi i mänsklig ångest. Han talar om en positiv ångest, då utmaningar ses som energiskapande genom de ansträngningar som genereras i samband med arbete kring problemlösning. Han pekar därför på att det, inkapslat i både medveten och omedveten mänsklig ångest, finns ett tillskott av oförbrukad energi. Moxnes lyfter fram Reids definitioner av omedveten ångest, som beskrivs som energin bakom fördämningens tjocka murar.<sup>432</sup> Reid konstaterar, att lyckas man öppna slussarna till denna omedvetna ångest, så kan den transformeras till en kraft som genererar innovativa nya lösningar för ändamålet.<sup>433</sup> Kraften som Reid talar om kan generera både positiva och negativa effekter för organisationen, beroende på hur denna uppdämda energi tillåts inverka. Den kraft som förlösts under kontroll och uppsikt, samt med möjlighet till utlopp inom ramen för kreativa individuella och kollegiala former, kan generera uppsving och nya uppfinningar, i form av förnyelse inom till exempel produktutvecklingen eller inom organisationens strukturer. Likaså kan motsatt effekt uppstå om kreativa individuella och kollegiala lösningsmodeller inte får utrymme, eller om sådana inte tillåts

---

<sup>429</sup> Moxnes, 2000

<sup>430</sup> Moxnes, 2000

<sup>431</sup> Moxnes, 2000; Hamel, 2000; 2007; 2009; Shiuma, 2011

<sup>432</sup> Reid, 1956; Moxnes, 2000

<sup>433</sup> Reid, 1956

uttryckas.<sup>434</sup> Kvästa yttringar av möjlig fördämd ångest kan i dylika fall leda till inre kollaps av organisationen eller sammanslutningen om inget görs för att konstruktivt förlösa ett dylikt tillstånd.<sup>435</sup> Moxnes hävdar att de viktigaste strukturella elementen för en produktiv arbetsprocess är att det finns ett tydligt mål för arbetet och belyser att det på olika nivåer i organisationen ofta existerar både individuella och kollektiva lagringar av negativ och positiv ångest. Moxnes betonar vikten av klart definierade ramar och regler för hur arbetsuppgifter ska utföras. Han påpekar också vikten av att rollerna i gruppen är klara och hierarkiskt ordnade så alla vet vem som bär vilket ansvar då beslut ska göras. Denna form av tydlighet är av betydelse för att det de medverkande i arbetsgruppen känslomässigt ska kunna känna sig trygga.

Om de kreativa kraven i förhållande till prestationsförmågan ställs för högt eller orealistiskt, eller om arbetsmiljön generellt är för hårt strukturerad, genererar detta oftast sämre prestationsförmåga och konstnärligt slutresultat. På samma sätt genererar också för lågt ställda krav eller svag styrning av arbetsmiljön *negativ hängivenhet*, *uttråkning* och *svagare förutsättningar* för det konstnärliga resultatet. Skådespelarnas berättelser antyder därför att de bästa kreativa resultaten uppnås när de medverkande i gruppen utsätts för kreativa utmaningar och tryck som både individuellt och inom ensemblen står i balans till både den individuella samt ensemblens kreativa prestationsförmåga (se Figur 9, s 200). Utifrån skådespelarnas berättelser kan detta uppfattas som att om den kreativa utmaningen som skapar kreativ ångest och tryck i anslutning till produktionen kan behärskas och balanseras, både individuellt och inom arbetsgruppen, så uppstår ett organisatoriskt värde där helheten blir större än summan av delarna.

Skådespelarna talar om att arbetsmetoderna som de utvecklat ger dem en flexibilitet och inre trygghet då de inleder ett nytt rollarbete. Moxnes framhåller att det inom en organisation i bästa fall råder trygga förhållanden inför utförandet av givna uppgifter i syfte att göra arbetet tillräckligt effektivt. Men så är inte alltid fallet och därför behövs strukturer och kommunikativ kunskap för att organisation, ledning och arbetstagare ska kunna samsas kring gemensamma linjedragningar utgående från givna resurser. Kreativa krafter är av stort värde och om de kreativa krafterna störs av blockerande auktoritativa ledningsmönster uppstår lätt frustration, en känsla av att bli blockerad eller instängd i sitt skapande arbete.<sup>436</sup>

Det är inte ovanligt att det uppstår spänningar mellan olika grupperingar eller mellan olika individer inom en organisation. Detta är något som Moxnes ser både som en möjlig styrka och som en möjlig fälla på flera nivåer av de interna processerna i varje organisation. Han konstaterar att sådana organisationsstrukturer eller processer som är hårt styrda oftast leder till en

---

<sup>434</sup> Rantanen, 2006

<sup>435</sup> Moxnes, 2000; Reid, 1956

<sup>436</sup> Rantanen, 2006

fördämning av kreativa krafter som potentiellt finns i en organisation. Han konstaterar också att en organisation inte kan fungera på ett organiskt sätt om styrningen är svag eller obetydlig. Moxnes menar därför att det finns ett värde i en organisation som är väl strukturerad men som tillåter ett lämpligt utrymme av o-struktur. Austin och Devin hävdar på samma sätt att det är viktigt att strukturerna för organisationen inte får vara för strama, då det kan förhindra att kreativa lösningar uppstår.<sup>437</sup> Organisationen ska visserligen ha strukturer som skapar trygghet och förutsägbarhet, men genom att inom organisationen tillåta rätten att också framhäva o-struktur och tänjningar kring rutiner, kan en miljö där nya kreativa lösningsmodeller eller förbättringar av arbetsprocesser skapas. Moxnes hävdar att organisationen helst ska vara väl strukturerad, med klara roller och befattningar, men samtidigt ge tillräckligt utrymme för o-struktur inom processerna för att på så sätt skapa en beredskap för de nya utmaningar som organisationen ständigt är utsatt för.<sup>438</sup>

Genom att tillåta individer att utmana befintliga strukturer och pröva gränser kan ny kunskap och nytt värde till förmån för både individ som organisation genereras. Moxnes understryker att det finns forskningsresultat som antyder att kreativa och innovativa resultat inom en organisation lättare uppstår om det finns mer individuell självständighet och o-struktur, än när det råder social harmoni inom ramen för fastare strukturer. Orsaken till detta är enligt Moxnes att socialt harmoniska grupper ofta väljer lösningar som är mer konventionella än grupper där individer ingår som arbetar mer självständigt och är beredda att ta större risker för att få sina idéer prövade.<sup>439</sup>

Folkman och Lazarus lyfter fram den kognitiva stressmodellen, som belyser hur individuella förutsättningar lämpar sig för arbetsomgivningens utmaningar eller möjligheter som verksamheten kan innebära.<sup>440</sup> Det tryck som arbetet skapar kan, ur ett välmåendeperspektiv, tolkas som utmaning eller som belastning. Yrkesmässiga utmaningar kan dock upplevas som positiva och därför inverka hälsosamt på arbetstagarens psyke. Utmaningar som erbjuder arbetstagaren möjlighet att förkovra sin yrkeskunskap och personliga utveckling kan då generera positivare välmående och stabilitet både individuellt och professionellt.<sup>441</sup> De positiva eller negativa utmaningarna inom verksamhetens processer har därför stor inverkan på arbetsmiljö och välmående på arbetsplatsen. Men även om utmaningar och stress kan generera välmående så finns det likväl en risk. Om det uppstår obalans i anslutning det positiva eller negativa trycket, kan det leda till sämre välmående på arbetsplatsen. Sådan ohälsa kan uppstå när de negativa

---

<sup>437</sup> Austin & Devin, 2003

<sup>438</sup> Jmf. Moxnes, 2000 s 175

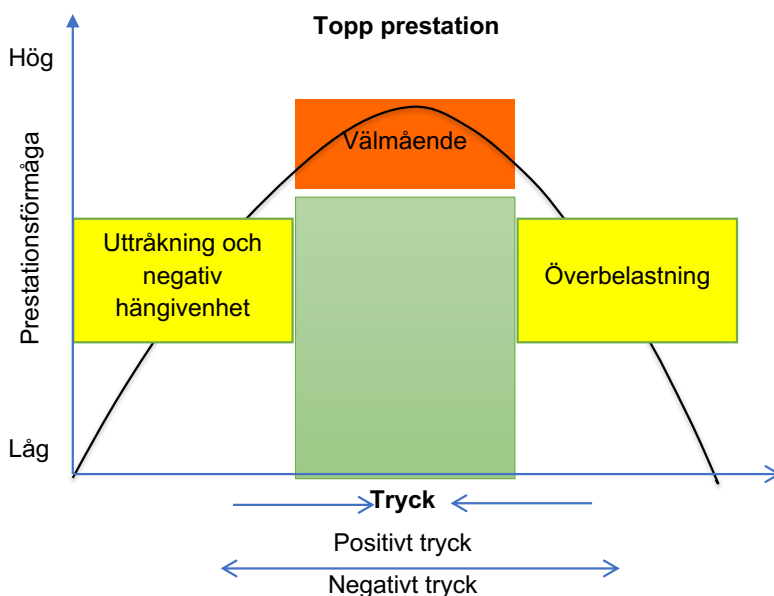
<sup>439</sup> Austin, 1996; Austin & Devin, 2003; Burk 1995; Runco 2007; 2014

<sup>440</sup> Folkman & Lazarus, 1988

<sup>441</sup> Moxnes, 2000

utmaningarna är rådande och att denna trend utarmar arbetstagarens individuella krafter, vilket i sin tur påverkar det fysiska och psykiska hälsotillståndet.<sup>442</sup> Man kan därför säga att arbetstagare som ser utmaningarna på arbetsplatsen som positiva oftast är hängivna och nöjda arbetstagare med anledning av att just prestationskraven är högt ställda.

För att beskriva upplevelsen av utmaning och tryck har Robertson och Cooper skapat ett diagram som beskriver skillnaden i upplevelsen av hur det negativa respektive positiva trycket känns för arbetstagaren på arbetsplatsen. Nivån av tryck presenteras i form av en kurva som visar att där trycket är i balans med prestationsförmågan upplevs också högt välmående i anslutning till arbetsuppgiften som arbetstagaren utför. Om trycket däremot överstiger den kapacitet, förutsättningar och kunskaper arbetstagaren besitter skapar detta i sin tur ett negativt mående. Om trycket understiger arbetstagarens arbetskapacitet uppstår i sin tur uttråkning och negativ hängivenhet.<sup>443</sup> Kurvan i bilden nedan definierar prestationstrenden där den orangefärgade rutan presenterar området där tryck och utmaningar är i balans och där prestationsförmåga genererar hängivenhet och välmående på arbetsplatsen. De gula områdena på båda sidorna däremot visar den negativa måendetrenden som tar sig uttryck i form av negativ belastning eller överbelastning beroende på om nivån av tryck och utmaning är för låg eller för hög.



Figur 9: Diagram mellan tryck och prestationsförmåga. Robertson, Cooper 2011 (utvecklad utifrån Robertson, Cooper 2011)

<sup>442</sup> Moxnes, 2000

<sup>443</sup> Robertson, Cooper, 2011; Manka, 2015

I anslutning till behovet av stabilitet inför varje nytt projekt och de utmaningar detta innebär uttrycker skådespelarna att arbetsmetoderna som de utvecklat ger dem en flexibilitet och inre trygghet då de inleder ett nytt rollarbete. Moxnes framhåller att det bör råda ro i utförandet av de givna uppgifterna för att arbetet ska bli tillräckligt effektivt. Han betonar också betydelsen av *rädsla* som antingen omedvetet eller medvetet uppstår i anslutning till alla former av individuella eller sociala utmaningar. Rädsla är enligt Moxnes en nödvändig känsla som varnar oss för möjliga faror och som initierar en process av riskbedömning samtidigt som den producerar en energi som startar en process av problemlösning. Biprodukten av denna process är en ångest som, om den är i balans med nivån av utmaningen, också bidrar till att möjliga lösningsmodeller kan uppstå. I anslutning till rädslan då man utsätts för utmaningar konstaterar Moxnes: "Det gäller att vara rädd – och inte vara rädd för att vara rädd." <sup>444</sup>

Kopplat till den energi som denna ångest genererar uttrycker Moxnes: "För vuxna som ska bryta en utvecklingsprocess, som ska ta fram något annat i sig själv än det de tidigare har klarat att få kontakt med, behövs starkare lut. Då är det de negativa, de ångestskapande och krisartade händelserna, de som fyller dig med en ny och tidigare okänd energi, som främjar förändringen." <sup>445</sup> Då skådespelaren möter sin *rollkaraktär* (exempelvis vid en första läsning) uppstår också alltid en relation där skådespelaren är tvungen att befatta sig med den bild i sin fantasi som hen bygger upp av rollen. Vid sidan av glädjen och entusiasmen inför den nya utmaningen, inleds också en process av analys och riskbedömningen av idéer och lösningar, som genast känns som en osäkerhet och rädsla inför den skapande processens kreativa utmaningar. Det uppstår en ny energi som i anslutning till skådespelarens kroppsliga och mentala välmående genererar utgångsläget och förutsättningar för den skapande processens kommande resultat. Som tidigare har lyfts fram menar Moxnes att det finns en form av energi i det vi kallar mänsklig ångest. Han beskriver denna positiva ångest som energiskapande genom de ansträngningar som genereras vid utmaningar och problemlösning.

Moxnes gör också skillnad mellan medveten och omedveten ångest. Han hänvisar till undersökningar som visar på resultat där individer med större andel av medveten ångest har en mindre andel omedveten ångest och tvärtom. Han uttrycker att människor med starkt försvar upplever lite ångest och bär därför oftast med sig en större mängd omedveten ångest. Individer som i kliniska test uttryckte att de inte kände ångest var spända och stela medan människor som var mer avslappnade var också öppnare med att de ibland kände av ångest. <sup>446</sup> Att känna av utmaningar och ångest samt att kunna uttrycka detta är viktigt för att socialt och individuellt kunna handskas med sina känslor och ur dessa generera nödvändig energi för kreativt arbete.

---

<sup>444</sup> Moxnes, 2000, s 250

<sup>445</sup> Moxnes, 2000, s 280

<sup>446</sup> Moxnes, 2000



Om denna kreativa kraft däremot störs av till exempel blockerande auktoritativa ledningsmönster så uppstår frustration, känslan av att bli blockerad eller instängd i sitt skapande arbete. Enligt Moxnes är det då systemångest som beskrivs och han uttrycker att: "Systemångest är en reaktion på strukturellt undertryckande, en reaktion på att ens personliga växt och utveckling försvåras."<sup>447</sup> Systemångesten är motsatsen till den kreativa ångesten och representerar den ångest som skådespelarna i sina berättelser kallar för *fel sorts problem*. I anslutning till hur skådespelarna förhåller sig till individuella och/eller kollegiala utmaningar inom den kreativa processen presenterar de alla individuella lösningsmodeller. Men en gemensam nämnare för dessa är att var och en gör allt som står i deras makt att så fort som möjligt försöka hitta en lösning på den utmaning de ställts inför.

Det framgår tydligt av skådespelarna att de på olika sätt tar sig an de problem som bidrar eller som stör den individuella och/eller den kollektiva kreativa processen. Organisationen, som bär det yttersta ansvaret i anslutning till förutsättningarna för den kreativa arbetsmiljön, spelar också en stor roll i denna kreativa process av problemlösning. Social kunskap och fungerande verktyg för ledarskap och dialog framgår som en förutsättning för en trygg kreativ miljö och ett gott kollektivt kreativt resultat. Som tidigare har lyfts fram så konstaterar Moxnes att hårt styrda organisationer oftast leder till en fördämning av kreativa krafter som potentiellt finns i en organisation. Men likaså konstaterar han att en organisation inte heller kan fungera produktivt om styrningen är svag eller obetydlig. Han framhåller vikten av att organisationen helst bör ha en balanserad ledningsstruktur men samtidigt tillåta en tillräcklig mängd utrymme för o-struktur.<sup>448</sup>

Austin och Devin påpekar dock att ansvaret aldrig kan läggas på ledningen ensam. En viktig förutsättning för det *konstnärliga görandet* är att arbetstagaren själv omfattar en betydande roll i anslutning till hur arbetet både kan och får ledas och vidare utföras. Dialog, regelverk, rutiner och metoder är av vikt för att både arbetsledning och arbetstagare. Genom utvärdering av processerna ska man kunna påverka utvecklingen av hur arbetet med produkten framskrider. För att arbetet ska vara produktivt behöver skådespelarna en arbetsmiljö, arbetsledning och organisation som är utrustad med nödvändiga kommunikativa redskap. Dessa ska dels skapa utrymme för att upptäcka energier som stör arbetet, dels så fort som möjligt behandla och avstyra dessa till förmån för ett fokuserat kreativt arbete.

I tolkningen av skådespelarnas berättelser i relation till den kreativa processen framträder den *kreativa ångesten* som en central tematisk värdeskapande enhet. Det kreativa trycket och den kreativa ångesten ses som en nödvändig del av skapandet, och skådespelarna utnyttjar den kreativa ångesten, både medvetet och omedvetet, som energi och motor under arbetsprocessen.

---

<sup>447</sup> Moxnes, 2000, s 172

<sup>448</sup> Moxnes, 2000

Trots att känslan av den kreativa ångesten är utmanande upplevs den ändå som nödvändig för att uppnå ett tillfredställande konstnärligt resultat. Den skjuter skådespelaren framåt genom de olika skeden av textinläring, ständiga försök och misstag under loppet av repetitions- och spelperioden.

Folkman och Lazarus pekar på den kognitiva stressmodellen där de utifrån kognitiv psykologi ser närmare på hur individens förutsättningar lämpar sig för arbetets utmaningar och hot eller på de möjligheter som arbetet kan innebära.<sup>449</sup> Manka i sin tur konstaterar att trycket som arbetet ur hälsosynvinkel utgör också kan tolkas som en mental och psykisk belastning. Hon preciserar att även om yrkesmässiga utmaningar kan vara mentalt belastande så kan dock kreativa utmaningar ändå upplevas som positiva av arbetstagaren.<sup>450</sup>

Moxnes lyfter fram stress och ångest som värdefull energi, både somatiskt och psykosomatiskt, förutsatt att det råder en balans mellan utmaning, förväntan, kommunikation och förväntade resultat. Rantanen däremot ser inget större enskilt värde i denna upplevelse hos skådespelarnas kreativa teaterarbete.<sup>451</sup> Moxnes forskning inom området för stress och ångest framhäver dock att den energi som den mentala och fysiska belastningen genererar har betydelse både individuellt och för organisationen.<sup>452</sup> Han framhäver också att det är av betydelse att de utmaningar som personalen utsätts för motsvarar deras kompetens samt att arbetet inte får bli allt för enformigt. Enformigt arbete kan dock bli en faktor som leder till att positiva krafter uteblir även om arbetsmiljön och organisationen i övrigt leds väl och är väl organiserad. Individens personliga välmående påverkas av den befintliga nivån och balansen mellan utmaningar och tryck. Om det uppstår obalans skapas lätt känslomässig irritation, rädsla och hopplöshet medan det fysiskt enligt Wright kan generera trötthet, huvudvärk, svindel och illamående.<sup>453</sup> Uppstår däremot balans mellan utmaning och tryck skapar detta ett arbetets *flow* som i sin tur genererar ny kraft, energi och värde samt intresse att arbeta vidare, utvecklas och lära sig nya saker.<sup>454</sup> Vidare har en arbetstagare som upplever flow också lättare att behärska utmaning och tryck på ett sätt som inte belastar välmående.<sup>455</sup>

Moxnes talar om *positiv ångest som energikälla* och beskriver den *kreativa stressen* med liknande förtecken då skådespelarens arbete med de kreativa utmaningarna utförs under tillitsfulla och trygga förhållanden. Både Moxnes och Manka ser arbetsledning och organisation

---

<sup>449</sup> Inom den kognitiva psykologin forskar man i medvetna mänskliga beteenden eller hur människan tar emot, behandlar och lagrar information (Manka, 2015, s 30)

<sup>450</sup> Manka, 2015

<sup>451</sup> Rantanen, 2006

<sup>452</sup> Moxnes, 2000

<sup>453</sup> Wright, 2014

<sup>454</sup> Csikszentmihaly, 1997

<sup>455</sup> Martin & Cutler, 2002; Hakanen, 2005; 2009; Manka, 2015

som ansvariga för att nödvändiga ramar och balans mellan utmaningar och tryck i organisationens produktionsprocesser kan skapas. Men allt ansvar för en kreativ och värdeutvecklande arbetsmiljö kan inte enbart läggas på arbetsledningen och organisationen. Det kommer också an på arbetstagaren att bidra med sin del av skapandet av en produktiv trygghet i arbetsmiljön för att de kollektiva och de individuella utmaningarna ska få en jämlik chans att utvecklas till det unika kreativa slutresultatet som alla strävar efter.

## 7.2 En välkomnad arbetskamrat

Vid närmare analys av skådespelarnas berättelser kring den kreativa processen med rollen framstår kreativa utmaningar, stress och ångest som en kraft, energikälla och värdepotential. Upplevelsen av kreativ ångest under den skapande processen framstår som en nödvändig resurs för att ett resultat av värde ska uppstå. Jag vill därför hävda att den skapande processens definierade utmaningar genererar en individuell och social ambition att genom försök och misstag möta dessa, för att på så sätt hitta lämpliga lösningar för att nå det utstakade målet. I denna kreativa process, med ständiga möten med utmaningar, utnyttjas verktyg som *försök och misstag* samt det som Austin och Devin kallar *kontrollerat befriande*. Genom att använda sig av dessa verktyg inom ramen för det skapande och innovativa arbetet uppstår det som Austin och Devin kallar *konstnärligt görande*, vilket innehåller en värdeskapande resurs.<sup>456</sup>

Inom teatern talas det dock sällan öppet om kreativ ångest, det vill säga den kraft och energi som uppstår inom den kreativa processen och som undersökningens empiri vittnar om. Den kreativa ångesten som i studien identifierats som en drivkraft inom den kreativa processen kan beskrivas som en dold energi som är närvarande i anslutning till alla former av kreativa processer. Inom ångest- och ångestbegreppsforskningen har konstaterats att det gömmer sig en kraft i den ångest som uppstår då individen möter en utmaning. Denna kraft beskrivs också av idrottsmän och politiker som inför uppträdanden, tävlingar eller debatter upplevt allt från rädsla och illamående till utmanande stress, men som vid mötet med utmaningen upplevt den produktiva energin, en framgångsgenererande kraft.<sup>457</sup> Även om ångest som begrepp och känsla ofta upplevs som något tungt och obehagligt, vittnar skådespelarna om att den kreativa ångesten ändå *en välkomnad arbetskamrat* – trots att den kan kännas ytterst påfrestande och tärande.

Den kreativa ångesten i anslutning till skapandeprocessen framstår som något som, medvetet och omedvetet, drar och/eller skjuter det kreativa arbetet framåt. Den kreativa ångesten verkar

---

<sup>456</sup> Austin & Devin, 2003

<sup>457</sup> Moxnes, 2000

således utveckla den resurs som bidrar till att driva den värdeskapande processen framåt. Den kreativa ångesten blir viktig för att lösningar på kreativa utmaningar i processens ska kunna utvecklas och tas fram. Narrativen i intervjumaterialet vittnar om att skådespelarna uppfattar den kreativa ångesten som en paradoxal kraft, eftersom den i sig ses som en belastande känsloupplevelse som de gärna kunde slippa, men som ändå är väntad och välkomnad i mötet med de kreativa utmaningarna.

Vad är det då i denna kraft och spänning som både är motbjudande men ändå så efterlängtat och nödvändig? Skådespelarna talar om vikten av att få arbeta med kreativa och konstnärliga utmaningar. De uttrycker att de själva, med sina kolleger samt andra involverade i anslutning till projekt engageras, inspireras och känner sig värdefulla då de får möta individuella och sociala kreativa problem. När detta sker ser de att de bidrar med något som också kan väcka intresse och förundran hos publiken vilket återspeglar sig som värde för teatern.

Det framgår dock att den kraft och energi som kan förstås som kreativ ångest är något som sällan diskuteras kollegialt mellan skådespelarna. Min tolkning utgår ändå från att alla i ensemblen och arbetsgruppen ändå är medvetna om betydelsen av den kreativa ångesten som ingår i den kreativa processen. Denna utmanande och ibland otäcka följeslagare i form av kreativ ångest bidrar därför till att arbetsgruppen socialt arbetar för att skapa en arbetsmiljö där tillit, respekt och trygghet råder, för att dels skydda sig själv och de andra medverkande, i mötet med de kreativa utmaningarna inom processen. Den individuella och sociala kreativa ångesten bidrar till att man trivs bäst i en grupp där alla är medvetna om att utmaningen kan vara ytterst påfrestande, men där alla gemensamt och osjälviskt har förståelse för de utmaningar som den kreativa processen innebär, och därför arbetar för samma mål.

### **7.3 Skådespelarens kreativa ångest som rollarbetets motor**

Den skapande tillfredställelsen framstår vara av central betydelse för skådespelarens arbete med rollen. Av berättelserna i intervjumaterialet framgår att en stor del av upplevelsen av tillfredställande skapande har att göra med nivån på de kreativa utmaningar som rollen och projektet utsätter den individuella skådespelaren och arbetsgruppen för under den kreativa processen.

Skådespelaren arbetar hela tiden med sig själv, sin kropp och sina erfarenheter. Skådespelaren omfattar i varje projekt nytt material, därför bygger arbetet på flera sätt på rutiner och inläring som i sin tur bidrar till arbetsbildens utmaningar och tryck. Som tidigare framkommit är utmaningar och tryck något som skådespelarna förväntar sig inom ramen för varje rollarbete och

produktion. Samtidigt är denna ständigt återkommande relation till utmaningarna något som i olika skeden framkallar en ångest vilken beskrivs som kreativ. Den kreativa ångesten skuffar skådespelaren framåt och en av dessa alltid återkommande utmaningar gäller inläring av pjäsmaterial, oftast i form av text och handling. Skådespelarna berättar om olika former av inlärningsmetoder men alla talar om att friheten först kommer när texten sitter. Rutinerna inger också trygghet, som repetitionstider och avtalade regler för vila mellan arbetspassen. Skådespelarnas kreativa arbete anstränger kroppen både fysiskt och psykiskt och skådespelaren behöver därför vila mellan arbetspassen för att det repeterade ska kunna mogna mentalt och i kroppen. Därför är det av stor vikt att relationen mellan ansträngning och återhämtning är i balans.

Min tolkning är att skådespelarna presterar det bästa kreativa resultatet när de känner sig trygga att utmana sig själva i sitt arbete, samt när de av arbetsledning och givet kreativt material (dramat, pjäsen, texten) utsätts för kreativa utmaningar som motsvarar deras mentala, fysiska och kreativa kapacitet. De uttrycker att de bästa upplevelserna i yrket är när de är rädda inför vad som ska komma, men att de samtidigt är medvetna om att de kan sin sak och kan lita på att organisation och inlärd rutiner kommer att stå dem bi under processen. Analysen vittnar vidare om att för höga krav och för hårt strukturerad arbetsmiljö genererar sämre prestationsförmåga och sämre välmående, men även för lågt ställda krav och svag styrning påverkar det kreativa arbetet negativt i form av negativ hängivenhet, uttråkning och därmed skapas svagare förutsättningar för det kreativa resultatet. Det bästa kreativa resultatet kan däremot uppnås när de engagerade skådespelarna och den medverkande gruppen utsätts för tillräckligt hög nivå av positivt tryck. I detta läge möts utmaningarna, stressen, rädslan och den kreativa ångesten på rätt nivå i förhållande till både den individuella och den kollegiala prestationsförmågan.

En genomgående tematisk enhet som centralt framträder i diskussionerna med skådespelarna är behovet av, längtan till och samtidigt bävan för de utmaningar och stress som den kreativa processen med rollarbetet innebär. Samtidigt som den paradoxala längtan efter utmaning och stress infinner sig genererar den också en energi som i den kreativa processen framstår som rollarbetets motor.

Empirin antyder att skådespelare *dras till de kreativa utmaningar som rollen och produktionen erbjuder* och likaså till den individuella och sociala kamp med den kreativa ångesten som därav följer. Skådespelaren vill med andra ord utsättas för den kreativa stressen samtidigt som denne bävar för den ansträngning detta tillstånd medför. Denna kreativa ångest och stress tvingar skådespelaren att stanna upp vid varje hinder för att lösa varje separat kreativt problem som arbetet med rollkaraktären innebär innan arbetet kan gå vidare. Under den kreativa processen söker skådespelaren i manuskriptet aktivt efter *”stenarna som ligger under ytan”* med hjälp av kollegernas arbete och givna regianvisningar. Skådespelaren väljer bland de känslor och uttryck

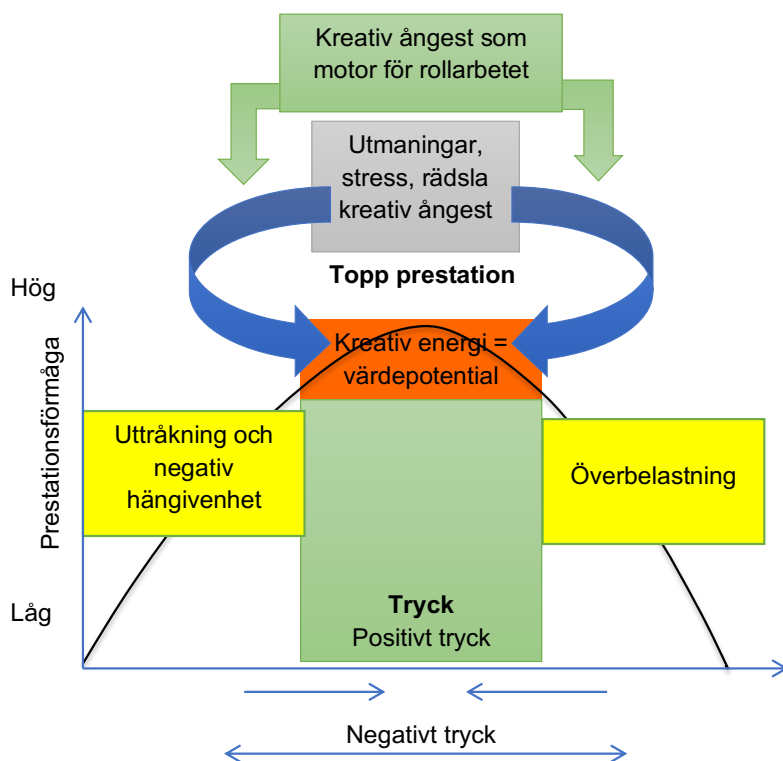
som framträder i sin tolkning av rollen, genom denna process formas rollens karaktär. Denna process av sökande genererar den kreativa ångest som fungerar som energi i den kreativa processen som består av repetition, försök, misstag och omtagningar i dialog med regissör och medspelare. Rollarbetet innebär en jakt på utmaningarna i texten, på de bäst passande och känslomässigt rätta uttrycken som förmedlar författarens och regissörens intentioner. För att denna process ska ge resultat bör det finnas en trygg nivå av förståelse och ömsesidig respekt mellan skådespelare, regissör, de medverkande samt organisationen och ledning. Om skådespelaren inte känner någon utmaning av en kreativ uppgift eller om arbetets utmaning är alldeles för utmanande påverkar trycket negativt vilket då bidrar till svagare konstnärligt resultat. Om skådespelaren inte orkar, vill eller har nödvändiga krafter för att söka utmaningen blir det svårt att sätta motivationen på en förväntad nivå. Därför är det naturligt att skådespelaren önskar sig sådana kreativa utmaningar som genererar en kreativ ångest som utvecklar energi, kunskap och välmående. Denna skådespelarens *kreativa paradox*, som jag kallar den, ingår således som en naturlig del av skådespelarens vardag och arbete.

Skådespelaren söker medvetet kreativa utmaningar och använder sig av den ångest och stress som paradoxen innebär i det skapande arbetet med rollen och produktionen. Skådespelarnas berättelser vittnar om att repetitionen innefattande denna kreativa paradox, som dock oftast för de flesta är ett nöje. Varje repetitionstillfälle ger möjlighet till svar och reaktioner på olika förslag som spelas upp gång efter gång på jakt efter det mest passande uttrycket. Samtidigt som skådespelarna utsätter sig för risktagningar får skådespelarna också varje gång nya erfarenheter som i sin tur utvecklar rollarbetet. Efter repetitionstidens kollegiala, men instängda, arbete kommer sedan publiken in i bilden. Då ska det gemensamma överenskomna testas och upplevas öppet och socialt i dialog med en publik. Målet är att resultatet av den kreativa processen, som genererat kreativ ångest och stress, för publiken ska se ut som det vore lekande lätt och att skådespelarna därför till fullo ska kunna koncentrera sig på att lyssna på varandra och på publikens reaktioner. Publikens reaktioner och den energi som genereras i föreställningssituationen är behållningen som skådespelarna, regissören, organisationen och teaterns ledning samt alla andra stödfunktioner arbetar för under hela processen. Det är för denna upplevelse som skådespelaren kväll efter kväll dras till och jobbar för föreställningen och teatern. Det handlar då om att om och om igen ta sig an den kreativa paradoxen, att om och om igen utsätta sig för trycket, stressen och den kreativa ångest som varje sceniska förevisande projekt innebär (se figur 10 nedan).

Den kreativa paradoxen blir således en motor för rollarbetet inom ramen för skådespelarens kreativa process. Tolkningen av empirin ovan angående den kreativa paradoxen som motor för rollarbetet (det gröna och det orange området i illustrationen nedan) antyder att om nivån av utmaningar, stress, rädsla och kreativ ångest står i balans i förhållande till utmaningar, tryck och

prestationsförmåga genererar detta välmående och en topp-prestation individuellt och kollegialt inom ramen för både den individuella och kollegiala kreativa processen.

Utifrån ett mikroperspektiv antyder detta att *den kreativa paradoxen som motor för skådespelarens kreativa process med rollarbetet* också utgör ett ekonomiskt värde i anslutning till den kreativa processen inom teatern. Värdet skapas och upprätthålls utifrån balansen mellan givna kreativa utmaningar, stress, rädsla, kreativ ångest och välmående. Skådepelarna mår bäst när de utsätts för en lämplig nivå av kreativa utmaningar samt när de känner att de i sitt arbete under trygg uppsikt och med stöd av arbetsledning är trygga att utmana sig själva kreativt. De uttrycker att de bästa upplevelserna i yrket är när de kreativa utmaningarna inom processen motsvarar skådespelarnas nivå av kompetens samt att de kan lita på att den konstnärliga ledningen i from av regissören samt organisationen stöder projektets förverkligande enligt givna förutsättningar.



Figur 10: Kreativ ångest som motor för rollarbetet, inspirerad och vidareutvecklad utifrån Robertson, Cooper, 2011.

Både individuella och kollektiva kreativa topp-prestationer uppnås inom ett område där det råder balans mellan positivt och negativt tryck.<sup>458</sup> Det som Robertson och Cooper beskriver inom sektorn för top-prestation, företräds inom teatern som det området där skådespelarna på olika sätt både individuellt och inom arbetsgruppen upplever utmaningar, rädsla och kreativ ångest. Inom detta område genereras den kreativa ångestenergi som leder till det individuella och kollektiva resultatet och som därför fungerar som motor och värdeskapande för den kreativa processen med rollarbetet inom teatern. Den individuella kreativa processen som beskrivits ovan (Figur 10) presenterar en värdeskapande process utifrån tesen att den kreativa ångesten generar ett värdeskapande. Om nivån av tryck i förhållande till den individuella och sociala kreativa kapaciteten är i balans så uppstår en produktiv energi, *kreativ energi*, för nyskapande och innovativ verksamhet vilket utgör en värdepotential. Om däremot trycket är för svagt leder detta till *uttråkning och negativ hängivenhet*, eller om trycket är för hårt, leder detta till *överbelastning*. I fall av för svagt eller för hårt tryck, i förhållande till den individuella kreativa kapaciteten, så inverkar detta negativt på resultatet av den kreativa processen.<sup>459</sup> Likartade kreativa processer försiggår vid alla möten med utmaningar och att den kreativa ångesten därför kan definieras som en energikälla för värdeskapande i anslutning till alla former av individuellt eller socialt organiserad kreativ verksamhet.

Färdigheter att arbeta kreativt, både individuellt och socialt, är något som idag förväntas av arbetstagare inom de flesta företag och organisationer.<sup>460</sup> Tidd och Bessant hävdar att innovativa verksamheter hela tiden bör sträva efter att *leva och andas utanför boxen*. Påståendet kan tolkas som att arbetstagare, individuellt och inom organisationen, bör omfatta att arbete ständigt innefattar utmaningar, risktagningar och omprövande av befintliga strukturer. Denna inställning hos arbetstagaren syftar till att söka nya lösningar för utveckling av produkter och service som skapar värde för organisationen.<sup>461</sup>

I förlängningen av denna tanke innebär det att den *individuella kreativa ångesten verkar vara en ständig följeslagare* i anslutning till nyskapande verksamhet inom en organisation. Med detta menar jag att kreativ ångest kan definieras som en energi och underliggande och dold kraft inom all verksamhet som strävar till utveckling av värde. Den kreativa ångestens energi som ständigt uppstår och därigenom skapar värde, individuellt eller socialt, kan ses som en central energikälla som driver allt från uppfinningar, service- och produktionsutveckling, innovationsprocesser, teknologi- och logistiksystem osv. inom organisatoriska, industriella och samhällliga konstruktioner. Skådespelarnas berättelser om den kreativa processen visar att utmaningar

---

<sup>458</sup> Robertson & Cooper, 2011

<sup>459</sup> Robertson & Cooper, 2011; Manka, 2015

<sup>460</sup> Gupta & Singhal, 1993; Kuzmarski, 1996; Janeway, 2012; Webster, 2018; Aghion et al., 2018

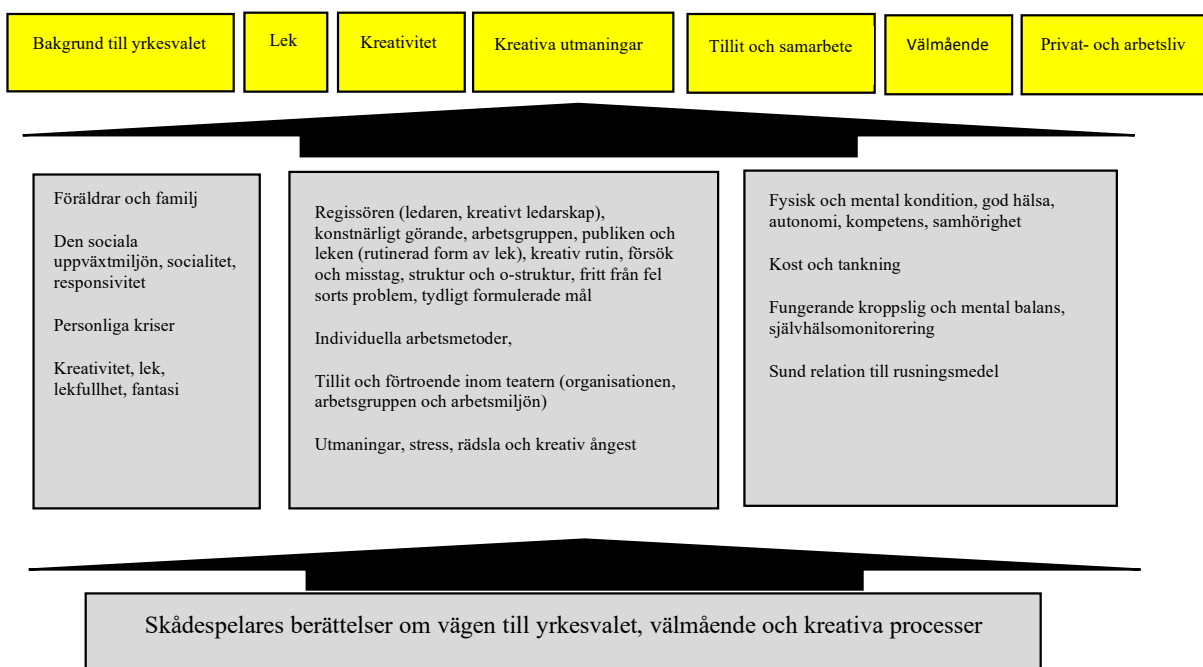
<sup>461</sup> Moxnes, 2000; Austin & Devin, 2003; Tidd & Bessant, 2013; Kuitunen & Sutinen, 2018



genererar en energi som är avgörande för skapandet av den färdiga föreställningen. Det uppstår med andra ord en produkt som förutom att den har ett konstnärligt, socialt och kulturellt värde också genererar ett ekonomiskt värde.

För att förtydliga den kreativa ångestens värdeskapande funktion och process presenterar jag nedan en schematisk bild som beskriver de värdeskapande tematiska enheter som har identifierats utifrån skådespelarnas berättelser om vägen till yrket, välmående och kreativa processer (se Figur 11 nedan).

### Värdeskapande tematiska enheter på mikronivå



Figur 11: Identifierade värdeskapande tematiska enheter utifrån skådespelarnas berättelser om vägen till yrket (kapitel 4), välmående (kapitel 5) och kreativa processer (kapitel 6).

## 7.4 En värdeskapande lek på allvar

Jag har ovan sett närmare på de centrala tematiska enheter som utifrån skådespelarnas berättelser identifierats inom ramen för de kreativa processerna inom teatern och som för organisationen utgör värdepotential på denna mikronivå. För att sammanfatta beskrivningen av denna värdeskapande process kan man säga att teaterkonsten är "en överenskommen lek som genomförs på allvar" enligt för ändamålet givna ramar. En publik samlas för att föra en dialog kring en innovativt producerad och regisserad berättelse som uppförs av skådespelare. Föreställningen betraktas av publiken vars upplevelser genererar känslor och associationer, både individuellt och socialt. Teaterkonsten bildar den kreativa och sociala konstruktionen där både teaterarbetare, skådespelare och åskådare bidrar till skapandet av berättelsen, som också utgör den sociala konstruktionens värde. Värdet som genereras uppstår genom en strid ström av kreativa utmaningar som formas till en föreställning. Produkten – föreställningen – blir en *social-kreativ-känsl-assocativ-upplevelse* som medverkande och publik till ett definierat pris deltar i på en överenskommen plats och tid. Denna händelsekedja, som utgår ifrån en process av kreativt värdeskapande på en mikronivå, inverkar i förlängningen också på utvecklingen av värde på andra nivåer när den möter sin publik. De värdeskapande tematiska enheter som uppstår inom denna kreativa process är svåra att mäta kvantitativt då värdet som genereras främst kan skönjas i form av kulturekonomiska spillvärden (se kapitel 8 och 9).

I följande kapitel utvecklar jag därför tankarna vidare kring hur de identifierade tematiska enheterna inom kreativa processer på mikronivå kan bidra till kulturekonomiskt värde ur ett vidare organisatoriskt och samhällsligt perspektiv.

## 8. Den kreativa ångesten som potential för utveckling av värde i organisationen

I detta kapitel kommer jag att utifrån de identifierade värdeskapande tematiska enheter på en mikronivå flytta upp tolkningens fokus av värdekategorier på en meso- och makronivå. Vilka organisatoriska värdepotential är det som döljer sig inom de kreativa processerna och hurdana organisatoriska och strukturella verktyg framstår som betydelsefulla för skapande av värde inom organisationen? För att närma mig dessa frågor betraktar jag först konstnärligt görande och ledningen av kreativa processer, för att sedan närmare se på de identifierade centralt identifierade spillvärden som genereras inom teaterns kreativa processer.

### 8.1 Ledning av risktagning, osäkerhet och kreativa processer

Konstnärligt görande är en metod och ett redskap för kreativa processer där varje individ i gruppen bidrar med sin specialkunskap och expertis.<sup>462</sup> Konstnärligt görande leds genom att låta de medverkande arbeta med metoden försök och misstag. För att arbetet med försök och misstag ska vara produktivt krävs det att det är tillåtet att inom den kreativa processen även misslyckas. Skådespelarna är tvungna att under den kreativa processen ständigt ompröva och finslipa sina uttryck genom försök och misstag i syfte att utforska vilka lösningar som lämpar sig bäst för ändamålet. Berättelserna i empirin vittnar också om hur rädslan att misslyckas utgör en del av den kreativa ångestens bränsle.

Ledning av det kreativa arbetet som innefattar försök och misstag och kreativ ångest blir då en central del av den process som bland annat skapar innovativt, välmående och ekonomiskt värde. Den kreativa processen kräver förståelse av ledaren för hur de givna kreativa utmaningarna inverkar på varje individuell prestation. Ledaren måste ha förståelse för att försök och misstag är en central del av det kreativa arbetet och att uppmuntran och riktlinjer inför varje försök är lika viktigt som förväntan på resultat. Vidare bör ledaren godkänna att hen inte kan ha full kontroll, utan att det konstnärliga görandet innebär att en stor del av produktutvecklingsansvaret vilar på de medverkande aktörerna. Konstnärligt görande skapar en miljö av fördelat ansvar, som i sin tur bidrar till en social kreativ ångest, där ledaren godkänner att det alltid ingår en viss andel osäkerhet för huruvida slutresultatet kommer att utvecklas som planerat. Skådespelarna

---

<sup>462</sup> Austin & Devin, 2003

begagnar sig i sitt praktiska arbete med rollen av det som Austin och Devin beskriver som kontroll genom befriande:

Detta är kärnan av kontroll genom befriande. Genom att släppa loss under väl underbyggda givna omständigheter minskar detta konstgjord spänning och befriar dig från behov av att följa externt pålagda mekanismer och kriterier.<sup>463</sup>

Ständiga försök och misstag och en osäkerhet för vad som egentligen är rätt – detta är i sin enkelhet en beskrivning av bränslet som den kreativa ångesten producerar och som i sin tur är energin som driver det skapande arbetet vidare.

Det kreativa arbetet, definierat som ett konstnärligt görande, bygger på den nivå av tillit som kan skapas inom gruppen där det konstnärliga görandet utförs. Ju högre nivån av tillit är mellan parterna, desto högre är nivån av risktagning inom påföljande försök och misstag. Vikten av tillit i anslutning till risktagande inom den kreativa processen är därför av stor betydelse. Om den kreativa ångestens energi kan ledas i rätt riktning, kan också den höjda nivån av tillit leda till ett djupare och mer genomarbetat slutresultat vilket i sin tur påverkar produktionens värde. För att det konstnärliga görandet ska generera ett tillfredställande resultat behöver delarna av kontrollerat befriande, samarbete, ensemble och lek därför ingå i den helhet av tillit som omgärdar den kreativa processen.

Idén med kontroll genom befriande bygger vidare på att det tekniska kunnandet skapar förutsättningar för skådespelaren att reagera och agera på idéer som sedan kan vidareutvecklas i följande repetitionsförsök. Den tillåtna och öppna dialogen som följer efter varje repetitionsförsök bidrar således direkt till vidareutveckling av produkten. Försöken ger svar först efter att repetitionsförsöket är genomfört och kan analyseras. Efter analys upprepas processen igen för att kreativt mata följande repetitionsförsök med nya idéer till uttryck som sedan åter reflekteras kring, och så vidare.<sup>464</sup>

Kontroll genom befriande betyder naturligtvis inte att vad som helst accepteras som godkända resultat. Om skådespelaren vandrar iväg, det vill säga bjuder på uttryck som inte stöder den omfattade strategin är det regissörens ansvar att handleda skådespelaren genom kommentarer kring vilka uttryck som passar syftet i den repeterade situationen. Konstnärligt görande uppstår då deltagarna ärligt under repetitionstillfällena bjuder på förslag som skapar uttryck som inte kunnat förutses, samtidigt som alla involverade har teknik för att upprepa och vidareutveckla det skapade uttrycket som upplevts som syftesriktigt. Processen innebär att de deltagande parterna i repetitionsprocessen, i arbetet samt i dialogen med arbetet hela tiden är beredda att skapa nya

---

<sup>463</sup> Austin & Devin, 2003, s 97

<sup>464</sup> Austin & Devin, 2003

uttryck, ta nya risker för att utveckla produkten. Att ta risker i varje nytt försök blir en naturlig del av skådespelarens repetitionsprocess med rollen inom teatern.

Viktigast anses det ändå att arbetet och den sociala miljön omfattar en klar riktning med individuella och kollektiva utmaningar. Ju högre nivå av av gemensam ambition, där det finns utrymme att stöta och blöta de olika repetitionsförsöken och där alla har utrymme för egna åsikter och ideér, genererar enligt skådespelarna de mest tillfredställande konstnärliga resultaten. Risktagning har ovan på olika sätt behandlats som en central del av den kreativa processen. *Att ta ett steg ut på svag is* är ett beskrivande uttryck för kreativt och innovativt risktagande. Inom teaterkonsten är risktagande ständigt närvarande. Ju mer varje individuell deltagare inom arbetsgruppen vågar riskera och utmana gränsen för sitt eget kunnande och sin kapacitet, desto högre nivå av kreativt och innovativt värde kan uppnås individuellt och för organisationen.<sup>465</sup>

Risker tas också av ledare och andra kreativa medarbetare i organisationen i anslutning till den kreativa processen. För skådespelaren och de andra kreativa parterna innebär processen både ett individuellt och socialt risktagande på flera olika plan och nivåer i organisationen. Risktagandet kräver fokusering av arbete och ledning, vilket därför också utgör en central del av det konstnärliga görandet. Arbetsledaren kan aldrig exakt veta hur arbetstagaren utför uppgiften men arbetsledaren kan inverka på graden av arbetstagarens fokusering eller nivå av risktagningar under loppet av processen. Regissören eller arbetsledaren handleder arbetet enligt givna förutsättningar och uppställd vision men överläter i processen konstgörandet till arbetstagaren som därigenom får en betydande roll i anslutning till resultatet, beroende på hur hen låter sig ledas. Det konstnärliga görandet innebär att man genom förtroendeskapande arbete och genom individuellt risktagande kan pröva sig fram för att hitta goda lösningar som stöder utvecklingen av det kollektiva kreativa resultatet. Inom denna konstgörande process kan arbetstagarna själva påverka utvärderingen och utvecklingen av arbetet och produkten genom den kontinuerliga dialog som processen med *kontroll genom befriande* genererar. Dialogen mellan arbetsledaren *regissören* och arbetstagaren *skådespelaren* kan ses som ett centralt element i den individuella och kollektiva skapande processen med syftet att skapa slutprodukten *föreställningen*.

Det kreativa arbetet kräver en ständig dialog mellan berörda parter, där utgångspunkt, ansvarsfördelning och resultat beror på graden av tillit, respekt och förtroende. En viktig utgångspunkt för att både socialt, individuellt fokuserat och skapande arbete ska vara produktivt, är att de som utför arbetet ges definierade ramar bestående av syfte och målsättning.<sup>466</sup> Kontroll genom befriande samt den individuella och sociala kapaciteten av risktagning utgör centrala värdeskapande teman. Men den interaktiva struktur som konstgörandet utgår ifrån inom ledning

---

<sup>465</sup> Kuczumski 1996; Guillet de Monthoux, 1993/1996; Austin & Devin, 2003

<sup>466</sup> Guillet de Monthoux, 1993/1996; Austin & Devin, 2003

av teaterkonsten är möjlig att omfatta och implementera också inom andra traditionella organisationer och industrisektorer.<sup>467</sup>

---

<sup>467</sup> Austin & Devin, 2003

## 8.2 Fyra centrala kulturekonomiska spillvärden

Kultur, konst och kreativ verksamhet bidrar både *direkt* och *indirekt* till ekonomisk utveckling i samhället.<sup>468</sup> Betydelsen av direkt konstutövande och kulturellt deltagande utgör endast en del av det kulturekonomiska värdet.<sup>469</sup> Merparten av kulturekonomins värden för samhället utgörs av sociala och samhällseliga verksamheter där kultur, konst och kreativ verksamhet *indirekt* bidrar till värdeskapande.<sup>470</sup> Undersökningen antyder också att kulturekonomiskt *spillvärde* i form av värdeutveckling, i likhet med Saccos definierade åtta nivåer, genereras i anslutning till skådespelarnas kreativa processer. Kreativa utmaningar, individuella och gemensamma mål, tillit till ledning, samt social sammanhållning ingår i de centralt identifierade tematiska enheter som bidrar till värdeskapande inom teatern. På basen av de ovan identifierade tematiska enheterna vill jag därför gå vidare för att presentera en modell för analysen av spillvärdeeffekter tillämpad på värdeutveckling utifrån teaterns mikroperspektiv. Utifrån de i kapitel 3 beskrivna nivåerna av kulturekonomiskt spillvärde och i relation till i analysen av skådespelarnas berättelser har enligt denna studie fyra centrala värdekategorier inom teaterns kreativa processer identifierats. De framträdande värdekategorierna som jag menar genererar en djupare förståelse av kulturekonomiskt och organisatoriskt värdeskapande inom teatern är: *innovation, välfärd, samarbete* och *livslångt lärande*.

### 8.2.1 Innovation

Innovation är av hävd kopplat till kreativitet och skapande, men hur uppstår egentligen innovation och vad kan denna undersökning lära oss om hur innovationer blir till? Om antagandet är att kreativitet leder till innovation, kan då konstnärlig verksamhet också jämföras med innovativa processer? Om innovation är ett resultat en kreativ process, innefattar innovationsprocessen också, som skådespelarnas berättelser vittnar om, elementet av kreativa utmaningar? Detta antyder att konstnärlig verksamhet kan liknas med innovativ verksamhet vilket leder till att konstnärlig verksamhet kan linas med innovation.

Att vara innovativ och skapande är av central betydelse för skådespelarna. För att kunna vara innovativ behövs också lämpliga förutsättningar i form av kreativa utmaningar. Janeway hävdar att utmaningar, i form av tryck både inifrån och utifrån, utgör den kraft som driver innovationsprocessen framåt.<sup>471</sup> Janeways definition av den innovativa processen liknar skådespelarens kreativa process med inre och yttre tryck som genererar kreativ ångest och som

---

<sup>468</sup> Sacco, 2011; Sacco et al. 2016

<sup>469</sup> Dekker E., 2014

<sup>470</sup> Sacco, 2011; Sacco et al. 2016

<sup>471</sup> Janeway, 2012

fungerar som motor för det kreativa arbetet. Men hur den kreativa ångestens energi genererar resultat har också mycket att göra med hur den innovativa processen leds. Om man förväntar sig att kunna mäta innovativa resultat för tidigt, eller om organisation och ledning kräver innovativa resultat under för hög press, kan sådant tryck få motsatt effekt.<sup>472</sup> I förordet till Druckers bok *Innovation and Entrepreneurship* framför Joseph A. Maciariello följande iakttagelse i anslutning till ledarskap av innovativa processer:

Om vi mäter resultatet för innovationsaktivitet för tidigt kan detta skapa tryck på en person eller grupp för att producera resultat på lämpligt sätt. Detta är ett exempel på att "dra upp rädisorna" innan de är redo för skörd, vilket kan påverka tillväxten av den innovativa aktiviteten.<sup>473</sup>

Takten och kraven på resultat i en omgivning i ständig förändring genererar ett kontinuerligt behov av nya verksamhetsmodeller. Förändring innebär nya utmaningar och kontinuerliga möten med diskontinuitet och o-struktur. Skådespelarnas berättelser belyser vikten av att vara beredd för möten med nya utmaningar inom ramen för skapandet i den kreativa miljö de arbetar.<sup>474</sup> Men utöver individuella och sociala förutsättningar för kreativ och innovativ verksamhet behövs också yttre ramar och resurser, samt ett ledarskap med förmåga att handskas med osäkerhet. Janeway hävdar att för att innovativ ekonomi ska uppstå behövs därför både ett inre tryck som vill bryta ny mark och ett yttre tryck i form av en verksamhetsstruktur och ledning som strävar till att förstå och organisera den ostrukturerade och lösare kreativa rörelsen.<sup>475</sup> Hon menar att denna balans mellan ett inre och ett yttre tryck därför existerar inom all innovativ verksamhet som strävar till ekonomiskt värdeskapande och tillväxt.<sup>476</sup>

Teaterarbetet är ett kollektivt innovativt arbete där alla, på ett sätt eller annat, är beroende av varandras innovativa insatser. Skådespelarna i undersökningen uttrycker vikten av att få utmana sig själva och bli givna kreativa utmaningar i form av rolluppgifter, samt utmanade av regissören som ansvarar för den kreativa helheten. Om någon del är ineffektiv kan detta i sin tur påverka nivån på projektets potentiella resultat. Om det inom projektet uppstår obalans mellan ambitioner, kapacitet och målsättning så kan den innovativ kraften gå åt till att förbättra arbetsgruppens kreativa prestanda i stället för att producera innovativa resultat. Den centrala kraften och energin för skådespelarens arbete uppstår i relationen mellan nivån av kapacitet och inre (individuellt) samt yttre (socialt) kreativt tryck.<sup>477</sup>

---

<sup>472</sup> Drucker, 1985; Moxnes, 2000

<sup>473</sup> Drucker, 1985 s XV

<sup>474</sup> Austin & Devin, 2003

<sup>475</sup> Jfr. Diagram 3 s 218 Storgård, 2020

<sup>476</sup> Janeway, 2012

<sup>477</sup> Storgård 2020 Jfr. schematisk bild nedan s 226,



Intervjumaterialet vittnar om att kreativt skapande arbete inom teatern inom ramen för varje projekt omfattar en utmanande individuell och social innovationsprocess. Varje enskilt projekt ställer specifika krav på skådespelarnas och arbetsgruppens innovativa kapacitet. De utmaningar som den kreativa processen genererar skapar den innovativa miljö där skådespelarnas arbete utförs. Nivån av det inre och det yttre kreativa trycket i relation till skådespelarnas kreativa kapacitet påverkar också det innovativa resultatets värde. Om nivån av inre eller yttre kreativt tryck är för högt eller för lågt blir resultatet svagare. Om nivån av inre och yttre kreativt tryck står i balans till skådespelarens kreativa kapacitet uppstår lämpliga förutsättningar för att ett innovativt värde kan genereras.

Om konst är innovation, så kan man också hävda att konst är uppfinning. Inom teatern skapar denna både individuella och sociala kreativa handling, ett ekonomiskt spillvärde. Förutsatt att produkten konsumeras, så uppstår ett ekonomiskt värde för organisationen.<sup>478</sup> Skådespelarnas berättelser vittnar om att kreativ ångest är en viktig källa till energin inom ramen för den innovativa processen. Då innovation på samma sätt utgår från problemlösning med hjälp av den kreativa energin som uppstår så kan då processen hävdas vara värdeskapande. Om denna kraftkälla kan förvaltas, ledas och utvecklas med förståelse för den kreativa processens behov av inre och yttre tryck, uppstår således potential och förutsättningar för organisatoriskt värdeskapande.

### **8.2.2 Välfärd och hälsa**

Den andra nivån, som utgående från empirin identifierats som centralt spillvärdeskapande, är *hälsa och välfärd*. Under de senaste decennierna har forskningen presenterat resultat som tyder på att det finns kopplingar mellan konst, kultur, välfärd, välmående och livslängd.<sup>479</sup> Hälsa och välfärd är inte något som är frikopplat från socialt välmående, det vill säga mående i hem och på arbetsplats. Välfärd är något vi som individer men även i grupp upplever i anslutning till den helhet av individuell och social omgivning som vi vistas inom.<sup>480</sup> I anslutning till kulturens ekonomiska betydelse för det sociala i samhället uttrycker Sacco följande:

Den bästa metoden att skapa socialt och ekonomiskt värde genom kultur är uttrycksfull, men inte instrumentell, rationalitet: Kulturens värde är nära kopplat till dess avgörande förmåga att generativt producera, bevara och överföra mening, det vill säga som en självkatalytisk process för mänsklig blomstrande, kapacitet, kompetensskapande och rättvis utveckling.<sup>481</sup>

---

<sup>478</sup> Tidd & Bessant, 2013, 2014; Sacco et al. 2016

<sup>479</sup> Grossi et al. 2011; Hyyppä, 2013; Koonlaan et al. 2000; Rinne, Storgård, Suominen, 2016

<sup>480</sup> Hyyppä, 2011; 2013; Koonlan et al. 2000

<sup>481</sup> Sacco et al., 2016 s 19

Hyypä menar att kulturen producerar direkta ekonomiska fördelar, men att den största delen av beräkningarna är indirekta fördelar som uppkommer i anslutning till individens och gruppens socialkulturella aktiviteter. Han har bland annat gjort beräkningar som visar att 1 euro investerad i kultur ger 5 euro tillbaka i form av inbesparingar i social- och hälsovård.<sup>482</sup> Sacco drar liknande slutsatser inom ramen för kulturekonomins åtta nivåer. Han hävdar att kulturens positiva inverkan på välmående innebär bättre hälsa och inbesparingar inom social- och hälsovården.<sup>483</sup> Tidigare forskning visar också att autonomi, kompetens och samhörighet är betydande individuella och sociala resurser som påverkar mänskligt välmående.<sup>484</sup> Om individen besitter eller upplever en balanserad nivå av autonomi, kompetens och samhörighet i sin verksamhetsomgivning så bidrar också detta till upprätthållandet av en god hälsobalans. Likaså, om balansen mentalt eller fysiskt rubbas bidrar denna obalans till onödig stress och illamående vilket tär på hälsobalansen.

I de flesta sammanhang har ledning av individuellt arbete en stor betydelse för välmående för både individen, gruppen och organisationen. Också resultaten av denna undersökning visar att hälsa och välfärd står i relation till hur skådespelarna som individer och organisationen leds. Skådespelarna uttrycker att ledarskapet inom varje separat produktion bidrar till, upprätthåller och påverkar nivån av välmående i anslutning till den kreativa processen. Likaså antyder skådespelarna att de utmaningar som genereras socialt i anslutning till det kreativa arbetet också utvecklar välmående individuellt och inom organisationen. Detta sker främst då utmaningarna uppstår under trygga förhållanden och under förtroendeingivande ledning. Austin & Devin framhäver likaså vikten av trygga verksamhetsförutsättningar och förtroendegivande ledning i anslutning till välmående och utvecklande av kreativ potential inom organisationen.<sup>485</sup> Hälsa är en positiv resurs så länge den kan upprätthållas. Motsatsen i form av ohälsa kan däremot lätt utvecklas till belastning för individen och/eller organisationen om det uppstår obalans mellan parterna i anslutning till verksamheten.<sup>486</sup>

Skådespelare arbetar med definierade målsättningar enligt på förhand uppgjorda planer för hur uppsättning ska produceras och när de ska möta sin publik. På förhand definierade ramar och rutiner för arbetet skapar strukturer för att skådespelaren ska orka med det kreativa arbetet och hålla hälsan i balans. Skådespelarna berättar att de mycket ogärna anmäler sjukfrånvaro och uttrycker att man därför gör allt man kan för att hålla sig frisk. Då strävan fram för allt under tiden

---

<sup>482</sup> Hyypä, 2011; 2013

<sup>483</sup> Hyypä, 2011; 2013; Sacco et al., 2016

<sup>484</sup> Sen, 1979; 1985; 1999

<sup>485</sup> Austin, Devin, 2003; Rantanen, 2006; Friberg, 2014

<sup>486</sup> Koonlan et al., 2000; Grossi et al., 2011; 2012

av repetition och spelperioder är att inte utgöra en belastning för kolleger eller för organisationen så blir den allmänna hälsan och konditionen viktig att sköta om.

Arbetsmiljön och omgivningen där skådespelarna arbetar inverkar såväl fysiskt som psykiskt på välmående. Skådespelarnas upplevelse av välmående är starkt kopplad till den individuella och sociala omgivningen i hemmet och på arbetsplatsen.<sup>487</sup> Verksamhetssektorer, organisationer eller sammanslutningar samt ledningen av dessa skapar, upprätthåller och utvecklar de miljöer där kreativa individer verkar.<sup>488</sup> Skådespelarnas utmaningar i anslutning till det kreativa arbetet utvecklar välfärd, bidrar till välmående och hälsa då dessa utmaningar uppstår under trygga förhållanden där god nivå av tillit till organisation och ledning ingår.<sup>489</sup> Resultatet av skådespelarnas berättelser antyder därför att, om det kreativa arbetet är väl strukturerat och skapar en nivå av utmaningar som motsvarar den kreativa kapaciteten för de medverkande, så påverkar detta också den allmänna nivån av hälsobalans. Detta tyder i sin tur på att ett hälsoekonomiskt spillvärde i form av inbesparade hälsoutgifter.

### 8.2.3 Samarbete

Forskningen kring socialt kapital som resurs visar att sociala och ekonomiska fördelar uppstår genom samarbete för gemensamma mål.<sup>490</sup> Av denna anledning är det av intresse att se närmare på skådespelarnas berättelser om hur samarbetet i anslutning till organisatoriskt värdeskapande ser ut.

Att samarbeta innebär att man uppfattar motpartens intentioner samt omfattar dessa genom social dialog i syfte att utveckla produkten.<sup>491</sup> Förutom själva samarbetet inom konstnärligt görande, vilket kan innefatta fordonsproduktion, mjukvara eller teater, så bidrar samarbetet till ytterligare en nivå av värde än det värde som uppstår i form av service eller produktutveckling. Denna nivå av värde för *ensemblen* betyder att samarbetet inom en sammansvetsad ensemble bidrar till att helheten blir större än mängden av de enskilda delarna.

Definitionen och ordet *ensemble* kopplas vanligtvis ihop med orkestermusik och/eller grupper av skådespelare på teatrar. Inom teatern arbetar man oftast inom en skyddad kreativ omgivning.<sup>492</sup> Ensemble betyder, inom konstformerna musik och teater, att en grupp individuella konstnärer som känner varandra väl samt samspekar utifrån varandras individuella ansvar och sätt att spela konstarten. Oftast är engagemangen långvariga och består av fasta anställningar vilket innebär en trygghet då det kreativa resultatet inte direkt påverkar engagemanget. Inom

---

<sup>487</sup> Koonlan et al., 2000; Hyypä, 2011, 2013

<sup>488</sup> Goleman, Boyatzis, McKee, 2013

<sup>489</sup> Austin, Devin, 2003; Rantanen, 2006; Friberg, 2014

<sup>490</sup> Putnam, 1996; 2002; Coleman, 1988; Arrow, 1999

<sup>491</sup> Austin & Devin, 2003

<sup>492</sup> Köping, 2003

ensemblen på en teater eller inom en orkester ansvarar varje separat skådespelare eller musiker för sin givna uppgift eller roll i pjäsen eller stämman i partituret. Resultatet blir då att verket i sin helhet utgörs av de individuellt spelande skådespelarnas eller musikernas kombinerade roller och stämmor, under ledning av en regissör eller dirigent som handleder, rytm, tempo och nyanseringar enligt givet innehåll och tolkning. Om de deltagande individuella prestationerna är av hög standard och spelet är välorganiserat talar man därför om en god ensemble. Ju bättre gruppens deltagare känner till varandras starka och svaga sidor, personlighetsdrag och kompetensnivåer sporrar detta i en trygg kreativ omgivning också till att anta nya utmaningar i syfte att utvecklas som ensemble, vilket i sin tur kan bidra till att organisationens värde stärks.

Studien visar betydelsen av samarbete och att nivån av den sociala sammanhållningen inom arbetsgruppen är viktigt för att den kreativa processen ska kunna uppnå ett gott kreativt resultat. Men vid sidan om betydelsen av en fungerande och kreativ arbetsmiljö ingår också kreativa konflikter som en viktig ingrediens i processen. Kreativa konflikter där konstnärliga argument, synsätt eller individuella tolkningar kan framläggas och debatteras är nödvändiga för utvecklingen av den kreativa processen. Kreativa konflikter är konstruktiva då strävan är att hitta de bästa praktiska lösningarna på gällande kreativa utmaningar. Men konflikterna kan också få motsatt effekt om de leder till att samarbetet blir ansträngt. Skådespelarna beskriver att arbetet kring kreativa konflikter oftast är konstruktiva så länge de syftar till att lösa de kreativa utmaningarna kopplade till det skapande arbetet. Så länge den kreativa konflikten är kopplad till något som är av värde för helheten genererar utmaningarna en social kraft och energi som kan omfattas av alla medverkande och som i sin tur genererar nya lösningsmodeller för gruppen.

Utifrån tolkningen av skådespelarnas berättelser framgår det att nivån av samarbete i gruppen kan påverka det kreativa resultatet både individuellt och socialt. I sådana fall där sammanhållningen är balanserad inverkar detta positivt på det kreativa resultatet, medan obalans eller *fel sorts problem* leder till att kreativa arbetet påverkas negativt. Tolkningen antyder vikten av att alla konflikter, utmaningar eller problem mellan berörda parter tas upp och behandlas för att arbetet med fokus på de definierade strategiska målen ostört ska kunna fortsätta. Samarbete och samarbetets kvalitet utgör därmed betydande bidrag till resultatet av det organisatoriska värdeskapandet inom organisationen.

#### **8.2.4 Livslångt lärande**

Skådespelarna vittnar om att varje given kreativ utmaning bidrar till nytt lärande.<sup>493</sup> Inom denna nivå finns flera utgångspunkter som belyses i anslutning till yrkesval och välmående där ekonomiska mervärdespotential kan identifieras. Skådespelarna belyser att de, genom den kunskap och information som varje nytt rollarbete ger dem, upplever att de hela tiden har

---

<sup>493</sup> Austin & Devin, 2003; Rantanen, 2006; Friberg, 2014

förmånen att kunna vidareutbilda sig. Vidare berättar de att de i varje rollarbete i olika grad också använder sig av egna livserfarenheter för att berika sitt kreativa arbete med rollkaraktären. Utlopp för erfarenheter samt insamling av ny kunskap för att *ge kött på benen* inom ramen för det gällande rollarbetet gör att skådespelarens kunskapsnivå och kreativa mognad hela tiden utvecklas. Läroprocessen individuellt och socialt är allmänbildande och stärker förutsättningar för utveckling inför framtida utmaningar.<sup>494</sup> Den socialt genererade kunskapen inom arbetsgruppen breddar ytterligare kunskapsomfånget som positivt påverkar välmående både individuellt och socialt.<sup>495</sup>

Individuellt betraktas omgivningen utifrån det som varje individ bär med sig av bakgrund, kultur och identitet. Till denna process hör i vanliga fall också att människan individuellt och socialt strävar efter att samla på sig ytterligare kunskap livet igenom. Den individuellt och socialt genererade kunskapen utvecklar i sin tur förståelsen för omgivning och beteende samt breddar kunskapsomfånget som i sin tur påverkar välmående och hälsa.<sup>496</sup> Detta värde kan också definieras i form av ekonomi i relation till välmående då en god nivå av utbildning och allmänbildning genererar, utveckling och omsättning av värde i samhället.<sup>497</sup>

### 8.3 Kreakonomiskt värdeskapande

Undersökningen indikerar att den kreativa processen producerar en kreativ ångest som uppstår inför möten med utmaningar. Den kreativa ångesten är en energi som skapar handlingskraft som för den kreativa processen framåt med målsättning att söka lämpliga lösningar för ändamålen. Med hjälp av den kreativa ångestens energi uppstår resultat och ekonomiskt värde i form av innovationer och produktion av allt från verksamhetsidéer och -koncept, servicelösningar, och andra produkter osv. Jag kallar detta ekonomiska värde för "kreakonomi". *Kreakonomi* är jämförbart med ekonomiskt värde men innehåller också värdenivåer som inte direkt är kvantifierbara eller som kan definieras som kulturekonomiska spillvärden, såsom *innovation*, *välfärd*, *samarbete* och *livslångt lärande*. Den kreativa ångest som ingår som bränsle i den kreativa processen skapar därför ett ekonomiskt mervärde i form av kreakonomiskt värde. Kreakonomiskt värde uppstår då den kreativa processen leds med förståelse för den kreativa processens behov av balans mellan struktur och o-struktur i relation till individuell och social kreativ kapacitet.

---

<sup>494</sup> DiMaggio, 1982; Herrmann et al.; 2007; Sternberg 1997

<sup>495</sup> Liberman, 2013

<sup>496</sup> Liberman, 2013

<sup>497</sup> Hyyppä, 2011; 2013; Sacco et al, 2016

Kreakonomiskt resultat kan också utebli om råmaterialet är otillräckligt, om förutsättningarna i form av personalresurser eller ledning är otillräcklig, det ställs för strama gränser, för mycket struktur eller om det inte ges tillräckligt utrymme för misstag.<sup>498</sup> Den kreativa ångesten kan därför bli kreakonomiskt kontraproduktiv om förutsättningarna, kraven eller handlingsramarna ställs för stramt eller trycket på den kreativa processen blir för hårt. Likaså kan processen vara kontraproduktiv i det fallet att inga begränsningar av målsättningar eller nyttjandet av resurser alls utfärdas på de som ska utföra den kreativa processen.<sup>499</sup>

Balansen mellan den individuella och sociala kapaciteten i anslutning till den kreativa utmaningen bör förvaltas och ledas utifrån en förståelse av de givna förutsättningarna för den kreativa processen. Om förväntningar eller tryck på det förväntade resultatet ställs för lågt, genereras inte nödvändiga utmaningar vilket leder till att den kreativa ångestens energi och kraft uteblir, vilket i sin tur bidrar till svagare utveckling av kreakonomiskt värde. Om förväntningar eller trycket på resultatet av det kreakonomiska värdet ställs för högt kan detta leda till att en hög nivå av kreativt tryck genereras. Detta kan då leda till att den kreativa processen blockeras, med påföljden att den kreativa processen inte kan utveckla ett förväntat kreakonomiskt resultat i form av värde.

Om den kreakonomiska potential, som denna studie påvisar, i form av kreativ ångest både individuellt och inom organisationen kan utnyttjas, finns en potentiell kraft och energikälla inom räckhåll för skapande av kreakonomiskt värde. Undersökning påvisar att om den kreativa ångesten under medveten och kompetent ledning kan behärskas, balanseras och kontrolleras så genererar den kreakonomiskt, ekonomiskt och organisatoriskt värde.

Ledningen och ensemblen utgör arbetsgruppen som antar en utmaning (material). Inom den givna ramen och med hjälp av kontroll genom befriande och relevant mängd av o-struktur arbetar sig arbetsgruppen igenom processen med hjälp av den kreativa ångesten som genererar en energi som skapas av ett inre och ett yttre tryck. Det inre trycket uppstår utifrån de deltagande individernas inre ambitioner, målsättningar och förväntningar på resultatet av processen. Det yttre trycket genereras av organisationens strategiska målsättningar och förväntningar av värdeutveckling, effektivitet och ekonomisk omsättning.

Repetitionsprocessens kontroll genom befriande bidrar med en mängd försök, lek och omtagningar tills rätt form av uttryck hittas under ledning av regissören som ansvarar för produktionens helhet. Skådespelaren och ensemblens medlemmar bidrar med (inre tryck) *individuella kreativa konstruktioner* det vill säga, rollarbeten medan regissören ansvarar för producentens (yttre tryck) och *organisationens kreativa konstruktion* det vill säga föreställningen,

---

<sup>498</sup> Robertson, Cooper 2011; Manka 2015

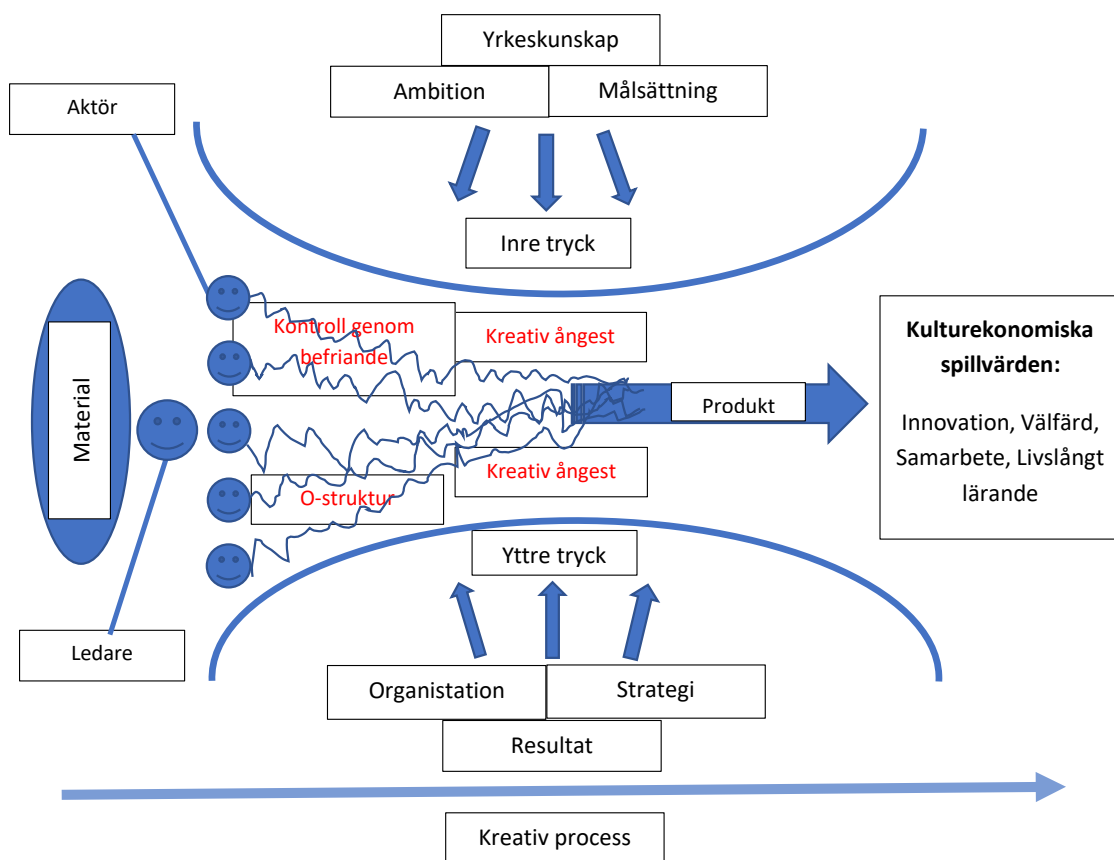
<sup>499</sup> Robertson, Cooper 2011; Manka 2015

som utgör *produkten*. Konsumtionen av upplevelsen (åskådare) omvandlar sedan föreställningen (produkten) till ekonomiskt värde.

Genom den konstnärligt görande kreativa processen nyttjas, formas och paketeras den individuella (skådespelaren) och den sociala (ensemblen) kreativa ångesten. Den kreativa ångestens energi och kraft uppstår således i den individuella och socialt organiserade miljön där överenskomna regler och tillräckligt utrymme för o-struktur inom ramen för organisationens produktionsprocesser är tillgänglig för de medverkande. Den individuella och sociala kreativa ångestens energi utgör därigenom en värderesurs för både individen och organisationen.

I bilden nedan (Figur 12) har jag förtydligat hur kreativ ångest genom *kontroll genom befriande* och tillräckligt utrymme för *o-struktur* i förlängningen genererar kreakonomiskt värde inom den kreativa processen i organisationen.

### Kreakonomiskt värdeskapande



Figur 12. Kreakonomiskt värdeskapande process. Storgård 2020

Då den kreativa processen leds på ett för ändamålet lämpligt sätt kan ett kreakonomiskt värdeskapande genereras. Ledning kan, med förståelse för den kreativa ångestens betydelse, genom den kreativa processen bidra till arbetsgruppens resultat i form av kulturekonomiska spillvärden som: *innovation, välmående, samarbete* och *livslångt lärande*. Dessa värdenivåer ingår därför i den slutprodukt som kunden individuellt och socialt konsumerar. Genom konsumtion av slutprodukten skapas i förlängningen nya kulturekonomiska spillvärden.



# **EPILOG**

## Scenisk energi 2

*I början av detta arbete delade jag med mig en berättelse om den ogripbara energin som uppstår på scenen då man spelar teater. Jag berättade hur mina vänner förvånats över mina tankar om att det egentligen var hos publiken energin hade sitt ursprung. Frågan jag ställde i inledningen av detta arbete gällde var denna ogripbara energi egentligen har sitt ursprung, vad den består av och hur den uppstår i ett slutet rum med aktörer och publik, i en påhittad omgivning långt borta från verkligheten. Jag undrade hur det kommer sig att denna energi kan kännas så sann och verklig. Hur den kan få mig att uppleva att summan av ett plus ett blir tre. Dessa frågor var också bidragande till varför jag ville undersöka just de kreativa processer där skådespelare bär upp slutresultatet – föreställningen – som publiken upplever. Jag ville utröna vilka värden som gömmer sig inom den kreativa processen och ta reda på vad en fördjupad kunskap av kreativa processer inom teatern kan lära oss om individuellt och organisatoriskt värdeskapande.*

*Varifrån kommer då den ogripbara energin när man spelar eller upplever teaterkonst? Vad har jag lärt mig efter sex års forskning om kulturekonomisk värdeutveckling genom studier av skådespelares kreativa processer?*

*- Den ogripbara energin som kan upplevas i en teatersalong uppstår genom utbytet av de tankar, idéer, associationer och reaktioner som dialogen mellan scen och salong genererar. Utifrån viljan att förstå varandra och svara på varandras initiativ och impulser utvecklas en kreativ energi. Energin får kraft av att alla valt att samlas för att se och uppleva föreställningen. Då teaterkonsten fungerar som bäst öppnar den aktörernas och publikens ögon för varandra, inspirerar, berör, helar, befriar och förför. Dessa känslor genererar reaktioner som bidrar till att vi vill dela och kommunicera det vi känner tillsammans. Våra kroppar går i gång av berättelserna och vi lär oss nya saker om oss själva, varandra och världen omkring oss. Därför kan man påstå att berättelserna och dialogen genererar en energi som bidrar till att våra tankeprocesser får ny kreativ näring. Nya tankeprocesser som skapar associationer, idéer och ny energi, och som i sin tur kan användas som kraft vid utveckling av individuellt och organisatoriskt värde. Kort sagt, med hjälp av fiktionens makt på teatern, kan därför ett plus ett därför bli lika med tre!*

*Jag har lärt mig att utmaningar som genererar kreativ ångestenergi hela tiden är en resurs som finns tillgänglig för oss alla som medverkar. Varje utmaning man individuellt eller socialt står inför, för alltid med sig en osäkerhetskänsla. Det är därför viktigt att det finns en förståelse för utmaningarnas betydelse på alla plan i vår omgivning. Om man kan lära sig att handskas med den kreativa ångesten när man står inför utmaningar kan man också lära sig att få ut mer effekt av sina kreativa förmågor.*

*Den dolda energin och kraften som upplevs inom teaterns kreativa processer kan därför också inspirera till utveckling inom andra organisations och verksamhetsformer. Den kreativa ångesten*

*är trots allt alltid till godo, och bör därför tas emot med ödmjukhet. Den sparkar oss vidare, tvingar fram nya försök och misstag som genererar den nödvändiga energin under arbetsprocessen. Därför lönar det sig att öppet möta alla kreativa utmaningar som erbjuds, för det är inom varje ny utmaning den dolda kraften väntar på att få bidra till fortsatt utveckling av individ, organisation och samhälle.*

## 9. Ett kulturekonomiskt bidrag till organisatoriskt värdeskapande

I den här avhandlingen har jag undersökt de biografiska och sociala villkoren för yrkesgruppen skådespelare, deras bakgrund och professionella utveckling samt hur deras kreativa arbete skapar värde individuellt och organisatoriskt. Jag har sett närmare på villkoren för de kreativa processerna, och därmed kunnat identifiera centrala individuella och organisatoriska värden på en mikronivå, i syfte att bättre förstå hur denna kunskap kan generera värde även på andra nivåer i samhället.

Vid den empiriska analysen har jag utnyttjat undersökningens teoretiska ramverk som en samtalande part för att utifrån en mikronivå bidra till ny förståelse av hur kreativa processer påverkar organisatorisk och samhällelig värdeutveckling i samhället på en meso- och makronivå.

### 9.1 Generering av värde på mikronivå

Forskningsfrågorna som varit vägledande för undersökningen syftade till att: (1) se hur en fördjupad kunskap om skådespelares kreativa processer kan bidra till en bättre förståelse av villkoren för kreativt arbete och värdeskapande, (2) se vilka individuella och organisatoriska värdenivåer som kunde identifieras utifrån skådespelares berättelser om arbetet med de kreativa processerna inom teatern, och (3) hur man kan förstå de biografiska och sociala villkoren för skådespelares karriärval och professionella utveckling, och vad detta kan lära oss om förutsättningarna för kreativt arbete?

Vilka tematiska enheter på mikronivå har då i föreliggande undersökning identifierats som bidrar till utveckling av kulturekonomiskt värde? Inom den tematiska enhet som jag kallar *bakgrund till yrkesvalet* visar undersökningen att hemmet, familjen och den sociala uppväxtmiljön är av central betydelse för individuell utvecklingen av kreativa potential och kapacitet (se Figur 13 nedan, gula områden). Det framgår att uppväxt och social omgivning spelar en central roll för den individuella utvecklingen av kreativa förmågor. Tryggheten i att under uppväxtåren få uttrycka sig och leka individuellt och socialt framstår som viktiga enheter vid utvecklingen av kreativa potential. Den personliga utvecklingen av socialitet, responsivitet, samarbetsförmåga, lek och lekfullhet bidrar också till förkovran av den kreativa potentialen. På samma sätt kan också personliga kriser under uppväxttiden tolkas vara bidragande till utveckling av den individuella kreativa kapaciteten.

Förmågan till *lek och kreativitet* samt kapaciteten att ta sig an *kreativa utmaningar* är centrala tematiska enheter som bidrar till utveckling av individuellt och socialt värdeskapande potential. Utöver bakgrund, uppväxt och förmågan till socialitet utgör naturligtvis skola och utbildning en viktig nivå som bygger vidare på utvecklingen av den individuella och sociala kreativa kapaciteten. Dessa ingredienser påverkar förutsättningarna att senare i privat- och arbetsliv individuellt och socialt kunna balansera möten med förestående utmaningar.

*Tillit och samarbete* är en tematisk enhet som bygger på erfarenheter från den sociala omgivningen, hemmet och skoltiden. Att kunna samarbeta är av central betydelse inom de socialt kreativa processerna. Enligt resultatet av denna undersökning förefaller förmågan till samarbete därför utgöra en central komponent till värdeskapande. Till den individuella och sociala förmågan i processen av förkovran av kreativitet och kompetens, ska också trygghet, självförtroende och tillit kopplas. Den kreativa verksamheten påverkas också av nivån av hälsa och välmående. *Välmående* framstår som en central tematisk enhet som är av betydelse för värdeskapande i anslutning till kreativa processer. Individuellt spelar välmående och hälsa en stor roll i anslutning de utmaningar kreativa processer genererar.

Den balans som skapas mellan *privatliv och arbetsliv* utgör också en framträdande tematisk enhet. Balansen mellan dessa två enheter spelar roll för hur kreativ potential utvecklas eller kan omfattas. Om balansen mellan privat och arbetsliv är god och det finns en ömsesidig förståelse för de kreativa processernas olika nivåer eller inom familjen så är förutsättningarna bättre för utvecklingen av kreativ kapacitet och potential.

Studien visar att kreativitet är inbyggt i både den individuella och den sociala utvecklingen som berörda individer omgärdats av. Kreativitet är något som finns latent men som genom uppmuntran till lek, försök och misstag kan stärkas och utvecklas till att senare i livet bli en resurs både individuellt och socialt. Kreativ ångest är en central ingrediens som på olika sätt och nivåer ingår som kraft i anslutning till kreativa processer. Studien åskådliggör att både individ och ledning är inbegripna i kreativa processer, och att båda grupper behöver en dynamisk arbetsmiljö och omgivning som vid möten med nya utmaningar ger utrymme för intuitivitet och adaptivitet för respektive medverkande i processen (se Figur 13 nedan, grått område). Vidare antyder studien att för att kunna upprätthålla intuitiv, kreativ och adaptiv kapacitet inför nya utmaningar är det av vikt att förstå och behandla resursen som den kreativa ångesten genererar i anslutning till givna kreativa processer. Studien åskådliggör även att individuell och social kreativ verksamhet inverkar positivt på välmående och hälsa (se Figur 13 nedan, grått område). Psykiska och fysiska utmaningar, samt det inre och yttre tryck som leder till fokuserat och målinriktat arbete, bidrar därför positivt till upprätthållande av mental och fysisk balans. Kreativa utmaningar producerar en innovativ potential, där kreativ ångest och positiv stress utgör en kraft och energi i jakten på fungerande lösningar enligt givna ramar och målsättningar.

Den kreativa ångest som uppstår i anslutning till den kreativa processen har identifierats generera energi som stöder utvecklingen av värde inom organiserad verksamhet. Den kreativa processen skapar kreativ ångest, som i sin tur genererar energi som behövs för att ta sig an den kreativa utmaningen. Den kreativa ångesten i sig är inte energi - utan den skapar energi. Denna energi, som upplevs som ett nödvändigt bränsle inom varje skapande process, är därför alltid kopplad till nivån av den kreativa utmaningen. Den identifierade kreativa ångesten som utgör en naturlig del av skapande och innovativ verksamhet kan därför, i anslutning till organiserad verksamhet, ses utgöra ett kulturekonomiskt värde. Värdet som uppstår genom energin som den kreativa ångesten frambringar är dock utmanande att kvantitativt mäta. Även om värdet av den kreativa ångesten är svår att kvantifiera visar föreliggande undersökning att den kreativa ångesten är en bidragande orsak till att det uppstår kulturekonomiska spillvärden i samhället. De tydligast framträdande kulturekonomiska spillvärden som identifierats i samband med skådespelarnas kreativa processer är: *innovation, välfärd, samarbete* och *livslångt lärande* (se Figur 13 nedan, grönt område).

## 9.2 Värdekategorier på meso- och makroplan

Utifrån ett mikroperspektiv inom teatern har centrala tematiska enheter identifierats där en direkt utveckling av individuellt och organisatoriskt värdeskapande kan påvisas. För att dessa värdenivåer ska kunna utvecklas till värdekategorier på meso- och makronivåer behövs att organisatoriska redskap i form av organisation och ledning implementeras. Redskap som beskriver denna form av organisationsstrukturer utgörs av konstnärligt görande och kreativt ledarskap som kan omfatta den kreativa ångesten som motor för den kreativa paradoxen (se Figur 13 nedan, de orangea områdena). Hur kan då detta värdeskapande bidra till ekonomisk och kulturekonomisk utveckling på ett meso- och makroplan för individ, organisation och samhälle? Utifrån ett samhällsekonomiskt meso- och makroperspektiv finns det forskning som hävdar att konstnärers specialiserade konstutövande, förutom den direkta verksamhetsomsättningen, inte bidrar med något signifikant kulturekonomiskt värde.<sup>500</sup> Värdeutvecklingen sker i stället i form av kulturekonomiska spillvärden till största delen utanför, omkring eller i anslutning till det egentliga skapandet av konsten.<sup>501</sup> Detta till trots uppfattas ändå definierad individuell, social och organisatorisk kulturproduktion och konsumtion som en viktig bidragande samhällsekonomisk

---

<sup>500</sup> Sacco et al., 2016

<sup>501</sup> Guillet de Monthoux, 1993/1996; Hyyppä, 2011; 2013; Sacco et al, 2016

resurs.<sup>502</sup> Den estetiska influensen i anslutning till konst- och kulturverksamhet understöder, förutom innovation, hälsa och välfärd, samarbete också livslångt lärande, som vid utveckling av organisationens verksamhet utgör centrala värden för personal och ledning.<sup>503</sup> Vid sidan av konsumtion av konst och kultur bidrar konstutövande därför till den allmänna kulturella och estetiska dialogen i samhället som genererar kulturekonomisk omsättning och spillvärden i form av innovationer, välmående, samarbete och bildning inom både organisation och samhälle.<sup>504</sup> Även om det direkta konstutövandet endast utgör en begränsad del av den samhällliga makroekonomin, så visar resultaten av föreliggande studie likväl att konstnärlig och kulturell verksamhet ändå bör ses som en viktig kulturekonomisk potential i samhället.

### 9.3 Kreativ ångest som en kreakonomisk resurs

Inom teaterkonsten ses kreativa utmaningar allmänt både individuellt och kollegialt som en resurs för ett gott slutresultat. För man då in påståendet att kreativa utmaningar på en mikronivå utgör en potential för värdeutveckling kan man då följdriktigt ställa frågan huruvida kreativa utmaningar också utgör en resurs inom olika organisationsstrukturer på en meso- och makronivå? Föreliggande studie påvisar att individuellt fördelat ansvar och formulerade målsättningar inom organisationen i anslutning till kreativa individuella och sociala utmaningar skapar goda resultat för organisationen. Däremot kan stress som uppstår av orättvis eller obefogad behandling tära på sammanhållning och kapacitet, vilket i sin tur kan inverka negativt på organisationens resultat. Individer eller arbetsgrupper som är stressade, upprörda eller rädda för att de antingen är för hårt pressade eller får för lite uppmärksamhet har svårare att läsa andras känslor, lyssna, visa empati för andra, vilket därigenom också inverkar negativt på resultatet av arbetet.

Studien visar att den yrkesmässiga relationen och förtroendet mellan arbetstagare och ledare är av central betydelse för resultatet av den kreativa processens värde. En arbetsomgivning där dålig stämning råder kan inverka negativt på organisationens ekonomiska resultat, medan en omgivning där en motiverande arbetsmiljö upprätthålls kan inverka positivt på resultatet. Studien gör gällande att nivån av tillit mellan arbetstagare och ledning är av central betydelse för organisationens utveckling av resultat och värde. Nivå och balans mellan struktur och o-struktur

---

<sup>502</sup> Guillet de Monthoux, 1993/1996; Austin & Devin, 2003

<sup>503</sup> Guillet de Monthoux, 1993/1996; Austin & Devin, 2003; Hyppä, 2011; 2013; Sacco et al, 2016

<sup>504</sup> Sacco et al., 2016

påverkar därför organisationens värde i form av produktionspotential och ekonomiskt resultat. Om ledning av produktionsprocesser och stödfunktioner inom organisationen inte kan skapa nödvändig tillit i organisationen finns det risk att detta negativt påverkar det ekonomiska resultatet. Tolkningen är att organisationen, institutionen, arbetsgivaren, arbetstagaren och alla stödfunktioner bör sträva efter klara verksamhetsramar, men samtidigt inom ramen för den kreativa processen kunna erbjuda tillräckligt med kreativt svängrum (o-struktur) för de som utför det kreativa arbetet inom organisationen. Om produktionsprocessen är strukturerad med förståelse för den kreativa ångestens potential, avspeglar sig detta också i sin tur på organisationens ekonomiska resultat och utveckling av påföljande kulturekonomiska spillvärden. I anslutning till kreativa processer på mikronivå har undersökningen identifierat en värdeskapande resurs i form av *kreativ ångest*. Kreativ ångest fungerar som *motor för den kreativa processen* vilken bidrar till att utveckla lämpliga lösningar inom processen för given uppgift och målsättning (se Figur 13 nedan, de orangea områdena). Den kreativa ångesten skapar energi och kraft i anslutning till den kreativa processen och utgör således något jag kallar en *kreakonomisk resurs* som i samband med kreativ verksamhet också genererar ekonomiska spillvärden (se Figur 13 nedan, grönt område). Dessa spillvärden utgör i förlängningen potential för ekonomisk värdeutveckling på organisatoriska och samhälleliga meso- och makronivåer (se Figur 13 nedan, blått område). Jag gör därför gällande att kreativa utmaningar alstrar en kreativ ångest som fungerar som motor inom ramen för all form av praktisk och operativ värdeutveckling inom organiserad verksamhet.

Genom att studera skådespelares kreativa processer utifrån ett mikroperspektiv har denna undersökning identifierat tematiska enheter där kulturekonomisk värdeutveckling uppstår. Utifrån ett ekonomiskt perspektiv framträder den identifierade värdeutvecklingen i anslutning till organiserade kreativa processer. Detta kreativa värde är således: "en kreakonomisk resurs". Den kreativa ångesten, som uppstår i anslutning till kreativa processer är den centrala motorn inom ramen för denna värdeutveckling och studien pekar således på:

- I. att den kreativa ångesten skapar en kraft och en energi som både individuellt och socialt kan fungera som bränsle för utveckling av organisatoriskt värdeskapande där kreativa processer utövas.
- II. att kreativ ångestenergi uppstår i miljöer där överenskomna regler och rutiner råder samt där den kreativa och operativa ledningen tillåter tillräckligt med utrymme för o-struktur i anslutning till de kreativa processerna.

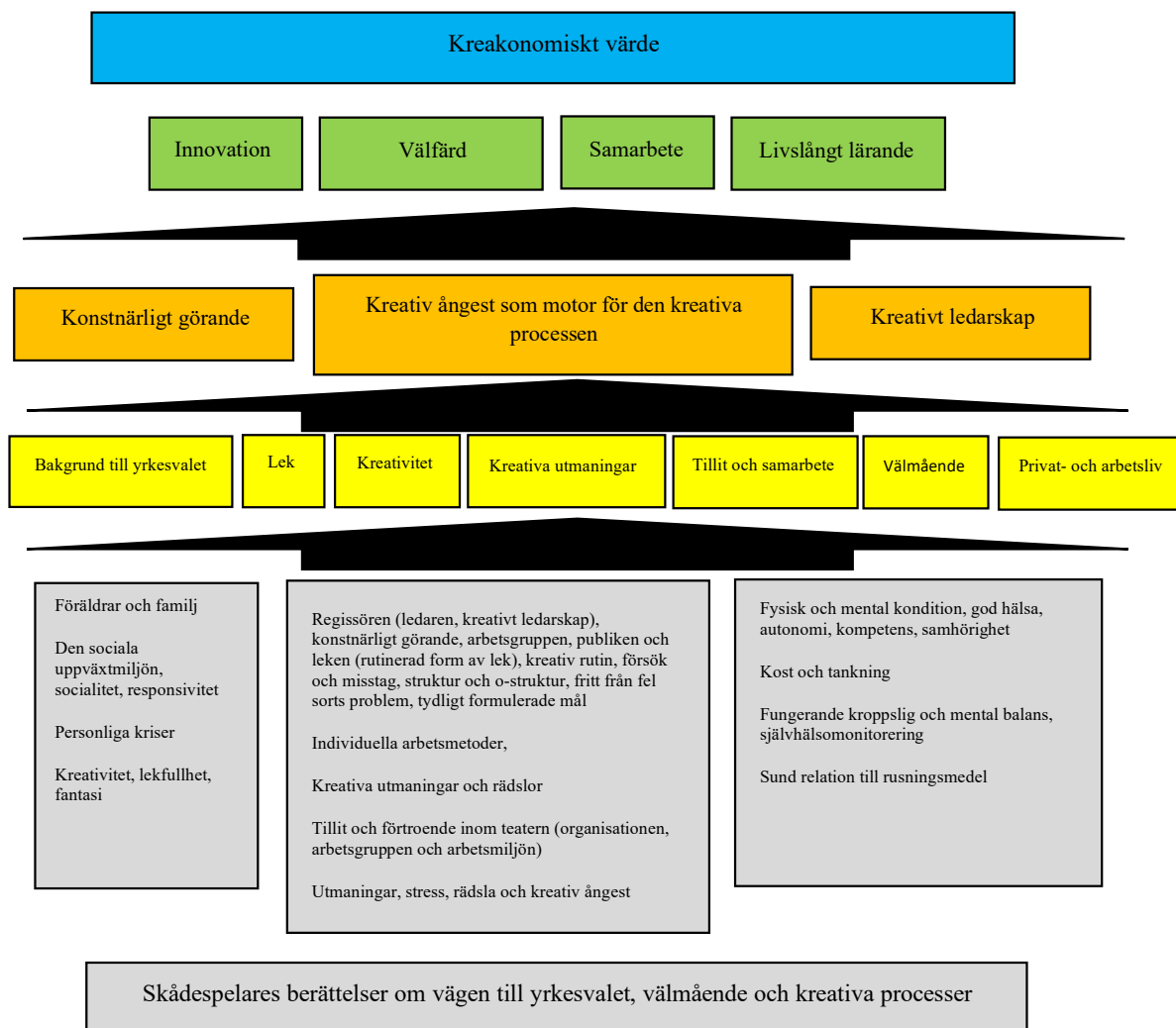
Vidare ger detta anledning att anta att både strategisk och operativ ledningen av konstnärligt görande eller kreativ verksamhet behöver:



- III. ...en förståelse för de utmaningar som de kreativa processer innebär, samt ett förtroende för de som arbetar inom organisationens produktionsprocesser, utan att för tidigt kräva resultat eller förhålla sig ligkiltigt till det behov av stöd som är nödvändigt under tiden av den kreativa processen.
- IV. ...en tillit och förståelse för behovet av försök och misstag, samt att definitionerna för "att lyckas" och "att misslyckas" i relation till att generera ett produktivt värdeskapande resultat behöver utgöra likvärdiga enheter.

Då man ser på kreativa processer utifrån ett mikroperspektiv så framträder en ständig ström av kreativa utmaningar. Utmaningar är nödvändiga för att sporra till problemlösning och kreativ utveckling. För att nå ett resultat bör dessa utmaningar omfattas, behandlas och lösas både individuellt och organisatoriskt. I möten med utmaningar framträder kreativ ångest därför som en resurs när kreativ verksamhet utövas. Betydelsen av kreativa utmaningar framstår, utöver det som ovan utkristalliserats, vara ett dominerande element i relation till värdeutveckling inom kreativa processer. Jag kallar detta en kreakonomisk utveckling av värde. Jag hävdar därför att kreakonomisk värdeutveckling ingår som en naturlig del av värdeskapande på både meso- och makroplan inom organiserad verksamhet.

## Kreakonomiskt värdeskapande



Figur 13: Identifierade kreakonomiska värden på mikro, meso- och makronivåer. Storgård 2021

- Grå : Empiriskt material
- Gul : Värdeskapande tematiska enheter
- Orange : Kreativa processer och ledning
- Grön : Spillvärden som värdenivåer
- Blå : En kreakonomisk resurs = ekonomiska värden

## 9.4 Några tankar om vidare forskning

Vi tänker kanhända inte så ofta på det men inom oss pågår hela tiden en identifiering av utmaningar i vår näromgivning. Utmaningar tenderar att initiera individuella eller sociala problemlösningsprocesser hos de som berörs. Med syfte att skydda sig strävar individer och organisationer därför ständigt efter att identifiera möjliga framtida utmaningar. Strategier och lösningsmodeller produceras således ständigt i relation till frågor som syftar till att säkerställa våra strategiska individuella och sociala grundbehov. Möten med utmaningar, i kombination med en strävan att övervinna dessa hinder skapar ständigt nya kreativa lösningar som i sin tur för utvecklingen vidare.

Denna undersökning har givit en närmare inblick i hur kreativa processer på en mikronivå genererar kulturekonomiskt värde på en organisations och samhällsnivå. Studien har likaså visat att organisation och ledarskap spelar en central roll för hur resultatet av kreativa processer utvecklas. Studien har identifierat att kreativ ångest ingår som en motor och resurs inom ramen för den kreativa processen. Denna centrala kraftkälla bidrar således på olika nivåer till processen av problemlösning och utveckling av värde. Om arbete med kreativ ångest som kraft inom konsten och kulturen på mikronivå har visat sig medföra utveckling av ekonomiskt värde i form av bland annat innovation, välmående, samarbete och livslångt lärande för individ, organisation och samhälle, så torde samma kraftkälla också inom mer rigida verksamhetsformer av samhällsbygget fungera som värdepotential? Det kunde därför vara av intresse att fördjupa studier i den kreativa ångestens betydelse inom andra verksamhetsområden. I vilken utsträckning upplever individer närvaro av en kreativ kraft när de möter utmaningar inom ramen för sin verksamhet? Hur beskriver andra yrkesgrupper upplevelser kring kreativa utmaningar och hur utnyttjar de den kreativa stress som de upplever i sina verksamhetsomgivningar?

Även om studien inte i första hand syftat till att studera ledarskap av kreativa processer så har styrningen av dessa processer ändå visat sig vara en central faktor när det gäller utvecklingen av organisatoriskt värde. Betydelsen av kreativa utmaningar och den kreativa ångestens värde är ett fält som genom vidare forskning kan utvecklas. Frågor som berör ledning av innovativa processer samt förståelsen av dynamiken kring kreativ ångest kan därför vara av intresse att närmare studera inom andra verksamhetsformer. Hur leder man till exempel kreativa processer inom brancher som inte ingår i den kulturella sektorn? Vilka särdrag kan identifieras inom dessa sektorer som bidrar till att det uppstår kreativa resultat? Av intresse vore liksom att se närmare på hur organisatoriska utmaningar påverkar ledares, ledningsgruppers och styrelsers förståelse av de kreativa processernas betydelse i anslutning till värdeskapande. Även om det torde vara ytterst utmanande borde man också se på möjligheterna att utveckla kvantifierbara formler för

värdering av kreativ ångest i anslutning till organisatorisk verksamhet, utmaningar och värdeskapande.

## 9.5 Kreativitetens inneboende paradox som resurs för utveckling

Det finns en inneboende paradox i anslutning till allt skapande.<sup>505</sup> Jag vill påstå att det är just denna inneboende paradox som också utgör kvintessensen inom den kreativa processen. Skapande och kreativ verksamhet kan vara både inspirerande, givande och tillfredställande men samtidigt både utmanande och skrämmande! Det är enligt min mening just i denna inneboende paradox som den kreativa energin härbärgeras. För att kreativitet ska kunna formas till värde behövs dock först en process inom en adekvat tidsram och plats för att med lämpliga redskap kunna undersöka olika lösningar på givna utmaningar. Överenskomna spelregler och rutiner utgör den trygga ram där de medverkande kan utföra sina givna uppgifter med syfte att ta fram en produkt eller serviceform som skapar värde.

Vid sidan om att tillfredsställa individuella eller organisatoriska grundbehov medverkar vi alla på sätt eller annat till produktion av mervärde omkring oss. Vid denna produktion av mervärde är vår kreativitet en central och viktig ingrediens. Livet omfattar tid och tiden fyller vi med verksamhet. En del av denna verksamhet använder vi till att skapa, bygga och utveckla vår omgivning. Denna process kan kallas värdeskapande verksamhet, något som vi gärna gör tillsammans med andra människor. Människor vill samlas, skapa och dela med sig av sina erfarenheter, upplevelser och livsinnehåll. Kreativiteten är en betydande faktor inom denna process som i förlängningen kan frambringa innovationer, samarbete, ny kunskap, välmående och värde.

Ser man närmare på samhällsutvecklingen utifrån ett makroekonomiskt perspektiv sedan den industriella revolutionen kan man konstatera att takten varit mycket snabb.<sup>506</sup> Förändringen har gått hand i hand med en innovativ kraft som ökat potentiellt, vilket i sin tur under 1900-talet och fram till idag över hela världen bidragit till en hisnande ekonomisk utveckling. Men utveckling har också skapat en hel del nya utmaningar. Varje gång människan förbättrat sina livsomständigheter och livskvalitet med framträdande uppfinningar, så har samtidigt frågan uppstått; på vems bekostnad dessa nya redskap, serviceformer och produkter skapats. Då marknadskrafter får styra

---

<sup>505</sup> Se appendix 2: *Paradoxer inom konst och kreativitet - från Kant till Gadamer*

<sup>506</sup> Sacco, 2013; Harari, 2011

innebär utvecklingen ofta att det uppstår en ojämn fördelning mellan olika skikt i samhället. Alla har helt enkelt inte samma ekonomiska förutsättningar att tillgå i anslutning till serviceformer och produkter som syftar till att göra livet bekvämare. Om man då med lagstiftning försöker begränsa det fria kapitalets möjligheter att endast tjäna på innovativ verksamhet så kan detta i sin tur begränsa intresset att investera i utveckling som kan bidra till bättre livskvalitet. Ur detta perspektiv kan man säga att utvecklingen långt beror på den ideologi eller politik vi väljer att anamma i syfte att sprida och dela med oss av det värde de erövringar vi kreativt, vetenskapligt, innovativt, kulturellt eller ekonomiskt skapar.

Att sapiens paradoxalt nog, vid sidan om artens framgång under en relativt kort tid i världshistorien, med god hjälp av sin kreativa förmåga att utveckla mervärde, lyckats utmana en hel del av vår jords habitat är naturligtvis en bekymmersam avigsida. Ändå att det just kreativiteten, den sociala kommunikationen och berättandet i kombination med vetenskapen om förestående globala risker som kan bidra med nya idéer om hur balanserade förutsättningar för ett hälsosamt liv på vår planet kan bevaras. För att kunna bryta ny mark behövs därför ett individuellt och/eller socialt inre och yttre tryck, kreativitet, innovation och organiserad verksamhet, i sammanhang där det existerar problem och utmaningar som bör lösas.

Genom att öppna våra ögon för kreativitetens inneboende paradox som värdeskapande resurs kan vi få ut mer effekt av de kreativa utmaningar vi hela tiden skapar omkring oss. För att uppnå ett resultat av balans mellan produktion och konsumtion anser jag att vi behöver se över våra organiserade verksamhetsstrukturer med vilka vi styr framtida utveckling. I stället behöver vi lära oss att bättre utnyttja den kreativa ångest som de utmaningar vi möter genererar. Vi behöver lära oss att bättre utnyttja den kreativa ångestens kraft för att skapa nya och hållbara innovationer. Alla utmaningar vi står inför utgör därför förutsättningar för innovativ och värdeskapande verksamhet. Vi borde på ett värdefullare sätt lära oss att använda den kreativa ångesten som bränsle för *reakonomisk utveckling*, när vi på alla nivåer bygger vårt samhälle vidare.

## Appendix 1:

### Det finländska teaterfältets historia och ekonomiska utveckling

Kultur och konstytringar är något som följt mänskligheten genom hela dess utveckling.<sup>507</sup> Jag vill här, vid sidan om en kort belysning av det finländska teaterfältets historia och ekonomiska utveckling, lyfta fram några centrala begrepp och tankar som berör på skådespelares verksamhetsomgivning i anslutning till det kreativa arbetet.

Konstnärer står alltid under sin karriär på sätt eller annat i relation till sina finansiärer. Detta innebär att det i relationen finns ett förtroende som i sin tur på sätt eller annat genererar en förväntad konstytring.<sup>508</sup> Den förväntade konstytringen genereras i relationen mellan beställaren och konstnären, som producerar produkten. Genom beställarens förväntan av konstuttrycket uppstår för konstnären ett yttre tryck som initierar den kreativa processen samt ett inre tryck hos konstnären som bidrar till att verkets skapandeprocess inleds.<sup>509</sup> Till en början generades konstnärlig verksamhet av ekonomiskt inflytelserika initiativ som inte i sig innebar någon egen ekonomisk sektor utan att den i stället var en produkt för de få privilegierade och utvalda. Då borgerskapet och medelklassen senare växte fram uppstod nya former av uttryck med vilka konstytringarna blev medel med vilka konstnärer lättare kunde nå ut till fler mottagare vilket i sin tur öppnade nya möjligheter till friare och mindre beroendeförhållanden mellan konstnärerna och konsumenterna av konstuttrycken.<sup>510</sup> Institutionell konst uppstod för att tillfredsställa den växande medelklassens behov. Med dessa institutionella konstformer önskade både konstnärerna och styrande organ fria från kyrka och stat samtidigt samla folket och kommentera samhället vilket bidrog till bygge av nationella kulturytringar och nationell identitet.<sup>511</sup> Då detta sker uppstår också kritiska röster mot att kulturen inte får bli en maktens redskap som kan missbrukas politiskt eller kommersiellt. Utvecklingen innebar likaså ytringar som varnade för riskerna med massiva och kommersiella redskap som nyttjas vid spridande av propaganda, masskultur och manipulation.<sup>512</sup> Samtidigt som nationalstatstanken vinner mark med resursstrukturer förankrade i lagstiftningen där kulturen blir en aktivare deltagare börjar också nya kulturekonomiska verksamhetsformer i samhällen utvecklas och ta form.<sup>513</sup>

Det är i detta skifte som också institutionsteatrarna i Finland tar form och etablerar sig som lokala identitetsskapande och fria konstytringarna med delvis finansiellt stöd från stat och

---

<sup>507</sup> Wilber, 1996; 2000; Harari, 2011

<sup>508</sup> Sevänen, 1998; Sacco, 2014

<sup>509</sup> Wilber, 2018

<sup>510</sup> Sevänen 1998, Sassoon 2006, Sacco 2014

<sup>511</sup> Sevänen 1998, Sassoon 2006, Sacco 2014

<sup>512</sup> Adorno, Horkenheimer, 1944

<sup>513</sup> Lidén 1960, Sacco 2014

kommun. Utvecklingen pågår fram till 1980-talet då nyliberalismen och individualism stiger in på scenen vilket leder till ett uppsving inom den kreativa industrin och ekonomin. Immateriella rättigheter blir attraktivt vara som kan köpas, förädlas och säljas vidare på en allt större global marknad.<sup>514</sup> 2000-talets tekniska utveckling leder till att vem som helst med tillämpningsbara kunskap och datateknik, program och nätverk mycket lätt kan bygga virtuella produkter som kan kommersialiseras inom befintliga globala nätverk. Den virtuella marknaden uppstår och en hel del av kommersen flyttar över till mobila redskap. Klassiska kulturindustriernas mönster som bygger på passivt deltagande ersätts nu av aktiv och engagerad tillägnelse.<sup>515</sup>

Fram till mitten av 1800-talet skapades teaterkonst i Finland långt enligt Saccos beskrivning av kulturmodell 1.0. Ståthållare och mecenater bidrog till att de mer framgångsrika teatergrupperna kunde utveckla sin konst under deras beskydd medan mindre kringresande teatergrupper levde på intäkter de samlade in vid turnébesök på landsorten och i städer.

En av de största teatertekniska förändringarna i teaterkonstens historia, vid sidan om de dramaturgiska moderna greppen som utvecklades i slutet av 1800-talet, har att göra med den moderna tekniken som kom att revolutionera den elektriska belysningen. Man kunde nu i anslutning till berättandet erbjuda visuella kontraster fokuseringar genom ljus tekniska lösningar med hjälp av elektriska lampor. Tidigare hade det mesta av spelet på scenen försiggått inför rampljus, takljus och lyktor (stearin- eller gasljus), men nu kunde man spela på hela scenen med hjälp av för ändamålet riktad belysning, framifrån, ovanifrån och från sidorna. Man övergick från målade tvådimensionella fonder till att bygga tredimensionella scenografier som bidrog till större trovärdighet och mer livsliknande uppsättningar vilket ledde till ökat publikt intresse. Under hela 1900-talet i Finland ökade publikmängden och antalet sålda biljetter på teatrar i konstant takt.<sup>516</sup>

### **Tre finansieringsmodeller för teaterproduktion**

Teatern har alltid varit en dyr konstform att upprätthålla och därför har den under långa tider finansierats antingen av ståthållare, mecenater eller genom före föreställningen köpt inträdesbiljett eller också efter uppspelet, *med hatten i handen* av åskådare uppbyren belöning som delat med sig i förhållande till vad de tyckt varit lämplig belöning för det de sett och upplevt.

Under moderna tider har två huvudsakliga finansieringsformer för konsten utvecklats. Den statligt eller kommunalt understödda teaterkonsten och den kommersiella teatern. Den kommersiella teatern har fått starkare fotfäste i stora städer och samhällen där en strid ström av besökare upprätthållit största delen av teaterverksamheten på biljettintäkter. I detta fall har

---

<sup>514</sup> Howkins, 2001

<sup>515</sup> Sacco, 2011; 2014

<sup>516</sup> TINFO, Publikstatistik, 1989 - 2014

kommersiella investerare eller ägare av teaterhus funnits i bakgrunden. Deras centrala intresse har varit och är fortfarande att kapitalisera på konstens och underhållningens resultat. Ledande städer och förebilder för kommersiell teaterkonst idag är London (West End) och New York (Broadway). Dessa teaterkommersiella centrum lever till största delen på nationella och internationella turistströmmar som besöker dessa städer och teatrar.

Men oberoende av formen av teatrarnas finansiering innebar bland annat den tekniska, nationella och politiska utvecklingen i samhällen i Europa och Amerika i slutet av 1800 talet till att publiktillströmningen ökade också vid teatrarna. Detta berodde till stor del också på att teknisk och tung industri byggdes upp kring storstäder och tillväxtcentrum som drog till sig arbetande befolkning från landsbygden. Här kan paralleller dras mellan Saccos definition av brytningen mellan Kultur 1.0 och 2.0 och hur ekonomin och teaterindustrin utvecklats från slutet av 1800-talet 1900-talet fram till idag.<sup>517</sup>

Teatern som konstform är och har alltid varit beroende av hur *produkten* värderas av sin publik. Den lever eller överlever med sin publik och innebär därför en risk för varje investerare, statlig, kommunal eller privat. Med anledning av att teaterkonsten är social och oftast engagerar fler än en person innebär konstformen en ekonomisk framtung investering i personalkostnader innan *produkten* är färdig att marknadsföras, säljas och möta konsumenten. För att den ekonomiska ekvationen ska gå jämt ut måste *produkten* finansieras samt inbringa intäkter som motsvarar kostnaderna för investeringen i material, produktion och personal före premiär, samt för kvällskostnaderna efter premiären så länge föreställningen spelar. För att förtydliga bilden för hur teaterkonst vanligtvis finansieras presenteras nedan några allmänna ekonomiska modeller.

I huvudsak kan man tala om tre ekonomiska modeller för teaterkonstfinansiering. Då jag nämner understöd som beviljas av lagstadgade-, kommunala-, fond- eller privata bidrag i syftet att producera teaterkonst definierar jag dessa som *mjuka pengar*. När det gäller biljettintäkter, sponsoring, privata eller institutionella investering i samband med det samma definierar jag dessa som *hårda pengar*.

Den första ekonomiska modellen för teaterfinansiering är den *helt understödsfinansierade produktionsmodellen*. Här täcks största delen av kostnaderna för verksamhet och produktion av understöd i form av mjuka pengar. I denna modell läggs låga ekonomiska förväntningar på egen finansiering och biljettintäkter. Den andra modellen, i Finland bredast omfattad, är *den delvis finansierade understödsmodellen*. Här täcker understöd av mjuka pengar en central del av verksamhets och produktionskostnaderna, kopplat till ett krav hos bidragsgivaren (stat, kommun och understöd) på att teatern också måste uppbringa en del (20 - 40%) av egen finansiering för att det statliga, kommunala eller understödsbaserade understödet ska beviljas. Den tredje

---

<sup>517</sup> Sevänen, 1998, Sacco, 2013



modellen är *den helt kommersiella produktionsmodellen* som bygger på att hårda pengar ska täcka alla kostnader för produktionen och där inga *mjuka* pengar ingår i finansieringen av verksamhet och produktion. Modellen bygger på en förväntan att produktionen gör ett positivt resultat genom försäljning av så många biljetter att inkomsterna täcker produktionens utgifter samt genererar ett överskott för investerarna. Denna kommersiella modell bygger på att den investerande parten, producenten, bär risken för produktionen, som antingen genererar vinst eller förlust beroende på framgång eller misslyckande i relation till publiktillströmning och biljettförsäljning.

### **Den delvis finansierade understödsmodellen**

Utvecklingen av teaterkonstens finansiering och ekonomi i Finland från slutet av 1800 talet har långt följt *Den delvis finansierade understödsmodellen* där en kombination av mjuka och hårda pengar skapat de nödvändiga resurserna för teaterkonstverksamheten. Finland som stat utvecklas på många sätt i enlighet med intryck från Centraleuropa och då i stor utsträckning med Tyskland som modell för utformningen av politiska samhällsstrukturer och kulturliv.<sup>518</sup> Relationen till Sverige och Norden var likaså riktningsgivande för utvecklingen och modeller för utvecklingen har beroende av behov studerats och omformats enligt lämpliga lösningar för Finland under hela 1900 talet. I slutet av 1800 talet formades de första föregångarna till största delen av dagens statligt och kommunalt understödda teatrar. I början innan landets självständighet finansierades dessa teatrar bland annat av privata initiativ och bidrag som uppbars av lokala alkoholbolag. Mellan världskrigen och som en följd av den politiska polariseringen i landet blev det vanligt att städer utvecklade två teatrar, en borgerlig- och en arbetarteater. Båda tävlade ofta om samma statliga samt kommunala finansiering. Utvecklingen ledde till att då dessa institutioner senare kommunaliserades så sammanslogs de och blev då en statligt och kommunalt understödd teater.<sup>519</sup>

Till en början var teatrarna privata och den första stora kommunaliseringen av dessa institutioner skedde mellan 1940 och 1950-talet. Kommunerna valde olika former av organisationer för de nya stads eller kommunala teatrarna, vissa omformades till stiftelser, vissa till företag där städerna omfattade en majoritet av aktierna, medan de flesta omformades till föreningar. Vissa städer valde att helt kommunalisera sina teatrar. Organisatoriskt innebar kommunaliseringen av teatrarna att dessa i de flesta fall också fick politiskt valda styrelsedelegater som på olika sätt och i olika utsträckning påverkade teatrarnas repertoarer.<sup>520</sup> I Sallanens undersökning om teatrarnas kommunaliseringsprocesser i Finland konstaterar hon att den privata och på det sättet halvkommunala teatrarnas finansiering var mindre trygg än de

---

<sup>518</sup> Sevänen, 1998

<sup>519</sup> Sallanen 2009; Ruokolainen, 2012

<sup>520</sup> Sallanen 2009; Ruokolainen, 2012

helt kommunala teatrarna men också att det inte var någon stor skillnad mellan behovet av egen finansiering (främst biljettintäkter) som vid tiderna kring 1950 - 70 låg på en nivå av en tredje del av verksamhetsbudgeten per år. Vid 1980 talet hade en stor del av de finländska statligt och kommunalt understödda teatrarnas (innefattande de privata teatrarnas) finansiella understöd ökat så att de egna intäkternas andel i medeltal inte svarade för mer än en femtedel av den årliga budgeten.<sup>521</sup> I mitten av 1960 talet instiftades lotterilagen (arpajaislaki) som innebar att förevisande konst, kultur och idrott kunde understödjas av befintliga vinstmedel. Tillskottet av resurser för utdelning ledde till att Undervisningsministeriet kunde dela ut behovsprövade medel i en allt mer generös utsträckning bidrog till att professionella teatergrupper också kunde erhålla stöd vid sidan om de statligt och kommunalt understödda teatrarna. Stödformen betydde långt att det uppstod en kontinuitet gällande finansieringen också för en del av de nybildade grupperna trots att stödet årligen behovsprövades.<sup>522</sup>

### **Teater- och orkesterlagen**

1993 togs Teater- och orkesterlagen i bruk.<sup>523</sup> Meningen med lagen var i korthet att stöda och lagstadga det utbredda teaternätverket för att på så sätt bidra till att kommunerna också skulle förbinda sig att upprätthålla sina lokala och för samhället centrala mötesplatser i det lokala samhället. Undervisningsministeriet inkluderade då 53 teatrar i lagen. Av dessa inkluderades alla etablerade stora, mellanstora och mindre stads och landsortsteatrar samt sådana professionella grupper som fungerat kontinuerligt sedan 1960 och -70 talet samt en del på 1980 talet nygrundade grupper samt några barnteatrar och dansgrupper. Lagen garanterade dessa ett årligt understöd som motsvarade 37% av det beräknade värdet av ett arbetsår (årsverke) förutom för två teatrar (Tampereen Työväen Teatteri och Svenska Teatern i Helsingfors) som ansågs ha en nationell status och som med anledning av detta som undantag erhöll 60% av det beräknade värdet av ett arbetsår.<sup>524</sup>

Arbetsårets värde för teatrar år 1993 var 30 070 € och år 2010 var motsvarande statligt bidrag för ett arbetsår 55 021 €. Av denna summa beräknas sedan det statliga understödet enligt 37% eller för undantagen 60% av arbetsårets värde för vardera teaters sammanlagda arbetsår. År 1993 omfattade teatrarnas sammanlagda arbetsår 2 285 st. som fördelades på dessa enligt en beräkning som baserade sig på förvekligade arbetsår eller summan av utbetalade medellöner för ifrågakvarande teater.<sup>525</sup> År 2020 omfattar den sammanlagda summan 2 469 arbetsår för

---

<sup>521</sup> Sallinen 2009; Ruokolainen, 2012

<sup>522</sup> Mäkelä 1997; Undervisningsministeriet 2003; Ruokolainen 2012

<sup>523</sup> Finlex.fi, 730/1992

<sup>524</sup> Undervisningsministeriet, 2003; Ruokolainen 2012

<sup>525</sup> Undervisningsministeriet, 2003; Ruokolainen 2012

sammanlagt 57 teatrar (2020). År 2020 var summan för ett beräknat arbetsår 58 248 €. <sup>526</sup> Sammanlagt delades det ut statligt stöd till teatrarna 2020 omfattande 57,21,2 miljoner euro.

Statsandelsteatrarna i Finland bygger sin ekonomi i huvudsak på statlig och kommunal finansiering, biljettintäkter samt möjliga övriga projektunderstöd i form av fondbidrag eller sponsorerings osv. I medeltal erhåller de 57 statsandelsteatrarna idag ca 60 % i statligt och kommunalt bidrag och står själva för i medeltal ca 40 % av sin årliga budgetomsättning. <sup>527</sup>

## **Nuläget och framtiden för teatern i Finland**

Det kan konstateras att teatrarnas statliga och kommunala finansiering kontinuerligt förbättrats och stabiliserats under loppet av 1900-talet fram till idag. Likväl kan också slutsatsen dras att den statliga och kommunala finansieringen mellan 2007 - 2013 nådde sin kulmen. I en utredning som 2005 gjordes av Heiskanen, Ahonen och Oulasvirsta konstateras att smärtpunkter och utmaningar ligger i hur utvecklingen av de kommunala och *stela* institutionerna kommer att anpassa sig i relation till den allt aktivare tredje sektorn och de företagsinriktade privata konst och kulturinitiativen. <sup>528</sup> En utväg kan vara som Kanerva och Ruusuvirta konstaterar, att den framtida utvecklingen av det finländska teaterfältet blir att teatrarna likt annan kreativ industri också utvecklar nya verksamhetsmodeller kring mer specifikt inriktade kreativa service behov och beställningar, allt från kopplingar mellan nycirkus och teaterfostran till olika sociala- och hälsokonstprojekt. De lyfter också fram utvecklingen av nya samarbetsformer som skapas mellan kommuner, företag och konstnärer och som tillsammans utvecklar nya kulturella och sociala serviceformer i närsamhället. Då finansieringen både från kommunalt och statligt håll i framtiden inte längre ser ut att kunna att öka ser Kanerva och Ruusuvirta också behovet av en utveckling av nya kommunala samarbets- och finansieringsformer där bland annat en effektivisering av nyttjandet av teatrarnas utrymmen kunde bidra till förutsättningarna för verksamheten. <sup>529</sup> Liikanens handlingsprogram uttrycker liknande förhoppningar och framtiden får utvisa i viken utsträckning statliga, kommunala och privata initiativ kommer att bidra med innovationer gällande kulturens och konstens möjligheter att till utveckling för både välmående- och ekonomisk utveckling i samhället framöver. <sup>530</sup>

---

<sup>526</sup> [https://minedu.fi/artikkeli/-/asset\\_publisher/ministeri-kosonen-vahvisti-teattereiden-ja-orkestereiden-valtionosuudet](https://minedu.fi/artikkeli/-/asset_publisher/ministeri-kosonen-vahvisti-teattereiden-ja-orkestereiden-valtionosuudet)

<sup>527</sup> TINFO, 2015

<sup>528</sup> Heiskanen et al. 2005; Ruokolainen 2012

<sup>529</sup> Kanerva, Ruusuvirta 2006; Ruokolainen 2012

<sup>530</sup> Liikanen, 2010

## Skådespelarnas ekonomi

I Finland räknas yrkesgruppen skådespelare höra till samma löneklass som yrken inom den offentliga sektorn.<sup>531</sup> Skådespelarens utbildning och lön jämförs ofta med lärarens medellön som när detta skrivs ligger vid ca 3 148,00 euro per månad (<http://www.palkkavertailu.com/palkka/opettaja>)

Det visar sig att skådespelarens lön (när detta skrivs) ligger aningen över lärarnas medellön. Medellönen för skådespelare 2019 enligt TINFO (Teaterinfo Finland) är 3 203,52 euro per månad.<sup>532</sup>

Konstateras kan också att kvinnornas löner hela tiden släpat efter i löneutvecklingen.<sup>533</sup> Detta gäller dock inom de flesta branscher i samhället och tendens finner man tyvärr också på teaterfältet. Skådespelarna som fungerat som informanter i denna undersökning har största delen av sin aktiva karriär åtnjutit så kallad månadslön vilket bidragit till en basekonomisk trygghet. Utöver den månatliga lönen teatrarna betalat har skådespelarna också, beroende på efterfrågan, kunnat tjäna extra inkomster genom uppdrag inom Film, TV, Radio och andra för dem lämpliga uppdrag vid sidan om det ordinarie arbetet på teatern.

Skådespelarens arbetsomgivning är betydelsefull för deras arbete inom teatern. Skådespelaren arbetar med kommunikation som bygger på det individuella och kollegiala sociala kapital som inom arbetsomgivningen kan skapas. Skådespelaren är både material och produkt i sitt arbete och för att resultatet ska kunna bli tillfredställande behöver skådespelare, som också andra yrkesgrupper i samhället, trygga ekonomiska förutsättningar för att kreativt kunna utföra sitt arbete.

---

<sup>531</sup> Statistikcentralen, 2015

<sup>532</sup> [https://www.tinfo.fi/documents/keskiansiot\\_ammattinimikkeittain\\_2019.pdf](https://www.tinfo.fi/documents/keskiansiot_ammattinimikkeittain_2019.pdf)

<sup>533</sup> TINFO, 2019

## Appendix 2:

### Paradoxer inom konst och kreativitet - från Kant till Gadamer

I Kritiken av omdömeskraften framlägger Kant tanken att estetikens och smakens fält på samma sätt som dag och natt har två sidor. Den ena sidan är ljusfylld, vacker och lockande, medan den andra sidan är farofylld, skrämmande och väcker negativa känslor.<sup>534</sup> Det finns med andra ord en inre spänning i den estetiska upplevelsen och han betonar att man inte kan disputeras om konst men däremot nog strida, gräla och kritisera den enligt det egna smakeestetiska omdömen.<sup>535</sup> Kant lyfter fram att det estetiskt sköna i konsten är ett resultat av den konstnärliga genialiteten som enligt honom uppstår genom konstnärens skapartrance eller medfödda "ingenium".<sup>536</sup> Det finns heller inga entydiga regler som kan förvärras i syfte att reproducera sublim och genial konst utan han påpekar att det är ett konstens ingenium som omärkt, genom konstnärens utmaningar och svåra väg, leder fram till det kreativa slutresultatet.<sup>537</sup>

Kant framhöll alltså redan på sin tid att konsten skapas ur en situation av kreativt tryck som han kallar svår väg. Denna kraftansträngning förlöses, enligt honom, till sublimes kreativa resultat genom en andlighet som finns i processen av konstnärens skapande. Men han utvecklar detta med att sublim konst och originalitet också behöver vara underbyggd med kunskap och understryker att sådan alltid springer ur grundlig teknisk färdighet för konstformen i fråga, samt att sådan kunskap först kan uppnås genom att man behärskar det gamla. Kant högaktar det han kallar konstnärens "ingenium" och även om vi idag har en annan bild av vad en upplyst och kreativ människa behöver finns det en intressant poäng i hans definition av vad "ingenium" behöver för att uppstå. Människan bör alltså följa upplysningens tre råd: 1) Tänk självständigt utan färdiga fördomar. 2) Tänk konsekvent och utan motsägelser. 3) Tänk dig in i dina medmänniskors situation. Om människan har förutsättningar att förstå sin omgivning, natur, lagbundenhet och sociala relationer så uppstår estetiskt värde. Detta estetiska värde kan människan sedan omvandla till värdeproduktion genom verksamhet i alla olika former. Denna första ledarskapets konst i kreativa organisationer, som Kants estetiska filosofi inspirerat till kallar Guillet de Monthoux för Att begripa: för att begripa behöver det sublimes konstnärliga ledning således vara förständig, förnuftig och estetisk samt ha grundlig teknisk färdighet för sin uppgift samt förstå sig på det gamla.

Från Kants undersökningar av omdömet kraft och den kritiska konstreceptionen flyttar Guillet de Monthoux i beskrivningen av den andra ledarskapets konst, Att begeistra, över sitt fokus på

---

<sup>534</sup> Kant, 1792/1974, B X; Guillet de Monthoux 1993

<sup>535</sup> Guillet de Monthoux, 1993

<sup>536</sup> Kant, 1792/1974, B X, 242

<sup>537</sup> Guillet de Monthoux, 1993

Friedrich von Schellings estetik och dennes tankar om den konstnärliga produktionskraften. Påverkad av romantikens estetik och produktionsprocesser ser Schelling konsten som vetenskapens förebild. Vetenskapen kan man alltså påbörja först när konsten är utvecklad.<sup>538</sup> Han beklagar sig över att konstnärerna nuförtiden (detta skriver Schelling år 1800) förväntas ägna sig åt ekonomiskt nyttiga uppfinningar och att man vill göra konstnärerna till ingenjörer och produktdesign av deras idégestaltning.<sup>539</sup> Mot detta hävdar Schelling att man inte kan skapa konstverk utifrån yttre krav, konst och estetisk produktion springer ur motsägelsen att konstnärlig fri aktivitet är ett resultat av en ofrivillig inre och motsägelsefull skapande kraft. Denna ofrivilliga kraft hos konstnären innebär att det konstnärliga behovet att uttrycka sig utgår ifrån en känsla av inre motsägelse.<sup>540</sup>

Kreativiteten och konsten springer alltså ur motsägelsen att den skapande friheten hos konstnären är en känsla av ofrivillighet. Denna ofrivillighet befriar i sin tur sedan konstnären genom dennes produktion av konst. Konsten blir med andra ord befrielsen från en inre strid som består av en "oupplöslig motsättning".<sup>541</sup> Men den sanna konsten kan inte uppstå utan att man behärskar det tekniska hantverket. Tekniken kan man lära sig utifrån teorier och genom att bekanta sig med konstvetenskap, men Schelling menar ändå att konstens transcendentala kvalitet slutligen, också för konstnären själv, förblir en överraskning.

Det innebär att den sanna rena konsten är omöjlig att stävja i syfte att berika produktionsmaskineriet och att konstens aura av sanning bygger på att konsten handlar om det verkliga livet. Om det inte vore så skulle vi enbart ta det som underhållning och tidsfördriv. Konsten är vittnesbörd av visdomen att människan och naturen är en levande förenlig helhet. Konsten en naturlig förlängning av livet och kommer således alltid före både filosofi och vetenskap. Schelling menar att konsten och idealismen står för det ouppnåeliga, sköna och upphöjda medan realiteten, realismen och tekniken är uttryck som beskriver det köttliga, verkliga och sanna. Genom en paradoxal inre motsättning skapas och uppstår därför konstverket enligt Schelling som han filosofiskt såg ha sitt ursprung i en högre makt. Schellings filosofiska analys av konsten är att åskådaren först hänförs av konstnärens paradoxala inre skapande kamp: "även där syftet är att uttrycka den yttersta intensiteten av smärta och glädje"<sup>542</sup>, och att betraktaren efter att ha upplevt verket kan återgå till ett harmoniskt lugn.

I beskrivningen av den tredje av ledningens konster, som handlar om att befria, fortsätter Guillet de Monthoux med att lyfta fram filosofin om hur konstkritiken utvecklas. Han gör detta med hjälp

---

<sup>538</sup> Schelling, 1800/1985, B I, 691

<sup>539</sup> Guillet de Monthoux 1993

<sup>540</sup> Schelling, 1800/1985, B I 685

<sup>541</sup> Schelling 1800/1985, B I, 685; Guillet de Monthoux, 1993, s 29

<sup>542</sup> Schelling, 1800, I, 6, Schelling's System of Transcendental Idealism (1800) 1 Part 6: Art as the Universal Organ of Philosophy

av filosofen John Dewey (1859–1952), som ansåg att konstens centrala uppgift vara att öppna våra ögon för verkligheten och så att vi blir varse det verkliga bakom alla romantikens skimmer och förskönande teknik.<sup>543</sup>

Dewey börjar sin betraktelse över konstens väsen och uppgift genom att avfärda tanken att konsten enbart skulle vara en illusion. Konstnärerna är inga dagdrömmare, de är praktiker med konkreta avsikter med sitt skapande. I motsats till Schellings tankar om att den skapande friheten hos konstnären inte får stävjas för någon organiserad produktion, menar Dewey att konstnärerna är företagare med konkreta målsättningar och att de genom sin konstform (måleri, teater eller musik mm) vill skapa konkreta produkter av sina drömmar och visioner. Konsten är ingen lyx lek och Dewey uttrycker att konsten omkring oss är något naturligt, alldagligt och jordnära. Vi kan alla bli tagna av konstens hänförande kraft och förundra oss över det tekniska utförandet. Denna förståelse baserar sig på att vi själva har en erfarenhet av det konsten försöker förmedla och som sedan i mötet med konsten genererar en konstupplevelse som baserar sig på våra egna erfarenheter i livet. Konsten är med andra ord, enligt Dewey, en produkt som konst först då den möter sin betraktare: "Konsten verkar först då människa och produkt samverkar mot en erfarenhet som uppskattas just för sina befriande organiserade egenskaper."<sup>544</sup> Människan förstår eller kan relatera till konsten genom sina egna upplevelser av livet och livet består av en lång serie av upplevelser som alla bidrar till hur konsten uppfattas i mötet med den.<sup>545</sup> Konstupplevelsen och den estetiska styrkan i konsten utgör inte heller någon quick fix eller något sensationssökande skådespel. Konstupplevelsen uppstår snarare genom ett långsammare, trögare och mer spänningsladdat möte mellan betraktaren och konstverket. För att förklara denna konstens inbyggda spänning påminner Dewey om en organisms interaktion med dess omgivning. Enligt Guillet de Monthoux menar Dewey att åskådaren, vid mötet av konst upplever: "[e]n balansakt på slak lina mellan två poler. En dynamisk växelverkan och kraftansträngning att i tiden överbygga det rumsliga gapet mellan ett yttre och ett inre."<sup>546</sup>

Men Dewey menar att det i konsten finns en inbyggd strävan efter harmoni, som hos betraktaren uppstår i vågrörelsen mellan polerna i det rumsliga gapet mellan ett yttre och inre. Hur uppstår då denna estetiskt laddade spänning som betraktaren upplever? I enlighet med Guillet de Monthoux läsning av Dewey, så strävar konstnären efter att organisera, strukturera och sammanföra konstens grundmaterial från inre motsättningar och krav genom att forma det inre. Med "inre" menas här att konstnären strävar till och använder sig av sin vision och teknik för att forma materialet (färgen, stenen, kroppen, rösten, osv) till ett resultat som skapar harmoni. Denna

---

<sup>543</sup> Dewey, 1958; Guillet de Monthoux, 1993

<sup>544</sup> Dewey, 1958 s 83

<sup>545</sup> Guille de Montoux, 1993

<sup>546</sup> Guillet de Monthoux 1993, 46.

process är smärtsam. Dewey kallar därför konsten för organiserad energi och denna får sin kraft genom delarnas inbördes paradoxala relationer: här finns dynamiska spänningar av konflikt/enhet, frustration/fruktbarhet, påskyndande/fördröjande, uppmuntrande/hämmande, tryck/sug, tyngd/lätthet eller stigande/fallande.<sup>547</sup> Konsten blir på detta sätt en levande energi som överförs från konstnärens fysiska, praktiska kamp med materialets motstånd till en produkt som betraktas av åskådaren. Konstverket organiserar sedan i sin tur betraktarens upplevelse som upplever konstverkets inre spänning eller harmoni vilket leder till att "vi känner att vi lever".<sup>548</sup>

Men för Dewey är konsten inte enbart en estetisk kraft och energi utan också en faktor som påverkar, upprätthåller och utvecklar organisation och samhälle och han uttrycker att konsten har förmågan att bryta igenom de murar som skiljer människor åt, murar som är ogenomträngliga i vanliga organisationsformer. Konsten bidrar ständigt med impulser att betrakta vår omvärld som i sin tur leder till utveckling och vidare organisering av omgivning och samhälle och Dewey slår fast: "Historien är full av exempel på hur konst hanterats som organisationskraft."<sup>549</sup> Guillet de Monthoux sammanfattar Deweys beskrivning av konstens estetiska energi genom att konstatera att konstverken först och främst skapar en social ordning där vi genom konsten empatiskt kan ta del av andra människors livssituation. Konsten blir alltså en mellanmänsklig kommunikationsform som i sin tur leder till utveckling av social förståelse, organisationspotential, ledarskap och demokrati.

Den fjärde delen av ledningens konst kallar Guillet de Monthoux att beundra. Här lyfter han fram Georg Simmels (1858 - 1918) estetiska strukturer, som han utvecklar genom att se på samhällsbygget. Människan strävar till att utbilda sig för att sedan kunna ge sig ut i samhället för att rensa och organisera det kaotiska. De rationella redskapen som genom denna samhällsorganisering uppstå förväntas vara rättvisa och den ekonomi som därpå följande verksamhet producerar blir rättesnöre för de rationella handlingar som utförs i den samhälleliga utvecklingen. Men Simmel konstaterar också att människans handlingar styrs i ett landskap som påverkas av två starka estetiska poler: å ena sidan dras hon emot en rationell samhällsordning med den kollektiva iden om ett symmetriskt ekonomiskt system kallat socialism; å andra sidan, emot en liberal och individuell marknadsstyrd ekonomisk individualism kallat kapitalism, där var och en för sig är sin egen lyckas smed. Simmel beskriver denna rörelse som en "pendling mellan polerna".<sup>550</sup> Guillet de Monthoux konstaterar att det i denna pendling finns en inbyggd energi i form av levande kultur:

---

<sup>547</sup> Guillet de Monthoux 1993, 48.

<sup>548</sup> Guillet de Monthoux 1993, 48.

<sup>549</sup> Dewey, 1958, 348.

<sup>550</sup> Simmel 1987, 74



I spänningsfältet uppstår en rastlös rörelse. En kamp och växelverkan varigenom det ena idealets tillfredsställelse ögonblickligen ger upphov till en lust efter det andra. En sådan rörelse kännetecknar också en levande kultur.<sup>551</sup>

Närvaron av denna ständiga dualism eller spänning mellan de två centrala polerna vittnar om människans inbyggda paradoxala inställning till valet mellan individuell eller social utveckling i samhället, och Guillet de Monthoux utvecklar tankegången på följande sätt: "Dualismen finns hos individen. Konflikten mellan den trygga rationaliteten och den fria individuella handlingen."<sup>552</sup> Han menar att denna inbyggda spänning därför också har påverkat dynamiken mellan två centrala ledningsstrukturer: den ena ett förnuftets diktatoriska styrning (socialistiska samhällsystem) och det andra en parlamentarisk marknadsstyrning (kapitalistiska demokratier). Dessa system visar på människans dubbla villkor: det ena estetiska samhällsbygget vilar på strävan att likställa, samordna och organisera omgivningen, ekonomiskt och politiskt enligt ett estetisk och ideologiskt ideal, medan det andra ger utrymme för en fri individuell rörelse som strävar efter estetiskt rationella, marknadsekonomiska och konsumentdrivna ideal inom samhällsbygget.

Guillet de Monthoux utvecklar sitt teoretiska resonemang vidare genom att som den femte ledningskonsten presentera konsten att berusa. Här anknyter han till tänkare som på olika sätt beskrivit konstens väsen, och vad som skiljer ett konstverk från vanliga ting, produkter eller instrument. Det som förenar bland annat dessa ovan nämnda tänkare är att de alla ser konstverket som ett eget väsen som står utanför det vardagliga. Konsten har sitt eget sätt att kommunicera och även om konstverket kan brytas ner i detaljer av färger, toner eller ord, så är dessa detaljer inte konst förrän konstnären kombinerat detaljerna till en egen helhet, ett eget verk. Teaterkonsten består på ett liknande sätt av flera olika konstformer, som smält samman till en enhetlig konstupplevelse. Heidegger menar att konstverket inte enbart är en förlängning av konstnärens budskap, utan att verket i stället representerar en gestaltning av en verklighet som betraktaren kan nyttja som nyckel för sin förståelse av sanningen.<sup>553</sup> Konstverket, musiken eller teateruppsättningen är alltså inte en sanning i sig, utan uppstår i stunden då betraktaren öppnar sig för den inre bilden eller subjektiva associationen som gestaltningen genererar. Fantasin, förmågan att föreställa sig, förstå och associera till gestaltningen, är av betydelse för betraktelsen av konstverket. Sanningen i konstverket är inte något allmängiltigt facit eller någon vetenskapligt bekräftad slutsats. Konstverket bidrar enbart, genom den försköning av objektet, händelsen eller historien konstverket beskriver, med en förstärkning av betraktarens egen sanningsuppfattning.

---

<sup>551</sup> Guillet de Monthoux 1993, 61

<sup>552</sup> Guillet de Monthoux 1993, 62.

<sup>553</sup> Heidegger 1990

Den kreativa gestaltningen blir konstnärens medel för att skapa förutsättning för betraktaren att bilda sin egen uppfattning om sanningen.

Sartre använder ordet vision och menar att då betraktaren upplever konstverket och tillåter att associationer, minnen och erfarenheter påverkar sinnebilderna så skapar denna vision en ögonblicklig kunskap för betraktaren.<sup>554</sup> Denna kunskap kan kännas ytterst verklig och skapa djupa minneavtryck för betraktaren. Konstnären skapar förutsättningarna för åskådaren att genom betraktelsen av konstverket själv bilda sig en uppfattning och subjektivt skapa sig en individuell sanning eller känsla av aha-upplevelse och en förståelse för konstverkets berättelse. Den berusande upplevelsen av konstens gestaltning eller konstens språk kan då också upplevas som en konstens kraft. Denna kraft kan upplevas som både en individuell och social berusning och Guillet de Monthoux hävdar att vi, för att förstå vår omvärld, behöver just denna form av konstens aha-upplevelser och kraft. Vetenskapens eller språkets filosofer kan därför inte ensamt utan konstens hjälp förklara eller hjälpa oss förstå verkligheten. Guillet de Monthoux utvecklar tanken vidare och uttrycker att konstens berusande kraft därför är nödvändig för att generera upplevelser av ögonblicklig kunskap, aha-upplevelser, energi och värde till förmån för den gemensamma utvecklingen inom organisationen och samhället.

Den sjätte och sista av Guillet de Monthoux ledningskonster kallar han konsten att befolka. Här tar han avstamp från Gadamer (1960), som betonar att det estetiska spelet finns inom alla former av sociala aktiviteter och kreativ verksamhet. Som exempel lyfter han fram teaterkonsten där organisationen innefattar författare, skådespelare, regissörer, producenter, åskådare, kritiker, administratörer, finansärer och tekniker osv.<sup>555</sup>

Ett teaterkonstverk som får sin publik att identifiera sig med karaktärernas utmaningar och upplevelser och som håller alla i spänning, för att sedan förlösas i en social aha-upplevelse kan ge alla medverkande stor behållning. Det estetiska spelets kraft, där både den individuella och den sociala upplevelsen i stunden skapar ögonblicklig kunskap, aha-upplevelser, energi och värde bygger på ett för teaterkonsten komplext och för produktionen inrepeterat regelverk. Detta regelverk är beroende av dess delar och kan aldrig helt exakt kopieras eller återskapas. Det estetiska spelet inom teaterkonsten genomgår därför en ständig nyskapande process där överenskomna val och målsättningar uppstår om och om igen, men aldrig på exakt samma sätt. Enligt Gadamer uppstår konsten mellan de deltagande parterna i det estetiska spelet utifrån texten, uttrycken, färgen, tonerna osv. I anslutning till konstupplevelsen sammanfattar Guillet de Monthoux mötet, som de medverkande delar med varandra och individuellt och socialt har frihet

---

<sup>554</sup> Sartre 1985, 25

<sup>555</sup> Gadamer 1960

att relatera till, på följande sätt: "Konsten gör det möjligt för oss att återupptäcka det väsentliga, den äkta sanningen, i någonting som vi trodde att vi kände."<sup>556</sup>

Gadamer framhäver att man i större utsträckning också bör se hur estetiska spel och sociala konstverk skapas i stället för att ur sociologiska perspektiv betrakta organisationen bakom konsten. När den igenkännbara händelsen som i det estetiska spelet givits en ny form upplevs detta som ett rus hos åskådaren. Gadamer hävdar att helheten av denna konstupplevelse alltid är större än dess enskilda delar. Det är just i detta konstens överträffande av verkligheten som det estetiska spelets verklighet blir till ett sant värde för åskådare och medverkande.<sup>557</sup> Tolkningen av det som Gadamer definierar är att konsten, utifrån det resultat som den estetiska, känslomässiga, intellektuella och inspirerande konstupplevelsen i stunden utgjort, kan generera en kollektiv upplevelse av djupt estetiskt, känslomässigt och intellektuellt värde för alla involverade parter.<sup>558</sup>

---

<sup>556</sup> Guillet de Monthoux 1993, 95

<sup>557</sup> Gadamer 1960

<sup>558</sup> Gadamer 1960; Guillet de Monthoux 1993

## Appendix 3:

### Intervjuguiden

#### Intervjusekvens 1. Yrkesval och kreativitet (Bilaga X)

Hur kom du in på skådespelarbanan och vad var det som gjorde att du blev skådespelare?

Vad betyder ordet kreativitet för dig i anslutning till ditt yrke?

#### Intervjusekvens 2. Hälsa (Bilaga Y)

Olympus: 405\_0004 WMA/Start XX.XX/Längd XX,XX

B0x/0x

Tid: XX.XX.20XX kl. XX.XX-XX.XX

Den somatiska hälsan

Hur mår du på en skala från 1-10?

Hur sköter du din kondition?

Hur tänker du kring kost och matvanor?

Vilket förhållande har hälsa, kost och motion i relation till rollarbetet?

Har du haft några åkommor eller sjukdomar som hindrat dig i yrkesutövandet?

Kan du berätta om eller erfarenheter då du behövt vård (läkare, hälsoinstitutioner, terapi, sjukhus)?

Vad är din relation till tobak och alkohol eller andra rusmedel?

#### Den psykosomatiska hälsan

Vad betyder rollfördelningen och just din roll för dig personligen?

Upplever du förväntningar, fördelar, tvivel eller risker i anslutning till rollarbetet?

Hur upplever du din psykiska uthållighet och din stresstålighet?

Hur och när upplever du självkritik?

Hur upplever du offentlig kritik?

Har du en personlig publik, en publik som finns med dig i bakhuvudet under hela processen med rollen?

(om ja på föregående fråga) Vilka är din personliga publik?

Finns det något "sexuellt" i anknytning till skådespelaryrket, yrkesrollen eller rollarbetet?

Vad annat finns det som påverkar hälsa och välmående inom skådespelaryrket?

Något annat du gärna belyser gällande skådespelararbetet i relation till din hälsa?

Vad är och betyder skådespelaryrket för dig?

(extra) Hur mår du då du jobbar med en roll eller när du inte gör det?

### Intervjusekvens 3. Skådespelararbetet (Bilaga Z)

Olympus: 405\_0004 WMA, XX.XX.XX/Start XX.XX/Längd xx,xx,xx BXX/XX

Tid: XX.XX.20XX kl. XX.XX-XX.XX

Har du någon speciell metod som du följer i ditt rollarbete?

När och hur inleder du ditt rollarbete?

Berätta om din skapande process med rollen?

Vad är mest utmanande under en process med rollen?

Vilken roll spelar regissören i förhållande till rollarbetet?

Vilken betydelse har kläder, rekvisita, scenografi ljud och ljus i relation till rollarbetet?

När anser du att din roll är färdig?

Vad betyder publiken för ditt arbete med rollen?

Beskriv vardagen i anslutning till en repetitionsprocess.

Hur förbereder du dig för att orka i arbetet?

Vad är det bästa med repetitionsprocessen?

När känns arbetet med rollen tröttsamt?

Vad betyder det att vara skapande för dig personligen?

Kan du beskriva ett skapande moment, hur uppstår ett skapande moment?

Vilka förutsättningar behövs det för en skapande process?

Finns det tider då du inte skapar under en process med rollen?

Vad är den vanligaste orsaken till att det skapande arbetet störs?

Hur gör du då för att återfå flyt i ditt arbete?

Tänker du på arbetet med rollen under tiden av vila mellan arbetspassen?

Vad betyder dina kolleger för ditt rollarbete?

Vad är kollegernas roll i förhållande till ditt skapande arbete?

Påverkar din process med rollen ditt privatliv?

När är du mest belastad under ett lopp av ett rollarbete?

Påverkar ditt privatliv din process med rollarbetet?

Kan du uppleva aha upplevelser under processen med rollarbetet?

När känns arbete med rollen mest tillfredställande för dig?

Känner du stress i något skede av rollarbetet?

Hur påverkar stressen dig och hur tar du dig ur den känslan?

Tycker du om att repetera?

Tycker du om att spela?

Är du nervös inför repetitionstillfällen?

Är du nervös inför föreställningen?

Hur behandlar du dessa känslor och vad gör du i sådana situationer?

I vilka situationer under den skapande processen upplever du ångest?

Finns det situationer då den där ångesten är positiv för den skapande processen? (om JA så följdfråga: har det hänt dig?)

Hur du behandlar känslan av ångesten i rollarbete, om det finns sådant?

När känns det bäst inom loppet av en repetitionsprocess?

Vad säger dig uttrycket kreativ ångest, vad är det för något?

## Litteratur

- Acar, O.A., Tarakci, M., & Knippenberg, D. van. (2018). *Creativity and Innovation Under Constraints: A Cross-Disciplinary Integrative Review*. Journal of Management. <https://doi.org/10.1177/0149206318805832>
- Adorno, T., Horkheimer, M. (1944) *The Culture Industry: Enlightenment as Mass Deception*. Marxist Literary Criticism 1998, 2005
- Aghion, P., Bergeaud A., Lequien M., and Melitz M.J. (2018) *The Impact of Exports on Innovation: Theory and Evidence* NBER Working Paper No. 24600 May 2018 JEL No. D12,F13,F14,F41,O30,O47
- Akcigit, Ufuk, Sina T. Ates, and Giammario Impullitti, (2018) "Innovation and Trade Policy in a Globalized World," NBER Working Paper 24543, National Bureau of Economic Research.
- Alvesson, M. & Svenningsson S. (2007) *Organisationer, ledning och processer*. Lund: Studentlitteratur.
- Alvesson, M., Sköldberg K. (2008) *Tolkning och reflektion - Vetenskapsfilosofi och kvalitativ metod* Studentlitteratur Ab, Lund
- Alvesson, M. (2011) *Intervjuer*. Malmö: Liber, 2011.
- Amabile, T.M., & Kramer, S. J. (2011). *The power of small wins*. Harvard Business Review, 89(5), 70–80.
- Amabile, T.M., (2019) "The Art of (Creative) Thought: Graham Wallas on the Creative Process." Chap. 2 in *The Creativity Reader*, edited by Vlad P. Glăveanu. Oxford, UK: Oxford University Press, 2019.
- Amabile, T.M., Kramer S., (2011) *The progress principle. Using Small Wins to Ignite Joy, Engagement and Creativity at work*. Harvard Business Review Press, 2011
- Amin, A. (2002) *Etnicity and the multicultural city: Living with diversity*. Environmental and Planning A 34, 959 - 980
- Andriopoulos, C. (2001) *Determinants of organizational creativity: a literature review*, Management Decision, Vol. 39 Issue: 10, pp.834-841
- Austin, R.D. (1996) *Measuring and Managing Performance in Organisations*. Dorset House, New York.
- Austin, R., Devin L. (2003), *Artful Making What Managers Need to Know How Artists Work*, 2003 Pearson Education, New Jersey
- Autio, R. (2000) *Ennen Ensi-iltaa - Tekijöitä teatterituotannossa*. Teatterin Tiedotuskeskus ja Kustannus Oy Teatteri
- Ardizzi, M., Calbi, M., Tavaglione, S. et al. *Audience spontaneous entrainment during the collective enjoyment of live performances: physiological and behavioral measurements*. *Sci Rep* 10, 3813 (2020). <https://doi.org/10.1038/s41598-020-60832-7>
- Arrow, K. J. (1999) *Observations on social capital*. Edited by Dasgupta Partha, Serageldin Ismail (1999) *Social Capital, A Multifaceted Perspective* International Bank of Reconstruction (2000), ISBN 0-8213-4562-1
- Arvonen, J. (1988) *Att leda via idéer*. Lund: Studentlitteratur.

- Asplund, J. (1987) *Det sociala livets elementära former*. Bokförlaget Korpen
- Bailey, C., Miles S., Stark P. (2004), *Culture-led urban regeneration and the revitalization of identities in Newcastle, Gateshead and the North East of England*. International Journal of Cultural Policy 10, 47 - 65.
- Barron, Montuori & Barron (1997). *Creators on creating*. New York: Tarcher Putnam.
- Barsade, S., (2000) *The Ripple Effect: Emotional Contagion in Groups*, working paper 98, Yale School of Management, New Haven, Connecticut, 2000.
- Belbin, M.R. (1996) *Team Roles at Work*. (London: Butterworth-Heinemann, 1996)
- Benner, M. (2003) *The Scandinavian Challenge The Future of Advanced Welfare States in the Knowledge Economy* ACTA SOCIOLOGICA 46(2)
- Benito, B., Bastida, F., Vicente C. (2013), *Municipa elections and cultural expenditure*. Journal of Cultural Economics 37, 3 - 32
- Bergqvist, M., Ljungberg, J, (2001), *The power of gifts: Organizing social relationships in open source communities*, Information Systems Journal 11, 305 - 302.
- Beveridge, M.P., Yorston, G. (1999) *I drink, therefore I am: alcohol and creativity*. Journal of The Royal Society of medicine, Volume 92 (646-648)
- Björklund, L. (1995), *Mannens reaktion vid traumatisk kris*, S:t Lukas Utbildningsinstitut <http://user.tninet.se/~axn036m/page15/page26/page26.html>
- Blewitt, J. (2006) *The Ecology of Learning. Sustainability, Lifelong Learning and Everyday Life*. London: Earthscan.
- Bloom, N., Draca, M., Van Reenen, J. (2016), *Trade Induced Technical Change? The Impact of Chinese Imports on Innovation, IT and Productivity*," The Review of Economic Studies, 2016, 83 (1), 87–117.
- Bogart, A. (2001) *A director prepares – seven essays on art and theatre*. Routledge
- Boix, R., Capone, F., De Propris, L., Lazzeretti, L., Sanches, D. (2014), *Comparing creative industries in Europe*. European Urban and Regional Studies, forthcoming, DOI 10.1177/0969776414541135
- Bourdieu, P. (1977) *Outline of a theory of practice*. Trans. R. Nice. Stanford: Stanford University Press
- Bourdieu, P. (1999) *Praktiskt förnuft: bidrag till en handlingsteori*. Daidalos
- Brady, D. (2009) *Rich Democracies, Poor People. How Politics Explains Poverty*. Oxford: Oxford University Press.
- Braunmuller, A.R., Hattaway M. (2003) *English Renaissance Drama* (2003) Cambridge University Press
- Brecht, B. (1975) *Om teater. Texter i urval av Leif Zern*. Boförlaget Pan/Nordstedts, Stockholm. Orginalets titel: *Shriften zum Theater* Suhkamp Ferlag, Frankfurt am Main 1963; 1964
- Breznau, N., Eger M. A. (2016) *Immigrant presence, group boundaries, and support for the welfare state in Western European societies*. Acta Sociologica Vol. 59(3)
- Brook, P. (1968) *The Empty Space [Tyhjä Tila övers: Raija Mattila]* Werner Söderström Osakeyhtiön kirjapaino, Porvoo 1972
- Burk, J (1995), *Connections*. Boston, MA: Little, Brown
- Carver, C.S., Scheier M.F. (1996) *Self-regulation and its failiures*. *Psychological Inquiry*, 7, 32 - 40



Cameron M, Crane N, Ings R, Taylor K. (2013) *Promoting well-being through creativity: how arts and public health can learn from each other*. *Perspect Public Health*. 2013 Jan;133(1):52-9. doi: 10.1177/1757913912466951.

Catterall, J.S. (2002) *The arts and the transfer of learning*. i R .J Deasy (Red.) Washington, DC: Arts Education Partnership.

Clark, D. (2011). *Team leadership*. [http://www.nwlink.com/~donclark/leader/team\\_leadership.html](http://www.nwlink.com/~donclark/leader/team_leadership.html)

Cole T., Kirch Chinoy, H. (1970). *Actors on Acting The Theories, Techniques, and Practices of the World's Great Actors, Told in Their Own Words*, Crown Publishers, Inc. New York

Coleman, J.S. (1988) *Social Capital in the Creation of Human Capital*. University of Chicago/Journal of Sociology (1994), Edited by Dasgupta Partha, Serageldin Ismail (1999) *Social Capital, A Multifaceted Perspective* International International Bank of Reconstruction (2000), ISBN 0-8213-4562-1

Cuéllar, JP. et al. (1996) *Our Creative Diversity, Report of the World Commission on Culture and Development*. <http://unesdoc.unesco.org/images/0010/001055/105586e.pdf>

Crociata, A., Lilla M., Sacco P. L. (2011) *Recycling waste: Does culture matter?* Mimeo, IULM University, Milano.

Crociata, A., Mattosco, N. (2016) *Output-orientated Data Envelopment Analysis for measuring recycling efficiency: an application at Italian regional level*. *Environmental Education Research*, volume 22, issue 4, 551 - 570.

Cronk, M.C. & Fitzgerald, E.P. (1999). *Understanding "IS Business value": derivation*

*of dimensions*, *Logistics Information Management*. Vol. 12, No. ½, sid. 40-49.

CSES (2010), *Study on the contribution of culture to local and regional development – Evidence from the structural funds, final report*. Centre for Strategy and Evaluation Services, Kent.

Csikszentmihaly, M. (1997) *Creativity – Flow and the psychology of Discovery and Invention* Harper Perennial edition.

Dalen, M. (2015) *Intervju som metod*. Malmö: Gleerups Utbildning AB. 2:a upplagan.

Davila, T., Epstein, M.J. and Shelton, R. (2006) *Making Innovation Work: How to Manage It, Measure It, and Profit from It*. Wharton School Publishing, Upper Saddle River, NJ.

Deasy, R. (2002) *Critical links: Learning in the arts and student academic and social development*. Washington, DC: Arts Education Partnership

Deci, E.L., Ryan, R.M. (2000). *The "what" and the "why" of goal pursuits: Human needs and the self-determination of behavior*. *Psychological Inquiry*, 11, 227 - 268.

Dekker, E., (2014) *Two approaches to study the value of art and culture, and the emergence of a third*. *Journal of Culture and Economy*, Springer Science+Business Media New York 2014

Devillaz, Å., Durham, M. (2008) *Management by Ethics: Etiskt ledarskap i praktiken*. Stehag: Devillaz

DiMaggio, P. (1982) *Cultural capital and school success: The impact of status culture participation on the grades of US high school students*. *American Sociological Review* 47, 189 – 201.

Disparte, D. (2016) *Simple Ethics Rules for better risk management*. *Harvard Business Review*. November 08

- Dubois, A., Gadde, L-E., (2002) Systematic combining: an abductive approach to case research *Journal of Business Research* 55, 553 – 560
- Durrant, T., (2019) *IT Depends: The Maturity of Cultural Economics and Its Public Policy Debates* Creative Matter Economics <https://creativematter.skidmore.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1136&context=econstudtschol>
- Drazin, R., Glynn, M.A., Kazanjian, R.K. (1999) Multi-level Theorizing about Creativity in Organizations: A Sensemaking Perspective. *Academy of Management Review*, 24(2), 286–307.
- Drucker, P.F. (1985) *Innovation and Entrepreneurship Practice and Principles* (First published by Butterworth-Heinemann 1985) First published in Routledge London and New York 2015
- Ejdeholm, P-A.E. (2009) *En integrerande personlighetsmodell*. Stockholms Universitet, Psykologiska Institutionen
- Eklund, K. 1952- (2013). *Vår ekonomi: en introduktion till samhällsekonomin* (13., [rev. och utvidgade] uppl). Studentlitteratur. sid. 336. ISBN 9789144094564. OCLC 940605197.
- Elliot A.J., Church M.A. (1997) A hierarchical model of approach and avoidance achievement motivation. *Journal of Personality and Social Psychology*, 146, 517 - 531.
- Elliot, A.J., Sheldon, K.M., Church, M.A. (1997) *Avoidance personal goals and subjective well-being*. *Personality and Social Psychology Bulletin*, 23, 915 – 927
- England, H. 1986. *Social work as art*. London: Allen and Unwin.
- Erlandson, D. A., Harris, E., Skipper, B. & Allen, S. D. (1993) *Doing Naturalistic Inquiry. A Guide to Methods*, Newbury Parks: Sage
- Evans, G., Foord, J. (1999) *European funding of culture: Promoting common culture or regional growth?* *Cultural Trends* 9, 53 – 87.
- Evans, G. (2009) *Creative cities, creative spaces and urban policy*. *Urban Studies* 46, 1003 – 1040.
- Fiorillo, D., Sabatini, F. (2011) "Quality and quantity: The role of social interactions in individual health" University of Terrano, Department of Communication, Working Paper No 73.
- Florida, R. (2002) *The Rise of The Creative Class*. Basic Books, New York
- Folkman, S. Lazarus, R. S. (1988) *The relationship between coping and emotion: implications for theory and research*. *Social Science and Medicine*, 26, s 309 - 317
- Freud, S. (1930). *Civilization and its discontents*. Standard Edition, 21. London: Hogarth Press
- Friedman, T.L. (2005) *The World is Flat*. Farrar, Straus & Giroux, New York.
- Froese, F. J., Kishi Y. (2013) *Organisational attractiveness of foreign firms in Asia: Soft power matters*. *Asian Business and Management* 12, 281 - 297.
- Gadamer, H-G. (1993). *Über die Verborgenheit der Gesundheit, Aufsätze und Vorträge* Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main (*Den Gåtfulla Hälsan, Essäer och föredrag* (2011), Dualis Förlag AB, Ludvika)
- Gadamer, H-G. (1997) *Sanning och metod, Wahrheit und Methode*, Daidalos
- Gadamer, H. G. (2011) *Den Gåtfulla Hälsan, Essäer och Föredrag*. (Über die

Verborgenheit der Gesundheit), Dualis Förlag AB

Giddens, A. (1994). *Sociologi. Vol. 1*. Lund: Studentlitteratur.

Gilson, L. L., & Shalley, C. E. (2004). *A Little Creativity Goes a Long Way: An Examination of Teams' Engagement in Creative Processes*. *Journal of Management*, 30(4), 453–470. <https://doi.org/10.1016/j.jm.2003.07.001>

Goffman, E. (1959) *The presentation of self in everyday life*. Doubleday & Company, Inc., New York [Jaget och Maskerna. En studie i vardagslivets dramatik (övers: Bergström Sven, Studentlitteratur 2014, Printed by Dimograf, Poland [2015])

Goleman, D. (1995), *Emotinal Intelligens. Why it can matter more than IQ*. Bantam Dell, A Divison of Randome House, New York

Goleman, D. (2013) *Focus The Hidden Driver of Excellence* Bloomsbury Publishing Plc, London

Goleman, D., Boyatzis, R., McKee, A. (2013). *Primal leadership: learning to lead with emotional intelligens*. Harvard Business Review Press, Boston, Massachusetts.

Gotham, K. F. (2002) *Marketing Mardi Gras: Commodification, spectacle and the political economy of tourism in New Orleans*. *Urban Studies* 39, 1735 – 1756.

Grafström, M., Jonson A., Stig O., Strannegård L. (2017) *En berättelse om organisering* Studentlitteratur AB, Lund.

Grevenius, H. (1964) *Brecht – liv och teater*. Sveriges radio Meijels Bokindustri, Halmstad

Grossi, E., Sacco P.L., Tavano B. G., Cerutti R. (2011a) *The impact of culture on the individual subjective well-beeing of the Italian*

*population: An exploratory stydy*. *Applied Research in Quality of Life*. 6(4), 387 - 410

Grossi E., Tavano B. G., Sacco P.L., Buscema M. (2011b) *The interction between culture, health, and psychological well-being: Data mining from the Italian culture and well-being project*. *Journal of Happiness Studies*, volume 13, Issue 1, 129–148

Grossman, M. (2000) *Handbook of Health Economics*, Volume 1, Edited by A.J. Culyer and J.P Newhouse Elsevier Science B. V,

Grossman, M., Elhanan, H. (1991), *Innovation and growth in the global economy*, MIT Press.

Groza, M. D., Locander, D. A., Howlett, C. H. (2016) *Linking thinking styles to sales performance: The importance of creativity and subjective knowledge*. *Journal of Business Research*, Volume 69, Issue 10, 2016, pp. 4185-4193

Gruenfeld, E. (2010) Thinking creatively is thinking critically. *New Directions for Youth Development* 125, 71-83.

Guillet de Monthoux, P. (1993). *Det sublimas konstnärliga ledning*. Nerius & Santérus Förlag AB

Guillet de Monthoux, P. (1998). *Konstföretaget*. Bokförlaget Korpen

Guiso, L., Zapienza, P., Zingales L. (2006). *"Does Culture Affect Economic Outcomes?"*. *Journal of Economic Perspectives* 20 (2/2006): sid. 23–48.

Gupta, K. & Singhal, A. (1993) *Managing Human Resources for Innovation and Creativity*, *Research-Technology Management*, 36:3, 41 - 48, DOI: [10.1080/08956308.1993.11670902](https://doi.org/10.1080/08956308.1993.11670902)

Gustavsson, P. (2008) <http://socialdemocracy.blogspot.fi/2008/09/gr-det-att-frena-ekonomisk-tillvxt-med.html>

Hagman, A., Gustavsson, K. (2017) *TID FÖR INNOVATION En kvalitativ studie om innovationsledning och stöd för att skapa tid för idéer på Volvo Construction Equipment Technology*. Mälardalens Högskola, Eskilstuna. Akademin för innovation, design & teknik INO325, VT 17

Hakanen, J. (2005) *Työuupumuksesta työn imuun: työhyvinvoinnin ytimessä ja reuna-alueilla*. Työ ja ihminen. Tutkimusraportti 27. Työterveyslaitos: Helsinki.

Hakanen, J. (2009) Työn imua, tuottavuutta ja kukoistavia työpaikkoja? Kohti laadukasta työelämää, Työsuojelurahasto & Työterveyslaitos.  
[http://www.tsr.fi/tsarchive/files/Selvityksi\\_a/TSR\\_Tata\\_on\\_tutkittu2009.pdf](http://www.tsr.fi/tsarchive/files/Selvityksi_a/TSR_Tata_on_tutkittu2009.pdf)

Hamel, G. (2000) *Leading the revolution*. Harvard Business School Press.

Hamel, G. (2007) *The Future of Management*. Harvard Business School Press.

Hamel, G. (2009) *Moon Shots for Management*. *Harvard Business Review*, 87, 91–98.

Harari, Y.N. (2015) *Sapiens : a brief history of humankind*. New York: Harper

Harvey, D., (1990) *The Condition of Postmodernity, An Enquiry into the Origins of Cultural Change* Blackwell Publishers, UK

Helsingin Sanomat (2013) 11.4.2013

Henriques, B. J., Davidson, J. R. (1997) *Brain Electrical Asymmetries during Cognitive Task Performance in Depressed and Nondepressed Subjects*, *Biological Psychiatry* 42 (1997): 1039 – 1050.

Hesmondhalg, D. (2013) *Cultural Industries 3rd edition*, SAGE Publications Ltd, London

Heiskanen, I., Ahonen, P., Oulasvirta, L. (2005) *Taiteen ja kulttuurin rahoitus ja*

*ohjaus: kipupisteet ja kehitysvaihtoehdot*. Helsinki University Press, Helsinki.

Hillman-Chartrand, H. McCaughey, C (1989), The arm's length principle and the arts: An international perspective – past, present and future, in Cumming M & Schuster JMD, *Who's to pay for the arts? The international search for models and support*, American Council for the Arts Books, New York, 43 - 80.

Houni, P. (2000) *Näyttelijäidentiteetti. Tulkintoja omaelämäkerrallisista puhenäkökulmista*. Acta Scenica 5. Teatterikorkeakoulu Helsinki

Howkins, J. (2001) *The Creative Economy How people make money from ideas*, Allen Lane The Penguin Press

Hughes, J. & Wilson K. (2004) Playing a part: the impact of youth theatre on young people's personal and social development, *Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance*, 9:1, 57-72, DOI: [10.1080/1356978042000185911](https://doi.org/10.1080/1356978042000185911)

Huizinga, J. (1980) *Homo Ludens. A study of the Play Element in Culture*. Reprinted in 1980 Printed in Great Britain by Redwood Burn Ltd Trowbridge & Esher (First published in German in Switzerland in 1944 This edition first published in 1949)

Hyypä, M.T., Mäki J., Impivaara O. Aromaa, A. (2006) *Leisure participation predicts survival: a population-based study in Finland*. *Health Promotion International* 21:1, 5–11.

Hyypä, M. T. (2013) *Kulttuuri Pidentää Ikää*. Kustannus Oy Duodecim, ISBN 978-951-656-479-4

Hänninen, V. (1999) *Sisäinen tarina, elämä ja muutos. Väitöskirja*. Acta Universitatis Tamperensis 696. Sociologian ja sosiaalipsykologian laitos Tampereen Yliopisto. Tampere.

- Höganäs (1993) *Nationalencyklopedin* Bokförlaget Bra Böcker.
- Inseong, J., Shung J.S., (2017) *High-Performance Work Practices and Organizational Creativity During Organizational Change: A Collective Learning Perspective* Journal of Management Vol. XX No. X, Month XXXX 1–17 DOI: 10.1177/0149206316685156
- Jackson, J. K., Weiss M. A., Schwarzenberg A. B., Nelson R. M., (2020) *Global Economic Effects of COVID-19* Congressional Research Service <https://crsreports.congress.gov/R46270>
- Janeway, W. H. (2012) *Doing Capitalism in the Innovation Economy: Reconfiguring the Three-Player Game Between Markets, Speculation and the State*. Cambridge University Press.
- Johansson, F. (2004) *The Medici Effect*. The Harvard Business School Press, Cambridge, MA.
- John-Steiner, V. (1997) *Notebooks of the Mind*. Oxford University Press, New York.
- Julkunen, R. (2001) *Suunnanmuutos: 1990-luvun sosiaalipoliittinen reformi Suomessa*. Vastapaino, Tampere.
- Kaivo-Oja, J., Lauraéus T. (2019) *Analysis of 2017 Gartner's Three Megatrends to Thrive the Disruptive Business, Technology Trends 2008-2016, Dynamic Capabilities of VUCA and Foresight Leadership Tools* Advances in Technology Innovation vol. 4 no 2, 2019, pp. 105-115
- Kallinen, T. (2004) *Teatterikorkeakoulun synty*, Like Kustannus
- Kanerva, A., Ruusuvirta M. (2006) *Suomalaisen teatterin tulevaisuus teatterintekijöiden ja kuntien silmin*. Cuporen julkaisuja.
- Kawachi, I. (1999) *Social capital and community effects on population and individual health*. Ann N Y Acad Sci. 1999;896:120-30, National Center for Biotechnology Information, U.S. National Library of Medicine.
- KEA, (2006) *The economy of culture in Europé*, KEA European Affairs, Bruxelles.
- KEA, European Affairs. (2009), *"The Impact of Culture on Creativity."* A Study Prepared for the European Commission (Directorate-General for Education and Culture), June. Accessed August 20, 2015. [ec.europa.eu/culture/library/studies/cultural-economy\\_en.pdf](http://ec.europa.eu/culture/library/studies/cultural-economy_en.pdf).
- KEA European Affairs. (2012), *"Measuring Economic Impact of CCIs Policies: How to Justify Investment in Cultural and Creative Assets."* Accessed August 14, 2015. [http://www.keanet.eu/docs/measuring-economic-impact-of-ccis-policies\\_final\\_create.pdf](http://www.keanet.eu/docs/measuring-economic-impact-of-ccis-policies_final_create.pdf).
- Kenworthy, L. (2004) *Egalitarian Capitalism*. New York: Russell Sage Foundation.
- Kerle, R., (2010) *Creativity in Organizations. How can Creativity become a prime contributor to strategic objective of the organization?* The Creative Leadership Forum
- Koestler, A. (1964) *The Act of Creation A study of the conscious and unconscious processes of humor, scientific discovery of art*. The Macmillan Company – New York
- Koivunen, N. (2003) *Leadership in symphony orchestras. Discursive and aesthetic practices*. Tampere University Press
- Koivunen, N., Rehn A. (2009) *Creativity and the contemporary economy*. Copenhagen Business School Press DK
- Koonlaan, B. B., Bygren, L. O., Johansson, S. E. (2000) *Visiting the cinema, concerts museums*

and art exhibitions as determinant of survival: A Swedish fourteen-year cohort follow-up. *Scandinavian Journal of Public Health* 28, 174 - 178.

Koopman, L. P., Den Hartog, N. D., Konrad, E., & et al. (1999). National Culture and leadership profiles in Europe: Some results From the GLOBE study, *European Journal of Work and Organizational Psychology*, 8, 503 - 520.

Krikmann, A. (2006) *Contemporary linguistic theories of humour*, *Folklore* 33, 27-57: 29.

Kristensson Ugglå, B (2005) "Tolkningens metamorfoser." *I text & Existens: Hermeneutiken möter samhällsvetenskapen*. Staffan Selander och Per-Johan Ödman (red). Göteborg: Daidalos.

Kristensson Ugglå, B. (2019) *En strävan efter sanning. Vetenskapens teori och praktik*. Studentlitteratur AB, Lund

Krueger, A. B. (2000) *Economic Scene*. The new York Times, 7 December, 2000 C2.

Kuitunen, M., Sutinen M. (2018) *Mahtava Moka - uskaa, opi ja menesty* Alma Talent Oy

Kuczmarski, T. D., (1996) "What is innovation? The art of welcoming risk", *Journal of Consumer Marketing*, Vol. 13 Issue: 5, pp.7-11, <https://doi.org/10.1108/07363769610130846>

Kvale, S. (1997), *Den kvalitativa forskningsintervjun* (S.-E. Thorell, trans.). Lund. Studentlitteratur

Liberman, M. D. (2013) *Social. Why Our Brains Are Wired to Connect*. Broadway Books, New York

Lidén, L. (1960), "Europatanken och nationalstaten". *Ekonomisk Revy*, årg. 17, nr 7, 497-503.

Liikanen, H-L. (2010) *Konst och kultur ger välfärd - förslag till åtgärdsprogram 2010-2014*. Undervisningsministeriets publikationer 2010:17/ Opetusministeriö • Kulttuuri-, liikunta- ja nuorisopolitiikan osasto, 2010

Lind, J. & Sandberg H. (2021) *Analys av sekundära ekonomiska värden och effekter från Tom Tits Experiment i Södertälje* En rapport av Cloudberry Communications AB för Telge AB

Ljunge, M. (2014) *Social capital and health: Evidence that ancestral trust promotes health among children of immigrants*, *Economics and Human Biology* 15 165-186

Lockwood, T. Walton, T. (2008) *Corporate Creativity Developing an Innovative Organisation* Allwoth Press, New York.

Långbacka, R. (2012) *DET ÄR ALDRIG FÖR SENT och andra texter från fem decenier*. PQR-kultur. Tryck Balto, Litauen.

Madon, S., Jussim L., Keiper S., Eccles J., Smith A., Palumbo P. (1998) *The accuracy and power of sex, social class, and ethnic stereotypes: A naturalistic study in person perception*. *Personality and Social Psychology Bulletin* 24, 1304 - 1318.

Mainemelis, C. (Ed.), Epitropaki, O. (Ed.), Kark, R. (Ed.). (2018). *Creative Leadership*. New York: Routledge.

Manka, M-L. (2015), *Stressikirja Mistä virtaa?* Talentum Media Oy

Mantere, S., Ketokivi, M. (2013) *Reasoning in Organization Science*. *Academy of Management Review*, 38: 70-89.

March, J.G., Simon, H.A. (1958/1993) *Organisations*. (2 uppl.) Cambridge, MA: Blackwell

- Marcuse, H. (1964) *One-Dimensional Man*. Boston: Beacon Press
- Martin, J. J., Cutler, K. (2002) *An Exploratory Study of Flow and Motivation in Theatre Actors*. Journal of Applied Sports Psychology. Volume 14, 344 - 352
- Maslow, A. H. (1943) *A Theory of Human Motivation*. Psychological Review, Vol 50(4) July 1943, 370 - 396.
- Mason, M. (2008) *The Pirat's dilemma: How youth culture is reinventing capitalism*. The Free Press, New York.
- McCarthy, K. F., Ondaatje, E. H., Laura, Z., & Brooks, A. C. (2004) *Gifts of the muse: Reframing the debate about the benefits of The Art The Wallace Foundation*. Santa Monica: RAND Corporation.
- Mc Cracken, G., (1988) *Culture & Consumption*, Indiana University Press, IN, USA
- McKee, A., Boyatzis, R., Johnston, F. (2008). *Becoming a Resonant Leader: Develop your emotional intelligence, renew your relationships, sustain your effectiveness*. Boston: HBR Press.
- Miles S., Paddison R. (2005). *The rise and rise of culture-led urban regeneration*. Urban Studies 42, 833 - 839.
- Moxnes, P. (2000) *Positiv Ångest hos individen, gruppen, organisationen. Ett organisationspsykologiskt perspektiv*, Bokförlaget Natur och Kultur 2001
- Mumford, M. D. (2003). "Where have we been, where are we going? Taking stock in creativity research". *Creativity Research Journal*. 15 (2-3): 107-120. doi:[10.1080/10400419.2003.9651403](https://doi.org/10.1080/10400419.2003.9651403)
- Mumford, M.D., Gustafson S.B. \_\_\_\_\_ (2007) *Creative thought: Cognition and problem solving in a dynamic system*
- [M.A. Runco \(Ed.\), Creativity research handbook: Volume II, Hampton, Cresskill, NJ pp. 33-77](https://doi.org/10.1080/10400419.2003.9651403)
- Mumford, M. D., Hester, K. S., Robledo, I. C (2012) *Creativity in Organizations: Importance and Approaches*, Editor(s): Michael D. Mumford, Handbook of Organizational Creativity, Academic Press, Pages 3-16, ISBN 9780123747143
- Mäkelä-Eskola, R. (2001) *Pang - Siinä se on! Teatterikatsojan tunnereasonansi*, Tampereen Yliopisto, Domus Offset Oy
- Mäkelä, L. (1997). *Teatterit alueidensa katalysaattoreina*. Teatterikorkeakoulun julkaisusarja. Teatterikorkeakoulun täydennuskoulutuskeskus.
- Napier, N. K., Nilsson M. (2006) The Development of Creative Capabilities in and out of Creative Organizations: Three Case Studies Creativity and Innovation Management [Volume 15, Issue 3](https://doi.org/10.1080/10400419.2003.9651403) Pages 268-278
- Nanjundeswaraswamy T. S., Swamy D. R. (2014) *Leadership styles*. Department of Industrial Engineering and Management, JSS Academy of Technical Education, Bangalore, India. Advances in Management, Vol 7 (2) February 2014
- Nemiro, J. (1997) *Interpretive Artists: A Qualitative Exploration of the Creative Process of Actors*, Creativity Research Journal, 10:2-3, 229-239, DOI: [10.1080/10400419.1997.9651222](https://doi.org/10.1080/10400419.1997.9651222)
- Niemelä, P. (1985) *Sosiaalisen lähtökohdista. Näkökulmia sosiaalisen ja sosiaalipolitiikan teorioista ja käytännöstä*. Helsingin Yliopisto. Sosiaalipolitiikan laitos. Tutkimuksia 3/1983. Helsinki.
- Nijstad, B.A. and Paulus, P.B. (2003) Group Creativity: Common Themes and Future

- Directions. In Paulus, P.B. and Nijstad, B.A. (eds.), *Group Creativity: Innovation through Collaboration*. Oxford University Press, Oxford pp. 326–40.
- Nummelin, S. (2011) *Kulttuurin hyvinvointivaikutukset: onnea, elämyksiä, terveyttä*. Tutkimuskatsauksia 1/2011. Turun Kaupunki, Kaupunkitutkimus ja tietoyksikkö.
- Nye, J. (2004) *Soft Power. The means to success in world politics*. Public Affairs, New York.
- Näls, J. red. (2007), *Viirus Boken*. Södeströms, Gummerus Printing, Jyväskylä, Finland
- Opetusministeriö/Undervisningsministeriet (2003) *Selvitys teattereiden valtionosuusjärjestelmän toimivuudesta*.[http://www.minedu.fi/opm/julkaisut/2003/selvitys\\_teattereiden\\_valtionosuusjarjestelman\\_toimivuudesta](http://www.minedu.fi/opm/julkaisut/2003/selvitys_teattereiden_valtionosuusjarjestelman_toimivuudesta)
- Oriade, A., Schofield P., (2019) *An examination of the role of service quality and perceived value in visitor attraction experience* Journal of Destination Marketing & Management, Volume 11, Pages 1-9,
- Ortner, S. B. (2006) *Anthropology and Social Theory. culture, power and the acting subject* Durham: Duke University Press
- Paavolainen, P. (2016/2019) *Finlands Teaterhistoria* Teaterhögskolans publikationsserie 2019
- Panksepp, J. (2008) *"Play, ADHD, and the Construction of the Social Brain"*, AMERICAN JOURNAL OF PLAY Summer, s56
- Paris, D., Baert T. (2011) *Lille 2004 and the role of culture in the regeneration of Lille Métropole*. Town Planning Review 82, 29 - 44.
- Petrova, L. Throsby D., (2011) *The economics of cultural policy*. J Cult Econ 35, 237–240
- (2011). <https://doi.org/10.1007/s10824-011-9138-2>
- Plaza, B. (2008), *On some challenges and conditions for the Guggenheim Museum Bilbao to be an effective economic re-activator*. International Journal of Urban Regional Research 32, 506 - 517.
- Putnam, R. D. (1996) *Den fungerande demokratin. Medborgarnas röster i Italien*. Stockholm: SNS Förlag, (Orig. Making Democracy Work. Civic Tradition in Modern Italy. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1993)
- Putnam, R. D. (2002) *Den ensamme bowlaren Den amerikanska medborgarandans upplösning och förnyelse*. Stockholm: SNS Förlag, 2001; Putnam RD, red. Democracies in Flux. New Yourk: Oxford University Press.
- Ramirez, R. 1991 *The beauty of social organisation*. München: Accedo Verlag
- Rantanen, M. (2006) *Takki väärinpäin ja sielu riekaleina - näyttelijöiden kokemuksia työstressistä ja -uupumuksesta*. Acta Scenika 18. Teatterikorkeakoulu, Helsinki.
- Reid, J. (1956), *The concept of unconscious anxiety and its use in psychotherapy*. American Journal of Psychoanalysis, 16, 42 - 53
- Rinne, H., Storgård, J., Suominen, S. (2016), *Näyttelijöiden kuolleisuus*. Kuntoutus, 2, 52 - 55
- Robertson, I., Cooper C. (2011) *Well-Beeing. Productivity and Happiness*. New York: Pallgrave Macmillan
- Rosso, B. D. (2014). Creativity and Constraints: Exploring the Role of Constraints in the Creative Processes of Research and Development Teams. *Organization Studies*, 35(4), 551-585. <https://doi.org/10.1177/0170840613517600>



- Runco, M.A. (2004) Creativity. *Annual Review of Psychology*, 55, 657–87.
- Runco, M. A. (2007; 2014) *Creativity Theories and Themes: Research, Development and Practice* Elsevier
- Ruokolainen, V. (2012) *Valtionosuusteattereiden talouden ja toiminnan kehitys 1992-2010*. Cupore Verkkojulkaisuja 13, Helsinki.
- Ryan, R. M., Patrick H., Deci E. L., Williams G. C. (2008) *Facilitating health behaviour change and its maintenance: Interventions based on Self-Determination Theory*, *The European Health Psychologist*, Volume 10, March 2008.
- Ryen, A. (2004) *Kvalitativ intervju – från vetenskapsteori till fältstudier*. Liber [ISBN 9789147072781]
- Sacco, P.L., Blessi G. T., Nuccio M. (2009) *Cultural policies and local planning strategies: What is the role of culture in local sustainable development?* *Journal of Arts management, Law and Society* 39, 45 - 64.
- Sacco, P.L. Ferilli G., Blessi G. T., Nuccio M. (2013a). *Culture as an engine of local development processes: System-Wide Cultural Districts. I: Theory*. *Growth and Change* 44, 555 - 570.
- Sacco, P.L. Ferilli G., Blessi G. T., Nuccio M. (2013b) *Culture as an engine of local development processes: System-Wide Cultural Districts. II: Prodtotype cases*. *Growth and Change* 44, 571 - 588.
- Sacco, P.L. (2014). *Kultur 3.0 Konst, delaktighet, utveckling* Nätverksstan Skriftserie 002. Tryck Åmåls Grafiska ISBN: 978-91-86717-03-2
- Sacco, P.L. Ferilli G., Blessi G. T. (2016) *Culture 3.0. Cultural participation as a source of new forms of economic and social value creation: A European perspective*.
- Sallinen, M. (2009) *Kaupungin kulttuurivollisuudesta kulttuuripalveluksi*. Cupore Yliopistopaino, Helsinki.
- Samberg, G. (2012) <https://gunillasamberg.se/vad-ar-det-egentligen-som-definierar-konst/>
- Schiama, G. (2011) *The Value of Arts for Business*, Cambridge University Press.
- Schiama, G., & Lerro, A. (Eds.). (2016). *Integrating Art and Creativity Into Business Practice*. IGI Global.
- Schlesinger, P. (2017) *The creative economy: invention of a global orthodoxy*, *Innovation: The European Journal of Social Science Research*, 30:1, 73-90, DOI: 10.1080/13511610.2016.1201651
- Schmidt, L., Nave J.G., Guerra J. (2006) *Who's afraid of Local Agenda 21? Top-down and bottom-up perspectives on local sustainability*, *Int. J. Environment and Sustainable Development*, Vol. 5, No. 2, pp.181–198.
- Scott, A. J. (2006) *Entrepreneurship, Innovation and industrial development: Geography and the creative field revisited*. *Small Business Economics* 26, 1 – 24
- Sen, A. (1979) *Equality of What?* THE TANNER LECTURE ON HUMAN VALUES Delivered at Stanford University May 22.
- Sen, A. (1985) *Well-Being, Agency and Freedom: The Dewey Lectures 1984*. *The Journal of Philosophy* Vol. 82, No. 4 (Apr., 1985), pp. 169-221 (53 pages). Published By: Journal of Philosophy, Inc.
- Sen, A. (1999) *Commodities and Capabilities*. Oxford University Press, number 9780195650389.
- Seppälä, R. (2000) *Förord (i Risto Autios bok Ennen Ensi-iltaa – Tekijöitä*

teatterituotannossa). Teatterin  
Tiedotuskeskus ja Kustannus Oy Teatteri

Shalley, C.E. and Gilson, L.L. (2004) *What Leaders Need to know: A Review of Social and Contextual Factors That Can Foster or Hinder Creativity*. The Leadership Quarterly, 15, 33-53. <http://dx.doi.org/10.1016/j.leaqua.2003.12.004>

Sinclair, R. C. (1988) *Mood, Categorization Breadth, and Performance Appraisal*. Organizational Behavior and Human Decision Processes 42 (1988): 22 - 46.

Sommer, D. (1997) *Barndomspsykologi Utveckling i en förändrad värld*. Runa förlag.

Sommer, D. (2005) *Barndomspsykologiska fasetter*. Liber

SOU (2004:104), *Att lära för hållbar utveckling. Betänkande av Kommittén för utbildning för hållbar utveckling*. Stockholm: Fritzes.

Stanislavskij, K. S./Ludavska J (1986) *Att vara äkta på scen. Om skådespelarens arbetsmoral och teknik Valda texter (Urval Inledning Noter Janina Ludavska)* Gidlunds Bokförlag 1986. Fälth's Boktryckeri, Värnamo.

Sternberg, R. J. (1997) *The concept of intelligence and its role in lifelong learning and success*. American Psychologist 52, 1030 - 1037

Sternberg, R. J. (ed.) (1999) *Handbook of Creativity*. Cambridge University Press, Cambridge.

Sternberg, R. J. (2006) *The Nature of Creativity*, Creativity Research Journal, 18:1, 87-98,  
DOI: [10.1207/s15326934crj1801\\_10](https://doi.org/10.1207/s15326934crj1801_10)

Stenström E., Strannegård L. (2013) *Kreativt Kapital Om ledning och organisation i kreativa näringar* 8tto, Stockholm

Strannegård, L. (red), Brülde B., Sandin Bülow, K., Elam, I., Jönsson, B., Lantz, J., Liedman S-E., Rönn, M., Starrin, B., Waern, R., Wingårdh, G. (2013) *Den omätbara kvaliteten* Studentlitteratur, AB Lund

Tallberg Broman, I. (1998) *”Det är ändå jag som är pedagogen”*. Förskollärares och grundskollärares föreställningar om barnen, föräldrarna och läraruppgiften i en ny tid. FOU Projekt 1998.

Throsby, D. (2010) *The Economics of Cultural Policy* Cambridge University Press

Tidd, J., & Bessant, J. (2013). *Managing Innovation Integrating Technological, Market and Organizational Change*. Italien: Printer Trento Srl.

Tinfo, (2014)  
[http://www.tinfo.fi/documents/palkkatilas\\_tot-2014\\_1202151142.pdf](http://www.tinfo.fi/documents/palkkatilas_tot-2014_1202151142.pdf)

Tjechov, M. (1953) *To the Actor* (svensk översättning: Karlsson, Salvesen (2014) *Till Skådespelaren, Om skådespelarkonsten* Skilds & Söderströms, Nord Print Ab, Helsingfors, 2014

Trost, J. (2010) *Kvalitativa intervjuer*. Lund: Studentlitteratur.

Vargo, S. L., Wieland, H., & Akaka, M. A. (2015). *Innovation through institutionalization: A service ecosystems perspective*. Industrial Marketing Management, 44(1), 63-72. doi:10.1016/j.indmarman.2014.10.008

Varis S. (2012)  
<http://www.susannavaris.com/blogg/2012/07/definition-pa-konst/>

Velthuis O. (2005) *Talking prices. Symbolic meanings of prices on the markets for contemporary arts*. Princeton University Press, Princeton.

Vidal Gonzales, M. (2008) *Intangible heritage tourism and identity*. *Tourism Management*, 29(4), s. 807-810.

Wakefield, S. E. L., Poland B. (2005) *Family, friend or foe? Critical reflections on the relevance and role of social capital in health promotion and community development* *Social Science & Medicine*, Volume 60, Issue 12, June 2005, Pages 2819–2832

Wallas, G. (1926) *The Art of Thought*, NYC: Harcourt-Bruce

Wang, G., Miao F. (2015) *Effects of sales force market orientation on creativity, innovation implementation, and sales performance*. *Journal of Business Research*, Elsevier, Volume 68 Issue 11, November, P 2374-2382

Webster M. (2018). <https://www.merriam-webster.com/dictionary/innovation>. Accessed October 25, 2018

West, M. A., & Farr, J. L. (1990). *Innovation at work. In Innovation and Creativity at Work: Psychological and Organizational Strategies* (pp. 3–13). Chichester, UK: Wiley

Williams G. C., Deci E. L., Ryan R. M. (1998) *Building Health-Care Partnerships by Supporting Autonomy: Promoting Maintained Behavior Change and Positive Health Outcomes*. In A. L. Suchman, P. Hinton-Walker, & R. Botelho (Eds.) *Partnerships in healthcare: Transforming relational process* (pp. 67 - 87). Rochester, NY: University of Rochester Press.

Wrede-Jäntti, M. (2010) *Pengarna eller livet? En kvalitativ och långtidsstudie om långtidsarbetslösa unga i ett aktörsperspektiv*. Doktorsavhandling. Helsingfors universitet, Statsvetenskapliga fakulteten, Institutionen för socialvetenskaper, socialt arbete. Yliopistopaino. Helsingfors.

Wright, K (2014) *Allevating stress in the workplace: advice for nurses*. *Nursing Standard*. 8,20 s. 37 - 42.

Youssef, M. C., & Luthans, F. (2012). Positive global leadership. *Journal of World Business*, 47, 39 - 547.

Yun S. H., Kim J. N. (2008) *Soft Power: From ethnic attraction to national attraction in sociological globalism*. *International Journal of Intercultural Relations* 32, 565 – 577

http Länkar:

[https://ec.europa.eu/clima/change/causes\\_en](https://ec.europa.eu/clima/change/causes_en)

<https://www.ucsusa.org/global-warming/science-and-impacts/science/human-contribution-to-gw-faq.html#.W7WA8RMzbVo>

<http://www.ykliitto.fi/yk70v/ekonomisk?language=sv>

[https://www.researchgate.net/profile/Eduard-Braun/publication/339788053\\_Carl\\_Menger\\_1840-1921\\_Contribution\\_to\\_the\\_Theory\\_of\\_Capital\\_1888\\_Section\\_V/links/5e660079a6fdcc37dd11d9e5/Carl-Menger-1840-1921-Contribution-to-the-Theory-of-Capital-1888-Section-V.pdf](https://www.researchgate.net/profile/Eduard-Braun/publication/339788053_Carl_Menger_1840-1921_Contribution_to_the_Theory_of_Capital_1888_Section_V/links/5e660079a6fdcc37dd11d9e5/Carl-Menger-1840-1921-Contribution-to-the-Theory-of-Capital-1888-Section-V.pdf)

Johan Storgård

## Kreativ ångest

En kulturekonomisk studie av skådespelares kreativa processer

Vad är det som händer inom skådespelares kreativa processer? Varför känns det som om det uppstår ny energi fast arbetet är både fysiskt och psykiskt krävande? Vad kan man lära sig om ledarskap av kreativa processer, kommunikation och värde-utveckling genom att se närmare på verksamhetsmodeller inom teaterkonsten?

I denna avhandling ser Johan Storgård närmare på skådespelares uppväxt, bakgrund och väg till yrket. Han undersöker deras relation till välmående, individuella och sociala kreativa processer som de ständigt arbetar med. Genom intervjuer med skådespelare går han på djupet kring deras arbetsomgivning. Han betraktar de värdeskapande processer som uppstår genom kreativa utmaningar. Att försöka, pröva på, ta risker, misslyckas och lyckas framstår som centrala värden i arbetet med rollen och föreställningen.

Studien visar att styrkan, individuellt och socialt, finns dold i de givna kreativa utmaningarna. Energin, kraften och i förlängningen produktionens värde och resultat har sitt ursprung i balansen mellan kapacitet och kreativt tryck. Den kreativa ångesten framstår som källa till innovation och värde. Om kreativa processer kan ledas med förståelse för den kreativa ångestens potential så påverkar också detta organisationens resultat.