

Känslor i rörelse

En affektiv skildring av känslors förkroppsligande i skapandet av amatörteater

Laura Jaramillo

laura.jaramillo@abo.fi

Pro gradu-avhandling i ämnet organisation och ledning

Fakulteten för samhällsvetenskap och ekonomi

Handledare: Nina Kivinen och Mika Mård

Åbo Akademi: Åbo 27.5.2019

ÅBO AKADEMI – FAKULTETEN FÖR SAMHÄLLSVETENSKAPER OCH EKONOMI Abstrakt för avhandling pro gradu	
Ämne: Organisation och ledning	
Författare: Laura Jaramillo	
Arbetets titel: Känslor i rörelse – En affektiv skildring av känslors förkroppsligande i skapandet av amatörteater	
Handledare: Nina Kivinen	Handledare: Mika Mård
<p>I min avhandling har jag undersökt hur känslor rör sig i skapandet av amatörteater och vad känslorna i rörelse gör med amatörteaterskaparnas kroppar. För att få svar på min frågeställning har jag utfört en etnografisk studie. Jag har observerat, intervjuat och mer eller mindre levt på fältet tillsammans med tio amatörskådespelare och en regissör i en amatörteaterorganisation i Finland. Fältarbetet tog sex månader att utföra och jag närvarade såväl vid produktionsträffar, styrelsemöten och i amatörteaterskaparnas Whatsapp-grupp.</p> <p>Istället för att försöka kategorisera och fixera känslor har jag undersökt hur känslor rör sig och vad känslor gör. Mitt fokus har såldes legat på den mellanmänniska blivandeprocessen (se Ahmed, 2004), på den rörelse som förkroppsligats i amatörteaterskaparnas kroppar. I och med detta identifierar jag min avhandling som affektteoretisk.</p> <p>Att studera affekt är inte lätt, dels för att det saknas en enad definition kring vad affekt de facto är, och dels eftersom metodologiska diskussioner inom området ännu är få (Fotaki, Kenny & Vachhani, 2017). Min avhandling är ett bidrag till att berika den metodologiska diskussionen om hur affekt kan studeras och skildras. Jag illustrerar hur jag har lyckats fånga fragment av något så svårfångat som affekt och hur dessa fragment kan vidareförmedlas utan att förlora sin känsla.</p> <p>För att kunna återge känslors rörelser i skapandet av amatörteater har jag lagt stor vikt vid sättet att skriva om affekt. Jag har skrivit en affektiv, levande och detaljerad text för att bjuda in läsaren att känna (se Berlant, 2010; Probyn, 2010; Seigworth & Gregg, 2010; Fotaki m.fl., 2017). Varken stilen eller strukturen följer traditionella sätt att skriva en pro-gradu avhandling i ämnet organisation och ledning. Jag har varit lekfull i mitt skrivande eftersom jag anser att lek öppnar dörrar till kreativitet och inlevelse. Mina observationer skrivna som scener, de illustrerar ögonblick som fastnat i min kropp under livet på fältet. Scenerna varvas både med amatörteaterskaparnas egna röster och med analytisk diskussion.</p> <p>I min avhandling presenterar jag inga resultat – istället strävar jag efter att fånga, porträttera och sätta känslor i rörelse.</p>	
<i>Nyckelord: affektteori, organisatorisk etnografi, affektteoretisk metod, affektivt skrivande, inlevelse, empati, lek, affekt, känslor, förkroppsligande, blivande, intersubjektivitet, amatörteater</i>	
Datum: 27 maj 2019	Sidoantal: 75

INNEHÅLL

Prolog.....	5
Introducerande ord.....	7
Känslan av scenen.....	11
Scen 1 – Val av pjäs.....	11
Scen 2 – Drömroller.....	12
Affektiv etnografi.....	13
Scen 3 – Audition.....	16
Fältarbetet i praktiken.....	20
Etnografiska intervjuer.....	22
Porträtteringen av fältet.....	26
När känslor rör kroppar.....	28
Scen 4 – Varandras speglar.....	28
Skapande av tillit.....	30
Scen 5 – Berättelsen om skuld.....	31
Ärlighetens potential.....	33
Scen 6 – Kroppar i arbete.....	35
(Er)kännande.....	36
Scen 7 – Ett ögonblick av glädje.....	38
Scen 8 – Alla utom en.....	40
Talat och outtalat motstånd.....	43
Scen 9 – Konflikt.....	46
Svårigheter med att enas.....	50
Lycka – bara en dröm?.....	52
Scen 10 – Rösten som tystnar.....	54
När kroppar sjunker.....	55
Scen 11 – Tung stämning.....	56
(O)lycklig lek.....	62
Transformativa kroppar.....	64
Scen 12 – Överraskande ilska.....	65
Att spela sin roll.....	68

Frigörelse.....	71
Scen 13 – Rädslan släpper greppet.....	72
Avslutande ord.....	75
Epilog.....	79
En sista scen.....	79
Källor.....	81

Prolog

För över 80 år sedan grundades en amatörteaterförening som lever kvar än idag. Dess livsresa har inte varit lätt och föreningen har på sistone kämpat med att få tillräckligt med medlemmar för att kunna bedriva sin verksamhet samtidigt som konkurrerande verksamheter vunnit mark. Dock har man nyligen börjat marknadsföra sin verksamhet i större utsträckning än tidigare och på det första styrelsemötet i september 2018 valdes inte mindre än två ansvariga för elektronisk marknadsföring och kommunikation. ”Föreningen är väldigt gammal och det skulle vara synd om verksamheten lades ner nu” säger Linnea i en lokal tidningsartikel från 2017. Linnea är en av de eldsjälar som i flera år arbetat med att rädda amatörteaterorganisationen. Det är hon som öppnar teatersällskapets dörrar för mig och hon välkomnar mig med värme att skriva min avhandling om jag vill beträffande teaterskapande i deras organisation. Men vad ville jag skriva om? Det var frågan.

Sanningen är den att jag inte hade mitt specifika ämnesval klart för mig när jag inledde mina observationer i september 2018. Det kändes som att jag kastats in en kontext utan nödvändiga förberedelser i bagaget. Samtidigt skulle min ovisshet kunna förstås som öppenhet, jag fick tid att utforska vad inom organisationen som egentligen triggade mitt intresse mest. Strati (1992) poängterar vikten av att man som forskare väljer att undersöka en fråga som faller en själv estetiskt i smaken. Genom att göra detta menar han att skildringen av fältet måste ske öppet så att den empiriska studien kan återlevas i texten. I och med berättelsen om min ovisshet önskar jag således att du som läsare kan leva dig in i hur allting startade.

Jag hade länge drömt om att göra en etnografisk studie. Möjligheten att få leva med den kontext man vill undersöka kändes för mig på något vis mer äkta jämfört med fyrkantiga enkäter, standardiserade intervjuer eller andra typer av datainsamlingsmetoder där distansen mellan mig och de studerade oundvikligen skulle göra sig synlig. Jag kände en brinnande iver att på riktigt lära känna de människor jag skulle välja att studera, för hur ska man kunna uttala sig om ämnen relaterade till andras identiteter och känslor utan att vistas med dem och dela deras vardag? (Watson, 2011) Jag hade också en längtan efter att utforska en organisation där man arbetar konstnärligt, och eftersom teater ligger mig nära hjärtat önskade jag få tillträde till en teaterorganisation. Så, en dag i början av

september läste jag en annons där en amatörteaterorganisation sökte nya medlemmar till sin styrelse. Alla som har det minsta intresse för teater välkomnades till höstens första styrelsemöte. Jag bestämde mig för att närvara. Så startade min resa.

Under de första observationerna antecknade jag allt möjligt som jag iakttog under styrelsemötena. Vem satt var? Vem sa vad? Hur såg kroppsspråket ut, ansiktsuttrycken, rösterna? Vad diskuterades? Hur diskuterades det? Vilka punkter i protokollet hastade man sig igenom och vilka lade man större vikt vid? Jag ville skapa mig en bred bild av dem jag studerar och jag ville inte missa en enda detalj. Men vad jag ville åstadkomma med min studie visste jag ännu inte. Ovissheten gnagde på mig och jag funderade vid flera tillfällen på att skifta fokus och istället skriva om någonting helt annat. Samtidigt ville jag inte ge upp, jag fascinerades av mitt fält och jag njöt av att följa teaterskapandeprocessen.

I skrivandet av min forskningsdagbok fick jag utrymme att analysera alla de känslor som jag upplevde röra sig inom mig. Jag började fundera på vad som väckt dessa känslor och jag förstod hur mina egna sociala relationer, såväl med dem jag träffade i mitt fältarbete som med mina handledare och skribentkollegor fått mig att arbeta vidare i stunder som känslorna vacklade. Det var med andra ord inte bara mina tankar kring mitt ämnesval som påverkades av människorna omkring mig, utan framförallt hur jag kände inför, under och efter alla dessa möten. Jag började läsa igenom mina dagboksanteckningar på nytt och det var först då jag kunde se att varje fältanteckning på något vis tangerade känslor; jag skrev om hur jag kände, hur jag upplevde att andra kände, och framför allt skrev jag om den mellankroppsliga växelverkan de många känslorna gav upphov till.

Introducerande ord

När en känsla besöker oss så strömmar den in i våra kroppar; ibland klibbar den sig fast, ibland passerar den flyktigt förbi (Ahmed, 2004). I min avhandling har jag undersökt hur känslor såväl fastnar som flyr, hur de ändrar form i sin gestaltning från kropp till kropp, hur de tas emot och hur de avvisas. Jag har med andra ord studerat känslors cirkulation. Dock är det ingen lätt uppgift att fånga känslor (Sturdy, 2003). Ingen vetenskaplig disciplin har heller koloniserat det emotionella fältet vilket innebär att närmandesätten gentemot ämnet är många och varierande (ibid). Inom organisationsteorin har känslor länge stått i skymundan för mer rationella sätt att betrakta organisatoriskt liv (ibid), men sedan slutet av 1980-talet har intresset för känslor inom organisationer ökat (Hearn, 2008), fastän gradvis (Sturdy, 2003). Lindgren m.fl. (2014) menar att man inom studier om känslor tenderar förstå subjektet som källa till de känslor hen upplever, och fastän känslor kan te sig vara personliga så finns en rad forskare som argumenterar för att känslor *inte* bottnar i inre tillstånd (se exempelvis Ahmed, 2004, 2010; Fineman, 2008; Hearn, 2008; Sturdy, 2003). Det är också detta perspektiv på känslor som jag har intagit i min avhandling.

Genom att förstå känslor som mellankroppsliga och intersubjektiva (Ahmed, 2004; 2010) har jag undersökt hur kroppar berör andra kroppar, hur känslors intensitet ökar och avtar (se Stewart, 2007, s. 130). I och med att jag har studerat känslors cirkulation har jag lagt fokus på känslors rörelser snarare än källan till känslorna. Rörelser får våra kroppar att *bli* någonting (Fotaki, Kenny & Vachhani, 2017). Rörelser förkroppsligar känslor (Ahmed, 2004). I min avhandling intar jag ett affektteoretiskt perspektiv eftersom affektteorin fokuserar på blivandeprocessen (Fotaki, m.fl., 2017). Dock finns det ingen generell teori om affekt (Seigworth & Gregg, 2010) även om affekt tenderat att bli föremål för positivistiskt och normativt orienterad forskning (Fotaki, m.fl., 2017). Utan en enad definition om vad begreppet *de facto* betyder menar Fotaki, m.fl. att affekt blir problematiskt att studera. Detta har enligt författarna lett till att begreppen *känslor* och *affekt* dessvärre används lösryckt inom studiet av organisationer. Efter att själv ha vändats kring svårigheterna att separera de två begreppen har jag efter mycket läsning och hårt hjärnarbete succesivt börjat få klarhet i problemet. Klarheten formulerad i ord delger jag dig nedan.

Watkins (2010, s. 269) menar att känslor kan beskrivas som sociala uttryck medan affekt tenderar uppfattas som ett förmedvetet tillstånd. Detta kan dock ge skenet av att affekt är kortlivat och autonomt (ibid). Istället menar Watkins att affekt är kumulativt, den har kapacitet att både röra sig och fastna. Men det har ju Ahmed (2004) just lärt oss att också känslor kan! För att råda bot på denna snåriga djungel tyr jag mig till Bertelsen och Murphie (2010) som tydligt, men samtidigt en aning förenklat, ger en förståelse för känslor i relation till affekt. Författarna anser att affekt inbegriper tre olika aspekter. Den transitiva aspekten av affekt fokuserar på aktion före och efter förkroppsligandet varvid aktionen har kraft att förändra gränserna om var en människa börjar och slutar (Bertelsen & Murphie, 2010, s. 140; se också Massumi, 2002). Den kraftfulla, av Spinoza influerade aspekten kan också beskrivas som transitiv, men här ligger fokus på det mellanmänniska och fortlöpande blivandet (Bertelsen & Murphie, 2010, s.140). Enligt denna aspekt blir vi inte *något* – vi befinner oss i konstant blivande (ibid). Den mer personliga aspekten av affekt handlar enligt författarna om känslor. De menar att känslor är registrerad affekt, den som ligger till grund för hur vi upplever oss själva. Känslor kan med andra ord förstås som en slags kategorisering av fysiska impulser (ibid). Grovt förenklat kan man säga att känslor handlar om kvalificerad intensitet medan affekt berör okvalificerad intensitet (Massumi, 2002, s. 27), eller enklare uttryckt, att vi tillskriver oss känslor till skillnad mot affekt.

I min avhandling undersöker jag hur känslor rör sig. Genom denna forskningsfråga blir det, med ovanstående begreppsredogörelse i åtanke, uppenbart att jag behöver ty mig till en bred definition av affekt. För ensidigt fokus på känslor skulle förbise affektens dynamik (Bertelsen & Murphie, 2010, s. 148). Visserligen vill jag förstå vad som händer när fysiska impulser sorteras och blir förkroppsligade känslor, men framförallt vill jag förstå *hur* det händer. Genast när jag börjar fundera på *hur det händer* utvidgas mitt perspektiv till att innefatta processer – mellanmänniska, transitiva, fortlöpande processer. Därtill har jag undersökt vad känslor *gör*, och mer specifikt, vad de gör med kroppar.

Ahmed (2004) menar att kroppar kan förstås som medium för känslotransaktioner. När känslor cirkulerar mellan kroppar såväl utbyts de, ändrar skepnad och växer i intensitet (ibid). Ur ett kritiskt affektteoretiskt perspektiv har kroppen därför en central roll i diskussionen om känslor (Ahmed, 2004, Ahmed 2010; Fotaki, m.fl. 2017). Känslor internaliseras i kroppar vilket leder till att kroppar kontinuerligt förändras (Ahmed,

2004). I och med detta kan förkroppsligande förstås som en kontinuerlig process av blivande (Braidotti, 2003; Butler, 1993; Dale & Burrell, 2000; Styhre, 2004). Enligt Goss (2008) har känslors förkroppsligande fått alltför lite uppmärksamhet inom forskningen (se också Ahmed, 2004). Inom kulturell och social teori har man visserligen börjat att förstå den materiella kroppens relation till känslor och affekt (Leys, 2011; Thrift, 2004), men denna relation har endast utforskats blygsamt inom organisatorisk forskning (Fotaki m.fl., 2017). Jag anser det vara nödvändigt att också organisatorisk forskning vänder blickarna mot den materiella kroppens roll, det är trots allt genom denna vi representerar oss själva (Butler, 1993) – det är våra kroppar som är verksamma inom organisationer av alla dess slag. Genom att förstå vad kroppar är kapabla till kan vi få större insyn i hur exempelvis maktförhållanden och symboliska ordningar vidmakthålls och transformeras (se Ahmed, 2004).

Styhre (2004) framhåller vikten av att studera transformation inom organisationer. Transformation är enligt honom ett performativt agerande där själva blivandet står i fokus. Att teater handlar om blivande kan nog vem som helst hålla med om – skådespelaren arbetar med att gå in i sin roll, med att bli någonting denne inte tidigare uppfattat sig vara. Teaterskapande handlar om kroppslig gestaltning, om hur rollen man som skådespelare tar sig an internaliseras i kroppen (Bergman Blix, 2010). I sin till stor del autoetnografiska doktorsavhandling beskriver Friberg (2014) hur kraven inom professionell teater ofta är höga på att skådespelaren snabbt ska kunna slå om och bli det regissören vill att skådespelaren ska vara. I min läsning av Fribergs (2014) avhandling upplever jag att den professionella skådespelarens liv tycks styras av ett stort mått av krav, underkastelse och allvar. Men hur är det då inom amatörteater?

Amatörteaterskådespelare skapar teater på sin fritid, de får ingenting betalt och förväntas knappast att agera som professionella. Således skulle man kunna tänka sig att kraven på att gestalta sin kropp på ett specifikt sätt inte upplevs vara lika höga bland amatörskådespelare som bland professionella. Kan det vara så att amatörteater är mer ”på kul”, att det snarare upplevs vara en möjlighet till lek? Huizinga (1944/1955, s. 158) menar nämligen att *”lek [...] ligger utanför det praktiska livets resonlighet; har ingenting att göra med nödvändighet eller nytta, plikt eller sanning”* (min översättning). Genom att förstå leken som befriad av plikter och krav skulle man kunna tänka sig att amatörteaterskapande, i och med att det är en frivillig sysselsättning, rymmer ett stort mått av lekfullhet.

Amatörteaterorganisationens teaterskapandeprojekt tar slut nu i vår. Nästa år kommer (delvis) nya människor att utgöra organisationens medlemmar och pjäsen de arbetar med kommer att vara en annan. Det är minst sagt en begränsad tidsram amatörteatersällskapet har till sitt förfogande för att producera vad de företagit sig. *Hur* rör sig känslor under teaterskapandeprocessens gång och vad *gör* dessa rörelser med amatörteaterskaparnas kroppar? Hur kan jag därtill se, få grepp om och förstå all denna rörelse och hur kan jag vidareförmedla hur känslor förkroppsligas till dig som läser min text? För om du som läsare inte kan leva dig in i vad jag levt mig in i, och om jag som forskare inte kan leva mig in i vad dem som jag observerat levt sig in i, så anser jag att kunskap om känslors förkroppsligande omöjligen kan cirkulera. Därför, kära läsare, vill jag hävda att också du och jag spelar en viktig roll i denna studie, en roll som dessvärre negligerats inom den akademiska forskningens diskurs (Linstead, 2018; se också Strati, 1992).

Den här avhandlingen har som syfte att visa hur något så svårfångat som känslor kan skildras. Jag erbjuder ett sätt att skriva om det som inte kan rationaliseras, sorteras eller kategoriseras. Jag erbjuder ett sätt att skriva om det som fyller våra kroppar men som inte är personligt. Jag har på ett inlevelsefullt vis skildrat den mellankroppsliga, transitiva och rörliga affekten som internaliseras och tar sitt uttryck som känslor (se Bertelsen & Murphie, 2010). Med denna avhandling hoppas jag därför att känslors förkroppsligande i skapandet av amatörteater förmedlas vidare till dig som läser. Jag hoppas att du kan känna en glimt av den rörelse som känslor tagit i skapandet av amatörteater.

Känslan av scenen

SCEN 1 - VAL AV PJÄS

”Vad ska vi sätta upp för pjäs?” Frågar Linnea på det tredje styrelsemötet som jag närvarar på. Hon ler med hela ansiktet och blir ivrig när det börjar snackas skådespeleri. Hon knuffar plötsligt bak stolen, slänger ut sina armar i luften ovanför sig samtidigt som kastar ett blinkande öga mot Anton. Linnea har tidigare varit ordförande men i år är hon kassör. I praktiken skulle man dock kunna tro att hon fortfarande är styrelsens ordförande såsom hon hållit i trådarna under höstens första möten (fältanteckningar, 13/9; 18/9).

Denna scen spelar upp sig medan träden gör sig redo för att fälla sina löv, det är den åttonde oktober och de sju, idag förväntansfulla, styrelsemedlemmarna trängs i köket i det lilla trähuset. Runt bordet sitter också jag, förväntansfull likt dem andra. Idag ska styrelsen nämligen fatta beslut om vilken pjäs de ska arbeta med under det kommande halvåret.

Några veckor tidigare hade styrelsen skickat ut en enkät till samtliga medlemmar i organisationen. I enkäten fick man ge önskemål om vilken slags pjäs man dels skulle vilja se och dels själv framföra. Linnea delger resultatet. Hon konstaterar att de flesta antingen velat ha någon klassisk eller nyskriven pjäs; musikaler, absurda pjäser, filmbaserade pjäser samt improvisationsteater hade fått betydligt förre röster. ”En klassisk grej vore kul” föreslår Linnea och de andra tycks hålla med. ”En pjäs är int rolig om man int får gråta emellan” säger Ella. Styrelsen börjar diskutera olika alternativ, tragedier som komedier. Innan det är dags att fatta beslut tar de en minut av betänketid. Linnea ställer tidtagaruret på sin telefon.

”Ahh!” skriker ordförande Vicky när en banan plötsligt flyger ut ur hennes väska. Hon börjar fnissa, Amalia likaså. Men snabbt avbryter de sig och det blir knäpptyst. Ett djupt fokus infinner sig och jag hör bara några djupa suckar. Ella slår slant. Sedan röstar styrelsen genom handuppräckning.

Pjäsen som amatörteaterskaparna beslutat att arbeta med under året blev, i enlighet med önskemålen, en klassisk pjäs. Den är lång, den är tung och den är tveklöst en utmaning. Planeringsarbetet inleds genast. ”Vi måste börja ha auditions om många vill ha samma roll, och sen måste vi skaffa en regissör... Sorry, nu börjar jag leda den här diskussionen igen” avbryter Linnea sig själv. ”Vicky du är ordförande, du får säga till mig att hålla käften”. ”Ok, håll käften” svarar Vicky skrattandes.

SCEN 2 – DRÖMROLLER

En vecka senare samlas styrelsen åter. ”Har ni funderat på roller” frågar Linnea strax innan mötet officiellt börjar. ”Ja, du tycker ju att jag ska vara [den elaka karaktären i pjäsen]”, svarar Vicky med ett flin. ”Men du spelar ju såna roller så bra!” skrattar Linnea. Själv berättar Linnea att hon absolut vill spela huvudrollen. Hon ler och drömmer sig bort. De båda kvinnorna medverkade som skådespelare i den pjäs som amatörteatersällskapet satte upp förra året. Linnea har spelat teater i många år med det var första gången Vicky skådespelat. Då hade hon spelat en elak karaktär och det hade hon tyckt varit riktigt roligt. ”Kanske för att jag är så snäll annars?” konstaterar hon och ler.

Mötet öppnas och dagordningen går igenom. Styrelsen har många punkter att gå igenom, en av dessa är val av regissör. Några personer har kontaktat

amatörteatersällskapet och visat intresse för uppdraget. Styrelsen tycks vara eniga om att Katja, en dramapedagog med erfarenhet av regiarbete, vore bäst. ”Hon är professionell” nickar Linnea och fortsätter ”jag tror att hon vill att kvinnor ska spela mansroller, men jag vet inte hur hon tänkt”. Vicky börjar mumla något med en överdriven mansröst och skrattar sedan hjärtligt.

AFFEKTIV ETNOGRAFI

Etnografin härstammar från antropologin men har med tiden spridit sig till en rad andra discipliner, varav studiet av organisationer är en av dessa (Neyland, 2008). Watson (2011) anser dock att etnografin borde få en mer central roll inom organisationsforskning eftersom den kan få oss att förstå identiteter och känslor. Genom etnografin menar han att vi kan lära oss mer om vad som faktiskt händer i organisationer, inte endast hur diverse händelser återberättas. När jag utförde min studie ville jag känna de känslor som rör sig i skapandet av amatörteater, inte endast höra dem återberättade och därmed kontrollerade och eventuellt modifierade (Watson, 2011; Linstead, 2018). Jag tror på etnografins möjligheter att blotta sådant som annars inte skulle synliggöras, såsom kulturella och politiska processer vilka Neyland (2008) menar vara svåra att fånga upp med hjälp av andra medel. Genom att känna in fältet kan man som etnograf med andra ord få inblick i det svårfångade. Och känslor är svårfångade (Sturdy, 2003).

Känslors dynamik kan utforskas genom att studera social interaktion över tid (Fineman & Sturdy, 1999). En etnografisk studie är således ingenting man gör på en vecka, utan det krävs tid för att verkligen lära känna dem man vill studera (Watson, 2011). Som etnograf arbetar man ofta många långa dagar på fältet (Watson, 2011; Neyland, 2008; Lalander, 2015) – man observerar, interagerar och skapar en relation till dem man studerar (Lalander, 2015). Det finns flera exempel på etnografiska studier där forskaren mer eller mindre flyttat in hos dem hen studerat för att bokstavligen leva med fältet (se exempelvis Neyland, 2008). För att kunna påstå sig känna dem man studerar menar Watson (2011, s. 204) att den etnografiska forskaren behöver prata med, titta på och dela

uppgifter med dem hen studerar under en längre tid. Jag har pratat med, tittat på och delat vissa av amatörteaterskaparnas uppgifter. Jag har också velat ge min studie så mycket längd som möjligt, men eftersom detta är en pro gradu-avhandling, bunden till en tidsram, har jag fått nöja mig med att följa amatörteaterskapandet i ett halvår.

Genom att ha varit delaktig i teatersällskapets vardag från mitten av september 2018 till mitten av mars 2019 anser jag mig ha fått djup inblick i amatörteaterskaparnas sociala samspel som av Lalander (2015) beskrivs vara en av etnografins största styrkor. Det är denna *inifrånförståelse* som enligt honom definierar etnografen. Linstead (2010, s. 323) menar att en etnograf huvudsakligen varken läser, observerar eller medverkar i den kultur hen studerar. Istället fångas etnografen upp av det dynamiska samspelet i vilket hen antingen försöker engagera sig i för att kunna förstå det, eller accepterar att hen inte kan förstå det, hur kännbart det än är (ibid).

Under mitt fältarbete har jag fångats upp av dynamiken omkring mig. Ibland har jag (fysiskt) stått lite vid sidan av, ibland har jag varit med och lekt, läst repliker och assisterat. Oavsett vilket, har jag (nästan alltid) varit känslomässigt närvarande. Jag har försökt engagera mig i det dynamiska samspelet samtidigt som jag accepterat att något kan ha gått mig förbi. Hur emotionellt närvarande jag än strävat efter att vara så kommer jag aldrig att kunna fånga allt (Neyland, 2008), och det är heller inte min mening. Rehn (2001, s. 51) menar att en total avbildning av den studerade kulturen blir problematisk eftersom den ständigt vidareutvecklas. Istället för att ens försöka porträttera den fulländat menar han att forskaren bör ”försöka väcka känslan av scenen” (ibid, min översättning). Det är detta jag försökt att göra.

För att väcka känslan av scenen krävs en empatisk förhållning gentemot dem man studerar (Strati, 1992, Warren, 2008). Detta kräver att forskaren tillåter sig att involveras känslomässigt i det hen ser och upplever (ibid), varvid synliggörandet av forskarens egna känslor och upplevelser tillför transparens till studien (Huopalainen, 2016). Genom min empati gentemot amatörteatersällskapet anser jag det ha skapats ett affektivt band mellan organisationsmedlemmarna och mig. Jag har blivit glad när jag upplevt dem vara glada, och jag har känt mig tyngd när stämningen sjunkit. Det blir lika problematiskt att beskriva amatörteatersällskapets känslor som bara sina som det blir att beskriva mina känslor som bara mina (se Ahmed, 2004). Genom att närma mig det gränssnitt där känslor rör sig mellan samtliga involverade i processen (inklusive mig) är min ambition att alla kommer till tals, att *vi* blir synliggjorda. Andra alternativ vore missvisande.

Watson (2011, s. 202) poängterar att "*etnografi [inte är] en forskningsmetod. Det är ett sätt att skriva om och analysera socialt liv*" (min översättning). Detta torde innebära att jag som författare för denna avhandling spelar en avgörande roll för hur du som läsare upplever känslors förkroppsligande i skapandet av amatörteater. I utförandet av denna studie har jag därför påmint mig själv om att mina känslor inte får användas för att göra anspråk på sanningen utan för att producera "*kritiskt affektiva performativa texter*" (Linstead, 2018, s. 321, min översättning). Detta innebär att texten bör vara performativ i den meningen att känslor inte fixeras utan tillåts vara öppna för läsaren att tolka (ibid).

Att studera känslors förkroppsligande ur ett kritiskt perspektiv kan innebära olika former av närmanden av vilka jag valt att huvudsakligen stödja mig till kritisk affektteori. Metodologiskt har detta inneburit att jag har varit kroppsligt och känslomässigt närvarande i det arbete som amatörteaterskaparna åtagit sig (se Seigworth & Gregg, 2010). Istället för att låsa sig vid textuella redogörelser möjliggör observationer insyn bortom informanternas ordnade redogörelser (Linstead, 2018). Detta förhindrar att informanterna manipulerar sina upplevelser (ibid). Dock saknas ofta en "*steg-för-stegmetodologi*" i studier av affekt eftersom affekt är rörigt att få grepp om (ibid, s. 14, min översättning) varvid Fotaki m.fl. (2017) efterlyser fler metodologiska diskussioner om affekt inom organisationsforskningen.

Att analysera affekt inom organisationer ur ett kritiskt perspektiv är enligt Fotaki m.fl. (2017) på uppkommande, även om affekt intresserat forskare inom andra discipliner i omkring femton år eller mer (ibid). Fastän affekt studerats av forskare inom olika discipliner reflekterar Probyn (2010) kring ironin i att just dessa forskare anklagats för att vara alltför abstrakta, oengagerade och rent av okänsliga. Jag tar fasta på denna kritik och väljer att skriva min avhandling från hjärtat – konkret, engagerat och känslösamt. Berlant (2010) menar att man som forskare bör vara öppen gentemot de små detaljer som gör att affekt sprids (se också Fotaki m.fl., 2017; Seigworth & Gregg, 2010). Genom att noggrant beskriva dessa små detaljer önskar jag således att du som läsare kan leva dig in i de känslor jag stött på under mitt fältarbete (se Strati, 1992).

Den etnografiska forskaren bör enligt Neyland (2008) vara beredd på att kritiseras för att producera subjektiva redogörelser och påverka studiens utfall. Vikten av att vara självreflexiv bör därför inte undervärderas i denna typ av studie. Eftersom man som etnografisk forskare oundvikligen är del av den kontext man utforskar menar Gilmore och Kenny (2015) att man som forskare bör erkänna sina emotionella upplevelser i sitt

fältarbete samt hur man upplever sig bli påverkad av dem man studerar. Författarna intar således ett emotionellt perspektiv på självreflexivitet som till viss del skiljer sig från hur självreflexivitet brukar tolkas inom organisationsforskning. Inom organisationsforskning tenderar man nämligen att uppfatta forskarens känslor som privata vilket kan tänkas bero på den akademiska normen om att producera rationella texter (Huopalainen, 2016; Gilmore & Kenny, 2015; Pullen 2006). Ändå kommer man inte ifrån det faktum att forskaren måste vara emotionellt engagerad och kroppsligt närvarande för att kunna närma sig de studerade på djupet (Huopalainen, 2016).

Emotionell självreflexivitet handlar inte bara om att ställa sig kritisk till *vad* man ser utan också om *hur* man ser och uppfattar det studerade fältet (Gilmore & Kenny, 2015). Det handlar således om att försöka förstå ens egna känslor och vad som format dem. I denna studie har jag strävat efter att förhålla mig kritiskt till mina iakttagelser såväl under som efter mina observationer. Detta har känts särskilt viktigt när jag vid några tillfällen uppfattat irritation och ilska bland dem jag studerat. Har jag uppfattat dessa ”negativa känslor” på grund av ändringar i kroppsspråket, ansiktsuttrycken eller rösten? Har det varit ord som sagts, ord som utelämnats? Röster som tystnat, röster som brusat upp? Eller kan jag helt felaktigt ha uppfattat irritation eftersom jag själv kanske skulle ha blivit irriterad om jag befunnit mig i samma situation?

Alvesson (2003) varnar för att man som forskare riskerar att inta en slags självfokuserad reflexivitet. Detta innebär att man visserligen är reflexiv i viss bemärkelse, men utifrån sin egen världsbild. Man tittar för mycket inåt när man istället borde leta efter alternativa tolkningar (ibid). Jag behöver därför kunna redogöra för hur jag upplever mina egna och andras känslor samtidigt som jag håller texten öppen och fri från värderingar (Linstead, 2018), vilket har varit en svår, men nödvändig, balansgång att gå.

SCEN 3 – AUDITION

Linnea hör av sig på Facebook och berättar att den första produktionsträffen ska äga rum den tolfte november. Hon välkomnar mig dit.

Jag slår mig ner bredvid en kvinna som jag aldrig träffat förut. Vi presenterar oss. Hon heter Elsa. I raden framför oss vänder en man i rutig skjorta sig mot Linnea. "Jag såg dig på [evenemanget] igår, du var prinsessa". "Nej, nej, jag var Audrey Hepburn, men jag kanske hade önskat att jag var prinsessa" småskrattar Linnea. De fortsätter sin konversation medan jag vänder blickarna mot andra håll i rummet. En annan man sitter för sig själv, han gnider handen mot sitt skägg och ser väntande ut. Mannen med rutig skjorta har brett ut sina armar och etablerat sin plats ordentligt. Han verkar självsäker. Jag småpratar med Elsa. Så säger regissören Katja: "Jag har aldrig hållit en audition förut, så jag har ingen aning om hur sådant här går till. Nu är jag här, det känns bra". Hon tittar runt i rummet. Jag känner när hennes blick också vandrar över mig. Jag känner mig förväntansfull inför vad som komma skall.

I nästa sekund har Katja fått ut oss alla i aulan utanför salen. Vi ska värma upp och jag beslutar mig i stundens inlevelse för att vara med. Katja ber oss gå omkring i rummet. Alla går. Alla ser rakt framför sig (utom jag som också försöker iaktta dem andra). Varenda en har allvarliga miner. Katja ber oss att gå snabbare. Vi går snabbare. Till slut ska tempot eskalera tills att vi springer. Vi springer. Nu ser jag leenden och skratt. När man nästan krockar så ler man. Stämningen blir avslappnad, den blir avslappnad av farten. Vi går i vatten, i djungeln, i luften.

Strax därefter säger Katja att en i taget ska komma in i salen för intervju. Jag hinner inte tänka efter vad jag ska göra, så jag slinker med henne tillbaka in i salen. Först intervjuas Elsa. Katja frågar om ålder och vart hon kommer från. Sedan frågar hon hur Elsa tolkar pjäsen, vad hon fastnat vid och om hon lyckats identifiera något särskilt tema i den. Elsa har fastnat vid tanken på döden.

Intervjuerna hålls korta, en efter en kallas personerna in i salen. Jag sitter en bit ifrån för att göra mig osynlig och jag antecknar ihärdigt. Jag är noga med att informera samtliga intervjuade om min roll. De flesta verkar vara avslappnade och tycks uppfatta intervjun som ett samtal regissören och dem emellan. Jag känner mig verkligen osynlig.

När det är Linas tur verkar hon vara nervös. När Katja frågar henne vad hon tycker att pjäsen handlar om så svarar Lina att hon anser den handla om kärlek och om vad som är rätt och vad som är fel. Lina berättar att hon inte spelat mycket teater tidigare men att hon skådespelade i amatörteaterorganisations pjäs förra året.

Mannen i rutig skjorta verkar fortfarande självsäker, han heter Jonte och beskriver sig själv som en teaterapa. Jonte har skådespelat i många år och medverkat i en rad produktioner. Jonte berättar att han inte vet särskilt mycket om pjäsen förutom att den är psykologisk.

Sedan är det Lottas tur. Lotta är Linas tvillingsyster och hon berättar att hon är intresserad av att skådespela för att komma över sin blyghet. Till skillnad mot sin syster har hon inte spelat teater förut. Lotta vet inte vad pjäsen handlar om men gissar att den handlar om döden.

Nästa på tur är Ronja. Hon har spelat teater i många år och berättar en del spännande kuriosa kring pjäsen och hur den i tiderna blev skriven. Ronja berättar att hon blivit jätteglad av att höra att amatörteatersällskapet beslutat sig för att sätta upp just denna pjäs, det är en av hennes favoriter. Enligt Ronja handlar pjäsen om människors inre känslor och tankar.

Vicky, i sin tur, anser att pjäsen handlar om hämnd och om vem som är oskyldig och vem som är skyldig. Hon tillägger skrattandes att hon har talang för att spela psykopat.

Sedan är det Maries tur. Marie kommer från Centraleuropa och har ibland lite problem med svenskan varvid intervjun mestadels sker på engelska. Marie har skådespelat en del förut, men det var länge sedan. Hon vet inte vad pjäsen handlar om, men att den är tragisk, det vet hon.

Efter Marie kommer Alfred in i rummet. Han går, till skillnad mot de andra, fram till mig och skakar hand. Alfred är den enda som lyfter fram att pjäsen handlar om könsroller eftersom kvinnorna i pjäsen alla förväntas agera normativt. Katja höjer ögonbrynen. Jag undrar om hon blir förvånad av Alfreds tolkning. Sedan berättar Alfred att han lagt sitt fokus på dialogen, prosan och på alla vackra ord som pjäsförfattaren broderat ut sitt konstverk med. Alfred har inte skådespelat förut, men tror att det skulle kunna vara någonting för honom.

Efter Alfred är det Linneas tur att bli intervjuad. Jag vet sedan tidigare att Linnea brinner för skådespeleri och hon har medverkat i flera pjäser (fältanteckningar, 13.9.2018). Hon berättar att hon identifierat hämnd som ett centralt tema i pjäsen. Katja nickar och håller med.

Slutligen är det Ellas tur. Likt Vicky och Linnea känner jag också henne sedan tidigare då de alla tre för närvarande är medlemmar i amatörteaterns styrelse. Ella berättar att hon utöver att skådespela också har verkat som manusförfattare och regissör. Ella tycker att pjäsen är fantastisk. När Katja frågar henne vilka teman hon identifierat svarar hon att pjäsen tycks handla om förräderi samt att kunna förlåta såväl andra som sig själv.

Efter intervjuerna tackar Katja de medverkande och hälsar dem välkomna till det första riktiga produktionsmötet den nittonde november.

Den 26/11 ansluter sig Saga till amatörskådespelarsällskapet och den 29/11 meddelar Elsa att hon hoppar av produktionen. Amatörskådespelarna blir således slutligen av tio till antalet. Det är dessa tio samt regissören Katja som jag kommer att följa de nästkommande månaderna.

FÄLTARBETET I PRAKTIKEN

I studiet av organisationer är det svårt att som etnograf vara på plats hela tiden, dels eftersom våra liv oftast sträcker sig utanför organisationens väggar, men också eftersom organisationer har bråttom (Neyland, 2008). Stora företag anlitar allt oftare etnografer för att studera företeelser som inte konventionellt varit tillgängliga för dem och de förväntar sig att den nya kunskapen inhämtas snabbt och effektivt (ibid). Jag har inte utfört min studie på beställning av amatörteaterorganisationen. Jag har således inte konstant behövt ha inhämtandet av kunskap för organisationens nytta i åtanke. Ändå har min tid varit begränsad eftersom mitt avhandlingsarbete är ett projekt som jag bundit till en tidsram. För att kunna leverera min slutprodukt i tid har jag givetvis satt gränser för hur mycket material jag har möjlighet att inkludera. Även om min tidsram varit relativt begränsad har jag strävat efter att få så mycket empirisk längd i mitt arbete som möjligt. Detta innebär att jag har närvarat på fältet från och med mitten av september 2018 till och med mitten av mars 2019 då amatörteaterorganisationen hade premiär av sin pjäs.

Från september till november observerade jag amatörteaterorganisationens styrelsemöten ungefär en gång varannan vecka. Jag har valt att i denna avhandling främst redogöra för de styrelsemedlemmar som också skådespelar, vilka under hösten var Linnea, Vicky och Ella. Från och med november till och med premiären den tjugoförsta mars blev mina observationer mer intensiva då jag närvarade under produktionsarbetet som inledningsvis ägde rum en gång i veckan. Efter tre veckors julleddighet fortsatte jag

att studera produktionsarbetet, i allmänhet på måndagar mellan 18.00 - 21.00, fastän amatörteatersällskapet då börjat repetera tre till fyra gånger i veckan. Visserligen gick jag under denna tidsperiod miste om majoriteten av produktionsträffarna, men eftersom jag redan fått en god inblick i hur känslor förkroppsligas i skapandet av amatörteater, beslutade jag att detta var en smärre smäll jag kunde ta.

Även om jag upplever mig ha levt med amatörteatersällskapet har jag med andra ord inte stått vid deras sida hela tiden. Genom att fånga fragment av den kontext man undersöker kan man som etnograf dock börja se återkommande mönster – mönster som endast synliggörs när man undersöker de processer som äger rum på fältet (Rehn, 2001). Jag anser mig ha samlat ihop tillräckligt många fragment för att kunna bilda en helhet – en helhet som inte behöver vara den absoluta sanningen, men som säger tillräckligt mycket för att jag ska kunna uttala mig om känslors rörelser från kropp till kropp i skapandet av amatörteater.

Under januari låg styrelseverksamheten nere i väntan på att en ny styrelse skulle väljas. Efter att vid några tillfällen ha frågat såväl Linnea som Vicky om när nästa styrelsemöte skulle äga rum kom Vicky och jag överens om att hon skulle meddela mig så fort hon visste (fältanteckningar, 7.1.2019). Detta glömde hon bort varvid jag gick miste om några möten i februari. Detta ansåg jag dock inte vara allvarligt för min studies utfall eftersom mitt primära fokus i denna avhandling är pjäsarbetet, och det var under produktionsträffarna jag ville tillbringa mest tid. I slutet av februari bildades det slutligen en ny styrelse och av de amatörskådespelare jag följde ingick fortfarande Linnea och Vicky. Därtill valdes Lina in i styrelsen medan Ella avslutade sitt uppdrag där. Jag beslutade mig för att endast närvara vid ett av den nya styrelsens möten, detta möte ägde rum den femtonde mars.

Styrelsemötena har ägt rum i organisationens lokal (ett litet trähus) och teaterproduktionsmötena främst i en stor byggnad i nära anslutning till trähuset. Fram emot slutet av teaterskapandeprocessen observerade jag därtill i lokalen där föreställningarna skulle komma att spelas. Jag har också tagit del av amatörskådespelarnas samtal via deras Whatsapp-grupp. Jag har därtill rört mig i andra rum tillsammans med vissa i amatörteatersällskapet, exempelvis då jag deltog i organisationens julfest samt på en improvisationskväll som organisationen anordnat. Dessa aktiviteter kommer dock inte att analyseras i denna avhandling, dels eftersom dessa aktiviteter inkluderade många personer som inte ingår i min studie, men

framförallt för att jag specifikt valt att studera hur amatörteatersällskapets känslor förkroppsligandes under *teaterskapandeprocessens* gång.

Mina observationer har i stor grad varit deltagande, även om jag mer lämpligt förhöll mig passiv under styrelsemötena. Lalander (2015) menar det vara vanligt att man som forskare till en början intar en passiv roll för att sedan succesivt bli mer delaktig i den observerade gruppen. Självt var jag mån om att vara delaktig i produktionsarbetet redan från start i syfte att bli inkluderad i gruppen. Genom att bli accepterad i den grupp man ämnar observera underlättas givetvis tillträdet till fältet (ibid) och jag ville få tillträde snarast möjligt. Jag flyttade runt på stolar och bord, handskrev monologer när någon glömt sitt manus, tryckte på lampknappar när ljuset i aulorna slocknat, läste och spelade roller om någon amatörskådespelare var frånvarande, agerade sufflör och med tiden till och med lite som hjälpregissör. Genom att ställa upp och göra små tjänster blev jag som regissören Katja lite roande beskrev hennes "lilla assistent" (fältanteckningar, 17.12). Det var en oväntad beskrivning eftersom jag är sex år äldre än hon, men det var väl så hon såg mig.

ETNOGRAFISKA INTERVJUER

Det finns en hel del problematik med att studera känslor som forskaren bör vara medveten om (Sturdy, 2003). Bland annat kan man fundera kring hur man kommer åt informanternas känslor då dessa ofta bara uttrycks fragmenterat (ibid). Risken finns att forskaren får en missvisande bild om hur informanten de facto känner eftersom vi tenderar att förklä eller tona ner våra känslor (ibid). Fastän observationer kan tänkas vara fördelaktiga för att förstå känslor i social interaktion (Fineman & Sturdy, 1999; Sturdy, 2003) menar Sturdy (2003) att man inte kan förklara hur känslor formas av den studerades perceptioner eller historiska upplevelser genom att endast observera. Man bör även förhålla sig kritisk till huruvida man överhuvudtaget kan uttala sig om andras känslor utan att direkt fråga dem (Essers, 2009). Utan att på något sätt hävda att talade ord är en absolut sanning insåg jag ungefär halvvägs in i mitt fältarbete att teaterskaparnas egna berättelser också borde bli hörda för att ge mer djup åt skildringen av deras känslor. Därför utförde jag från och med början av februari till och med början av mars intervjuer med samtliga personer som ingår i min studie, tio amatörskådespelare samt regissören. Intervjuerna hölls antingen i lediga utrymmen i den stora byggnad där

jag oftast observerade eller på universitet i min kollegas arbetsrum som jag under senare tid fått nyttja.

”Jag tycker om... jag älskar och såhär att va med i en sån här skapandeprocess. Jag älskar att ha den här känslan av att för en stund så är du nån helt annan” börjar Saga sin berättelse. Hon är inte ensam om att beskriva kärleken till att bli någon annan, flera av amatörskådespelarna berättar liknande berättelser. ”Det ligger en viss charm i det här att man får liksom lämna helt och hållet vem man är, och vad folk tänker om en, och vad man själv tänker om sig själv, och liksom alla problem och allt för en stund, [...] att [få] prova på att hur det känns att leva som en helt annan människa” säger Ella när jag frågar henne vad som tilltalar henne med att spela teater. Hon talar lugnt och mjukt som att hon riktigt njuter av orden medan hon artikulerar dem. I mitt samtal med Linnea förklarar hon att det är hela processen då man som skådespelare går in i en karaktär som tilltalar henne i skådespeleriet. ”Att liksom fundera på att vad är det som motiverar den här karaktären? Vad är det som sätter den i rörelse? Vad är det som, som liksom, ja, vad består den karaktären av?”

Linnea berättar vidare om att hon som skådespelare försöker analysera uttalade aspekter av mänsklig interaktion, sätt att tänka och sätt att känna, aspekter som man i det vardagliga livet kanske inte alls är medveten om. ”Men man måst bli medveten om dom, för att liksom kunna tolka en karaktär” konstaterar hon och tittar mig i ögonen. Jag känner själv igen mig i de känslor dessa individer känner inför skådespeleriprocessen. Jag har under denna sex månader långa process av fältarbete ofta lämnat mina invanda tankemönster och preferenser någon annanstans för att på djupet sätta mig in i andra människors verklighet. Detta blev också kännbart under intervjuerna eftersom varje berättelse verkligen berörde mig. När någon uttryckte frustration kunde jag också känna mig frustrerad och när någon annan beskrev sin kärlek till att skådespela kände jag en längtan efter att själv stå på scen.

Nästan allt amatörteaterskaparna berättade kändes som sanning för mig, även om de olika individernas sanning ibland såg väldigt olika ut. Men om man i Foucauldiansk mening förstår verkligheten som subjektiv, som det ögonblick subjektet tillfälligt befinner sig i (se exempelvis Foucault & Rabinow, 1984), så torde känslor vara realitetens essens; den subjektiva realitetens essens. För att förstå känslors förkroppsligande i skapandet av amatörteater är jag således inte enbart intresserad av hur händelseförlopp gått till – jag vill också förstå hur händelserna tar känslomässig

form och blir amatörteaterskaparnas sanning. För att förstå detta såg jag mig som en medresenär i amatörteaterskaparnas berättelser (Gabriel, 1995, s. 481). Jag ville känna berättelsernas emotionella ton, utvidga och berika dem samt upprätthålla dessas fria och önskeuppfyllande egenskaper (ibid).

Enligt Sturdy (2003) tenderar forskare rationalisera informanternas berättelser i syfte att försöka förstå och göra anspråk på berättelsernas innehåll. Kanske kan det helt enkelt vara för osäkert att uttala sig om någon annans känslor utan att försöka hitta en logisk förklaring till vad som fått dem att känna som de gör? Denna osäkerhet har jag stundtals upplevt under mitt fältarbete, men vid dessa tillfällen lyckades jag oftast lägga mitt rationella tänkande åt sidan och låta min empati guida mig genom amatörteaterskaparnas utsagor. Dock vill jag lyfta ett varningens finger för att alltför lättvindigt lita till de formuleringar som informanterna formulerar under intervjutillfällena. Sturdy (2003) menar nämligen att också informanterna tenderar att rationalisera eller försvara sina känslor under en intervjusituation varvid det sagda inte alls behöver vara informanternas upplevda sanning (se också Watson, 2011; Linstead, 2018). För att undvika detta var jag angelägen om att få de amatörteaterskaparna att berätta berättelser i syfte att överkomma eventuell känslocensur (Sturdy, 2003; Gabriel & Schwartz, 1999).

Berättelser tenderar att ta ett poetiskt uttryck där informanter inte känner sig behöva att redogöra för händelser i rationell mening (Gabriel, 1995). Jag ställde öppna frågor för att ge amatörteaterskaparna frihet att tala om vad de ville (Öberg, 2015). Exempelvis inledde jag samtliga intervjuer med att uppmana amatörteaterskaparna att berätta om teaterskapandeprocessen. Vissa av de intervjuade tog genast fasta på min uppmaning och berättade fritt, länge och väl, medan jag upplevde andra behöva lite fler stödfrågor för att komma igång. Även om vissa individer hade svårare att öppna sig än andra kunde jag vid flera tillfällen känna ärlighet i alla. Många intervjuer startade försiktigt för att sedan succesivt bli alltmer förtroliga. Fraser såsom ”ska jag vara ärlig så det har nog [...]”, ”om jag säger helt ärligt, så jag har märkt [...]” och ”nu säger jag bara sådär helt ärligt [...]” anser jag vittna om att amatörteaterskaparna ofta vågade öppna upp sitt känsloliv under våra samtal.

Dock har intervjuer där informanter fritt får berätta om sina känslor också sina svårigheter. Alvesson (2003) menar nämligen att man bör vara försiktig med att likställa data med informantens sanning. Istället argumenterar han för ett mer reflexivt förhållningssätt till det insamlade materialet som ofta är mer komplext än vad det kan te

sig vid första anblicken (se också Gilmore & Kenny, 2015). Sturdy (2003) menar att intervjuer är utmärkta för att närma sig attityder men inte nödvändigtvis känslor eftersom dessa kan vara omedvetna. För att synliggöra diskrepansen mellan det medvetna och det omedvetna var jag således lyhörd inför felsägelser, motsägelser, stamning eller tystnad i informanternas berättelser eftersom dessa kan synliggöra skillnader mellan subjektiviteten och den upplevda identiteten (Hoedemaekers, 2010; Driver, 2009). Därtill kan känslor avslöjas från informantens berättelser utan att de för den sakens skull använder sig av känslubeskrivande ord; Kaivola-Bregenhøj (2006) menar nämligen att känslor kan förstås genom att lägga märke till rytmen i berättelserna vilket bland annat synliggörs via upprepningar, betoningar och pauseringar (se också Gilmore & Kenny, 2015). Jag har varit vaksam inför denna slags subtila tecken i berättelserna – tecken som kan avslöja amatörteaterskaparnas underliggande, eller rent av omedvetna känslor.

Samtliga intervjuer spelades in och transkriberades. Vissa transkriberades ord för ord i sin helhet, ur andra utelämnade jag ibland information som jag inte upplevde vara relevant för min forskningsfråga (se också Zetterquist & Ahrne, 2015). Jag har mestadels transkriberat ordagrant genom att ha inkluderat pauser, suckar och skratt i transkriberingarna (Hoedemaekers, 2010). Efter intervjuerna har jag därtill gjort anteckningar kring de känslor jag upplevt i samband med intervjusituationerna samt huruvida jag upplevt något signifikant i amatörteaterskaparnas kroppsspråk (Eriksson-Zetterquist & Ahrne, 2015). I transkriberingarna hör man att jag många gånger intar samma ton, volym och uttryckssätt som de jag intervjuat. Zetterquist och Ahrne (2015) menar att forskaren, genom att använda sig av informantens egna ord, förtydligar sitt intresse för den intervjuade. I mitt fall var detta dock inget medvetet val – min kropp reagerade snarare instinktivt på amatörteaterskaparnas uttryck och sinnestillstånd. Genom att känna empati upplevde jag mig under intervjuerna ofta bli en spegel av de känslor amatörteaterskaparna uttryckte (se Strati, 1992). Jag tror och hoppas att amatörteaterskaparna kände min empati och att detta bidragit till att de kunde tala relativt fritt även om jobbigare känslor.

Fastän jag strävat efter att låta amatörteaterskaparna tala fritt så menar Fineman (2008, s. 13) att man som forskare bör vara medveten om människors svårigheter att klä sina känslor i ord. I och med detta efterlyser han indirekta metoder för att försöka fånga de studerades känslotillstånd. Men hur ska man fånga det som inte artikuleras? Denna fråga har guidat mig genom forskningsprocessen och den har påmint mig om att lita på de

subtila, små rörelser och pauser, blickar som fastnar, blickar som undviks, högljudda röster, brustna röster, suckar, skratt och andra kroppsliga signaler jag känt under mitt arbete på fältet.

PORTRÄTTERINGEN AV FÄLTET

I syfte att illustrera känslors växelverkan har jag strävat efter att synliggöra samtliga individer som kontinuerligt medverkat i produktionsarbetet, vilket innebär att jag studerat tio amatörskådespelare samt regissören Katja. Dock har som sagt några av skådespelarna även suttit med i styrelsen, där jag också följt dem. Min empiri är således relativt massiv i förhållande till avhandlingens omfång. Dock är den begränsad av att endast bestå av observationer och kompletterande samtal med de observerade inom *en* amatörteaterorganisation. I min nyfikenhet kring hur känslor förkroppsligas i arbetet med amatörteater finns ingen önskan att utveckla allmängiltiga förklaringsmodeller. Istället vänder jag blicken mot de kontextuella och processuella förutsättningar som de specifika individerna som ingår i min studie står inför. Min förhoppning är att detta leder till en djupare förståelse av hur känslors förkroppsligande kan se ut i skapandet av amatörteater.

Givetvis kräver de subjektiva redogörelserna jag presenterar i denna avhandling en djup etisk reflektion. Jag är medveten om att jag porträtterar scener som kan upplevas som känsliga och intima varvid jag måste vara varsam för att inte kränka amatörteaterskaparnas integritet; jag måste kunna svara och stå till svars för dem jag porträtterat (Linstead, 2018). Först och främst vill jag åter framhålla att den här avhandlingen inte är tänkt att illustrera en definitiv sanning; samtliga redogörelser grundas på hur jag upplevt känslor röra sig i skapandet av amatörteater varvid min tolkning inte behöver vara andras sanning. Av (bland annat) etiska skäl har det känts viktigt att porträttera en djup och nyanserad bild av hur känslor förkroppsligas i skapandet av amatörteater. Ibland har jag försökt sätta mig in i den enes perspektiv, ibland den andres. För att ändå undvika eventuella obekväma känslor hos amatörteaterskaparna har det varit viktigt för mig att anonymisera såväl organisationen som individerna i denna studie. Samtliga amatörteaterskapare har därför tilldelats pseudonymer. Jag har vid upprepade tillfällen uppmanat amatörteaterskaparna att säga ifrån ifall det är någonting de inte vill att jag skriver om, och innan min avhandling

publicerats har amatörteaterskaparna erbjudits att läsa igenom den. Jag har fått feedback, och i enlighet med amatörteaterskaparnas önskan, gjort några mindre ändringar för att neutralisera vissa scener och korrigera två sakfel. Utöver dessa ändringar fick jag höra att jag fångat känslors rörelser väl, exempelvis ansåg en av amatörteaterskaparna att jag skrivit ”våldigt träffande beskrivningar av det som pågick”.

Under mina observationer har jag antecknat mycket. Emellanåt har jag varit angelägen om att få med många citat, medan jag vid andra stunder lagt anteckningsblocket åt sidan för att istället känna mig till vad som händer – därefter antecknade jag dock frenetiskt. Mina fältanteckningar har i stor utsträckning legat till grund för min forskningsdagbok som jag givetvis också kompletterat med tankar som väckts efter observationerna. Ordet forskningsdagbok kan dock tyckas missvisande i mitt fall då denna dagbok snarare består av ett hopkok av såväl välformulerade Word-dokument, sporadiska mobiltelefonanteckningar och klottriga tankar i ett antal kollageblock. Dock synliggör detta hopkok forskningsprocessen, vilket enligt Rehn (2001, s. 40) är forskningsdagbokens syfte även om dagboken skulle vara kaotisk och ostrukturerad. De facto har hela min forskningsprocess känts lite kaotisk och ostrukturerad. Jag har levt på fältet parallellt med läsandet och skrivandet av metodologi och teori. Jag har analyserat fältet parallellt med att jag levt på det. Forskningsfrågan har levt med processen, vissa idéer har utelämnats, andra har kommit till. Det har inte varit lätt, men det har varit lärorikt.

När känslor rör kroppar

SCEN 4 - VARANDRAS SPEGLAR

Den nittonde november leder Katja amatörteatersällskapets första produktionsmöte. Nio av de kommande skådespelarna, regissören Katja, Amalia som ska hjälpa till bakom scenen och jag är samlade i en fönsterlös sal i den stora byggnaden. Först går Katja igenom några punkter som hon vill att arbetsgruppen ska följa: alla bör vara i dialog med varandra men Katja fattar de slutgiltiga besluten, alla bör ha tålamod med varandra och sig själv, alla ska koncentrera sig på sina uppgifter när de övar på golvet och telefonerna ska vara på ljudlöst läge. Det tycks vila en viss auktoritet hos Katja och samtliga lyssnar uppmärksamt på vad hon har att säga.

I nästa stund gör arbetsgruppen inklusive Katja en övning som heter *hai, hoi, hi*. I denna övning ska alla stå i en ring. Katja börjar med att sträcka ut sina armar som en pil mot Jonte samtidigt som hon säger *hai*. Jonte svarar med att sträcka upp sina armar i luften som en pil medan han säger *hoi*. Amalia och Lina som står på var sin sida om Jonte svarar i sin tur genom att med sina armar hugga mot Jonte i luften samtidigt som de säger *hi*. Sedan skickar Jonte pilen vidare mot någon annan i ringen och säger *hai*. På det viset fortsätter röst och rörelse att cirkulera i ringen. Till en början går det långsamt med många felaktiga rörelser och ljud. Efter en stund uppmanar Katja arbetsgruppen att hitta en jämn rytm och att ta stor plats både med kropp och röst. Efter några minuter börjar gänget allt mer se ut som krigare; rösterna djupnar, kroppsrörelserna blir vassare,

koncentrationen ökar. Tempot eskalerar tills någon kommer av sig. Tvekar man går rytmen förlorad – då är det bara att börja om igen.

När amatörteaterskaparna lekt färdigt samlas de runt bordet för att läsa igenom manuset. Jag sitter med och lyssnar. Manuset är långt och Katja bryter när ungefär hälften är genomläst; resten får de läsa igenom på följande produktionsträff.

Produktionsmötet avslutas med ännu en fysisk övning. Två och två står amatörskådespelarna mitt emot varandra som speglar, den ena leder och den andra följer. Synkroniserat ska det vara. Katja sätter på musik; först spelas lugn musik, senare svängig jazz. Jag märker att många undviker ögonkontakt, men de som tittar varandra i ögonen koordinerar sina rörelser till den grad att jag inte alltid kan avgöra vem som leder och vem som följer. Jag upplever att det vilar ett lugn mellan Linnea och Ronja. De sveper båda sakta sina kroppar i takt med musiken. Tvillingarna Lina och Lotta tittar intensivt in i varandras ögon. Mellan dem tycks det inte finnas någon rädsla att se på varandra, i varandra. Vicky och Amalia lyckas däremot knappt alls hålla ögonkontakt, och när deras ögon emellanåt ändå möts börjar de båda fnissa.

Regissören Katja avbryter och säger strängt att alla måste hålla kontinuerlig ögonkontakt. Då märker jag att någonting händer mellan vissa par. Ella och Jonte börjar le mot varandra, och det känns som ögonkontakten etablerar ett förhållande mellan dem. Samma ser jag mellan Alfred och Marie. När ögonen inte viker undan upplever jag en nakenhet och ärlighet. Rörelserna, och till och med de subtila ansiktsuttrycken, koordineras. Dock lyckas Vicky och Amalia inte alls, de fortsätter att fnissa och komma av sig. Deras rörelser är klumpiga och okoordinerade.

Katja säger att alla ska byta par. Denna gång är målet att ingen ska leda rörelserna, de ska göra rörelser tillsammans. Jag ser hur Vicky försöker närma sig Ella, men

Ella har redan parat ihop sig med Amalia. Istället bildar Vicky par med Jonte. Jag upplever att Vicky blir lite nervös. När Amalia och Ella speglar sig i varandra fnissar Amalia inte längre. Båda tycks vara djupt koncentrerade och de koordinerar sina rörelser väl. Jonte spänner sina ögon i Vicky som i sin tur inte kan undvika att titta tillbaka. Även om ingen denna gång skulle agera ledare märker jag att Jonte hela tiden leder medan Vicky försöker följa hans kropp och möta hans blick.

Genast övningen slutar avbryts ögonkontakten mellan samtliga par. Jag upplever att någonting är annorlunda jämfört med innan, men var kommer denna känsla ifrån?

SKAPANDE AV TILLIT

När människor möts börjar våra kroppar genast att kommunicera (Gibbs, 2010; Linstead, 2018). Gibbs (2010, s. 186) definierar denna första och inte alltid medvetna form av kommunikation för *mimetisk kommunikation*. Genom mimetisk kommunikation speglar vi oss i varandra, vi synkroniserar våra kroppar och skapar ett affektivt band (ibid). Att ändra vårt kroppsspråk efter andras handlar i den här bemärkelsen inte om att kopiera utan om att tillsammans bli (ibid). I scenen ovan är mimiken medveten. Amatörteaterskaparna har fått som uppgift att tillsammans bli. Jag står bredvid och bevittnar när två människor förenas, men jag bevittnar också kampen om att våga förenas med mer eller mindre okända människor. Jag bevittnar tillit och jag bevittnar rädsla. Jag bevittnar kroppar som vågar och kroppar som tvekar. Jag befinner mig i ett affektivt tillstånd som förändras i takt med amatörteaterskaparnas rörelser.

Mimetisk kommunikation leder enligt Gibbs (2010) till att affektiva tillstånd smittar, varvid mimetisk kommunikation torde kunna förstås som känslors byggstenar – byggstenar som skapas av kroppsliga rörelser. När jag flera månader senare intervjuar amatörteaterskaparna berättar Lina om spegelbildsövningen och hur det kändes att göra

den med sin tvillingsyster. ”Man vet henne, man känner henne, man är så trygg i henne” berättar hon och fortsätter ”och sen så var det konstigt just för att det kom en annan mänska som man int kände, att man ändå måst ha det där samma, att man ändå måst göra samma sak.” Lina känner att hon måste *göra* samma sak med en främmande människa, samma sak som hon *gör* med den person som hon under vårt samtal beskriver som den viktigaste i sitt liv. Det hon upplever sig behöva göra är att både se och att låta sig bli sedd. Mimetisk kommunikation kan såväl bygga känslomässiga band som bryta dem (Gibbs, 2010). I spegelbildsövningen byggdes tillit. Där *gjordes* tillit.

SCEN 5 – BERÄTTELSEN OM SKULD

Den sjuttonde december är samtliga amatörteaterskapare samlade i den fönsterlösa salen i den stora byggnaden. Produktionsträffen inleds med att gänget kör hai, hoi, hi. Det går bättre än någonsin förr. ”Snyggt, kom ihåg rytmen!”, coachar regissören Katja. ”Finns det någon rytm?” frågar Jonte. ”Jo, det finns en rytm, bara man söker den” svarar Katja. Efteråt berättar Katja att hon strävar efter att söka rytm i allt de gör. ”Rytm är något som jag diggar”.

Teaterarbetet pågår också på Whatsapp där hela produktionsgänget inklusive jag, håller tät kontakt angående tider och uppgifter inför produktionsmöten, om sjukfrånvaro och likande, men också om mer informella ärenden. Efter att ha önskat produktionsgruppen glad självständighetsdag skrev Katja:

Skriv (behöver inte vara långt, en A4 max) om en händelse i ert liv där ni antingen hämnats eller förlåt [sic] någon. Uppgiften är konfidentiell och ni får skicka den åt mig per mail. Jag kommer också att berätta för er.

Nu, efter att alla skickat sina berättelser till Katja beslutar hon sig för att delge oss sin berättelse. Vi sätter oss framför borden med blickarna vända mot Katja. Katja berättar att hennes föräldrar skilde sig när hon var sju år. Hennes mamma flyttade

till Sverige tillsammans med en man som har mentala problem och som aldrig accepterade Katja. Här tittar jag upp från mina anteckningar för att möta Katjas blick. Jag känner att det inte är rätt av mig att fortsätta skriva innan jag ser hur hon ser på mig och det faktum att jag frenetiskt skriver om något som (antagligen) är väldigt personligt för henne. Våra blickar möts och jag uppfattar att det är ok att skriva vidare.

Katja berättar att hon fortsatte träffa sin mamma, men i smyg. Hon kände rädsla under dessa möten, vad skulle hända om den nya mannen skulle få veta? Katja fortsätter med att konstatera att mamman, trots att hon lämnat Katja med hennes lillasyster och pappa, ändå var hennes största stöd under hela uppväxten. ”Med pappa kunde jag inte prata. Trots att mamma objektivt sett orsakat mig sorg har jag varit mest arg på pappa”. Hon fortsätter med att berätta att hon aldrig nådde fram till sin far, att pappan istället började tala om sina egna problem varje gång hon försökte berätta något för honom.

När jag var elva eller tolv satt jag på vessan och hade två [pappers]ark i handen. Jag började riva loss pappersarken [från varandra] och föreställde mig att det var pappas liv. När det sista fästet revs av hade jag dödat min pappa. Jag var skrädd efteråt.

Det är knäpptyst i rummet. Katja berättar vidare med en lugn men allvarlig röst att hon har svårt att se hämnd som något medvetet men att hon säkert resten av sitt liv kommer att fortsätta att förlåta och bli arg, fram och tillbaka. Efteråt frågar Katja om någon undrar över något i hennes berättelse. Alla tittar mot Katja men orden hittar inte fram. Efter en stund säger jag att det var modigt av henne att berätta och att vi alla bär på tunga minnen. Katja nickar och säger: ”jag tror alltid på berättandets kraft. Man tar till sig men håller ändå viss distans. [...] Alla har sina säckar. Vissa bär dem helt tyst, vissa slänger omkring med dem”.

”Nu ska jag ge er era roller, herregud, det känns konstigt...” fortsätter Katja efter att allvaret, men samtidigt också ärligheten, tystat våra kroppar.

ÄRLIGHTENS POTENTIAL

I scenen ovan uttrycker Katja tillit gentemot amatörskådespelarna och mig. Vi ser på henne, och hon låter sig bli sedd. Jag kan inte hävda att jag vet vilka känslor Katja upplevde som elvaåring då hon satt där med det avrivna toalettpappersarket i handen, men när Katja delar sitt intima minne så känns det som att hon hävdar sin rätt att känna hat – och skuld över sitt hat. Enligt Probyn (2010) tar man en risk genom att öppet tala om skuld, samtidigt som denna risk också innebär en möjlighet att omforma sociala strukturer. Genom att Katja vågar berätta om ett tabubelagt ämne utmanar hon normen om den lyckliga familjen (se Ahmed, 2010), och säkert skulle fler liknande berättelser få oss att betrakta familjer på ett mer nyanserat sätt. Dock syftar scenen ovan inte primärt till att porträttera Katjas känslor i relation till sin familj. Istället vill jag visa hur Katjas känsloladdade berättelse berör. Jag vill visa vad den gör med oss. ”Begäret efter erkännande bär med sig den ständiga risken av att bli förnekad eller missförstådd” (Tyler, 2018, s. 52, min översättning). Katja hävdar sig själv men är samtidigt beroende av vårt erkännande. Hon tar en risk men vad leder den till?

Först vill jag kommentera min roll i scenen ovan. Samtliga har fått ta del av Katjas berättelse, och Katja har fått ta del av samtligas berättelser; men jag har inte berättat min berättelse för någon. Efter att Katja berättat färdigt och tystnaden lagt sig upplevde jag någon form av undermedveten obalans i förhållandet henne och mig emellan. I ett försök att återfå balans kände jag att jag ville visa min identifikation gentemot hennes upplevelser varvid jag sa att vi alla bär på tunga minnen. Undermedvetet drevs jag förmodligen av att göra den intima stunden mer ömsesidig; jag ville avsäga mig det eventuella främlingskap jag kunde tänkas ha genom att inte blottat något tungt minne. Man skulle kunna kritisera mig för att påverka scenen. Kanske någon hävdar att mitt uttalande kan ha påverkat känslornas rörelser i någon riktning. Jag förnekar visserligen

inte detta men hävdar att tystnad från min sida säkert hade påverkat scenen mer. Då hade jag kanske blivit upplevd som en främling, som någon som inte delar (se Gabriel, 1995).

Enligt Kavanagh, Keohane och Kuhling (2011) finns det en kreativ och omstörtande kraft i tystnaden, en kraft som kan beskrivas som affektiv. Kraften av affekt är nära sammanknuten med makt eftersom kraften av affekt sätter igång processer som formerar kroppar (Anderson, 2010). Amatörteaterskaparnas kroppar var helt stilla efter Katjas berättelse. Det var som om känslor, istället för att röra sig mellan kroppar, flöt som i en dimma – en dimma allas kroppar omslöt av. Ord hittade inte fram. Tystnaden fick tala.

Tystnadens kraft ligger enligt Kavanagh m.fl. (2011) bortom symbolikens värld, i det fulländade tillstånd som den kände psykoanalytikern Jacques Lacan beskriver som det Reala (se exempelvis Arnaud, 2002; Roberts, 2005; Hoedemaekers, 2010). Man kan tänka sig att våra kroppar för ett ögonblick mötte detta fulländade tillstånd, ett tillstånd där vi delade det djupa allvar som svept över oss. När Katja i följande sekund ska tilldela amatörteaterskådespelarna sina roller måste hon snabbt ställa om, återerövra sin identitet och gå in i den maktposition hon har som regissör. I detta ögonblick kastas vi ur det Reala och tillbaka till den symboliska ordningen. I detta ögonblick säger Katja att det känns konstigt.

När jag i mitt samtal med Katja flera månader senare frågar henne varför hon valde att berätta sin historia svarar hon:

Jag känner att människor är så rädda för att, eller det är nästan alltid, min erfarenhet är att alltid om jag vågar vara ärlig så vågar andra vara ärliga. Om jag vågar berätta nånting så vågar andra berätta. För att människor har ett behov av att berätta. Människor vill dela, människor vill känna att dom är int ensamma. Och det är just vad den här ärligheten ger liksom. Man förstår att ok, att jag är int den enda som går igenom skit.

Genom att stödja sig mot Hegel menar Kavanagh m.fl. (2011) att självet inte kan bli medvetet om det inte erkänns av andra, varvid bekännelsen blir en identitetsbyggande handling (se också Hoedemaekers, 2010; Tyler, 2019). Dock menar Kavanagh m.fl. att bekännelsen paradoxalt nog leder till att man upplöser sig själv. Vid fullständig intimitet förenas subjekt och objekt varvid självhävdandet kontra längtan efter att få erkännande separeras (ibid, s. 126). I sin berättelse hävdar Katja sin rätt att känna det hon känt. Efter berättelsen finns inget kvar att hävda, istället ligger makten i våra händer. Ska vi ge Katja erkännande eller inte? Hur intima har vi blivit?

SCEN 6 – KROPPAR I ARBETE

Idag är det, som vanligt varje måndag klockan 18.00, produktionsmöte i den fönsterlösa salen i den stora byggnaden. Det är den tionde december. Katja vill att amatörskådespelarna ska känna rytmen i texten när de agerar och hon presenterar en övning som, i något varierande form dock, kommer att dominera de nästföljande repetitionerna. I korthet handlar övningen om att amatörskådespelarna ska läsa en känsloladdad monolog ur pjäsen. De ska flytta kroppen på ett visst sätt vid skiljetecken och på ett annat sätt vid byte av mening – men man måste alltid vara stilla medan man läser.

Alla läser individuellt. Vissa rör sig sakta medan de läser, andra kastar sig från en punkt till nästa. Nio röster surrar i rummet och tysta kroppar är i rörelse. Klockan går och monologen upprepas om och om igen. Kropparna ser allt mer lidande ut. Amatörskådespelarna ser ut att vilja ge upp. Efter en lång stunds övande avbryter Katja och frågar hur det känns. "Svettigt", svarar Jonte. Alfred håller med. Ronja berättar att hon nästan genomgick en existentiell kris efter att gång efter gång ha upprepat den ångest som skildras i monologen. Katja ser nöjd ut. "Vi låter texten, orden och dess innebörd komma in i kroppen", säger hon. Ella nickar och säger: "vid vissa ställen där jag var tvungen att stanna upp började jag nästan gråta". Hennes röst darrar och jag ser hur hennes ögon tåras.

Efter en kvarts paus fortsätter övningen. Jag sitter still och tittar. Katja går runt i rummet. Hon säger till Jonte att tänka på andningen. Hon tittar till Saga som ser ut att ha ont i benet. Vissa stretchar, går iväg för att hämta vatten, ser ut att vilja sluta. "Jag har inte sagt att det är paus ännu", påpekar Katja med vass ton. Gänget återvänder till sina positioner, men Linnea stretchar en stund till som om hon motsätter sig att bli kommenderad.

Vi förflyttar oss ut i aulan. Den här gången finns inte lika strikta krav på hur kroppen ska röras. När det är dags att börja läsa monologen ser jag att Linneas och Ronjas rörelser är synkroniserade. De går sida vid sida, tar lika långa steg och läser i takt. Det påminner mig om spegelbildsövningen där just dessa två tycktes finna varandra.

(ER)KÄNNANDE

I spegelbildsövningen i november byggdes tillit mellan Ronja och Linnea (se scen 4). I monologövningen nu i december tycks denna tillit ha internaliserats i de båda kvinnornas kroppar. Den här gången är den mimetiska kommunikationen mellan Linnea och Ronja antagligen inte medveten. De har inte blivit instruerade att synkronisera sina kroppar, men de gör det ändå.

Kroppar tenderar enligt Massumi (2002) att förstås alltför diskursivt. Han kritiserar det faktum att gester måste vara uttryckliga för att tillskrivas mening. Även om plötsliga gester kan åstadkomma förändring menar Massumi att förändring inte endast sker genom periodiska sammanbrott, sådana sammanbrott vi kan se och definiera som en avgränsad händelse. Istället lyfter han fram de små subtila rörelser som sker mellan olika positioner, såsom i fallet mellan Linnea och Ronja – främlingskap och igenkännande. Jag kan inte påstå att spegelbildsövningen i november var en avgränsad händelse som plötsligt sammansvetsade de två kvinnorna. Istället ser jag de två nu synkroniserade kropparna som ett tillfälligt resultat av en månads arbete tillsammans. Detta kontinuerliga arbete kan jag omöjligen illustrera i min avhandling – istället känner jag mig tvungen att redogöra för känslors rörelser i avgränsade scener. Mellan raderna försöker jag ändå visa de subtila detaljer som gör att affekt sprids (se Berlant, 2010).

Under våra samtal berättar många av amatörskådespelarna om den närhet som utvecklats till de medspelare som de har många scener tillsammans med. Jag får också ta del av berättelser om svårigheterna att närma sig en del medspelare. Jonte konstaterar:

Men sen när många inte är så jätteöppna heller med hur dom vill se på saker och ting så är det svårt att bygga upp den relationen. [...] [Man kanske] tar lite automatiskt distans från dom karaktärerna, eller skådespelarna, kanske både och. Liksom vi diskuterar inte så mycket i scenerna, [vi] har inte diskuterat lika mycket [...] i det privata heller. Att man blir mer som man, som karaktärerna också är.

I Jontes resonemang kan man finna två anledningar till att han upplever distans till vissa i amatörteatersällskapet. Han börjar med att förklara att det beror på att en del inte vågar öppna sig. Sedan funderar han vidare kring huruvida distansen kan bero på rollkaraktärernas distans till varandra. Man skulle kunna tolka Jontes berättelse som motstridig, men man skulle också kunna se den spegla känslors komplexitet. Känslor är svåra att klä i ord eftersom de kan ta ett mångdimensionellt och rent av tvetydligt uttryck (se Gilmore & Kenny, 2015).

När jag samtalar med de individer som inte tagit så mycket plats under produktionsträffarna får jag insyn i bakomliggande orsaker till den försiktighet jag upplevt hos dem. Marie som har tyska som modersmål berättar hur språket satt käppar i hjulet för henne. ” Sometimes it can be a little bit intimidating. För att det är på svenska och svenska är inte mitt modersmål” förklarar hon när jag frågar henne hur det har känts att arbeta med pjäsen. Marie förklarar vidare på engelska att hon på grund av sin osäkerhet kring det svenska språket inte vågade ställa frågor och närma sig de andra i början. Istället intog hon den första tiden en iakttagande roll. Jag nickar och minns tillbaka hur jag upplevt en försiktighet hos henne, men inte en sådan försiktighet som är synonym med blyghet, utan snarare en djup koncentration för vad som pågår i rummet omkring oss (fältanteckningar, 21.1.2019). “I felt really, not part of the group in the beginning because I felt that everyone was really close. But then I realized that it’s not really like that” förklarar hon och berättar att hon nu känner sig som en del av gemenskapen. Senare under intervjun berättar hon om en specifik händelse i januari som fått henne att uppleva sig som en i gänget, en händelse jag dessvärre inte bevittnade.

I’m an actor in the play, and then we were practicing that part for the first time, and I wasn’t really, I didn’t know how it’s going to be and everything, and I was a little bit nervous before. But then it was really, it became really naturally and it was like... Ööm, [Katja] also gave me a lot of instructions, asså, not instructions, but when I did it she had a lot of comments, and usually when there is a lot of people there I don’t get that many comments because my character isn’t that important. But then

I think, at that moment, my character was important, and I felt really... I think that's when I started to feel part of everyone, of the whole group as well more. [...] The part that I was playing was important enough to like, yeah, be commented on or something. And also because between the scenes we were talking about it [...] with the other players, actors. I was talking with them more and, yeah. I felt brave because I had a good experience in acting.

Att bli inkluderad i en social gemenskap är ett mänskligt behov som enligt Tyler (2019) leder till att vi känner oss erkända. Erkännandet kräver enligt Harding, Jackie och Fotaki (2013) en förkroppsligad relation människor emellan. Gemenskapen måste således vara social, den måste vara mellankroppslig. Även om vi existerar genom våra egna kroppar existerar vi enligt Tyler (2019, s. 51) också genom andras kroppar. "[V]i möter oss själva och andra genom våra kroppar, och på grund av detta är vi mellankroppsligt beroende av varandra" (min översättning). Av Maries berättelse framgår det att hon känt sig inkluderad i produktionsgruppen när hon fått feedback av Katja. För att känslor ska kännas meningsfulla behöver vi enligt Tyler (2019) andras erkännande. Marie beskriver sig ha känt mod efter att ha fått erkännande för sitt skådespeleri.

Även om jag inte var närvarande under den produktionsträff då Marie upplevde sig få erkännande så har jag bevittnat hur erkännande transformerat amatörteaterskaparnas kroppar. Scenen nedan får bli Vickys scen.

SCEN 7 – ETT ÖGONBLICK AV GLÄDJE

När jag en mörk kväll i januari anländer till den stora byggnaden är Jonte, Ronja och Alfred redan på plats. Tysta möblerar vi tillsammans om i den fönsterlösa salen där produktionsarbetet hittills alltid ägt rum. Strax efter att klockan slagit 18.00 rusar Katja in. Hon ursäktar att hon är sen.

Först övas en scen med Jonte och Alfred. Tanken är att Jonte ska kasta upp Alfred på sina axlar. Alfred verkar lite nervös men Jonte stöttar honom och får honom att våga. I samma veva kommer Vicky. Hon ursäktar att hon är sen men Katja säger att det inte är någon fara.

En stund senare sitter vi i ring på golvet. Nästa scen ska läsas igenom. Katja ber mig läsa berättarrösten, jag lägger anteckningarna åt sidan och läser. Efter läsningen säger Katja åt Vicky att tala mer kantigt. "Kantigt? Hur pratar man kantigt?" svarar Vicky konfunderat. När Katja sedan börjar instruera Jonte sitter Vicky med ett vridet leende och stirrar mot sina fötter. "Kantigt..." mumlar hon många gånger för sig själv. Slutligen reagerar resten av gänget på Vickys förbryllade kropp. "Tänk på relationen" tycker Jonte. "Som att du är i chock" säger Ronja. "Tänk kluvenhet" fortsätter Katja. Vicky ser fortfarande lika konfundersam ut.

Väl på golvet blir det många omtagningar. Katja säger åt Vicky att inte föröka lägga på någon känsla i rösten, att hon bara ska läsa replikerna som de är. De provar igen. "[Vicky], titta på [Jonte], ni får inte släppa ögonkontakten!" ropar Katja. De testar ännu en gång och Vicky tycks verkligen anstränga sig för att hålla ögonkontakten, även om hon ibland börjar le och gå ut ur sin roll. Succesivt börjar det byggas upp mer närhet mellan Jonte och Vicky. Men det går inte lätt. Jag minns tillbaka på spegelbildsövningen och de svårigheter just Vicky haft att titta någon annan djupt i ögonen. Katja ber Jonte att hålla fast i Vickys haka. Jonte gör som Katja säger men släpper hakan efter en stund. "Håll fast vid hakan!" ropar Katja men Jonte drar sig undan. "Va?" utbrister Katja och ser frågande ut. "Läs manus!" svarar Jonte snabbt tillbaka.

Efter att de spelat en stund och scenen lider mot sitt slut sätter sig Vicky, i egenskap av sin rollkaraktär, på sin stol. Hennes kropp ser trött ut och hon stirrar ut mot tomma intet. "Nice impuls, du gjorde precis vad jag ville!" säger Katja till henne. "Va? tack!!" utbrister Vicky förvånad medan hennes ansikte skiner upp.

Under kvällen då scenen ovan spelades upp fick Vicky arbeta hårt. Katja verkade inte vara helt nöjd med hennes skådespeleriinsats vilket resulterade i många omtagningar. Jag upplevde att detta bidrog till att Vicky blev osäker. Vad skulle hon göra för att Katja skulle bli nöjd? Vickys osäkerhet tycktes gnaga på hennes kropp som till slut tröttnade och gav upp. I detta ögonblick reagerar Katja positivt genom att utropa ”Nice impuls, du gjorde precis vad jag ville!”. Vickys utmattade kropp får då genast nytt liv och jag kan se hur den plötsligt fylls av en ny känsla, en känsla som kan vara lycka.

Under våra samtal beskriver många av amatörskådespelarna bra dagar som sådana dagar som de blivit sedda av regissören, och dåliga dagar som de dagar de inte blivit sedda. I mitt samtal med Alfred säger han: ”Det har [...] vart lite negativa känslor ibland, mest då när man blir lite överröstad känns det som. Att min idé om hur [...] min karaktär bör vara, och främst hur andras roller bör vara [...] att dom [idéerna] inte har så stor vikt”. Jag förstår vad Alfred känner. Scenen nedan får illustrera detta.

SCEN 8 – ALLA UTOM EN

Måndag förmiddag den elfte februari skriver Vicky i gruppens Whatsapp-chatt att hon bokar in sig på ett annat viktigt evenemang och således missar övningen ikväll. Katja tycker inte att detta är ok. Hon ber Vicky att ta sig loss från det andra evenemanget så fort hon bara kan. Vicky lovar att skynda sig.

Strax efter klockan 18.00 är Ronja, Jonte, Linnea, Alfred och Lotta på plats för att öva. Katja berättar om sina visioner, bland annat att hon vill göra pjäsens stridsscen till rockmusik från 1970-talet. Jonte och Alfred kastar ett öga mot varandra. Jag anar att de ställer sig tveksamma till idén.

Innan striden börjar har Jonte och Ronja intagit sina platser på golvet. De tittar båda djupt i varandras ögon. Ingen viker bort blicken. Katja sätter på musik. Jonte börjar dansa medan Ronja stelnar till och ser lite osäker ut. Katja provar annan musik. Nu rör sig också Ronja försiktigt. Båda håller blickarna fästa mot varandra. Sedan sätter Katja på musik från filmen Starwars. Jonte himlar med ögonen men

fortsätter att dansa runt. Linnea föreslår att de kunde prova med *Finlandia*. ”Den är lite långsam” funderar Katja medan hon lyssnar på låtens inledning. ”Den blir snabbare sen” säger Linnea, men Katja avfärdar förslaget. Alfred harklar sig och frågar vad Katja tänkt sig med musiken, men han får inget svar – Katja är upptagen med att testa olika låtar.

När stridsscenen senare övas avbryter Katja ofta för att koreografera. Alfred, som är den enda av de närvarande idag som inte är med i just denna scen, försöker vid några tillfällen att säga något. Hans röst är som vanligt lugn och ganska låg. Jag tittar mot Alfred som börjar se riktigt uttråkad ut. Kanske är han uppgiven. Kanske är han likgiltig. ”Vi tar med alla klichéer som finns i hela filmvärlden” skrattar Katja medan skådespelarna rör sig i striden. De andra skrattar också, alla utom Alfred.

Vicky kommer kring 19.40. Hon ursäktar att hon är sen och börjar förbereda sig för sin scen. Jag, som hoppat in och spelat hennes roll en stund, lämnar scenen och återgår till mina anteckningar. Medan jag stod där på scenen lade jag märke till Alfred. Han tittade inte på skådespelet. Hans blick var ömsom fäst vid sin mobiltelefon, ömsom vid tomma intet.

Efter att skådespelarna hållit en kort paus säger Katja åt Alfred att han inte kommer att behövas idag – de hinner inte repetera scenen som hans rollkaraktär är med i. Alfred rycker på axlarna. ”Åh, du fick inte skådespela” säger jag medlidande till honom medan han packar ihop sina saker. Alfred tittar mig i ögonen med en uppgiven min. Strax därefter berättar han om situationen för Jonte. Katja närmar sig. Hon förklarar för Jonte vilka scenkläder hon tänkt att han ska ha. ”Är det ok?” Frågar hon. ”Jag bryr mig inte längre, vill bara få det här överstökad”

svarar Jonte. Katja visar ingen reaktion över Jontes kommentar, istället fortsätter hon att tala med dem andra. Alfred går.

Taylor (1994, s. 25) menar att vår uppfattning om oss själva påverkas av andras erkännande, men den påverkas än mer av andras förnekande (eng. nonrecognition). Att nekas som människa, att förtigas och osynliggöras kan få oss att känna undergivenhet (Harding, m.fl., 2013) eller rent utav hat mot oss själva (Taylor, 1994). Scenen ovan illustrerar hur Alfreds röst succesivt tystnade. Från att ha försökt bidra med kommentarer som aldrig blivit hörda gav han slutligen upp. Kanske förnekandet ligger till grund för varför Alfreds genom sin kropp distanserat sig från det sociala rummet.

När relationen mellan den förnekande och den som förnekar är hierarkisk blir enligt Tyler (2019, s. 53) distansen mellan dessas kroppar påtaglig. Relationen parterna emellan riskerar således att karaktäriseras av den mäktigas förnekande (ibid). I egenskap av regissör befinner Katja sig givetvis i en maktposition, det är hon som har makten att bestämma vem som får tala och vem som ska tystna, och under mitt fältarbete har jag vid ett flertal tillfällen upplevt hur Katja ignorerat vissa amatörskådespelare (fältanteckningar, 28.1.2019; 31.1.2019; 11.2.2019; 18.2.2019). Kanske Katjas (månända helt omedvetna?) förnekande kommit att utgöra grunden för en del relationer mellan amatörteaterskaparna och henne.

När förnekelsen förkroppsligas internaliseras den – den skapar en förvrängd självbild och resulterar i dåligt självförtroende (Taylor, 1994). Lina, som ofta hållit sig osynlig under produktionsträffarna, berättar i vårt samtal öppet om den blyghet hon haft hela sitt liv och hur hon fått kämpa mot den under teaterskapandeprocessen. ”Nå, jag skulle nog vilja vara mer, att jag vågar ta mer plats, men jag kanske är mest sån att jag inte säger nånting alls” berättar hon. Förnekelse torde således inte vara direkt relaterat till ett objekt. När den väl internaliserats i form av dåligt självförtroende förnekar subjektet istället systematiskt sig själv (ibid).

Scenen ovan scen illustrerar osynliggörande, men den illustrerar också synliggörande. Jonte ställde sig vid Alfreds sida och hans kommentar ”Jag bryr mig inte längre, vill bara få det här överstökat” kan ses som en symbolisk kommentar för den sympati Jonte känner gentemot sin vän. Sympati kan enligt Ahmed (2004, s. 195) förstås som en symbol för rättvisa – den ”arbetar med att upphöja några subjekt över andra” (min översättning). I mitt samtal med Jonte (som ägde rum senare samma kväll) börjar han att berätta om hur han känt inför att Alfred skickats hem utan att få repetera. ”Nu kom [Alfred] hit idag [...], och så blir [han] att sitta bara. Det är ju synd [...] för att [Alfred] har ödslat upp sin tid. Så det suger lite”. Jonte himlar med ögonen och drar en djup suck. Jag förstår att Jonte upplever teaterskapandeprocessen som orättvis.

TALAT OCH OUTTALAT MOTSTÅND

Känslor bör enligt Ahmed, 2004, s. 195) *inte* uppfattas som orättvisans sanning eftersom känslor, till följd av dessas mellanmännsliga rörelser, inte bör tillskrivas tillhöra subjekten. Men genom att utesluta känslor ur processen av att skapa sig ett omdöme så rättfärdigas nedgradering av andra (ibid). Istället för att betrakta känslor som sanningar bör man såldes förstå dem som effekter varvid de bör erkännas spela en stor roll i frågor om rättvisa och orättvisa (ibid). Upplevd sanning är enligt Foucault (1972-1977) redan i sig makt, varvid makt och dess motstånd kan ses som två sidor av samma mynt. Genom att applicera detta synsätt på känslor kan känslor förstås som materiella och diskursiva processer som triggas av motsättningar mellan förväntningar och den faktiska verkligheten (Hearn, 2008, s. 184). Det är via motsättningar som rörelse skapas och känslor sätts i omlopp (Ahmed, 2004; Hearn, 2008).

Tidigare illustrerades Jontes sympati gentemot Alfred, en sympati som kan förklaras ha triggats av motsättningarna mellan att förvänta sig rättvisa och den upplevda verkligheten som orättvis. Men det är inte bara Jonte som tycks uppleva amatörteaterskapandeprocessen som orättvis, i mitt samtal med Linnea anar jag att också hon upplevt sig bli förnekad (se Taylor, 1994). Innan vi vänder blickarna mot vårt samtal vill jag först återgå till vad som utspelades i slutet av (och efter) scen 5. Efter att Katja berättat sin berättelse om sin barndom fick hon i egenskap av regissör mentalt ställa om då hon skulle tilldela amatörskådespelarna sina roller.

Rollfördelningen blev inte vad vissa hade förväntat sig – Linnea tilldelades inte huvudrollen såsom hon hade önskat (se scen 2). Istället fick Jonte den. Linnea, som kanske är den mest begåvande skådespelaren i gänget, som lovprisats i recensioner i lokaltidningen, som sliter hårt för föreningen och dedicerar sin fritid åt teater, tilldelades en roll som inte ens fanns med på hennes topp tre-önskelista (Katja hade nämligen tidigare bitt samtliga amatörskådespelare att leverera en topp tre-önskelista åt sig, (Whatsapp-konversation, 29.11.2018)). Efter rollfördelningen vände jag mig om för att läsa av Linneas reaktion men hon såg till synes nöjd ut (fältanteckningar, 17.12.2018). I flera månader bar jag på frågan vad Linnea kände inför att inte få spela huvudrollen, och under vårt samtal i februari klarnade det till slut.

JAG: Jag vet att du ville spela [huvudrollen].

LINNEA: Jo.

JAG: [...] Hur känner du inför det här nu att ja, hela situationen?

LINNEA: Jo, nå det var nog faktiskt, nå, asså jag är ju nu helt nöjd med att spela [min roll]. [...] Men, nog var jag ganska, ja hur ska jag säga. Det kändes int nog bra då i december när vi blev tilldelade våra roller. Jag liksom förstod int varför det gick som det gick. Jag funderade på det hemskt mycket. Och jag fick aldrig riktigt heller nånsin nån förklaring fast jag nog uttryckte till [Katja], eller jag sa helt till henne att 'jo, att jag är ganska besviken nu, att jag förstår int varför jag int liksom blev [huvudrollen]'. Och jag vet int ännu heller hur det blev som det blev.

Att Linnea känt sig besviken över att ha tilldelats en annan roll än den hon velat ha blir tydligt under vårt samtal. Jag förstår att Linnea känner sig ha blivit överkörd av Katja.

I interaktion med andra förhåller sig Linnea alltid väldigt lugn. Hon är inte den som sätter igång konflikter, istället tar hon ofta rollen som konfliktmedlare (se exempelvis scen 9). Ändå anar jag ett motstånd hos henne. Det är ett motstånd mot att bli överkörd. Motståndet är kroppsligt och diskret. Vi kan se det i scen 6 när amatörskådespelarna blev instruerade att repetera en monolog om och om igen. Det slet på deras kroppar och många tog sig friheten att hålla en paus. När Katja utbrustit att hon "inte [har] sagt att det är paus ännu" återvände alla till sina positioner, alla utom Linnea som stretchade en stund till. Det var som om hon motsatte sig att bli kontrollerad.

Organisatorisk kontroll bör enligt Fineman och Sturdy (1999) förstås ur ett brett perspektiv. Kontrollen är nämligen inbäddad i strukturer som sträcker sig utanför organisationens väggar (ibid). Den konservativa teatertraditionen medför enligt Friberg (2014) en hierarkisk ordning mellan teaterchef, regissör och skådespelare – en hierarkisk ordning som är svår att bryta. Man kan fundera kring hur mycket av den konservativa teatertraditionen som smugit sig med in i amatörteaterskapandet.

I mitt samtal med Alfred säger han ”jag är bara en skådis av flera” och ”[det är] en amatörteater, så det är inte så höga insatser. Att uppleva sig bara vara en amatörskådespelare kan tyckas illustrera att amatörskådespelaren befinner sig långt ner i teatervärldens hierarki. Regissörens förväntade makt över skådespelarna kan således uppfattas som hegemonisk. I en sådan relation kan det vara svårt för skådespelarna att ställa krav, istället får man ”vara nöjd med det som bjuds” (Friberg, 2014, s. 123). Jag anar att Alfred upplever sig behöva vara nöjd med det som bjuds, även om han personligen skulle vilja göra många saker helt annorlunda. Likt Linnea uttrycker dock också Alfred motstånd, och likt Linnea är motståndet till stor del uttalat. Jag har tidigare beskrivit hur Alfreds kropp distanserat sig från det sociala rummet när han förnekats av Katja (se scen 8), men jag vill nu reflektera kring den relationella makt som denna distans kan ses vara resultatet av.

Genom att via sitt avståndstagande visa att man vägrar vara ”marionetter vars enda uppgift var att återge mästarens vision så exakt som möjligt” som Friberg (2014, s. 175) beskriver det, kan man lära sig att bemästra sin rörelse, få den att sträcka sig utanför det fysiska rum som kroppen är fångad i (Friberg, 2014, s. 180). Alfreds rörelse sträckte sig till en värld där han fritt tillåts experimentera med sin roll – den sträckte sig till fantasins värld (se scen 8). Foucault menar att vi kan experimentera med oss själva om vi närmar oss gränserna för vad vi kan vara (Foucault & Rabinow, 1984, s. 46). Genom att lämna det trygga rummet möjliggörs enligt Komproros-Athanasiou och Fotaki (2015) kroppslig kreativitet. Under mitt fältarbete har jag njutit av att iaktta Alfreds skådespeleri och den yviga tolkning som han gjort av sin rollkaraktär (fältanteckningar, 28.1.2019; 12.3.2019). Via sitt avståndstagande har Alfred tagit sig makt att vara kroppsligt kreativ.

Jag kan konstatera att motståndet bland amatörskådespelarna har ofta tagit verbalt uttalade former. Det har varit kroppsligt och inte nödvändigtvis märkbart. Men i gruppen finns det en person vars motstånd är starkt uttalat. Jonte är alltid väldigt tydlig

med att uttrycka när han upplever sig eller någon annan bli orättvist behandlad (fältanteckningar, 21.1.2019; 11.2.2019) I nästföljande scen illustreras bland annat detta.

SCEN 9 – KONFLIKT

Torsdagen den trettioförsta januari klockan 18.31 startar en känsloladdad diskussion i produktionsgruppens WhatsApp-grupp.

KATJA: !Hej alla som är på väg på repetition till kl 19, det är avbokad, [Jonte] och jag har missförstått varandra så han är inte här! Alltså blir det ingen repetition!

RONJA: Så... inget rep idag, alltså?

KATJA: Nej, vi tar bara [Ella och Marie]

RONJA: Ok

JONTE: Regissören har inte insett att färjan till Åland går kvällstid, dvs 20:55, och man behöver vara minst 1h på förhand om man har bil.

ALFRED: Inget med [min roll]? Okej, uppfattat.

RONJA: [Jonte], det är nog inte fel på regissören. Det är du som har kommunikationssvårigheter

LINNEA: Ja undrar om vi alla borde sätta oss ner me våra kalendrar o faktiskt kolla att alla resterande datum o tider passar, ända fram ti premiär? De har blivi så mycke avbokningar den här veckan att vi måst få nån förändring ti stånd, de här e int hållbart

JONTE: Självfallet, men för ungefär 2 veckor sedan sade jag att jag hade tandläkartid på dagen, imorgon (fredag). Är det ett problem, så får ni jättegärna

hitta en annan [som spelar huvudrollen] också. För det är nog fruktansvärt tungt att ingen vill komma i tid och hjälpa med att fixa upp scenen, och sen övar vi kanske mest 25min på faktiska repliker och sen är det färdigt. Vi skulle ha ett möte med alla skådespelare och produktion.

VICKY: Ett möte går bra för mig

ALFRED: Ett möte skulle kunna vara en bra idé. Så länge det löser konflikt, snarare än att göra den värre.

JONTE: [Symbolen för tummen upp]

VICKY: Jag föreslår på måndag eller nu på fredag kväll om folk ska fara iväg till [baren] på öl? [Sedan svarar hon till Alfreds tidigare inlägg med symbolen föreställandes handflator mot varandra, det vill säga "tack"]

ALFRED: [Baren] låter som ett bra ställe, även om tiden inte råkar funka för alla [symbolen för handskakning]

VICKY: Måndag?

JONTE: Utbildning på [annan organisation] på måndag, mellan 18-20

VICKY: Utbildning på [annan organisation]? Vad för utbildning? [Symbol med ansikte med ett glasöga]

JONTE: För alla som är med inom [information om den andra organisationen och dess evenemang]

VICKY: Ajaa, det

LINNEA: [svarar på Jontes inlägg om att han meddelat sin tandläkartid för två veckor sedan] Nej, jag menade int heller att peka ut dig specifikt, förstås e de ok om du sagt de för 2 veckor sen. Men avbokningar samma vecka eller t.o.m. samma

dag e nog int ok, förutom force majeure-tillfällen, som t.ex. sjukdom. Det måst ha handlat om missförstånd bara. Därför tycker ja just att vi borde ha ett möte där alla har me sina kalendrar o så går vi igenom varenda en övning fram till premiär. Då torde man kunna undvika sånhäna situationer. Gällande flyttandet av bänkarna har jag trott att [Katja] velat göra det själv, hon sa ett tag att det är ett sätt att stilla tankarna i samband me övandet. Men om jag har fel så kommer jag förstås o hjälper till. Ja har nog alltid blivit me o flytta bort dem efteråt, vill hellre ha det som uppgift då ja ofta har svårt att hinna före 6 i o me att jag kommer direkt från tåget.

LINNEA (igen): Vi har övning på måndag, men eventuellt i samband me det, eller i samband me nån annan övning nästa vecka?

JONTE: Fint, skönt att kunna bli överens om något i alla fall [symboler med fingrar, bland andra tummen upp]

JONTE (igen): Möte i samband med någon annan övning hellre

KATJA: Okej måndag sätter vi oss ner i början av repetition o försöker lösa det här.

RONJA: [tummen upp]

LOTTA: [tummen upp]

SAGA: [tummen upp]

JONTE: Så ni vill specifikt ha möte i början av måndagens repetition, när jag inte kan vara där? Om så är fallet, så förstår jag piken. Helt lugnt för mig.

LINNEA: Vilken dag passar alla?

ALFRED: Alla passar mig

LINNEA: På tisdag ser jag att alla ska vara på plats

JONTE: Är det inte bra idé att ta möte i samband med den dagen då?

JONTE (igen): Tisdagen

JONTE (igen) *en

SAGA: Allt innan helgen passar för mig

RONJA: Samma för mig

LOTTA: Tisdag passar för mig.

ELLA: Passar utmärkt

JONTE: [tummen upp]

VICKY: Jag har körövning på tisdag Men en stund kan jag säkert vara där eller
skippa en övning [symbol för glatt ansikte]

VICKY (igen): Okej, jag skippar nästa veckas tisdags övning för mötet

VICKY (igen): Så möte på tisdag när?

KATJA: Möte tisdag kl. 18.

KATJA (igen): [I den fönsterlösa salen]

ELLA: Fantastiskt!

JONTE: [tummen upp]

När klockan slår 18.00 nästföljande tisdag är samtliga på plats. Ingen är sen, det tillhör ovanligheterna. Jag är inställd på att kvällen kan bli konfliktfylld och känsloladdad. Jag är knäpptyst, de flesta andra likaså. Vi väntar. Sedan börjar Katja prata. Katja förklarar att hon på senare tid känt sig mer som producent än

regissör eftersom hon ständigt behöver pussla om repetitionstiderna. Hon uppmanar gänget att kolla Google-kalendern och att alltid vara övertydliga ifall man måste vara borta. ”Det var kanske det som jag för min egen del ville säga” avslutar hon och tittar mot oss andra. Det blir lite diskussion om huruvida Google-kalendern är användarvänlig eller inte, men diskussionen tar snabbt slut och de nästföljande dryga två timmarna upptas med att gå igenom kalendern dag för dag. Konflikten trappades inte upp denna kväll. Istället upplever jag att man lagt ett litet lock på den och jag undrar huruvida lagt lock också ligger framöver.

SVÅRIGHETER MED ATT ENAS

Med Whatsapp-scenen ovan vill jag illustrera de spänningar som under en period tycktes vara vardagsmat inom amatörteatersällskapet. Jag tar inte ställning till vem som har rätt och vem som har fel, istället vill jag visa såväl Jontes reaktioner på att uppleva sig bli förnekad eller rent utav felförställd (se Taylor, 1984) som svårigheterna med att enas överlag. Man kan se hur känslorna rör sig och ändrar form i takt med att konversationen utvecklar sig. Den explosiva inledningen följs av försök att skapa enighet, men enigheten tycks vara skenbar, snart hettar det till igen och man skuldbelägger varandra. Vicky visar hur hon plikttroget offerar sin körövning för det extrainsatta mötet. Hon framstår nästan som en martyr som lägger sina intressen på sidan till förmån för att lösa en konflikt som inte direkt involverar just henne som person. I mitt samtal med Vicky några veckor senare beskriver hon sig känna frustration över att ständigt behöva uppoffra sig. Hon berättar vad hon tänkte under mötet.

Att ’ja, jag har ju redan offrat tre körövningar så jag får väl offra en till’. Jag kommer ihåg att jag tänkte att jag har ju redan offrat typ åtta, nio stycken! Att sluta va så gnällig. Så jag tror mest frustrerad med allt det här, just med tidsplaneringen.

Schemaplaneringen har sannerligen skapat mycket frustration bland amatörteater-skaparna och samtliga kommenterar detta under våra intervjuer. I mitt samtal med Katja framgår det att hon känner sin arbetsbelastning vara alltför stor.

En sån här produktion kräver [mycket] från alla liksom på alla håll: marknadsföring, scenografi, rekvisita, kostym, öhh, schemaplanering. Att det är ett enormt arbete. Så att det känner jag, helt liksom sådär i all ärlighet så sku jag ha behövt ett team. Att det har liksom tagit jättemycket bort och det tänker jag nog liksom ba va helt ärlig med, att det har tagit jättemycket bort från mitt regiarbete för jag har känt mig som en producent.

Katja kritiserar styrelsen. ”Det är ju sådär feedback till [styrelsen] att dom som förening måst ju få liksom saker och ting [...] organiserat och så. [...] Det kanske är det egentligen som har gjort det tungt”. I mitt samtal med Linnea kritiserar också hon styrelsen. Hon berättar att styrelsens oenighet har fått konsekvenser för produktionsarbetet. ”[Vi har] lite inre konflikter helt inom styrelsen som gör att vi inte riktigt har en tydlig linje i hur vi vill att besluten ska fattas” berättar hon och fortsätter med att förklara att detta leder till att styrelsens roll förblir oklar. En månad senare, när jag närvarar på ett styrelsemöte, förstår jag vad hon syftar på; viljor drar åt olika håll och det tycks kräva ansträngning att kunna komma överens (fältanteckningar, 15.3.2015).

Under mitt samtal med Linnea betonar hon vikten av att styrelsen enas och fattar demokratiska beslut. Hon konstaterar att styrelsens inre konflikter lett till att Katja, som ju inte är en förtroendevald styrelserepresentant, fått möjligheten att påverka produktionsarbetet i mycket större utsträckning än vad som sig bör.

Jag är hemskt mycket för det att det nog är styrelsen som fattar de största besluten, förstås i samråd med regissören. Och förstås ska vi informera om allt vad vi beslutar till regissören. Och förstås liksom ta upp de ärenden hon vill ha på våra möten. Men det är ändå vi som i första hand och i sista hand fattar beslut helt på grund av att vi är förtroendevalda.

Sedan skrattar Linnea till med en ton som låter som att det hon säger borde vara en självklarhet. Hon fortsätter:

Att det är int tycker jag liksom ens schysst mot hela föreningen att nån som int är förtroendevald fattar, särskilt ekonomiska, beslut. Så det där, jo jag har känt att beslutsfattandet har varit lite för mycket på [regissören]. Där tänker jag att det har lite blivit så för att jag har int nå, om jag säger helt ärligt, så jag har märkt att dom

andra i styrelsen tar int så hemskt mycket plats, säger int så mycket ifrån, och [Katja] är en hemskt stark personlighet.

Jag minns tillbaka på en av de första produktionsträffarna. Då hade Katja tagit sig friheten att bestämma på vilken scen teatersällskapet skulle uppträda (fältanteckningar, 26.11.2018). När jag två dagar senare närvarat på styrelsens möte lyftes frågan till dagordningen. Linnea konstaterade att Katja bestämt plats för uppträdandena men att hon aldrig frågat om styrelsens godkännande av detta. ”[Platsen där vi ska uppträda] tar 1000 euro i hyra och det är nog något som styrelsen behöver ta ställning till” började Linnea men fick inte något större gensvar av dem andra (fältanteckningar, 28.11.2018).

I mitt samtal med Vicky berättar hon att det varit utmanande att sitta med i styrelsen. Hon använder inte många känslubeskrivande ord men medan hon berättar varvas skratt med djupa suckar. Vickys skratt har en humoristisk underton. Hon berättar inlevelsefullt. Det slinker med ett ”oh, shit” varpå hon genast stannar till och frågar ”jag kanske inte får svära?” Jag svarar att hon får svära och då brer Vicky på ordentligt: ”OH SHIT det kanske var ett dåligt beslut...” säger hon och skrattar. Humor kan enligt Wilson (2000) vara ett sätt att göra motstånd eftersom den skapar en informell värld bortom den formella organisationen (se också Flam, 2002). Vickys humoristiska underton kan såldes förstås som en symbol för frihet och självständighet (Wilson, 2000, s. 134). Genom sitt skratt kan Vicky tänkas tona ner det faktum att styrelsens frihet begränsats.

LYCKA – BARA EN DRÖM?

Enligt Ahmed (2004; 2010) konstrueras känslor socialt och kulturellt genom investeringar i sociala normer. Att subjektiva tolkningar formas av sociala relationer innebär således att känslor är en gemensam angelägenhet som leder till att vissa känslor, till följd av sociala normer, premieras över andra (Fineman & Sturdy, 1999; Ahmed 2010). En känsla som premieras högt är känslan av lycka (Ahmed, 2010). Ahmed menar att vi har en tendens att säga att vi blir lyckliga av *någonting*, det kan vara frågan om en annan människa, en maträtt, en aktivitet eller något annat, oavsett vilket så brukar lyckan härledas till ett objekt varvid lycka och objekt är nära sammanflätade.

Ahmed (2010) förklarar hur lycka blivit något av en prestationsindikator med vilken man i global utsträckning försöker mäta framgång. Om man är lycklig så går det bra.

Givetvis leder detta till att lycka som upplevd känsla blir starkt värdeladdat, att det är det som bör eftersträvas (ibid). Under min intervju med Saga säger hon: ”förstås vill [man] att [teaterskapandet] ska vara roligt”. Hon använder sig av ordet *förstås* som att det är en självklarhet att målet med att skapa teater är lycka. Hon använder sig av ordet *man* som att det är en självklarhet att målet om lycka är en allmängiltig sanning. Detta anser jag illustrera normen om lycka (se Ahmed 2010), och i amatörteaterskaparnas fall, normen om att bli lycklig av att skapa teater.

Ahmed (2010) kritiserar det faktum att forskning om lycka tenderar baseras på individers egna redogörelser kring hur lyckliga de är. Genom att beskriva sig själv som lycklig dras enligt henne alltför enkelt slutsatsen att personen i fråga är lycklig. När jag som första fråga ber samtliga amatörteaterskapare att berätta om hur det har känts att arbeta med pjäsen så svarar sju av elva just att det har varit roligt. Efter att ha reflekterat kring mitt observations- och intervjumaterial tydliggörs dock den komplexitet som amatörteaterskaparnas upplevelser av lycka kännetecknas av.

Min intervju med Lotta börjar med att hon berättar att ”det har varit riktigt roligt” att arbeta med pjäsen. Senare under intervjun framgår det att lyckan kanske mer är en dröm. Lotta berättar om de höga kraven Katja ställer och hur utmanande det är att behöva ställa om hela sitt liv till att öva repliker dagarna i ända. ”Jag tycker att regissören borde liksom se skillnad på amatörteater och på professionell teater. Att jag tycker att det här har gått över en viss gräns” säger hon och ser uppgiven ut. Hon fortsätter: ”Jag tycker att det ska va roligt att va med i en teatergrupp. Jag tycker för tillfället så känns det int riktigt roligt”. Man kan ana en motsägelse i Lottas ord; ”det har varit riktigt roligt” fortsätter senare under vårt samtal med ”för tillfället så känns det int riktigt roligt”. I denna motsägelse kan jag ana den imaginära lyckans sammanbrott som enligt Hoedemaekers (2010) bland annat synliggörs just via motsägelser. Ahmed (2010) förklarar att lycka är ett inbillat känslotillstånd. Lotta vill bli lycklig av att vara med i en teatergrupp. Men hon blir inte riktigt lycklig.

Alternativt skulle man kunna tolka Lottas berättelse som att det har varit roligt ända tills nu. Tolkningen möjliggörs av att hon säger ”*för tillfället* så känns det int riktigt roligt”. Genom denna tolkning finns ingen motsägelse i Lottas ord – istället blir nuet särskilt intressant. Kanske finns det någon särskild händelse som nyligen ägt rum som rubbat känslan av lycka. Jag förstår att Katjas höga krav bidrar till Lottas känsla av inte vara

lycklig, men jag förstår också att det Lotta berättar för mig endast är en glimt av den tunga känsla hon bär(t) inom sig.

SCEN 10 - RÖSTEN SOM TYSTNAR

Det är en måndag i februari och jag som vanligt på plats för att iaktta amatörskådespelarnas pjäsarbete. Vi befinner oss i den fönsterlösa salen, platsen där jag oftast observerar. Ikväll övar samtliga skådespelare.

Katja ber alla att samlas framför henne på golvet. Hon säger att hon skulle vilja använda sig av berättelserna som de tidigare skrivit, berättelserna som handlat om antingen hämnd eller förlåtelse. Jag ser ifrågasättande miner, kanske till och med osäkerhet eller rent utav rädsla hos vissa. "Jag tänkte att det blir som ett kollage där jag valt ut en mening eller två från vissa personer. Är det ok?" frågar Katja. Ingen svarar. Ronja, Jonte och Alfred ser väldigt kritiska ut men Linnea lyssnar uppmärksamt och tittar vänligt mot Katja. "Hur förhåller ni er till den här idén?" frågar Katja än en gång. "Helt kiva nog" svarar Linnea och tillägger att de en och en först borde få se vilka delar som valts ut för att sedan ta ställning till huruvida man vill godkänna dem. Katja nickar.

Alfred räcker upp ett finger för att säga någonting. Katja märker honom inte. Han står där länge med fingret i luften, vi får ögonkontakt och jag upplever hans blick som uppgiven. Till slut säger Linnea "Sorry, [Alfred] tycks ha en fråga". Då vänder Katja blicken mot Alfred som säger "Jag funderar på prologen, jag har svårt att tänka mig hur det skulle se ut". Han stammar en aning och lägger handen mot sin haka. Jonte som står bredvid honom lägger också handen mot sin haka. Katja

svarar knappt och vänder istället hastigt blicken mot sin telefon för att titta på de meningar hon valt ut. Hon kallar upp en efter en för godkännande och samtliga berörda godkänner de utvalda meningarna.

Katja säger att det behövs fyra frivilliga för att läsa dessa meningar. Hon tittar mot Alfred och Jonte och säger att hon skulle vilja att någon av de två männen läser meningen ”Jag blev kär i en pojke”. Sedan säger sedan skrattandes ”jag som alltid vill blanda köns roller”. De båda männen tackar snabbt nej. Istället säger Lotta med iver i rösten att hon gärna skulle kunna läsa den meningen.

Samtliga amatörskådespelare står på rad framför Katja och mig. Lotta och tre andra amatörskådespelare läser. När de läst färdigt säger Katja ”Kan vi prova att du [Ella] läser istället för Lotta? Jag vill bara höra hur det låter”. Ella nickar. När de läser på nytt märker jag att Lotta tittar ner på sin telefon som hon håller framför sig. Hon tittar inte rakt fram som de andra. Jag kan inte släppa blicken från Lotta. Jag tittar på henne med en klump i mitt bröst.

NÄR KROPPAR SJUNKER

Under repetitionen när Katja ville att Ella skulle läsa prologen istället för Lotta såg jag hur Lottas iver transformerats till något tyngre, till en känsla jag inte kan klä i ord. Det finns enligt Ahmed (2010) många sätt att reagera när vi upplever att objektet för lycka inte förmår göra oss lyckliga. Vi kan känna oss besvikna, vi kan börja tvivla på oss själva och drabbas av ångest, eller så kan vi känna oss främmande inför det som händer, som om vi bara skulle vilja sjunka genom jorden (ibid). Det centrala i min iakttagelse är

inte med vilket ord jag försöker klä Lottas känsla, utan hur denna känsla erövrat hennes kropp. Jag vill visa hur Katjas handling, att välja Ella framför Lotta, fått Lotta att förbyta en känsla mot en annan. Jag vill visa hur Lottas kropp reagerat genom att vilja göra sig osynlig, hur hon stelnade till och tittade ner. I denna stund upplevde jag att hon mentalt var någon annanstans. Man kan här åter fundera kring vad förnekande gör (se Taylor, 1994) och man kan dra paralleller till hur Alfred reagerade i scen 8 när han blev åsidosatt.

Genom att luta sig mot Locke och Nietzsche menar Ahmed (2010) att också drömmen om objektet kan skapa lycka. Denna dröm kan såväl grunda sig på erfarenhet som på inlärd förväntning på objektet som källa till lycka (ibid). I mitt samtal med Ronja berättar hon om sin dröm att bli professionell skådespelare. Hon kan således tänkas förstå skådespelaryrket som en källa till lycka, vilket stärkts av hennes tidigare erfarenheter om att bli lycklig av att spela teater. Likt många andra av amatörskådespelarna berättar hon om sin kärlek till teater, och likt många andra intervjuer inleds också hennes intervju med att hon berättar om hur roligt det har varit att arbeta med pjäsen. Men likt Lotta, framgår det snart att också Ronjas lycka delvis är imaginär. Hon berättar om en jobbig dag. ”Det var en dag när vi öva den här scenen med [huvudrollen] och [hans fader], där dom möts för första gången [i pjäsen]. Och så blev det lite onödigt tjafs i gruppen”. Ronja suckar djupt och fortsätter ”Det drog ner på hela den där stämningen”. Hon suckar igen. Medan Ronja berättar minns jag tillbaka på den där kvällen. Det var en tung kväll.

SCEN 11 – TUNG STÄMNING

Fullmånen lyser stor och gul och snön knastrar under mina skor denna iskalla måndagskväll den tjugoförsta januari. Jag är på väg för att observera produktionsarbetet, nyfiken på att se var amatörskådespelarna befinner sig just nu. Amatörskådespelarna har nyligen börjat öva upp till fyra gånger i veckan, men jag närvarar som vanligt endast en gång per vecka.

Väl framme i värmen väntar jag tillsammans med Katja på att skådespelarna ska dyka upp. Klockan har redan passerat 18.00 men ännu syns ingen till. Jag möblerar om i salen och passar på att fråga Katja hur det gått sedan sist. Hon berättar att de börjat öva på golvet istället för att sitta stilla och läsa innantill runt bordet. Hon ställer upp en stol på ett bord och berättar att hon brukar sitta där och titta när de övar. ”Man får ett fågelperspektiv och så kommer det ju också att vara på [den riktiga scenen]” tillägger hon. Jag gör en likadan sittplats åt mig. Strax därefter anländer Jonte, Ronja och Marie. Slutligen dyker också Saga upp. Det är endast dessa fyra som ska repetera idag.

Jonte har lagt sig på rygg på golvet medan kvinnorna sitter i ring och stryker repliker ur manuset. Dessförinnan hade Saga hasat sig fram som om benen inte längre burit. Hon ser dystert ut och hennes mungipor hänger. Ronja har en sådan där stirrig blick som man får när man blir övertrött. Marie däremot ser ut att må bättre, hon utstrålar en lugn försiktighet. Katja är energisk, hon tuggar på sitt mellanmål medan hon berättar vad som ska strykas.

Den dystra uppsynen bland amatörskådespelarna försvinner genast det är dags för uppvärmning. Skådespelarna och Katja står i en ring och ska skicka zip, zap, zop mellan sig. Övningen är lik hai, hoi, hi men till de olika ljuden gör man i denna övning samma rörelse. Gänget hittar en gemensam rytm och tempot eskalerar. I ringen ser jag leenden och det känns som om alla piggnar till, men jag förstår snart att den nya känslan bara varat tillfälligt. Strax efter övningen sitter de åter på golvet med allvarliga miner. ”Jag har en dålig dag, om det påverkar så beror det på det” säger Saga. ”Använd dig av det” viskar Katja högt.

Först läser amatörskådespelarna sina repliker sittandes i ringen. Ronja drar med sina handflator över ansiktet medan hon läser. Hon sitter i skräddarställning,

gnider sina kinder och hänger med huvudet. "Farväl, farväl" läser hon och hela kroppen ser sakta ut att sjunka ihop som en ballong som det gått hål på. Jag vet inte om det är Ronja eller hennes rollkaraktär som är utmattad. Antagligen båda. Efter läsningen ger Katja instruktioner. "[Ronja], det är en lång monolog du har där" säger hon. "Jo, jag perkla mig för den idag" svarar Ronja och börjar skratta. Skrattet låter dock inte glatt utan snarare som en djup utandning, som ett svar på Katjas fråga. Samtidigt som Ronja pratar med Katja inflikar Jonte med kommentarer. Jag uppfattar inte vad han säger, han pratar i mun på Ronja. Jag anar irritation i Ronjas ansiktsuttryck men hon säger ingenting. Katja fortsätter att ge de fyra amatörskådespelarna fler instruktioner: "Marie, låt din accent komma fram, du behöver inte försöka låta svensk". Marie reagerar med ett subtielt leende och nickar försiktigt till.

Amatörskådespelarna gör sig redo för att inta sina positioner. Jonte står vid ena sidan av scenen, Ronja vid den andra. Katja och jag sitter på podiet framför dem och Saga och Marie står bak i kulisserna. Ronja vänder sig mot Katja, "Så, jag sitter här och..." börjar Ronja sin mening. Jonte avbryter med instruktioner. Då får Ronja nog. Hon stannar till och ansiktet färgas rött. Hon skriker: "[Jonte], jag talar med [Katja] nu!!!" Jag hajar till. "Ja, men vi är alla med, och..." börjar Jonte bestämt. "Men låt [Ronja] prata!" snäser Katja. Det blir knäpptyst några sekunder. Saga och Marie står helt stilla. Jonte börjar gå runt i rummet. Han verkar tillsynes oberörd.

När det är dags att börja agera vill Katja att Jonte, Saga och Marie ska ha en fickplunta och låtsas dricka lite. "Inte så att ni blir fulla, men ändå". De tre står på golvet och Jonte tycks i sin karaktär vara lätt berusad. Han tar några hoppsteg, svänger med armarna, lutar sig mot Saga och lyfter blicken ut mot publiken. Katja hejar på och Jonte tar ut svängarna ännu mer. När Ronja gör entré är det tydligen

något som går fel. "Tack" avbryter Katja och de bryter. "Var blev du?" frågar hon Ronja. "I mina egna tankar" svarar Ronja och ser uppgivet mot Katja.

Katja börjar instruera Ronja om hur hon ska röra sig i rummet. Ronja verkar ha svårt att koncentrera sig. Hon suckar flera gånger. Senare går Ronja fram till Katja och säger "förlåt om jag inte är sådär hundra procent samarbetsvillig, men det är jättemycket nu". Hon suckar igen. Jag ser inte om Katja besvarar Ronjas kommentar på något sätt, istället klappar hon händerna för att åter komma igång.

Jonte, Saga och Marie står på golvet. Jonte är i sin karaktär lätt berusad och framför sin monolog. Ronja gör entré. "Stopp, jag vill ta om det här!" avbryter Katja. "Nej, vi fortsätter" svarar Jonte. Det blir tyst en sekund. Jonte tittar upp mot Katja och mig där vi sitter på våra stolar på bordet. "Eller?" frågar han försiktigt. "Ja, vi tar om det här" svarar Katja bestämt. De tar om scenen. Katja avbryter igen. Hon verkar inte vara nöjd med hur amatörskådespelarna interagerar med varandra. Hon uppmanar alla att ta tid på sig och känna in situationen. Sedan vänder hon sig mot Ronja som spelar huvudrollens far.

KATJA: Och vad är [faderns] strävan?

RONJA: Bli hämnad.

KATJA: Ja, översträvan. Men understrävan?

RONJA: Kommunicera med min son.

KATJA: Vad tänker [fadern] om sin son?

RONJA: Omåttligt kär.

Ronja tittar ner och tycks fundera. Hon ska i egenskap av fader snart visa kärlek mot sin son medan hon i egenskap av Ronja just uttryckt ilska mot Jonte.

Efter en stund sitter Ronja och Jonte på stolar mitt emot varandra. "Det här är ett samtal mellan far och son" säger Katja. Ronja läser sin monolog. Jonte reagerar inte nämnvärt. "Är du intresserad av att lyssna på detta?" avbryter Katja och tittar mot Jonte. "Ja, för att det är min far. Respekt kallas det, att man lyssnar." svarar han. "Men vad är det [fadern] berättar?" fortsätter Katja. Jonte bläddrar i manuset. "Vad ber han dig uttryckligen om?" fortsätter Katja. "Det är ju mycket, det är ju en berättelse" säger Jonte och bläddrar vidare. "Ännu längre upp, vad står det där?" frågar Katja och fäster blicken på manuset i Jontes hand. Jag märker hur energin försvinner ur Jontes kropp. Den pigga och glada Jonte jag är van att se ser nu uppgiven ut. Han lutar sig tillbaka och säger lågmält:

Det är en ganska hemsk känsla just nu. Det blir bara hemskare och hemskare i hjärnan just nu. Som [Jonte], inte som [rollen] bara. Det känns onödigt att rabbla upp samma saker hela tiden, jag kunde [använda tiden till att] läsa igenom replikerna istället.

Den tunga stämningen känns i min kropp och min sorglösa iver har förbytts mot medkänsla, medkänsla mot dem alla. Katja tycker att det är dags för paus, hon säger att hon behöver fundera igenom en del saker.

Under mitt samtal med Ronja berättar hon om hur hon upplever att den tunga stämningen påverkat amatörteaterskaparna.

Jag tyckte synd om alla i den där gruppen för att jag vill att när man har varit med i en föreställning, jag vill att man tänker tillbaka på det som en glädje, man fick nya kompisar, och sånt här. Man kan sen kanske, om såhär ett år, skratta att 'kommer

du ihåg det där hahaha'. Men det var på nåt sätt, det drog ner hela den där stämningen – den var så ovänlig.

Jag frågar Ronja huruvida stämningen följt med efter den där kvällen och hon svarar att den ”nog har [...] lämnats kvar” Strax därefter konstaterar hon dock att hon blivit mer på sin vakt under produktionsträffarna.

Jag kollar lite vad jag säger, jag kollar lite vad andra säger och vad andra gör liksom bara för att undvika att det blir onödigt gräl. Ibland är det gånger som jag faktiskt är beredd på det att 'vad händer idag, kommer igen några människor att gräla'? För det blev faktiskt lite kvar det där.

Jag förstår att Ronja vill leva på drömmen om lycka och kanske gör hon det också, delvis. Men det kommer stunder, såsom stunden i samtalet med mig, som hon möter sin besvikelse över att teaterskapandet inte bara kommer att bli ett roligt minne. Och i denna stund anar jag en motsägelsefullhet i hennes ord, en motsägelsefullhet också hon tycks märka; ”nog har det lämnats kvar” fortsätter med frasen ”För det blev faktiskt lite kvar det där”. I denna motsägelse frigör Ronja sig från hennes imaginära föreställning av att ha lämnat den otrevliga känslan bakom sig (se Arnaud, 2002) och i den stund som hon erkänner att den otrevliga känslan klubbat sig fast möter Ronja sina känslor. Jag upplever det som en glimt av sanningen (se Hoedemaekers, 2010).

När Ronja möter sin besvikelse tar hennes kropp ett annat uttryck. Medan hon berättar sin berättelse påminner hennes röst allt mer om den röst hon har i sin roll som huvudrollens far. Hennes kropp sjunker ihop, hon suckar och hennes röst blir mörkare och lågmäld. Jag har sett henne såhär förr och jag undrade då om det var Ronja eller rollkaraktären jag såg (se scenen ovan).

Jonte var trött när han anlände den där kvällen som konflikten i scenen ovan utspelade sig och fastän han till slut drogs med i den tunga stämningen försökte han först lätta upp stämningen genom att skämta, leka och vara lättsam. I mitt samtal med Jonte uttrycker även han besvikelse. ”Jag försöker liksom bara bygga upp positiv energi och så tas det emot som någon form av påhopp nästan” berättar han. När Jonte talar om de jobbiga känslorna blir hans röst låg. Det yviga kroppsspråket har tystnat och framför mig sitter en allvarlig man.

I studiet av känslor i organisationer tenderar man enligt Flam (2002) negligera att organisationsmedlemmarnas känslor påverkas av livet utanför organisationens väggar.

Den sinnesstämning vi har när vi anländer till organisationen följer enligt Ahmed (2010) ofta med vilket kan medföra att den smittar. När Saga beskriver en tung dag, som jag uppfattar vara samma dag som också Ronja och Jonte beskrivit, säger hon: ”nå, jag hade inte sådär jättebra dag från början [...] och där var andra i ensemblen som inte hade så bra dag och så ja, [...] det blev tungt att jobba”. Detta kan förklaras med hjälp av enkel matematik: genom att addera många människor med tung sinnesstämning blir summan en tung atmosfär.

(O)LYCKLIG LEK

Många av amatörteaterskaparna uttryckte under intervjuerna att de velat spela teater med förhoppningen om att det ska kännas roligt. Exempelvis berättar Saga att det är viktigt att teaterskapandet ska kännas roligt eftersom det är något hon frivilligt valt att syssla med på sin fritid. Enligt Löfgren (2013) håller dock gränser mellan arbete och fritid, och därmed mellan arbete och lek, allt mer på suddas ut, i synnerhet bland unga. Istället för att fundera kring hur lek gynnar arbete menar Sørensen och Spoelstra (2011, s. 82) att man bör undersöka vad leken gör i relation till arbete. Genom denna frågeställning skiftar fokus från att se leken som funktion till att betrakta leken som en parallell värld (ibid). Uppvärmningsövningarna kan ses som en parallell värld, en värld skild från repetitionsarbetet. Dessa två världar påverkar dock varandra – leken tycks göra någonting i relation till repetitionsarbetet. Marie berättar:

I [...] feel like [playing] helps the whole group to come together a little bit, because if we arrive there and then we just start the acting it feels like a little bit like everyone is somewhere else, and it helps to focus our thoughts on to one thing and everyone is like in the same place.

Maries beskrivning bekräftar min iakttagelse. Under uppvärmningsövningarna har jag sett amatörskådespelarnas kroppar förändras, jag har sett tillit, trygghet och blickar som inte viker undan (se scen 4).

I sin välkända bok *Homo Ludens*, det vill säga *den lekande människan*, beskriver Huizinga (1944/1955) hur kulturella ritualer skapats av lekande och att detta i sin tur format hur samhällen valt att organisera sig. Lek kan således förstås som kulturers byggstenar (Huizinga, 1944/1955; Rehn, 2001). Men leken tjänar i sig inget underliggande mål, man leker inte för att organisera sig – istället leker man för lekandets

skull (Huizinga, 1944/1955). Under mitt fältarbete har jag många gånger sett Jonte leka utan att till synes ha något underliggande mål med sin lek. Han har hoppat runt och förställt sitt ansikte, dansat omkring under korta pauser och fäktat med en pekpinne mot Alfred (fältanteckningar, 21.1.2019; 28.1.2019; 11.2.2019). Jag har också upplevt Vickys beteende som lekfullt, lättsamt och rent utav barnsligt (fältanteckningar, 8.10.2018; 10.12.2018; 18.2.2019). Den där gången som hon fnissandes fått en banan att flyga ut ur hennes väska just när styrelsen var i kast med att rösta fram vilken pjäs de ska arbeta med (se scen 1) anser jag vara ett talande exempel.

Under mitt samtal med Vicky anar jag lekfullheten är en anledningarna till att hon upplever det vara roligt att spela teater. Hon berättar hon om en kväll då hon mådde dåligt på grund av andra omständigheter som ägt rum under dagen. Innan hon skulle fara iväg på repetition hade hon haft svårt att skaka av sig känslan av att ha misslyckats.

Så jag var lite ledsen och upprörd över det. Jag var på ett allmänt sätt på väldigt dåligt humör. Men jag kommer ihåg att jag på nåt sätt, att dom fick mig att lyckas skratta under uppvärmningen. Så på det sättet så kan ju teater göra en, eller göra mig väldigt glad också.

Dom fick henne att skratta under *uppvärmningen*. Det var i lekfull interaktion med andra som Vicky upplevde sig bli lycklig. Via leken menar Kavanagh (2011) att vi kan träda in i nya världar och förkroppsliga oss själva som vi önskar. I lek tillsammans med andra kan vi förkroppsliga varandra i oss själva – gränser suddas ut och relationer omformas (ibid). Leken kan såldes förstås som en rörelse med vilken vi blir någonting som vi inte tidigare varit. Vicky upplevde sig bli glad efter en jobbig dag.

Lycka förknippas enligt Ahmed (2010) med vissa val kring hur man bör vara. Exempelvis kan man tänka sig att lek ska vara roligt. Även om några av amatörteaterskaparna under våra samtal beskriver uppvärmningsövningarna som roliga, och även om jag har sett amatörteaterskaparna skratta i samband med dem (fältanteckningar, 19.11.2018; 21.1.2019), så förstår jag att den lyckliga leken endast glimtar till emellanåt. Istället gör lekens allvarliga sida sig ofta synlig under amatörteaterskapandet. Ordspråket *den som ger sig in i leken får leken tåla* antyder att lek inte ska likställas med någonting lätt, motstridigt nog med hur termen *barnlek* brukar användas. Att tvingas tåla den lek man gett sig in i vittnar om allvaret i skapandet av lekfull amatörteater.

TRANSFORMATIVA KROPPAR

Massumi (2002, s. 1) reflekterar kring att kroppen främst gör två saker – den rör sig och den känner. Den gör båda sakerna samtidigt (ibid). Kroppen har enligt Massumi (2002, s. 5) visserligen en fysisk dimension, men man kan inte reducera kroppen till dess gripbarhet. Det är nämligen inte den fysiska materian som skapar rörelse, det är energi som rör sig och sätter rörelse i kroppen (ibid). Det är känslor som rör sig (Ahmed, 2004). Genom att förstå kroppen som rörlig och kännande kan kroppen betraktas som en fortlöpande process. När kroppen inte fixeras blir den istället abstrakt materia (Massumi, 2002).

Att betrakta kroppar som abstrakta processer står givetvis i kontrast till naturvetenskapliga traditionen där man enligt Dale (2001) tenderar uppfatta kroppar som statiska redskap, skapade för att uppfylla avgränsade funktioner. Hon menar att kroppsliga processer får föga utrymme inom den naturvetenskapliga traditionen som kan beskrivas ha lagt beslag på hur biologi bör studeras. I sin artikel om den emotionella vågen (eng: the affective turn) inom sociala och kulturella vetenskaper lyfter Leys (2011) fram hur en biologisk syn på kroppar inte behöver vara statisk. Genom att dra paralleller till födelsen, en tid av intensiv biologisk utveckling, förstår vi att också biologin innefattar rörelse (Leys, 2011). Genom att luta mig mot Leys ser jag således födelsen som en symbol för vår kapacitet att transformeras, då det nyfödda barnets kropp uttryckligen blir något annat än vad den tidigare varit. Ett nyfött barn utvecklas dock inte isolerat, och fastän vissa av barnets kroppsliga förändringar är inkodade (se Massumi, 2002) så vet vi att barn lär sig av vuxna i dess närhet. Det skapas affektiva band mellan barnet och de vuxna med hjälp av vilka barnet transformeras (Gibbs, 2010).

Affekt avtar givetvis inte när vi blir vuxna och således fortsätter våra kroppar ständigt att transformeras (se exempelvis Styhre, 2004). Transformativiteten innebär att vi förkroppsligar oss själva (Braidotti, 2003). Vi *blir* (Braidotti, 2003; Butler, 1993; Dale & Burrell, 2000; Styhre, 2004). Kroppens performativa kraft har lett till att biologiska aspekter börjat influera kulturell och social teori där man alltmer kommit att förstå den materiella kroppens relation till känslor och affekt (Leys, 2011; Thrift, 2004). Trots detta menar Fotaki m.fl. (2017) att man inom organisatorisk forskning tenderar att förbise den materiella kroppens betydelse för affektiva upplevelser.

I sin doktorsavhandling undersöker Bergman Blix (2010) hur professionella skådespelare repeterar känslor i arbetet med att ta sig an en rollkaraktär. Hon reflekterar kring vikten av att man som skådespelare etablerar rollkaraktärens känsla i kroppen för att känslan ska fastna i kroppens fysiska minne. Det är enligt henne nödvändigt att skådespelaren förkroppsligar känslor eftersom en skådespelare ofta snabbt behöver ställa om mellan en rad olika sinnestillstånd. Under repetitionerna arbetar skådespelaren med just detta. (ibid). Det är den emotionella rörelsen som skådespelaren måste behärska med sin kropp (Friberg, 2014). Under repetitionerna är kroppen därför i fokus (Bergman Blix, 2010, s.132).

SCEN 12 – ÖVERASKANDE ILSKA

På produktionsmötet den tjugofemte februari frågar Katja om alla varit med och gjort cloud mirror, det vill säga en variant av spegelbildsövningen som Katja tänkt att amatörskådespelarna ska framföra i pjäsens prolog. Alla instämmer och ställer genast ut sig på olika platser på golvet – alla utom Ronja som hasar sig fram. Hon ser inte alls närvarande ut. Amatörskådespelarna gör övningen. Ella står längst fram och leder rörelserna medan de andra följer henne som en spegelbild. ”Annars bra förutom att [Ronja] står där som musta lammas” påpekar Katja efter spegelbildsövningens slut. Ronja verkar inte ta till sig och ser fortfarande lika apatisk ut som innan.

Strax efter åtta har de flesta övat klart för kvällen. Kvar blir, förutom Katja och jag, endast Marie, Ronja och Lotta. Katja instruerar Ronja kring hur hon ska röra sig medan hon uttalar sina repliker. ”Dra inte manteln riktigt så snabbt” säger Katja till Ronja. Ronja provar att dra den på olika sätt. ”Jag börjar också bli trött nu” säger Ronja efter att blivit tillsagd att göra om scenen gång efter gång. ”Ok” säger Katja. Hon låter förstående men ger inte upp innan jobbet är gjort och

rörelserna sitter. ”Stig ut och ta plats bara!” ropar hon. ”Ii, this is horrible!” utbrister Ronja. Jag tittar mot Ronja och anar förskräckelse i hennes ögon. Ronja berättar att hon är jättestel i sin kropp, att hon bara skulle vilja springa iväg. ”Gör det en gång till och andas, tänk bara på att andas” uppmuntrar Katja henne.

Ronja och Lotta gör scenen igen. ”När passionen har lagt sig [...]” läser Ronja med rynkade ögonbryn. Hon avbryter sig själv, tittar mot Katja och säger: ”varför är jag arg?” Vi skrattar. ”Det är bra” säger Katja.

Ronja är en av de mer rutinerade skådespelarna i gänget och under vårt samtal berättar hon om sin dröm att någon dag arbeta professionellt med att spela teater. Trots sin rutin bär Ronja på en rädsla som ofta gör sig synlig under mitt fältarbete – rädslan av att experimentera med sin kropp (fältanteckningar, 21.1.2019; 11.2.2019; 25.2.2019; 12.3.2019). I mitt samtal med Ronja berättar hon om hur jobbigt det är att vara fysisk. Hon reflekterar kring *cloud mirror*-momentet i prologen: ”Jag har lite haft problem med just dom där härmningslekarna för att det ju det att, jag tillhör ju en person... jag klarar inte av att göra bort mig”.

Det är enligt Ahmed inte bara lycka och objekt som är sammanflätande (se Ahmed, 2010). Också rädsla involverar ett tydligt objekt (Ahmed, 2004) – också rädsla triggas av någonting (se också Bergman Blix, 2010). Ronjas säger att hon inte klarar av att göra bort sig. Objektet för hennes rädsla kunde såldes vara andras dömande. Rädsla och ilska har enligt Bergman Blix (2010) många likheter, men medan ilskan driver kroppen framåt tvingar rädslan kroppen att backa. När kroppen backar kan den inte bli. Istället kan man fundera kring dess oblivande, dess oerkännande. Med detta i åtanke kan man förstå rädsla som skräck inför att vara just fysisk.

I scenen ovan kräver Katja att Ronja ska vara fysisk. Ronja har ingen utväg. Hon tvingas möta sin rädsla. Plötsligt märker Ronja att hon i egenskap av sin rollkaraktär blir arg, men hon kan inte förstå varför.

Fastän känslor kan gestaltas på en mängd olika vis poängterar Bergman Blix (2010, s. 138) att ilska oftast berör makt. Ilska handlar om ”att röra sig framåt och tillvarata eller avse förändra en situation som har gått fel” (ibid, min översättning). När kroppen rör sig framåt befinner den sig i en blivandeprocess (Ahmed, 2004; Fotaki, m.fl., 2017; Braidotti, 2003; Styhre, 2004; Bergman Blix, 2010). När Ronjas rädsla transformerats till ilska går hon från att inte erkänna sin kropp till att börja erkänna den. Hon släpper fram en underliggande ilska och tar såldes makt över sin kropp. Katja hjälper henne på vägen. Känslor transformeras i social interaktion (se exempelvis Ahmed, 2004)

För skådespelare är det nödvändigt att bemästra kapaciteten att träda ut ur en känsla för att gå in i en annan (Bergman Blix, 2010). Men att avbryta en känsla abrupt strider mot känslors naturliga process av att succesivt avta i takt med kroppens biologiska omställning (ibid, s. 31). Att abrupt avbryta en känsla skulle bara resultera i ytligt agerande (ibid). Vi kan enligt Bergman Blix inte på ett direkt sätt kontrollera när vi ska sluta vara glada och istället bli rädda, eller när vi ska börja bli arga men sedan istället bli ledsna. Istället måste våra känslor kontrolleras på ett indirekt sätt, och det är här djupagerandet kommer in i bilden (ibid).

Djupagerande innebär enligt Bergman Blix (2010, s. 115) att skådespelaren måste *bottna* i sig själv och sin kropp. Detta kräver att skådespelaren erkänner sina minnen och de känslor som är kopplade till minnena (ibid). Skådespelaren behöver med andra ord bli medveten om sitt fulla känsloregister (Friberg, 2014). Denna medvetenhet resulterar i att skådespelaren kan röra sig mellan olika minnen av att känna på ett visst sätt (Bergman Blix, 2010). Genom att fokusera på rörelsen mellan dessa känslor tillåter sig skådespelaren således att på riktigt känna istället för att endast kliva från en position till en annan (se Massumi, 2002).

Ilska är enligt Bergman Blix (2010) en känsla som, för att kunna gestaltas, kräver att skådespelaren djupagerar. Efter att Ronja kämpat för att våga släppa kontrollen av sin kropp förändrades hennes känslor. Hon uttryckte ilska men genom sin karaktär. Ilskan var ändå hennes. Massumi (2002) menar att skådespelaren rör sig mellan två olika verkligheter medan hen går in och ur sin roll.

Problemet med skådespeleri är inte att det driver skådespelaren ut ur honom själv, ut ur hans karaktär in i någon annan, ut ur hans riktiga jag in i en falsk dubbel: det är det att [skådespeleriet] inte tar skådespelaren tillräckligt långt ut ur sig själv (Massumi, 2002, s. 47, min översättning).

Massumi (2002) menar att skådespelaren alltid ser sig själv oavsett om hen ser sig själv i form av sitt civila jag eller som sin rollkaraktär. När skådespelaren tittar sig själv i spegeln möter hen alltid sina egna ögon (ibid). Däremot kan den tillfälliga självbilden transformeras när man som skådespelare alternerar mellan olika verkligheter (ibid). Vi kommer nu att vända blickarna mot de känslor som rörelserna mellan de olika verkligheterna skapar bland amatörskådespelarna.

ATT SPELA SIN ROLL

Genom att hänge sig åt det okända, det man inte känner sig bekväm med, menar Jeans (2006) att man kan skapa någonting nytt. Det är inte bara Ronja som haft svårigheter att hänge sig åt det hon inte känner sig bekväm med. Flera av amatörteaterskaparna berättar om liknande upplevelser. Alfred och jag sitter i arbetsrummet på universitetet och pratar länge. Det är mest han som pratar. Jag lyssnar.

Så tänkte jag på [...] med just... (funderar) ja det kanske inte är relevant, det är bara nåt jag tänkt på i och med känslor i scener. [...] Det är vissa gånger som det känns obekvämt att just när man inte vet ifall man kan agera på en känsla som ens karaktär känner, ifall man blir arg så kanske jag tänker ska jag bli argare, ska jag ta henne i axeln och skaka henne? Eller ska jag liksom [...] är jag liksom snäll eller är jag glad men med en negativ underton, så ska jag liksom ta henne vid kinden och smeka henne framgår det rätt för skådespel... för publiken? Men sen är det liksom passande två skådespelare emellan? Och liksom hänger hon med? För det är något jag tänker på en del – min avsikt, mina känslor, om hur mina motiveringar framgår för dom andra skådespelarna.

Under mitt fältarbete har jag sett många exempel på den här typen av osäkerhet, osäkerhet kring hur intim man vågar vara med sina medspelare (fältanteckningar, 19.11.2018; 28.1.2019). När Jonte i scen 7 ska hålla i Vickys haka upplever jag spänning eftersom relationen i detta ögonblick förväntas vara mer intim än de båda (?) vågar. Trots detta har jag under mitt fältarbete också bevittnat hur amatörteaterskaparna succesivt blivit allt mer intima med varandra. Mot slutet av processen har jag börjat bevittna glädje

av att spela tillsammans, en glädje som skapats av tillit (fältanteckningar, 18.2.2019; 12.3.2019).

I mitt samtal med Ella berättar hon om hur hon trivs med att spela sin roll tillsammans med just Alfred och Ronja. ”Vi får våra scener att löpa på ett ganska naturligt sätt” säger hon och berättar vidare om hur hon lever sig in när hon skådespelar tillsammans med dessa två.

Det var nu förra veckan när vi öva just den här scenen som [Ronjas rollkaraktär] ska resa [iväg], så satt vi in där att jag blir riktigt ordentligt arg på [Alfreds rollkaraktär] då. Och det var liksom, vi spelade den kanske en tre, fyra gånger och jag måst och ta en stund mellan varje, före jag kunde börja lyssna på feedback ens, så måste jag bara liksom lugna ner mig en stund.

Ella skrattar och fortsätter sin berättelse: ”Det bara koka i mig! En gång sprang jag helt, alltså bokstavligen in i en vägg för att jag var så sur”. Hon fortsätter att skratta. ”Jag tycker att det är helt underbart. Jag älskar liksom att gå sådär djupt in i rollen att det liksom... egentligen är det bästa man kan göra inom teater tycker jag”.

Ella njuter av sin ilska. Hon njuter av den framåt drivande kraft som ilskan innebär (se Bergman Blix, 2010). Ella, som förövrigt tillhör en av de mer rutinerade skådespelarna, tycks förkroppsliga känslor på djupet. Hon djupagerar. Jag har redan i ett tidigt skede under mitt fältarbete sett Ellas kapacitet att förkroppsliga rollkaraktärens känslor – i scen 6 började hon nästan att gråta efter att gång på gång ha repeterat den tunga monologen. Hennes kropp transformerades till en olycklig kropp och det tycktes ta ett tag för henne att komma över känslan av sorg (fältanteckningar, 10.12.2018).

Styhre (2004) framhåller vikten av att studera transformation inom organisationer. Transformation är enligt honom ett performativt agerande där själva blivandet står i fokus. Genom att betrakta förkroppsligande ur ett feministiskt perspektiv handlar förkroppsligande inte endast om att bli, utan också om att bli för att utföra förväntade roller (ibid). Den lilla flickan förväntas bli en kvinna och spela den omhändertagande roll som en kvinna bör spela och den lilla pojken har förväntningar om att växa upp till en beslutsam man (se Butler, 1999). På samma sätt finns det förväntningar kring hur man ska spela sina yrkesroller (se exempelvis Hancock & Tyler, 2007; Entwistle & Mears, 2012), och som i amatörteatersällskapet – hur man bör spela sina rollkaraktärer.

Många amatörskådespelare berättar under våra samtal om sina visioner kring hur det klassiska verket borde tolkas. De har tydliga bilder om hur deras rollkaraktärer borde agera och det är tydligt att amatörskådespelarnas förväntningar ofta krockar med Katjas visioner. I mitt samtal med Jonte säger han: ”det kommer in element som är, för mig lite främmande när man jobbar med just det här klassiska verket”. Han suckar och fortsätter:

”[man] svänger och vrider på nånting som jag själv inte kan se framför mina ögon hur det ska se ut egentligen. Så det är väl det, att se den här kreativa sidan av det hela [det] funkar int så enkelt när det är ett klassiskt verk vi framför, som ska tolkas på ett kanske inte jätteklassiskt sätt. Lite påtvingat känns det som.

Fastän många amatörskådespelare säger att de tyckt om de lekfulla uppvärmningsövningarna uttrycker många sitt motstånd mot att den klassiska pjäsen ska innehålla lekfulla element. Huizinga (1944/1955) menar att myter konstrueras av lek men att dessa får en allvarlig dimension då de skrivs till mytologier. På samma sätt torde enligt detta resonemang också improvisation bygga på lek men att allvaret inträder då agerandet sker utifrån ett manus på en pjäs. När man ska leka i en pjäs blandas lek och allvar. Det är inte längre fråga om parallella världar (se Sørensen & Spoelstra, 2011). Plötsligt ska världarna sammanföras. Jag märker att detta skapar osäkerhet bland många av amatörteaterskådespelarna.

I mitt samtal med Alfred berättar även han om prologen där spegelbildsövningen modifierats och blivit en del av pjäsen.

Jag gillade inte den så mycket. Och det var främst utifrån dansgrejen att den här typen av improviserande grej, just fysisk improvisation, är något som jag inte riktigt gillar. Att dansa generellt gillar jag inte, att dansa på scen inför andra, definitivt inte. Men att sen, att det ska va scenen i helhet är nåt jag inte gillar, eller inte i sin helhet, men min insats i sin helhet är det att jag ska dansa. För det är ju väldigt svårt och obekvämt känner jag. Så ehh... mycket osäkerhet bara hur man ska röra sig. Öhm, det är en mängd känslor där. Negativa känslor för hur det går.

Många av amatörteaterskaparna tycks ha förväntningar om att spela en klassisk pjäs på ett klassisk vis med klassiska tolkningar av rollkaraktärerna. Amatörskådespelarna vill bli vad de förväntat sig att bli (se Styhre, 2004). När förväntningarna inte överensstämmer med de regianvisningar Katja ger känner amatörskådespelarna, för att låna Alfreds ord, negativa känslor. I scen 8 och 10 har jag sett Alfred och Jonte utbyta ifrågasättande blickar mellan varandra. De har lagt armarna i kors och sina händer mot

hakan när regianvisningarna inte överensstämmt med deras visioner. De har stängt sig, men varför?

FRIGÖRELSE

Det klassiska verket som amatörteaterskaparna tagit sig an innehåller, till följd av Katjas regi, många lekfulla element. Genom att stödja sig till Lehmann (2005) beskriver Beyes och Steyaert (2006) lekfull teater som postdramatisk. Postdramatisk teater dekonstruerar uppfattningen om vad teater bör vara, den är kreativ, ifrågasättande och djärv (Beyes & Steyaert, 2006; Friberg, 2014).

Den postdramatiska teatern utforskar händelserna i mötet i rummet, och följer inga givna dramatiska ramar. 'Rollen' är inte viktig i sig utan skådespelaren står i fokus. Eller är det rummet eller publiken? Den moderna skådespelaren fogar sig inte i givna kollektiv eller i gamla traditioner, utan skapar sina egna rum (Friberg, 2014, s. 164, kursiverat i original).

I den klassiska pjäsen som amatörteaterskaparna arbetar med vill Katja ha en prolog som bygger på dans, improvisation och att följa varandras rörelser. Hon vill också att amatörskådespelarna ska stå på rad och läsa upp sina berättelser om hämnd och förlåtelse. Hon vill lägga in rockmusik till en stridsscen i pjäsen. Hon vill bryta av den tunga pjäsen med en rad lekfulla element. Katja tycks ha en postdramatisk vision i sitt skapande. Enligt Friberg (2014, s. 157) borde teaterskapandets uppgift vara att ”utmana tidens diskursiva begränsningar” och han ställer sig frågan hur man som skådespelare ska klara av att ”bryta sig ur den diskurs man själv är del av”?

Att bryta sig ur invanda föreställningar kring vad teater böra vara är inte lätt – Friberg (2014) beskriver hur postdramatisk teater kan skapa spänningar i en teatergrupp. Han har noterat en vilsenhet bland många skådespelare i postdramatiska uppsättningar, en vilsenhet som givit upphov till frustration (ibid, s. 170). Katjas vision har onekligen skapat spänningar mellan henne och en del av amatörskådespelarna, en spänning som kan bero på att skådespelarna inte vågar utmana rådande konventioner (Friberg, 2014, s. 167).

Cornelissen (2004) betonar dock att man bör uppmärksamma den föränderliga kraft som postdramatisk teater innehar. Från att amatörteaterskaparna tvingats leka och göra saker

som de känt sig obekväma med upplevde jag i mars hur pjäsen började lyfta. Någonting har skett med amatörskådespelarna under teaterskapandeprocessens gång. Stämningen förändrades.

SCEN 13 – RÄDSLAN SLÄPPER GREPPET

Den tolfte mars är det vår i luften fastän det är kallt. Kvällssolen bländar mig i ögonen där jag sitter på bussen på väg för att för första gången se amatörskådespelarna öva på den riktiga scenen.

Väl framme möts jag av en gemytlig atmosfär. Det känns helt annorlunda jämfört med den fönsterlösa tråkiga salen där jag oftast observerar. Jag har aldrig varit här förut så jag ser mig omkring. Lokalen är stor med många små rum och dörrar åt olika håll. Jag möter Ella som står framför en jättestor spegel och fixar sitt hår. Vi utbyter några ord. Sedan kommer jag fram till scenen som pryds av en stor discokula ovanför. Det är ganska mörkt men ett rött sken lyser upp scenen. I rummet sitter Katja, Vicky, Amalia som ansvarar för ljudet och Toni som ansvarar för ljuset. Jag hälsar på dem och sätter mig sedan ner för att anteckna.

Strax därpå kommer Linnea, Alfred, Ella och Jonte. Jonte ställer sig på scenen och påbörjar sin monolog. Jag reagerar på att han fortfarande behöver sitt manus och jag undrar om han kommer att hinna lära sig huvudrollens många repliker till nästa torsdag då det är premiär.

*Strax därefter anländer resten av amatörskådespelarna, det vill säga Lina, Lotta, Marie, Saga och Ronja. Amatörskådespelarna repeterar slutet av prologen och övergången till den första scenen. De gör *cloud mirror* och jag tycker att det ser riktigt bra ut där på den riktiga scenen. Alla är djupt koncentrerade. Ronja hasar*

inte längre fram som om benen inte längre burit. Hon är aktiv likt dem andra. I början av den scen som efterföljer prologen ingår endast tvillingarna Lotta och Lina. Systrarnas repliker sitter och de ser mer självsäkra ut än någonsin förr. Det känns som om båda njuter av att stå på scen.

Den sista scenen som övas för kvällen är scenen mellan far och son, Ronja och Jonte. Det är scenen där de sitter mittemot varandra och dricker whisky. Jag har sett denna scen förut och då var stämningen dessa två emellan minst sagt spänd (se scen 11). Nu känner jag ingen spänning. Konflikten kanske har lagt sig trots allt. Katja föreslår att de ska börja gå i cirklar runt bordet medan de läser vissa repliker. Då och då ska de stanna, ändra riktning och sedan fortsätta gå. Ronja säger med osäker röst att hon helst önskar att de inte går för mycket och avbryter sig själv med att säga "men det här är bara vad jag tycker". Katja ber dem att testa. "Åhh" säger Ronja och vrider pannan, men de provar ändå.

"Känns det ok, är det någonting vi kan ta imorgon?" frågar Katja när de övat färdigt. Då svarar Ronja till min stora förvåning "Absolut. [...] jag tyckte att det kändes lättare att gå och säga den".

Genom lekfull teater kan vi enligt Beyes och Steyaert (2006) frigöra oss från det vi tidigare varit – det vi tidigare känt. I scenen ovan bevittnar jag inte hur Ronja transformerat en känsla till en annan, istället bevittnar en kontinuerlig transformation, ett affektivt blivande såsom Spinoza förstår det (Bertelsen & Murphie, 2010, s. 140). Jag bevittnar detta blivande eftersom Ronja vågar experimentera med sin kropp, hon börjar

succesivt släppa taget om sin rädsla att göra bort sig. Ronja vågar nu röra sig på ett lekfullt sätt.

Skådespeleriets kärna är att riskera att göra fel, att våga misslyckas. Det är i glappet mellan att göra det förväntade och att sträcka sig för långt och falla som spännande gestaltning blir till. Men för att kunna detta behöver skådespelaren tillgång till hela sitt instrument. (Friberg, 2014, s.160)

I mitt samtal med Ronja säger hon: ”Det är lite det att jag tycker om, den där känslan, det är lite som när man var barn och lekte och sen så går man in i den där lekens allvarlighet. Det är på nåt sätt den charmen jag gillar”. Märk här att Ronja säger ”sen så *går* man in i den där lekens allvarlighet”. Hon säger inte ”sen så *är* man inne i den där lekens allvarlighet”. Hon säger inte heller ”sen så *blir* man inne i den där lekens allvarlighet”. Hon går in i allvaret. Hon rör sig in i allvaret. Hon är ett aktivt subjekt i sin rörelse. När Ronja var barn så vågade hon leka. Hon rörde sig och transformerades av rörelsen. I scenen ovan *går* också den vuxna Ronja in i leken och hon säger till Katja att det kändes lättare att *gå* medan hon framförde sina repliker. Jag skulle vilja påstå att Ronja, efter en lång process av tvekande, nu börjat möta de känslor som legat gömda i hennes kropp. När rädslan bokstavligen går ur kroppen är Ronja brilliant på scen.

Avslutande ord

Som en nyfiken medresenär har jag i ett halvt års tid fått inblick i känslors rörelser i skapandet av amatörteater. Jag har sett, hört och känt mycket, samtidigt som jag vet att det finns mycket som kan ha undgått mig. Jag har inte porträtterat den absoluta, objektiva och slutgiltiga verkligheten – en sådan verklighet tror jag inte på. Istället har jag fångat ögonblick av amatörteaterskaparnas längtan efter att bli erkända, stunder av tillit som växer fram, fragment av en underliggande konflikt, spår av förnekelse, kampen om att våga bli intima. Jag har känt motstridiga förväntningar, lycka och olycka, förhoppning och besvikelse, rädsla och mod. Jag har känt affekt när den rört sig mellan kroppar i samspel.

Stewart (2007, s. 6) menar att man kan ana affekt när den är i omlopp eller när omloppet bryts, när affektens rörelser är ryckiga eller när affekt ligger vilande i strukturer. Hon menar att man kan ana affekt genom att se glimtar av den – vaga glimtar som visar sig genom fantasier och kroppsliga utföranden – glimtar som inte hävdar absolut sanning utan erbjuder möjligheter till vad sanning kan vara (ibid, s. 8). I min avhandling har jag velat fånga känslor i omlopp och när omloppet bryts; jag har velat fånga känslors ryckiga rörelser men också när känslor tar en intersubjektiv form och fyller rummet som en stilla atmosfär. Detta har jag velat fånga genom att porträttera ögonblick – ögonblick som ibland vittnat om ett längre varande, ögonblick som ibland tyckts ha försvunnit i nästa blinkning.

Syftet med denna avhandling är att *skildra* känslors rörelser och hur de förkroppsligas i skapandet av amatörteater. Jag har velat öppna en möjlighet för hur man kan skriva om sådant som knappt kan formuleras i ord. Jag har velat skildra något så svårfångat som känslor. Hur känslor kan skildras är en frågeställning som den affektteoretiska forskningen behöver reflektera djupare kring eftersom affektteoretiker, som Probyn (2010) konstaterar, ofta kritiserats för att producera abstrakta, oengagerade och okänsliga texter. I min avhandling har jag strävat efter att vara konkret, engagerad och känslösam eftersom jag anser att texter om affekt måste vara affektiva (se också Fotaki m.fl., 2017; Probyn, 2010; Berlant, 2010; Seigworth & Gregg, 2010).

Nyckeln till att skapa en affektiv text anser jag handla om inlevelse, förmågan att kunna lämna sin invanda sanning för ett tag och sätta sig in i någon annans verklighet (se Warren, 2008). Jag har blivit berörd av mitt fält och jag visar det i min text (se exempelvis Fotaki m.fl., 2017). När jag har skrivit har jag skrivit i affekt. Jag har strävat efter att inte begränsa mig, jag har lekt med vad jag kan säga och hur jag kan säga det. Jag har skrivit i samma takt som känslorna sköljt över mig; fritt, ohämmat och lekfullt.

Efter mycket lekande föddes ett allvar, en känsla att jag skapar någonting ur skapandet (se Huizinga 1944/1955). Detta allvar föddes när jag kritiskt granskade min lekfulla text (se Linstead, 2018). Vad ville jag ha sagt? Hur skulle jag strukturera min avhandling för att förmedla känslor på ett rättvisande sätt? Pusselbitarna föll på plats och avhandlingens nuvarande form föddes. Jag valde att illustrera känslors rörelser genom att porträttera separata scener som till en viss del är sammanknutna, men som ibland också skapar friktion och tvetydig mening. I dessa scener har jag visat känslors komplexitet i skapandet av amatörteater. Ibland har jag intagit den enes perspektiv, ibland den andres. Ibland har perspektiven varit så sammanvävda att subjekten nästintill upplöstes.

Former av makt och mening blir omlopp inhysta i singulariteter. De måste följas genom olikartade scener. De kan samlas ihop till vad vi förstår som berättelser och identiteter. Men de kan också bli kvar, eller bli igen, skingrade, flytande, rekombinerade – oavsett av vilken helhet eller vilket relä av skiftande symboler de kan finna sig själv i för en stund. (Stewart, 2007, s. 8, min översättning)

I scenerna berättas berättelser som antagligen formar hur du som läsare upplever de olika individerna och deras samspel. Men scenerna visar också stundens allvar – hur ett ögonblick kan vända in och ut på den upplevda verkligheten, forma ny mening och omfördela makt. För att tydliggöra denna subtila dramatik är scenerna skrivna i presens. Jag har velat ge inblick i den tid, den stund, det ögonblick amatörteaterskaparna och jag befunnit oss i när känslor av olika slag såväl sköljt över oss som legat och lurpassat runt hörnet. Jag har försökt “fånga både det böjbara processuella och den i sig klibbiga pragmatiken av just nu, just här” (Seigworth & Gregg, 2010, s. 14, min översättning).

Jag har skrivit mina scener likt en dagbok för att förhöja känslan av skrivandet i stunden. Jag ville att scenerna skulle påminna om mina fältanteckningar även om de givetvis putsats till och blivit mer välformulerade. Genom att hänge mig åt de känslor jag upplevde röra sig under skapandet av amatörteater har jag under mitt fältarbete lagt märke till många av de små detaljer som gör att affekt sprids, ändrar form eller fastnar

(se Berlant, 2010). Jag lade märke till blickar som vändes bort, blickar som mötte andra blickar. Jag lade märke till kroppar som stannade, tvekade och drog ut på tiden, men jag lade också märke till kroppar som kastade sig in i nya världar, ivriga kroppar – lekfulla rörelser i ett ögonblick av allvar. Jag upplevde mig fångas av det dynamiska samspelet (se Linstead, 2018) och jag kände stark sympati gentemot samtliga amatörteaterskapare (se Warren, 2008). Pennan glödde mot anteckningsblocket och jag skrev utan att kunna sluta. Jag fångslades i det jag mötte, i det vi var och i det vi blev.

Jag har valt att kombinera scenerna med amatörteaterskaparnas egna berättelser och reflektioner. Ofta har berättelserna stärkt de känslor jag själv upplevt röra sig i de olika scenerna; ibland har berättelserna tillfört ett större djup till scenerna och ibland har berättelserna fungerat som medel för amatörteaterskaparna att ta makt över sin mening (se Gabriel, 1995). Det har varit viktigt för mig att varje röst ska få höras, att varje kropp ska få synas; men vad rösterna och kropparna representerar har jag valt att inte fixera. Amatörteaterskaparnas berättelser har ofta tagit sig uttryck som drömmar, som alternativa uppfattningar om hur verkligheten skulle kunna vara (se Gabriel, 1995). Dessa drömmar har avslöjat känslonormer och sätt att i fantasin röra sig mot dessa. Berättelserna har också tagit sig uttryck som minnen, som återblickar över en tid som har passerat (se Kaivola-Bregenhøj, 2006). Jag har velat porträttera amatörteaterskaparnas känslor inför såväl framtiden som dåtiden genom att sprida ut fragment ur berättelserna i min avhandling. Genom att göra detta har jag velat rubba känslan av tiden.

Vandringen över tid anser jag förstärka känslors rörelser och ständiga blivande (och oblivande) eftersom olika tidsuttryck kan få oss att uppleva affekt med olika slags intensitet (se Beyes & Steyaert, 2011). Genom att inkludera en prolog samt en epilog som illustrerar tiden före och efter mitt fältarbete skulle dessutom allt häremellan också kunna ses som ett ögonblick – ett ögonblick av amatörteaterskapande någonstans i Finland. *Före* och *efter* blir en slags förlängning till mitt arbete, en förlängning som visar hur allting alltid blir och alltid fortsätter att bli.

Min avhandling kan knappast anses vara en traditionell magisteravhandling i ämnet organisation och ledning, varken substantiellt, stilmässigt eller strukturellt. Kanske kunde man, likt Rehn (2001) gör i sin doktorsavhandling, kalla detta verk för en essä eftersom jag inte delger dig några formulerade slutsatser. Istället låter jag texten ta sig uttryck som ett *provisoriskt försök* att avbilda mina observationer (ibid). Min avhandling

är performativt skriven, den är ett försök att skriva om det som alltid är närvarande men som tenderat hamna i skymundan inom organisatorisk forskning – förkroppsligad affekt.

Att försöka sammanfatta allt vad jag har upplevt är inte min mening; det skulle endast leda till ett påtvingat försök att kategorisera, sortera och rationalisera det som inte kan fixeras (se Fotaki, 2017). Istället vill jag med denna avhandling visa hur det svårfångade kan fångas – inte bestämt, inte definitivt – men kännbart. Den här texten är en performativ, kritisk och affektiv skapelse (se Linstead, 2018, s. 321) genom vilken jag vill ge dig inblick i hur de känslor jag känt under mitt arbete på fältet rört sig och klibbat sig fast i amatörteaterskaparnas kroppar. Jag vill ge dig en inblick i känslors växelverkan under arbetet med att skapa en pjäs genom att bjuda in dig som läsare i texten, bjuda in dig att känna och bli berörd. Huruvida du blivit berörd har jag inte kontroll över, men jag har åtminstone öppnat en möjlighet.

Epilog

I skrivandet av denna avhandling har jag lekt. Jag har skapat otaliga halvfärdiga sketcher av vad min avhandling skulle kunna vara, och även då jag (rationellt) vet att jag kanske borde ägna mindre tid åt att klippa, klistra, brodera ut, sprätta upp, experimentera, och ja just det, leka – så har jag helt enkelt inte kunnat sluta. Ibland har jag känt att jag tappat greppet om vad jag vill uppnå, men via mitt inlevelsefulla, kreativa skrivande har jag gång efter gång hittat det igen. Slutresultatet kan således ses som blott en av många provisoriska idéer. Att leka för att det är kul föder allvar (Huizinga, 1944/1955). Min avhandling är vad den är tack vare inlevelsefull lek och jag hoppas att den därigenom också lyckats förmedla det allvar som känslors förkroppsligande för med sig i skapandet av amatörteater.

Som jag ämnat illustrera är det inte bara jag som rört mig mellan lek och allvar i denna avhandling. Samtidigt som jag skriver klart mina sista rader spelar också amatörteatersällskapet upp sina sista föreställningar. Du vill säkert veta hur premiären gick, premiären vi alla väntat på så länge.

EN SISTA SCEN

Föreställningen ska börja 19.00 och jag är på plats 18.30. Anteckningsblock och penna har jag lämnat hemma, istället har jag med mig en vän och en jumboflaska bubbelvin till amatörteaterskaparna. Ikväll ska jag bara njuta. Efter att ha lämnat av min jacka i garderoben kommer Katja emot mig. Hon strålar med ansiktet och ger mig en varm kram. På väg för att sätta mig i publiken möter jag flera i amatörskådespelargänget. Jag kramar om Lotta, vinkar till Vicky, Marie, Saga och Alfred. Kanske var där ännu några, jag minns inte. Jag är tagen av stunden. En euforisk känsla fyller rummet.

Spelet kan börja. Först utför amatörskådespelarna prologen. Jag märker till min förvåning att cloud mirror-momentet är struket. Katja har gått de obekväma till

mötes. Skådespeleriet är bra och publiken skrattar till emellanåt. Vissa moment är riktigt roliga. Jag kan inte sluta le. När Jonte gör entré blir jag nervös: har han hunnit lära sig replikerna? Jag spänner min kropp och håller andan. Då tar Jonte fram ett litet anteckningsblock från sin byxficka. Han låtsas i egenskap av sin rollkaraktär läsa sina egna skrivelser, men jag vet att det de facto är hans repliker som står nedskrivna där i blocket. De övriga i publiken anar säkert ingenting när Jonte diskret bläddrar i sitt block.

När pjäsen är slut applåderar och visslar vi i publiken. Amatörskådespelarna avtackas med varsin ros. Sedan rusar jag fram och kramar om dem. Alla är glada. När jag promenerar därifrån tillsammans med min vän frågar jag henne vad hon tyckte var bäst i pjäsen. "Tvillingarna" svarar hon, "dom var roliga". Jag känner mig stolt, stolt för Lottas och Linas skull. Att transformeras från att inte våga till att bli upplevda som premiärens stjärnor illustrerar obestridligen mod. Och jag kan, genom att blicka tillbaka på denna långa process, konstatera att amatörteaterskapande, trots dess upp- och nedgångar, ändå är värt all möda.

Efter premiären följde många föreställningar samt en liten turné. Även om jag inte längre lever med amatörteaterskaparna är jag i skrivande stund fortfarande kvar i deras Whatsapp-grupp (inaktivt dock). Jag har just bläddrat igenom en konversation med hundratals meddelanden sedan premiären. Det är meddelanden med symboler av hjärtan, fotografier på varandra som bakfulla, inbjudningar till hemmafester, och mycket, mycket mer. Kanske är konflikten nu ett minne blott. Kanske har amatörteaterskaparnas dröm om lycka äntligen blivit verklighet.

KÄLLOR

- Ahmed, S. (2004). *The Cultural Politics of Emotion*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Ahmed, S. (2010). *The Promise of Happiness*. Durham & London: Duke University Press.
- Alvesson, M. (2003). Beyond Neopositivists, Romantics, and Localists: A Reflexive Approach to Interviews in Organizational Research. *The Academy of Management Review*. 28(1): s. 13-33.
- Anderson, B. (2010). Modulating the Excess of Affect: Morale in a State of "Total War". I: M, Gregg., & G.J, Seigworth. (Red.). *The Affect Theory Reader*. Durham & London: Duke University Press. s. 161-185.
- Arnaud, G. (2002). The Organization and the symbolic: organizational dynamics viewed from a Lacanian perspective. *Human Relations*. 55(6): s. 691-716.
- Bergman, Blix, S. (2010). *Rehearsing emotions: The Process of Creating a Role for the Stage*. (Doktorsavhandling, Stockholm Studies in Sociology, New series 45). Stockholm: Acta Universitatis Stockholmiensis. Tillgänglig: <http://su.diva-portal.org/smash/get/diva2:327861/FULLTEXT01.pdf>
- Berlant, L. (2010). Cruel Optimism. I: M, Gregg., & G.J, Seigworth. (Red.). *The Affect Theory Reader*. Durham & London: Duke University Press. s. 93-117.
- Bertelsen, L., & Murphie, A. (2010). An Ethics of Everyday Infinities and Powers: Felix Guittari on Affect and the Refrain. I: M, Gregg., & G.J, Seigworth. (Red.). *The Affect Theory Reader*. Durham & London: Duke University Press. s. 138-157.
- Beyes, T., & Steyaert, C. (2006). Justifying Theatre in Organizational Analysis: A Carnavalesque Alternativ? *Consumption, Market & Culture*. 9(2): s. 101-109.
- Beyes, T., & Steyaert, C. (2011). Spacing organization: non-representational theory and performing organizational space. *Organization*. 19(1): s. 45-61.
- Braidotti, R. (2003). Becoming Woman: or Sexual Difference Revisited. *Theory, Culture & Society*. 20(3): s. 43-64.
- Brennan, T. (2004). *The Transmission of Affect*. Ithaca: Cornell University Press.
- Butler, J. (1993). *Bodies That Matter*. New York: Routledge.
- Butler, J. (1999). *Gender trouble: feminism and the subversion of identity*. New York: Routledge.
- Cornelissen, J.P. (2004). What Are We Playing At? Theatre, Organization, and the Use of Metaphor. *Organization Studies*. 25(5): s. 705-726.
- Dale, K., & Burrell, G. (2000). What shape are we in? Organization theory and the organized body. I: J, Hassard., R, Holliday., & H, Willmott. (Red.) *Body and Organization*. London: Sage. s. 15-30.

- Dale, K. (2011). *Anatomising Embodiment and Organization Theory*. London: Palgrave Macmillan.
- Driver, M. (2009). Struggling with Lack: A Lacanian Perspective on Organizational Identity. *Organization Studies*. 30(1): s. 55-72.
- Entwistle, J., & Mears, A. (2012). Gender on Display: Performativity in Fashion Modelling. *Cultural Sociology*. 2(1): s. 1-16.
- Eriksson-Zetterquist, U., & Ahrne, G. (2015). Intervjuer. I: G, Ahrne., & P, Svensson. (Red.). *Handbok i kvalitativa metoder*. Stockholm: Liber. s.34-54.
- Essers, C. (2009). Reflections on the Narrative Approach: Dilemmas of Power, Emotions and Social Location While Constructing Life-Stories. *Organization*. 16(2): s. 163-181.
- Fineman, S. (2008). Introducing the Emotional Organization. I: S, Fineman. (Red.). *The Emotional Organization: Passions and Power*. Oxford: Blackwell Publishing Ltd. s. 1-11.
- Fineman, S., & Sturdy, A. (1999). The emotions of control: A qualitative exploration of environmental regulation. *Human Relations*. 52(5): s. 631-663.
- Flam, H. (2002). Corporate emotions and emotions in corporations. *Sociological Review*. 50(2): s. 90-112.
- Fotaki, M., Kenny, K., & Vachhani, S. J. (2017). Thinking critically about affect in organization studies: Why it matters. *Organization*. 24(1): s. 3-17.
- Foucault, M. (1972-1977). Truth and Power. I: Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings. C, Gordon. (Red.). I: P, Rabinow. (Red.). *The Foucault reader*. New York: Pantheon Books.
- Foucault, M. & Rabinow, P. (1984) What Is Enlightenment? I: P, Rabinow. (Red.). *The Foucault reader*. New York: Pantheon Books.
- Friberg, U. (2014). *Den kapitalistiska skådespelaren: Aktör eller leverantör?* (Doktorsavhandling, ArtMonitor avhandling nr 44). Göteborg: Bokförlaget Korpen. Tillgänglig: https://gupea.ub.gu.se/bitstream/2077/35315/2/gupea_2077_35315_2.pdf
- Gabriel, Y. (1995). The Unmanaged Organization: Stories, Fantasies and Subjectivity. *Organization Studies*. 16(3): s. 477-501.
- Gabriel, Y., & Schwartz, H.S. (1999). Introduction: Psychoanalysis and Organization. I: Y, Gabriel. (Red.). *Organizations in Depth: The Psychoanalysis of Organizations*. London: SAGE publications Ltd.
- Gibbs, A. (2010). After Affect: Sympathy, Synchrony, and Mimetic Communication. I: M, Gregg., & G.J, Seigworth. (Red.). *The Affect Theory Reader*. Durham & London: Duke University Press. s. 186-205.
- Gilmore, S., & Kenny, K. (2015). Work-worlds colliding: Self-reflexivity, power and emotion in organizational ethnography. *Human Relations*. 68(1): s. 55-78.
- Goss, D. (2008). Enterprise Ritual: A Theory of Entrepreneurial Emotion and Exchange. *British Journal of Management*. 19(2): s. 120-137.

- Hancock, P., & Tyler, M. (2007). Un/doing Gender and the Aesthetics of Organizational Performance. *Gender, Work and Organization*. 14(6): s. 512-533.
- Harding, N., Ford, J., & Fotaki, M. (2013). Is the 'F'-word still dirty? A past, present and future of/for feminist and gender studies in *Organization*. *Organization*. 20(1): s. 51-65.
- Hearn, J. (2008). Feeling Out of Place? Towards the Transnationalizations of Emotions. I: S, Fineman. (Red.). *The Emotional Organization: Passions and Power*. Oxford: Blackwell Publishing Ltd. s. 184-201.
- Hoedemaekers, C. (2010). 'Not even semblance': exploring the interruption of identification with Lacan. *Organization*. 17(3): s. 379-393.
- Huizinga, J. (1955). *Homo Ludens. A Study of the Play Element in Culture*. (P, Kegan & Routledge, arrangemang) London: Routledge. (Originalarbete publicerat 1944).
- Huopalainen, A. (2016). *Doing Fashion: bricolage, mess, and multiplicity*. (Doktorsavhandling). Åbo: Åbo Akademi University Press. Tillgänglig: http://www.doria.fi/bitstream/handle/10024/127343/huopalainen_astrid.pdf?sequence=2&isAllowed=y
- Jeanes, E. (2006). "Resisting Creativity, Creating the New". A Deleuzian Perspective on Creativity. *Creativity and innovation management*. 15(2): s. 127-134.
- Kaivola-Bregenhøj, A. (2006). War as a Turning Point in Life. I: A, Kaivola-Bregenhøj., B, Klein., & U, Palmenfelt. (Red.). *Narrating, Doing, Experiencing – Nordic Folkloristic Perspectives*. Helsinki: Finnish Literature Society. s. 29-46.
- Kavanagh, K. (2011). Work and Play in Management Studies: A Kleinian Analysis. I: N, Butler., L, Olaison., M, Sliwa., B.M, Sørensen., & S, Spoelstra. (Red.). *Work, Play and Boredom. Ephemera: Theory and Politics in Organization*. 11(4): s. 336-356.
- Kavanagh, D., Keohane, K., & Kuhling, C. (2011). *Organization in Play*. Bern: Peter Lang.
- Komprorozos Athanasiou, A., & Fotaki, M. (2015). A Theory for Imagination for Organization Studies Using the Work of Cornelius Castoriadis. *Organization Studies*. 36(3): s. 321-342.
- Lalander, P. (2015). Observationer och etnografi. I: G, Ahrne., & P, Svensson. (Red.). *Handbok i kvalitativa metoder*. Stockholm: Liber. s. 93-113.
- Leys, R. (2011). The Turn to Affect: A Critique. *Critical Inquiry*. 37: s. 434-472.
- Lindgren, M., Packendorff, J., & Sergi, V. (2014). Thrilled by the discourse, suffering through the experience: Emotions in project-based work. *Human Relations*. 67(11): s. 1383-1412.
- Linstead, S.A. (2018). Feeling the Reel of the Real: Framing the Play of Critically Affective Organizational Research between Art and the Everyday. *Organization Studies*. 39(2-3): s. 319-344.

- Marsh, K., & Musson, G. (2008). Men at Work and at Home: Managing Emotion in Telework. *Gender, Work and Organization*. 15(1): s. 31-48.
- Massumi, B. (2002). *Parables for the Virtual*. Durham & London: Duke University Press.
- Neyland, D. (2008). *Organizational Ethnography*. London: Sage Publications.
- Probyn, E. (2010). Writing Shame. I: M, Gregg., & G.J, Seigworth. (Red.). *The Affect Theory Reader*. Durham & London: Duke University Press. s. 71-90.
- Pullen, A. (2006). Gendering the Research Self: Social Practice and Corporeal Multiplicity in Writing of Organizational Research. *Gender, Work and Organization*. 13(3): s. 277-298.
- Rehn, A. (2001). *Electronic Potlatch*. (Doktorsavhandling, Trita-IEO, 1100-7982). Stockholm: KTH INDEK
- Roberts, J. (2005). The Power of the ‘Imaginary’ in Disciplinary Processes. *Organization*. 12(5): s. 619-642.
- Seigworth, G.J., & Gregg, M. (2010). An Inventory of Shimmers. I: M, Gregg., & G.J, Seigworth. (Red.). *The Affect Theory Reader*. Durham & London: Duke University Press. s. 1-25
- Stewart, K. (2007). *Ordinary Affects*. Durham & London: Duke University Press.
- Strati, A. (1992). Aesthetic understanding of organizational life. *Academy of Management Review*. 17(3): s. 568-581.
- Sturdy, A. (2003). Knowing the Unknowable. A Discussion of Methodological and Theoretical Issues in Emotion Research and Organizational Studies. *Organization*. 10(1): s. 81-105.
- Styhre, A. (2004). (Re)embodied Organization: Four Perspectives on the Body in Organizations. *Human Resource Development International*. 7(1): s. 101–116.
- Sørensen, B.M., & Spoelstra, S. (2011). Play at work: continuation, intervention and usurpation. *Organization*. 19(1): s. 81-97.
- Thrift., N. (2004) Intensities of feeling: Towards a spatial politics of affect. *Geografiska annaler*. 86 B(1): s. 57–78.
- Taylor, C. (1994). The Politics of Recognition. I: A, Gutmann. (Red.). *Multiculturalism: Examining the Politics of Recognition*. Princeton: Princeton University Press. s. 25-73.
- Tyler, M. (2019). Reassembling difference? Rethinking inclusion through/as embodied ethics. *Human Relations*. 72(1): s. 48-68.
- Warren, S. (2008). Empirical challenges in organizational aesthetics research: towards a sensual methodology. *Organization Studies*. 29(4): s. 559-580.
- Watkins, M. (2010). Desiring Recognition, Accumulating Affect. I: M, Gregg., & G.J, Seigworth. (Red.). *The Affect Theory Reader*. Durham & London: Duke University Press. s. 269-285.

Watson, T.J. (2011). Ethnography, Reality, and Truth: The Vital Need for Studies of “How Things Work” in Organizations and Management. *Journal of Management Studies*. 48(1): s. 202-217.

Wilson, F. (2000). *Organisation, arbete och ledning – en kritisk introduktion*. Malmö: Liber.

Öberg, P. (2015). Livshistorieintervjuer. I: G, Ahrne., & P, Svensson. (Red.). *Handbok i kvalitativa metoder*. Stockholm: Liber. s. 55-67.